Rappel de votre demande:

Format de téléchargement: : **Texte**

Vues **1** à **378** sur **378**

Nombre de pages: **378**

Notice complète:

**Titre :** Études de littérature et d'art. (1862) / par C.-A.-N. Maignien,...

**Auteur :** Maignien, Charles-Ambroise-Napoléon (1788-1871). Auteur du texte

**Éditeur :** A. Merle et Cie (Grenoble)

**Date d'édition :** 1862-1863

**Type :** monographie imprimée

**Langue :** Français

**Langue :** language.label.français

**Format :** 2 vol. (XII-364, 326 p.) ; in-12

**Format :** application/pdf

**Format :** Nombre total de vues : 378

**Droits :** domaine public

**Identifiant :** [ark:/12148/bpt6k9602000w](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9602000w)

**Source :** Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-54339

**Relation :** <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb308606072>

**Provenance :** Bibliothèque nationale de France

**Date de mise en ligne :** 08/06/2015

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 99 %.  
[En savoir plus sur l'OCR](http://gallica.bnf.fr/html/und/consulter-les-documents)

ÉTUDES

DE LITTÉRATURE ET D'ART

PAR

C.-A.-N. MAIGNIEN,

CHEVALIER Dl, LA LÉGION- D'HONNEUR,

• DOYEN DE LA fACULTÉ DES LETTRES DE GRENOBLE,

MFMBRB DES ACADÉMIES DE CAMBRAI, DE DIJON, DE eux

ET DE GRENOBLE.

0

m

PARIS,

AUGUSTE DIBMD«

LIBRAIRE ,

Rue des Grès, 7.

GRENOBLE,

.,%,Ipb. afERiiX et ce,

LIBRAIRES-ÉDITEURS,

Rue Lafayette, 14.

ÉTUDES

DE LITTÉRATURE ET D'ART.

ÉTUDES

DE LITTÉRATURE ET D'ART

PAR

C.-A.-R. MAIGNIEN,

CHEVALIER DE U. LÉGION DE GRENOELE.

D'HONNEUR,

DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES

a

i

GRENOBLE,

Alph MERLE et Ce, libraires-éditeur.,

Rue Lafayette, 14.

862.

AVANT-PROPOS.

LES études que je publie aujourd'hui sont, les unes, entièrement nouvelles ; les autres, comme publication spéciale ; d'autres, plus anciennes, mais retouchées ou plutôt refaites et entièrement refondues ; de sorte qu'elles représentent ma pensée actuelle, et je puis dire sous ce rapport, sauf le choix de quelques sujets, qu'elles sont toutes d'aujourd'hui. Est-il besoin d'expliquer le motif qui me porte à publier ce livre ? Quand on s'occupe de littérature et d'art, quand on en aime la pratique et les théories, on fait tous les jours des observations, on note des pensées et des réflexions qu'on peut croire bonnes et utiles, et la tentation d'en faire part au public, et non plus seulement à des auditeurs ou à ses amis, se présente si naturellement d'elle- même, qu'il n'est pas besoin d'insister sur

ce point. Mais alors, pourquoi pas une série de chapitres sur un sujet unique et qui présenteraient un enchaînement que n'ont pas ces études détachées et réellement isolées,, malgré le lien secret qui les rattache les unes aux autres et les fait concorder au même but, à la même pensée?

Ma réponse est simple : une présomption favorable pour réussir est de n'essayer que ce qu'on peut faire avec un plaisir qui dissimule le travail, avec une certaine passion qui lui , donne tout son prix, quelque petit et modeste qu'il soit. C'est là ce que j'ai fait. Assez d'autres traitent des sujets de longue haleine; je les approuve, je les admire, mais je ne saurais les suivre ou les imiter : je ne m'y sens pas porté naturellement. Mais si j'ai, ou si je crois avoir résolu quelque problème sur tel ouvrage, ou sur telle question d'art, faudra-t-il , au lieu de donner seulement cette question et d'exposer cette simple analyse, passer en revue la - série des ouvrages ou des auteurs dont quelques-uns ont servi à l'étude du. problème ou du théorème dont il s'agit ? Je ne le crois pas : j'ai voulu dire ce que je pense sur telle théorie et sur tous les éléments

qu'elle renferme ; je le fais sans me préoccuper d'une histoire littéraire dont je ne donne qu'un chapitre, et je ne me crois pas obligé de l'enchâsser dans une série d'études semblables, ce qui entraînerait de nombreux volumes, pour ne donner toutefois que des abrégés. Je ne veux pas dire que ce soit absolument la meilleure chose, il s'en faut de beaucoup! mais seulement que ce genre d'études qui me permet de ne traiter que ce que je trouve curieux, intéressant, utile, ne s'accommode pas de ces grands tableaux littéraires dont se sont d'ailleurs occupés de plus savants et de plus habiles.

Un motif qui aurait pu m'empêcher de donner cet ouvrage m'y a au contraire déterminé : c'est qu'aujourd'hui on s'occupe peu de littérature proprement dite, et que les principes de l'art, si essentiels pour la connaissance sincère de la science et si utiles pour la pratique de l'art, sont laissés par le plus grand nombre dans un oubli presque complet, ou plutôt sont tout à fait ignorés; mais, d'un autre côté, comme je traite quelques-unes de ces questions de principes et que j'en fais beaucoup d'applications, on comprend que la tentation ait

été plus grande d'exposer quelques idées sur des sujets que je regarde comme les plus utiles et offrant le plus véritable et le plus solide intérêt.

Aujourd'hui, en effet, on ne peut se le dissimuler, on ne fait plus ou presque plus de littérature proprement dite. A force de se persuader que les principes de l'art en général ne sont qu'une méthode arbitraire ou tout au plus un ensemble de préceptes de goût, de conseils dont on peut bien se passer quand on fait de l'art, et à plus forte raison quand on n'en fait pas, on finit par ne plus s'en occuper. On fait alors de l'histoire, des notices historiques, de l'archéologie, mais de la critique, de vraie critique, il n'en est plus guère question, et cela se comprend. Les œuvres littéraires, les œuvres d'art sont produites, après la véritable époque d'inspiration naturelle, avec plus ou moins de verve et de science, mais non plus par cet instinct sûr de lui, c'est-à-dire une haute raison qui sait toutes les choses essentielles, quoique sans s'en rendre compte, quand l'époque est propice. Il faut donc alors, par cela même, des théories très- sûres pour que les œuvres d'art puissent

être vraiment bonnes, étant donné le génie naturel, sans lequel toutes les théories auraient tort; mais cela n'est pas une raison pour fermer les yeux sur leur nécessité absolue. De même pour la critique : on en faisait beaucoup autrefois, d'abord par pur sentiment et une sorte d'instinct des beautés et des défauts, et le goût s'est ainsi formé. Bientôt, avec le temps, il est arrivé tout naturellement que le goût particulier, la fantaisie ? les impressions personnelles se sont produits de toutes parts, et le même besoin de théories de plus en plus dégagées des particularités individuelles et capricieuses s'est fait sentir pour la critique, comme pour la pratique elle-même de l'art. Ne plus faire de littérature est donc une chose qui s'explique d'elle-même; si la critique de littérature ou d'art ne présente que des réflexions, les unes raisonnables, les autres spirituelles, je l'admets (et à plus forte raison si cela n'est pas, ce qui est fort chanceux), on ne sent plus la curiosité, le besoin de s'informer auprès de cette critique dont il peut toujours sembler qu'on ait vu les assertions quelque part, quand on n'y trouve qu'une connaissance incomplète des

principes, et l'on est peu attiré par des réflexions de goût, quand elles sont, ce qui est inévitable sans la science même de l'art, l'expression de sentiments individuels qui n'ont aucun droit de s'imposer. Or, cela ne peut guère, je crois, être nié, quand on voit à combien de contradictions et d'erreurs a été souvent entraînée la critique, et combien elle est peu sûre dans ses jugements, quand elle s'avance ainsi armée à la légère, ayant foi en elle-même, mais ne s'appuyant sur rien.

A quoi cela tient-il? A l'absence de principes. Le remède et le salut sont donc dans la science de ces principes, c'est-à-dire l'esthétique. Le remède s'est en effet produit de lui-même, comme toujours, quand il a été nécessaire, mais l'ancienne indépendance du goût avec ses incertitudes et le vague de ses jugements particuliers a résisté et résiste encore. Or, cette science, sans laquelle on ne peut réellement pas traiter de littérature et d'art, a contre elle, non pas au fond, mais dans les applications possibles, de pouvoir jusqu'à un certain point être niée par ceux même qui n'ont rien à mettre à sa place. Qui ne sait pas

l'algèbre ne s'en mêle pas; on n'oserait, sans connaitre la matière, parler de philologie ou de grammaire générale ; mais les questions d'art, le mérite absolu des productions de l'art, le beau, le laid, l'idéal sont, à ce qu'il paraît, un domaine tellement public, qu'on peut y entrer de plain- pied sans aucune condition de connaissances ou d'études spéciales de ces sujets.

Pour abréger et ne pas encourir le reproche de faire des récriminations, qui pourraient paraître peu motivées à l'égard de la critique quand elle n'est pas assez philosophique, je n'ajoute qu'un mot : je n'ai pas fait un traité d'esthétique, mais je propose quelques études qui, par le fond ou par un ensemble d'observations, sont de cette nature, et c'est d'après ces principes que j'ai écrit les analyses, les réflexions littéraires, toutes les études enfin qui composent cet ouvrage. Je veux donc seulement prévenir que tel a été mon but et telle ma doctrine. Je ne donne pas ici mon goût particulier; je n'ai de prédilection pour aucune école, je ne me rends à aucun nom particulier, je ne reconnais aucune enseigne, la vérité n'est point là; je ne regarde aucun

grand poète ou grand artiste comme étant un modèle absolu ; mais ce n'est point par un sentiment exagéré d'indépendance, ce qui ne mène à rien, ni par une sorte de méfiance contre des jugements longtemps répétés ou contre de vives contradictions encore moins \* motivées que les idées si longtemps reçues sans contrôle; non. C'est simplement que je ne veux m'appuyer que sur des théories qui soient le plus possible exemptes des changements qu'amène le temps, c'est-à- dire les modifications d'idées, de prédilections, dépassions, de modes. Y ai-je réussi? C'est au lecteur de voir et de juger ; arrivé • à ce point, on le comprend, je n'ai plus rien à dire.

PENSÉES ET RÉFLEXIONS

SUR

QUELQUES PRINCIPES DE L'ART.

LE principe de l'art et ses divers éléments sont, dans leur expression possible, d'une vérité et d'une durée absolue. Mais les œuvres même les plus parfaites contiennent toujours quelque élément changeant et périssable qui ne peut résister au temps. La proportion de cette partie changeante trompe souvent les critiques; ils lui accordent trop ou trop peu; il n'y a plus avec eux, pour apprécier une œuvre, que d'en connaître la date et l'auteur. Tout s'explique alors; ils comprennent les idées, les sentiments, les allusions, et tout est dit.

Un des éléments les plus difficiles à reconnaître et à constater dans les arts, c'est la nature et-l'influence de l'époque, c'est-à-dire l'âge du peuple chez lequel

n'exprimant, comme tel, que les sentiments les plus généraux et les plus vagues, sans réclamer la connaissance de l'homme, peut très-bien, dans le développement d'une civilisation, donner des œuvres vraiment originales et immortelles, quand les autres arts en sont encore aux tâtonnements et à la recherche des moyens que, suivant le progrès des idées, l'esprit curieux de l'homme saura successivement découvrir.

C'est une chose prodigieuse que la facilité avec laquelle, à certaines époques, on s'écarte de la nature sans même le soupçonner; l'affectation et le maniéré sont alors comme une seconde nature.

Peindre la nature, c'est exprimer des sentiments que chaque homme pourra reconnaître quoiqu'ils ne soient pas entièrement les siens, et malgré la diversité des usages et des modes; tels, enfin, que l'humanité, comme un seul homme, les reconnaîtra pour vrais.

Ainsi, l'écrivain qui, pour se mettre à priori au- dessus de la critique, a cru faire de l'esprit et montrer une piquante originalité en faisant la terrible question, le cœur humain de qui, la nature de quoi ? a dit une véritable puérilité au point de vue historique, une énormité au point de vue moral et artistique. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit bon de représenter que les sentiments les plus généraux, absolument parlant, sans aucun mélange de coutumes particulières, d'habitudes personnelles, sans le grain de sel de l'originalité individuelle. Au contraire, l'un fait valoir l'autre, pourvu que le fond soit bien la nature humaine; et si l'on nous demande la nature humaine de qui? Nous répondrons : de personne, c'est-à-dire, de tous considérés comme un seul.

Les écoles exagérées n'ont souvent d'autre motif d'existence que les services négatifs qu'elles se rendent mutuellement : l'école spiritualiste se perdrait dans le vague et l'indéterminé sans l'école réaliste qui la retient au moins dans quelques limites de la nature; et l'école réaliste s'enfoncerait dans la matière sans l'école spiritualiste, qui l'empêche d'oublier tout à fait l'âme et la pensée.

Que si elles se perdent dans ces excès, elles ont encore ce résultat, qui a son bon côté, de faire penser à quelque chose de mieux, et aspirer à un art qui n'appartienne en propre ni à l'une ni à l'autre.

Ces écoles se font donc un contre-poids très-utile, quelquefois nécessaire ; la résultante de leur dissidence est le principe d'un art suffisamment spiritualiste et suffisamment naturel. Ce dont il s'agit le moins dans ces disputes, c'est le génie. Si le génie vient ensuite, il profite du procès, comme le juge dans la fable des plaideurs.

On pourrait, sans présomption, se faire 'fort de trouver toujours un vice radical dans tout système d'art à dénomination particulière : par exemple, le romantique s'arrête aux exceptions et prend la lièvre pour le génie; le classique imite et se fait une nature factice. L'école vraiment coloriste ne dessine pas purement; et quelquefois ne dessine pas du tout. Les dessinateurs exclusifs colorient sans charme et sans mystère, et ne voient bien de la nature que les lignes.

Quand on est d'une école par système, par prédilection, par calcul, n'importe, on n'en est pas partout et toujours. Voilà pourquoi la critique peut quelquefois citer des choses parfaites chez des classi-

ques, des romantiques, des coloristes, des dessinateurs. Mais dans ces cas exceptionnels, ils n'étaient pas de leur école, ils étaient simplement vrais et naturels; si l'on en fait honneur à leur système, on a tort. Dans ce cas, l'artiste ne jouit pas toujours de sa bonne fortune ou de son heureuse inspiration. Je ne sache pas qu'on ait su beaucoup de gré à M. Ingres du coloris de sa grande odalisque qui, en plusieurs parties, est d'une vérité saisissante, comme expression de la nature, autant par le coloris que par le dessin.

Je ne crois donc pas qu'on puisse citer comme excellente une école à laquelle il ait fallu donner un nom particulier. On approche plus ou moins de la perfection, cela n'admet pas de dénomination spéciale. Ce qui est beau et bon n'est ni classique, ni romantique, ni réaliste, ni flamand, ni vénitien; il est excellent.

Quand une école a reçu légitimement une dénomination particulière, ç'a été après coup, pour désigner son premier maître; et cela, loin d'infirmer notre pensée, la confirme. Le nom particulier tient alors à quelque qualité originale et spontanée de ce premier maître, et ce sont ces qualités personnelles, persistant dans l'école, malgré le vrai principe de l'art, qui ont produit ces dénominations si suspectes chez les élèves et les successeurs.

Ce que l'on a dit du dessin incomplet mais exact et juste, indécis mais vrai des coloristes qui ne dessinent pas, pourrait être vrai en ce sens qu'il n'y manquerait que plus de détail et de pureté; mais le plus souvent cette observation manque de justesse. Ce n'est pas un dessin incomplet et rudimentaire

dont ils se sont contentés, mais un dessin inexact et faux sur lequel ils se sont hâtés de jeter leurs couleurs et qui perdrait à être plus fini; car alors le tra- ' vail, en complétant par les détails un ensemble dont l'incertitude dissimule un peu les fautes, ne pourrait que mettre dans une plus vive évidence l'inexactitude et la fausseté des premières lignes.

Une grande qualité se développe aux dépens des autres; elle devient la branche gourmande, et cette qualité, qui en a fait perdre plusieurs autres et qui se particularise en grandissant, s'érige enfin en système et en école.

Et comme les extrêmes se touchent, cette grande qualité finit quelquefois, grâce à l'habitude et à la facilité prodigieuse- qui en est résultée, par devenir de la manière et du métier.

L'oeuvre la plus vraiment artistique est celle où il y a le moins de manière et de métier. La manière et le métier sont en raison inverse de l'inspiration et du génie.

La manière résulte des moyens les plus commodes et les plus faciles, eu égard au caractère et à l'organisation de l'artiste, employés d'abord naturellement, ensuite par habitude, enfin par instinct; le mal est qu'on s'en sert pour tous les cas, même pour ceux qui demanderaient une autre manière.

Le métier est de la manière rendue plus hardie par un mécanisme sûr de son résultat : il a des recettes pour produire de certains effets. L'effet se montre quelquefois à contre-sens, mais d'une manière frappante pour les yeux du vulgaire, et tout est dit. Les effets de la manière se produisent par l'habitude sans

spontanéité, avec l'attention ordinaire de l'ouvrier les effets du métier peuvent se produire en pensant à autre chose.

\_

On parle beaucoup de vraisemblance, on en veut partout et toujours, et l'on a raison : pour émouvoir ou plaire en récréant, il faut d'abord que la chose présentée soit possible. Cependant, il y a une distinction à faire : il se présente des situations peu vraisemblables de celles qu'on serait tenté d'appeler impossibles, mais qui servent de cadre à des peintures auxquelles il faudrait renoncer, ou qui, sans cette indulgence, perdraient beaucoup de leur charme et de leur vérité. Alors la scène même n'est en quelque sorte qu'une allégorie où il s'agit surtout d'une peinture curieuse et intéressante; on peut dire en .général que, moins le type est curieux, moins l'idéal est élevé, - plus il est indispensable de satisfaire par l'exacte vraisemblance de tous les détails, et que plus, au contraire, le type est intéressant et curieux, plus l'idéal est élevé, plus il faut prendre ce mot de vraisemblance dans un sens large, et plus il faut permettre de liberté au poète et à l'artiste. En d'autres termes, la grande vérité peut et doit faire glisser sur bien des détails de la lourde réalité, pour laquelle il suffit alors de quelques grands traits essentiels.

Mais qu'est-ce que l'idéal, comment et à quelles conditions prend-il une vie réelle dans les œuvres d'art qu'il pénètre et qu'il anime?

La forme étant nécessaire à l'art, l'expression purement intellectuelle ne donne que des idées : une réflexion philosophique, une sentence morale, une formule scientifique. — Il y a dans l'art le corps

et l'àme, la matière et l'idée, l'élément physiologique et l'élément intellectuel. Mais la matière y est cachée par la forme expressive de l'art ; elle y est sans y présenter ses qualités naturelles ; elle devient autre chose qu'elle-même, pénétrée par l'idée qui la transfigure.

Dans l'œuvre d'art il y a donc toujours une idée - quelle qu'elle soit ; mais cette idée ne constitue pas toujours un véritable idéal; elle peut même s'éloigner à l'infini de l'idéal, et exprimer tout le contraire. L'idéal peut se prendre en deux sens : 1° le type, c'est-à-dire l'expression par la forme artistique de l'idée vraie et complète des caractères ; 2° le degré de mérite moral, de volonté pure et libre, c'est-à-dire la représentation suffisante et vraie de ce qui serail l'idéal dans la vie. On comprend qu'en baissant toujours, il peut arriver à une limite passé laquelle il n'est plus.

L'expression des qualités morales par le moyen de l'art est donc le point essentiel de l'idéal. Elle est d'autant plus difficile que l'art doit parler tout seul. Or, l'élément naturel ou matériel, plus ou moins rebelle à l'idée, l'entame presque toujours par quelque côté.

Dire la chose ne serait rien ; la produire et la. faire vivre par l'art, c'est la grande affaire, c'est tout.

Nous traiterons cette question dans d'autres études.

PRÉJUGÉS

EN FAIT DE LITTÉRATURE ET D'ART.

Quand il s'agit de littérature et d'art, si l'on n'est muni de principes positifs, indépendants du caprice et de la passion, on s'écarte bientôt du vrai; on perd de vue la nature propre de l'art que Dieu n'a pas donné en vain à l'homme; on finit par n'y voir qu'un moyen d'ébranlement pour les nerfs et de charme sensuel ; la prédominance des idées de relatif rend bientôt tout indifférent, et alors le vrai et le faux se valent, ou plutôt il n'y a plus ni vrai ni faux ; il reste un vain amusement qui ne cesse d'être indifférent qu'en devenant dangereux.

Mais, me dira-t-on peut-être, vous êtes un classique incorrigible qui tenez tout prêt un code littéraire donnant raison à ces œuvres non moins ennuyeuses que raisonnables et à des formes surannées : non

> pas, s'il vous plaît; nous ne venons pas réclamer de certaines règles plus ou moins sûres et légitimes, mais celles qui, puisées dans la nature et dans le cœur de l'homme même, ne doivent ni changer ni vieillir. Ce sont les principes que nous cherchons; c'est précisément la méthode la plus impersonnelle, l'analyse la plus libre et la plus sûre, absolument parlant, et la plus exempte de préjugés; et, pour qu'on ne puisse pas s'y tromper, avant que nous soyons arrivés au résultat, nous allons, sans autre préambule, faire une courte revue des préjugés relatifs à l'art, à la littérature. Les décrire, les signaler, c'est au moins avoir pensé au danger, c'est une chance de plus pour n'y pas tomber sans le savoir.

Bacon fait connaître dans son Novum organum les préjugés, les idola qui s'opposent à l'étude, à l'investigation de la nature et à la vraie recherche des causes; qu'il nous soit permis, à l'exemple de ce grand maître, d'exposer une liste aussi complète qu'il nous est possible des préjugés, des idola littéraires dont la tyrannie nous paraît d'autant plus douce, que nous nous croyons libres en leur obéissant 1 :

.. ier Préjugé. — On prend l'effet pour la cause et des circonstances pour un principe, en attribuant,

Je ne veux que donner ici le signalement de chaque préjugé et le faire reconnaître. Je ne puis m'arrêter à discuter les détails, je fais un simple chapitre, il faudrait un volume. A supposer même que je me trompe en appréciant quelques faits particuliers, donnés comme exemples, les causes d'erreur n'en sont pas moins exactes, et le principe subsiste.

par exemple, la nature et la forme de l'art dramatique d'une époque donnée, à des éléments tout extérieurs, aux usages de mise en scène : ainsi, la simplicité, l'unité si sincère de l'œuvre dramatique du xviie siècle, les récits, l'ennoblissement systématique du style, etc., tout cela tenait, a-t-on dit, à la présence d'un certain nombre de spectateurs sur la scène. Mais la représentation ne.précède pas l'art même; les poètes alors étaient dans les conditions de l'art, par l'acceptation libre du principe et par le goût public. C'est donc l'esprit général de l'époque, la direction naturelle des idées, d'après ce qui avait précédé, et l'usage fait alors des modèles qui ont modifié l'art et, par suite, le genre de représentation. Nous ne disons pas que cette forme fût à toujours et à priori la meilleure, c'est une autre question; nous notons seulement l'erreur qui a représenté les poètes comme très-gênés et embarrassés par des formes et des règles qui n'étaient pas toutes puisées dans la nature. Ils les acceptaient et les voulaient eux-mêmes. Quand on les plaint d'avoir été si gênés par Aristote, on ne fait pas attention que ce sont eux qui l'invoquent sans cesse, qui vont le chercher, qui trouvent chez lui tout ce qu'ils veulent. On voit que ce préjugé tient à une arrière-pensée contraire à ces chefs- d'œuvre si sévères et si beaux.— Il y a cependant une excuse, ou une circonstance atténuante à. l'expression de cette erreur. En effet, après le moment vrai et naturel d'une forme d'art, cette forme restant la même en tous ses éléments, même ceux qui ne sont pas essentiels, peut gêner et arrêter l'essor des artistes; ceux-ci alors n'osent ni ne peuvent la modifier par suite

de la tendance de l'esprit humain à confondre le vrai éternel et par conséquent général, avec le vrai relatif, transitoire et périssable; on ne voit pas qu'il n'était lui-même accepté comme vrai et vraiment excellent qu'à la faveur d'une concordance momentanée avec tous les éléments d'une époque. Ainsi, ce préjugé que nous signalons consiste à expliquer par de petits faits matériels et des causes étrangères à l'art, des éléments qui faisaient partie du fond même de l'art.

2e Préjugé. — Préjugé de découverte : en feuilletant des livres longtemps oubliés ou inconnus, on trouve quelques bons passages, quelques tirades curieuses et assez vivement tournées ; on attribue à un malheureux hasard, à une indifférence inexplicable, l'oubli complet où ils sont ensevelis. On y cherche des beautés qu'on commente avec l'arrière-pensée de faire revivre une ancienne réputation, une gloire éteinte; on plaide, on s'échauffe, on se laisse emporter par la découverte, et, sans s'arrêter en si beau chemin, on proclame l'excellence de tout l'ouvrage : ainsi ces épopées orientales comparées et même préférées à celles d'Homère, pour des passages charmants, nous en convenons sans peine, et des idées d'une moralité vraiment supérieure; ainsi les exagérations modernes sur le mérite absolu des romans épiques du moyen âge ; ainsi encore, les poètes français du xvie siècle placés au sommet de l'art après un oubli trop complet sans doute, et qui ne méritaient ni cet excès d'honneur ni cette indignité. La décadence de l'art français commence, pour MM. de Ste- Beuve et Sismondi, après le xvie siècle; pour M. Pau-

lin Paris, elle remonte au XIVe siècle! L'excuse, on le voit, est dans l'injustice d'un oubli complet, d'une condamnation sans appel; mais faut-il pour cela que nous passions d'un extrême à l'autre? Ce préjugé ne se montre qu'aux époques où le goût se trouble, où les opinions les plus exagérées ont leurs partisans, où les idées relatives, personnelles, particulières, prédominent et ont la vogue.

3e Préjugé. — C'est le préjugé que nous pouvons appeler historique. On oublie volontairement les prescriptions les plus évidentes de la raison et du goût, pour ne s'arrêter qu'au relatif et tout juger uniquement d'après l'époque où la chose a été produite. Lucrèce, par exemple, ce grand poète, a-t-il dans ses vers l'harmonie divine de ceux de Virgile, comme le veulent ses traducteurs et ses commentateurs? Ne peut-on l'admirer sans lui donner toutes les qualités possibles, et faut-il supprimer Dieu et la vie future, parce que Lucrèce les a bannis du de natura rerum? Régnier a-t-il tous les mérites que lui donne la critique moderne? N'avons-nous pas vu à ce sujet, et pour défendre les expressions et les formes poétiques qu'ont dans la suite perfectionnées des esprits plus sûrs et plus délicats, n'avons-nous pas vu des critiques remettre en lumière et adopter les idées les plus bizarres de l'abbé Gagliani? Ces auteurs ont parlé la langue de leur temps, disent nos critiques; donc, sous ce rapport, il n'y a aucun reproche il leur faire — toutes les langues se valent. — Qu'il n'y ait point de reproche personnel il leur faire, c'est possible (quoique cependant les poètes doivent devancer le

goût et inventer ce qui est le meilleur); mais dire : on parlait ainsi, on pensait ainsi, et excuser tout par cette relation aux choses de l'époque, n'est-ce pas nier tout progrès de la langue, de l'esprit, des sentiments, de l'art, des formes de l'art, et supprimer d'un trait de plume tout le mystérieux travail par lequel l'esprit se développe et se fortifie, jusqu'à ce qu'il parvienne à ses productions les plus parfaites? La langue, les idées, les formes de style ont quelque chose d'absolu qui ne se présente pas d'abord, qu'on cherche et qu'on trouve, et qui ne tient pas au hasard des circonstances ni aux caprices de l'usage; autrement, changer et se perfectionner, ce serait toujours la même chose, et ce perfectionnement même serait parfaitement illusoire, toutes choses se valant, et étant, au fond, indifférentes. Ce préjugé provient du préjugé contraire qui bannit en masse tout ce qui ne date pas d'hier, tout ce qui n'est pas jeté dans un moule convenu. Cherchons donc à bien connaître ce qui a été bon et naturel relativement à une époque, pour la bien comprendre, et ne pas tout juger d'après nos idées d'aujourd'hui dont le caractère particulier nous trompe souvent; mais gardons-nous de conclure que ce bon relatif est, par cela même, absolument bon: c'est le piége le plus dangereux où puisse trébucher la raison.

4e Préjugé. — J'appellerai celui-ci préjugé classique : aux règles essentielles puisées dans la nature et le cœur humain, et appuyées de l'exemple de grands maîtres, on en a mêlé plusieurs qui sont le produit d'une époque, vraies seulement dans un moment donné, quelques-unes même insignifiantes ou

suspectes. Ensuite, on s'y cramponne, on confond le relatif et l'absolu, le fini et l'infini, l'infirme et périssable avec l'expression immortelle de l'art, la vie vraie avec les habitudes et les modes : le goût se fausse et se perd; on imite tout des maîtres, et l'on commet à leur égard, par l'imitation, une première infidélitél. Les autorités en fait d'art, de poésie, de critique, deviennent infaillibles en tout; un mot quelconque d'Aristote devient une règle absolue, et l'on ne veut pas prendre garde que ces maitres eux-mêmes penseraient sur plusieurs points aujourd'hui tout autrement qu'ils ne l'ont fait autrefois. Par ce préjugé, on conçoit une admiration sans réserve et à priori pour tout ce qui est ancien, et ceux qui traduisent ou commentent font à ces admirables modèles l'injure de les embellir et de les corriger, ce qui est déjà contraire à leurs propres sentiments, car pourquoi embellir ou corriger ce qui est parfait? Enfin, on condamne sans examen tout ce qui paraît sortir des routes battues ou être taillé sur un autre modèle; on finit enfin par ne plus voir ni étudier la nature dans la nature elle- mème, mais dans les livres, les exemples, les modèles, les autorités... Ce préjugé provient d'une prudence excessive contre les dangers de la confusion et du cahos. Il y a des nécessités de tradition, d'enchaînement dans les œuvres de l'esprit humain; la crainte exagérée de les rompre fait tomber naturellement dans un excès qui n'est peut-être pas moins dangereux.

5e Préjugé. — Ce préjugé peut être appelé le pré-

1 Expression de M. Villemain.

juge romantique, puisqu'il nous présente les défauts opposés au précédent. Là, c'était une prépondérance sans limites et déraisonnable de raison et d'imitation; ici, c'est le même défaut au profit de l'imagination et de l'indépendance. On regimbe, on se révolte contre l'admiration générale; on cherche d'autres exemples et d'autres objets d'études, défectueux et très-suspects, et l'on admire les fautes mêmes comme par une protestation contre des règles surannées et factices ; on ne parle plus que d'émotion, de sentiment, de sensation, et on les trouve où l'on veut pour le besoin de la cause. — On rejette en principe toute imitation, mais on l'aime, en se gardant bien de l'avouer, dans tout ce qui n'est pas le système ennemi ; on ne veut que la nature, non la nature vraie et immédiatement reconnue par tous, mais la nature réelle sans style, fausse même et sans vraisemblance, ne fût-ce que pour donner tort à Boileau :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,

et souvent une nature factice refaite à l'image du système. On s'emporte, dans l'expression artistique, au-delà des bornes les plus nécessaires, pour mieux constater sa liberté et en prendre possession ; on prêche une indépendance absolue d'art et de critique, ce qui est une contradiction, car c'est donner en même temps raison à l'opinion contraire. Le motif et l'excuse de ce préjugé se trouvent dans l'exagération du préjugé précédent et l'ennui.,mortel des œuvres qui en résultent.

6e Préjugé. — C'est le préjugé d'école, le plus difficile à saisir, parce qu'il agit en nous sans que nous puissions nous en apercevoir de nous-mêmes. Par ce préjugé, on défend une littérature, un genre, une époque, avec l'arrière-pensée des souvenirs ; on s'aime dans la pensée de ses études d'autrefois; on ne veut pas revenir sur ses prédilections; on plaide au lieu d'analyser et de prouver; on aime au lieu de comprendre; on cache, on dissimule les défauts au lieu de les regarder ou de les noter; on amplifie, on invente des beautés; on se passionne, non pour l'art, mais pour sa vieille opinion. Il est difficile, en effet, de ne pas juger par sentiment, et le sentiment d'autrefois se présente avec une fraîcheur d'impression et un parfum d'adolescence qui ne laisse pas toute liberté au jugement d'aujourd'hui; et puis on ne veut pas avoir perdu son temps, prendre de nouvelles habitudes, accepter un goût nouveau toujours suspect par sa nouveauté même. L'excuse de ce préjugé, c'est qu'il y a des parties excellentes dans ce qui plaît si fort, et qu'on les connaît parfaitement, mieux que personne, quand on les sait par vieille habitude d'école.

7e Préjugé. — C'est le préjugé qu'on peut appeler de goût naturel. Indépendamment des habitudes, des prédilections d'école, etc., on est naturellement disposé à telle ou telle impression ; on a un penchant instinctif pour ce qui est plutôt, ou raisonnable, ou pittoresque, ou simple, ou passionné; enfin, pour ce qui montre partout la mesure, la règle, l'exacte discipline, ou l'indépendance plus ou moins absolue.

Un esprit irncomplet choisit par goût, et. exclut tout ce qui ne lui plaît pas, à lui en particulier ; ce qui est absolu et général est jugé par les particularités du caractère et du tempérament : on ne dit pas seulement, j'aime ceci ou cela, mais ceci ou cela est le plus beau eLle meilleur, parce qu'il me plaît. L'excuse est dans le sentiment plus profond, par cela même qu'il est exclusif, des beautés qui se rencontrent par-ci par-là dans les œuvres ainsi préférées.

8e Préjugé. — J'appellerai celui-ci préjugé de méfiance. On se méfie non-seulement des autres, mais de soi-même, c'est-à-dire qu'on n'ose pas approuver ou blàmer d'après sa propre opinion, par un respect outré de celle qui est ou parait consacrée. " On trouve plus commode d'adopter une époque et une école, et de répéter des jugements tout faits.

S'agit-il d'une œuvre nouvelle, on aime mieux, en la critiquant ou en s'en moquant, paraître trop sévère, si elle est bonne, et surtout échapper au ridicule de louer niaisement, si elle est mauvaise. On veut avoir pour soi un parti puissant qui loue ou qui blâme, ou bien la postérité derrière laquelle on puisse s'abriter sûrement; on n'oserait pas avoir raison le premier et tout seul. Nous trouvons l'origine de ce préjugé dans l'incertitude et la passion de la critique contemporaine qui effraie les esprits prudents et timides, et dans le sentiment légitime de méfiance de soi-même, quand il est raisonné et.... raisonnable.

9e Préjugé. — Voici un préjugé qui tient à l' ignorance relative : parmi les éléments possibles des di-

verses formes de l'art, il y en a que nous ignorons tout à fait. Nous ne pouvons pas toujours prévoir facilement autre chose que ce qui est déjà arrivé: l'histoire du passé embarrasse et enchaîne nos prévisions de l'avenir; mais de certaines circonstances, ou fortuites, ou amenées par l'esprit et les tendances d'une époque, rendent possibles et vraisemblables de certaines formes, de certaines expressions artistiques qu'on n'aurait pas soupçonnées; de là une double erreur, une double voie qui mène à notre préjugé : on est alors ou trop hardi ou trop timide : ou l'on ne voit plus comme possible aucune expression nouvelle et différente, les changements et perfectionnements qui ont précédé les ayant toutes épuisées, ou on les croit possibles toujours et à tout propos, précisément parce que tant de formes variées et souvent imprévues les font regarder comme inépuisables. L'excuse de ce préjugé se devine facilement : l'incertitude de l'avenir rend bien naturellement circonspect relativement aux inductions hardies qu'on serait tenté de tirer de l'histoire, et l'on se méfie non moins naturellement des innovations et des essais, quand on en a vu de toutes sortes, et quelques-uns si mal venus.

10e Préjugé. — C'est le préjugé d'arrière-pensée politique ou philosophique. — On loue ou l'on blâme, non ce qui est ou ce qu'on trouve bon ou mauvais, mais ce qu'ont écrit ceux qu'on aime ou qu'on déteste. On croirait se trahir soi-même et trahir son parti que de louer l'art et le talent d'un ennemi politique. On trouve toujours à excuser ou plutôt à expliquer favorablement les erreurs et les

fautes de ceux dont on approuve les principes. Il faut que tout soit bon ou que tout soit mauvais, dans Voltaire par exemple, lors même qu'il ne s'agit pas de' ses opinions particulières ou de ses doctrines passionnées. On met au ban de la philosophie quiconque critique ses vers, ou l'on regarde comme traître à la religion et aux saines do-ctrines ceux qui admireraient son esprit et son style, même en tout autre sujet que la religion et la morale ; on arrive bientôt ainsi à la négation de tout ce qui est littéraire. On parle bien de goût et d'art, mais cela veut dire drapeau et mot d'ordre. Nous ne parlerons donc pas des préjugés qui tiennent à l'amour-propre, à la jalousie, à l'envie.... Nous renvoyons ceux qui en sont affligés, à l'école; pour y chercher un peu de goût, et au catéchisme, pour y trouver un remède à toutes, ces vilaines passions.

44e Préjugé. — Celui-ci est le plus fort peut-être, quand il existe, mais il a quelquefois des intermittences extraordinaires : je veux parler du préjugé de nationalité. On veut prouver (tout bas, à priori, tout haut, par des arguments) que la littérature de son pays, que les idées, le style, l'art de son pays, sont les meilleurs : on plaide au lieu d'analyser ; on- dissimule, on nie les défauts, pour ne voir que les beautés, et on fait le contraire à l'égard des autres peuples. On a quelque peine à se figurer qu'il puisse y avoir de l'esprit et du génie ailleurs, et c'est avec un certain fond de mauvaise humeur et une opinion arrêtée d'avance, qu'on s'en informe. On voudrait retrouver chez les autres peuples ses propres idées, son style,

sa langue même. On se croit obligé d'établir la prééminence, à chaque mot; on lit avec effroi, chez un étranger, un beau vers ou l'expression d'une grande pensée, et l'on ne se rassure qu'après avoir trouvé dans la littérature nationale un vers encore plus beau, une maxime encore plus noble et plus sublime. L'excuse à ce préjugé est dans le sentiment plus exquis d'une langue parlée dès l'enfance, et de certaines beautés artistiques qui échappent presque toujours aux étrangers. Ainsi, ceux qui ont ce préjugé, ont raison dans une partie plus ou moins restreinte ; leur tort est de se figurer qu'ils ont raison en tout, et de n'avoir pas une science suffisante des principes. Il y a de ce préjugé une variété qui est de la même nature, tout en présentant l'idée contraire : celui-ci consiste dans la manie de ne trouver bon que ce qui se fait chez les autres; mais ce n'est quelquefois qu'une manière de stimuler le goût lorsqu'il s'émousse, et il est une des armes offensives du romantisme lorsqu'il commence à lutter contre des théories surannées. Il a quelquefois du bon : il empêche qu'on ne s'endorme dans sa gloire, qu'on ne s'asphyxie dans son égoïsme, il renouvelle l'air, pour ainsi dire; c'est là son excuse et son côté légitime. Pour en revenir au préjugé de nationalité, ceux qui en sont atteints, disions-nous, ont raison en un point et torten plusieurs. Cependant, il y a nécessairement une littérature, un art qui possède à un plus haut degré que tous les autres un en-semble plus complet de mérites divers : invention, imagination, esprit, raison, idéal, style, etc., etc.; il y a, il doit y avoir une nation qui, sans l'emporter absolument dans chacun de ces éléments, en réunit

cependant le plus et à un plus haut degré ; une qui est, en somme, la plus riche par l'ensemble et l'excellence de ces qualités; et, si nous croyions, si nous disions que cette nation privilégiée nous paraît être la nation française, dirait-on que nous tombons volontairement dans le préjugé dont noits venons de faire l'esquisse? Nous pourrions le démontrer. Mais ce n'est point là notre conclusion, et je me hâte d'y arriver, la voici : N'ayons pas de préjugés, mais ayons des principes; cherchons le vrai partout et avant tout. Sans principes, l'imagination va au hasard ; l'idéal baisse, baisse toujours; on arrive bien vite à une indépendance illimitée et stérile; et ces principes vrais, absolus, dégagés autant que possible des particularités vouées au changement, nous essaierons d'en faire, dans ces études, une courte et sincère revue.

PENSÉES ET RÉFLEXIONS

SUR

L'IDÉE ET LA FORME DANS L'ART.

L'expression de la nature même, dans son existence propre, est l'extrême opposé de l'art ; en effet, on dit toujours, et avec raison, que le point suprême de l'art est de reproduire la nature, de la montrer où elle n'est pas, de l'égaler, de nous faire illusion et, s'il est possible, de nous tromper sous ce rapport, par la vérité de l'émotion, du sentiment, de la pensée ; il est donc évident que l'art, différent de la nature, a tout à faire pour parvenir à l'imiter, à la reproduire, à nous toucher par sa représentation. Or, avoir le plus long chemin possible à faire pour se rencontrer, c'est être aux antipodes.

Sous le rapport purement physique, cette différence n'est pas moins entière : la nature matérielle dispa-

raît; la musique n'a plus aucun rapport intellectuel avec la composition chimique de l'air et du nerf acoustique. Dans la peinture, il ne s'agit plus des substances minérales ou terrestres qui ont servi à produire l'effet. Vous voyez vivre le personnage, votre œil plonge dans un horizon lointain, il y a pour lui une mer immense et profonde sur un mètre de toile ; les choses simplement physiques, comme le champ du tableau, les couleurs matérielles ont disparu. Elles ne réjouissent l'esprit qu'en se dissimulant ; elles ne brillent qu'à la condition de n'être plus elles-mêmes. Ainsi la matière ne sert que comme de support à la forme, et l'idée qu'elle ferait naître de sa nature propre disparaît d'autant plus complètement que l'œuvre approche plus de la perfection.

Lorsque l'idée intérieure, renfermée encore dans le secret de l'àme, aspire à se transformer en œuvre d'art, l'artiste ne se contente point de penser, et ne se réjouit pas seulement de la vérité qui lui apparaît, il lui faut autre chose ; il éprouve l'impérieux besoin de produire au dehors, de dégager et de séparer du moi, en lui donnant une forme, en la transfigurant, la pensée qu'a fécondée son esprit. S'il était simplement philosophe, la pensée une fois conçue, il l'exprimerait par les signes du langage, sans travail et sans effort, et tout serait dit, l'excellence du style n'y ajouterait rien, absolument parlant. Mais artiste, il commence seulement alors le grand travail de la production, l'enfantement de l'œuvre; il ne tient pas seulement à ce que l'on comprenne sa pensée, mais qu'en la comprenant, en jouissant de son oeuvre, on sente immédiatement ce qu'il a senti lui-même lorsqu'il la

créait, le plaisir intellectuel produit par une réalisation extérieure dans les conditions naturelles à l'âme humaine, et d'après certains principes dont nous avons tous les premières notions enveloppées, latentes dans le secret de notre nature intérieure.

Mais la forme artistique n'est pas nécessairement liée à la ligne visible, matérielle, et les signes employés par le poète, par le musicien, ne jouent pas le rôle de la matière comme dans les autres arts, la peinture, la sculpture, l'architecture ; ils ne sont que de simples moyens de communication sans rapport avec l'art. Où est donc alors la forme artistique, puisque l'idée seule ne peut constituer le principe de s l'art? Elle est dans les sentiments, dans les sensa- tions, dans les images, dans les tableaux que l'œuvre de l'artiste excite spontanément en nous, et qui. correspondent à ce qui s'est passé dans son âme. Quel que soit le moyen de communication , c'est toujours œuvre de l'esprit se communiquant à l'esprit, au moyen de la sensibilité.

L'expérience et le raisonnement démontrent que la pensée d'une œuvre d'art, même lorsqu'elle est de peu d'importance, ne détruit rien de l'oeuvre totale qui, dans une sphère modeste, atteint à la perfection qui lui est propre, et qu'au contraire la forme défectueuse entraine et détruit l'idée malgré sa force et sa grandeur. Mais, d'un autre côté, l'idée considérée absolument, a une grande valeur. En effet, si elle est fausse et défectueuse, elle se refuse à l'art; elle met un obstacle à la forme qui], ainsi gênée, n'a qu'une valeur relative très-suspecte, car elle lui communique sa fausseté et sa bassesse ; et plus elle

est élevée et noble, plus elle élève et ennoblit l'art, pourvu que l'expression artistique soit suffisante.

A tout prendre, l'idée est partout transparente. En effet, outre l'idée principale, qui est l'âme de l'œuvre d'art, il y a dans chaque détail de la forme, dans chaque fragment de la composition et du style, une idée, subordonnée à la principale sans doute, mais qui n'en joue pas moins son rôle secondaire et nécessaire. Ainsi, à vrai dire, partout où vous voulez saisir la forme seule jusque dans ses moindres détails, vous trouvez toujours l'idée unie à la forme, et il semble que l'œuvre, qui est une dans son ensemble, soit composée d'une foule d'œuvres inférieures qui ont une existence purement relative et qui, par leur adhésion et leur harmonie, composent l'unité générale. Donc, en cherchant l'idée principale et les idées accessoires, il faut toujours que vous trouviez une forme sensible qui les voile en les faisant apercevoir, ou bien l'art est défectueux ; et en cherchant la forme, il faut que vous puissiez saisir toutes les idées qui la soutiennent dans son ensemble et dans ses détails.

On croit enfin apercevoir ici un des plus curieux mystères de l'art : chacun des deux éléments, idée et forme sensible, s'annule d'abord dans son essence pour se préparer à une vie nouvelle. Chacun, dans cette union intime où il n'arrive qu'après une lutte plus ou moins opiniâtre, grandit, et se fortifie de ce qu'il perd en le communiquant ; chacun d'eux ne vaut plus que par l'autre, s'absorbe dans l'autre, et tous deux n'arrivent, qu'après avoir passé par une mort momentanée et volontaire, à cette unité réelle , à cette vive et brillante métamorphose.

Il arrive aussi quelquefois que l'idée a plus de valeur qu'elle n'en a l'air, tout en se manifestant dans des ouvrages qui semblent légers et insignifiants, mais très-estimés au point de vue de l'art. Entre autres exemples, on peut citer les petits tableaux hollandais et flamands qui, suivant la juste remarque de Hégel, ont, malgré une grande trivialité, leur côté £érieux et poétique, comme expression de la joie, du bien-être très-légitimement gagné, chez un peuple qui ne doit qu'à son infatigable et heureuse industrie l'abondance dont il jouit et que tout semblait lui refuser.

Quelquefois encore la grande habileté d'exécution dans des sujets vraiment insignifiants, ne fait que cacher, sans qu'on ait le droit de la nier, la valeur réelle de l'idée qui vivait chez l'artiste. Ainsi, dans les représentations de fruits, d'objets et d'ustensiles . les plus ordinaires, il peut arriver qu'un degré émi- nent de qualités artistiques résulte d'une idée qui n'est pas méprisable: par exemple, la domination de l'homme sur la matière et sur la forme, essai vraiment poétique de la puissance créatrice de l'art qui fixe par la volonté des scènes fugitives , des aspects qui ne se reproduiront plus, des arrangements capricieux d'objets, en représentant avec force et avec éclat leur nature extérieure; l'artiste force ainsi la nature rebelle à recevoir la forme et l'aspect qu'il, veut lui donner, et à produire sous sa main les plus étonnantes illusions.

- Mais tantôt c'est l'esprit qui prédomine et empiète sur le domaine de la représentation sensible, tantôt la forme matérielle cache et enfouit l'idée qui se

perd par sa faiblesse ou sa nullité morale, et ne parle plus qu'aux yeux. Ce sont deux excès : si l'un des deux éléments envahit et étouffe l'autre (et il vaut beaucoup mieux sans aucun doute que ce soit l'esprit), il y a toujours une discordance, un reste d'hostilité qui laisse l'un des deux ou plutôt les laisse tous deux en souffrance. En attendant le moment vrai de l'art où tout est à sa place, qui ne voit cependant que la prédominance de l'idée tend à l'art élevé et original, et qu'elle suppose les grandes qualités de l'artiste, tandis que la prédominance de la forme et de la matière ou se précipite vers la décadence, ou n'arrive à l'art véritable qu'en se laissant corriger et renfermer dans ses limites; et qu'elle suppose ordinairement l'amoindrissement et la perte des forces dans la reproduction luxuriante du fini et de l'accidentel, et aussi une propension sensualiste qui fait chercher vite et suivant la mode un succès plus ou moins éclatant et profitable. Pourquoi, en effet, aurait-on de grandes et nobles pensées comme homme, si, artiste, on n'a pas le sens idéal de l'art?

L'art ne consiste donc pas absolument dans la reproduction exacte de la nature. Cependant, le reproche de ne pas la connaître, de ne pas la représenter fidèlement, est un de ceux qu'on peut le plus justement adresser à l'artiste qui pèche par ce côté.

Pourquoi cela? C'est que l'idée qu'on veut représenter une fois bien conçue, la composition arrêtée, enfin tout ce qui dépend de l'imagination et de la science amené jusqu'aux limites de la forme d'art, cette forme, d'un côté, est soumise à l'idée ; mais, de l'autre, elle tient à la nature même, à la nature réelle

et accidentelle qui, comme telle, doit avoir sa légitime part; elle est en effet le moyen et la matière de la représentation , et ne devra être corrigée, s'il y a lieu, que pour mieux exprimer la nature vraie, générale, reconnaissable pour tout le monde, sans explication ni commentaire. Ainsi, par exemple , il faut dans un tableau d'histoire que les personnages paraissent jouir réellement de la vie physique; que leurs yeux soient des yeux; leurs mains des mains... pour qu'ils puissent concourir à l'ensemble de la scène, à l'expression artistique de l'idée. De même dans un paysage dont le but serait d'inspirer l'amour de la nature, la mélancolie, les douces rêveries de la solitude, il faut cependant d'abord que les ciels, que les arbres soient vrais ; il faut donc avant tout savoir les exprimer comme ils sont dans la nature, et avoir étudié tous ces objets sans autre préoccupation que la recherche du vrai et les moyens d'une certaine illusion, dans l'expression sentie et savamment rendue de la forme totale et des détails. Ainsi, il faut connaître la nature, reproduire la nature, pour que la représentation serve heureusement à l'expression de l'idée et du sentiment. Mais s'en tenir à la représen- tation exacte, complète de la nature, sans y mettre le souffle de l'esprit, ce n'est plus faire absolument de l'art, c'est s'arrêter en route.

En un mot, les vierges de Raphaël sont d'abord et naturellement des femmes; elles sont ensuite idéalisées d'après la certaine idée de l'artiste. Celui-ci dépend de la nature dont les formes existent suivant leurs lois, sans lui et malgré lui. Quand il la possède

par la science et l'art, c'est elle qui dépend de lui, puisqu'il l'anime par l'idéal.

Elle dépend de lui ! Bossuet l'a bien senti et l'a dit avec éloquence dans son sermon sur la mort : « 0 homme ! s'écrie-t-il, il t'a établi pour t'en servir (du monde), il a mis pour ainsi dire entre tes mains toute la nature pour l'appliquer à tes usages ; il t'a même permis de l'orner et de l'embellir par ton art. Car, qu'est-ce autre chose que l'art, sinon l'embellissement de la nature1 ? Tu peux ajouter quelques couleurs pour orner cet admirable tableau, mais comment pourrais-tu... faire seulement un trait convenable dans une peinture si riche, s'il n'y avait en toi-même et dans quelque partie de ton être, quelque art dérivé de ce premier art, quelques fécondes idées tirées de ces idées originales, en un mot, quelque ressemblance, quelque écoulement, quelque portion de cet esprit ouvrier qui a fait le monde? »

Arrêtons-nous maintenant à quelques principes généraux qui puissent, comme préliminaires, nous guider sûrement dans l'étude de l'art :

1° Quelle que soit l'importance de l'idée , si la forme n'y répond pas absolument, si elle est inférieure , si elle laisse seulement deviner, il y a séparation des deux éléments : d'un côté, la forme matérielle et la matière elle-même, non dissimulée et transfigurée; de l'autre, l'idée elle-même qui ne vaut que

Cette pensée seule serait très-sujette à contestation. Ce qui suit l'explique et la complète dans le sens que nous venons d'exprimer.

comme telle, véritable âme en peine, honteuse de sa nudité;

2° Si la forme répond parfaitement à l'idée, ou se trouve du moins très-suffisante, alors l'œuvre peut être excellente, à différents degrés cependant; c'est- à-dire qu'à mérite égal de forme artistique, de représentation vivante, l'idée la plus élevée, la plus spirituelle, la plus noble, donne alors la prééminence à l'œuvre qui la représente et la fait vivre. Par exemple, à mérite égal de reproduction artistique i, au moins dans les parties essentielles, un Raphaël sera absolument, quels que soient les goûts et les prédilections particulières, préférable à un Téniers ;

3° Quoique, en soi, la forme soit l'élément inférieur, comparé à l'idée, et quand elle remplit simplement son rôle, comme elle est cependant d'une nécessité absolue dans l'art, puisque sans elle l'art n'existe pas, on peut dire qu'à mérite inégal de forme, c'est l'œuvre la mieux faite qui l'emporte, malgré l'infériorité de l'idée qu'elle représente. Par exemple, une noce flamande bien peinte sera justement préférée à un grand tableau d'histoire sans dessin, sans coloris et sans style ;

4° Quel que soit le degré d'idée où s'arrête l'artiste, il reste toujours soumis à la loi de l'idéalisation, c'est- à-dire à la nécessité d'exprimer dans son œuvre la

1 Il est clair qu'il y a toujours à tenir compte de diverses compensations : l'un sera plus brillant de coloris, l'autre plus sévèrement dessiné, etc. -

vraie nature de son idée et de sa conception, et par conséquent, presque jamais ( il peut y avoir de rares exceptions) ce que présente la nature toute seule, laquelle donne bien le fond de la représentation, mais offre toujours quelque particularité ou accident qui vicie le modèle au point de vue de l'art, au point de vue du sujet traité par l'artiste. Toujours l'artiste change, corrige, arrange quelque chose de son modèle pris dans la nature; et, s'il est habile, tout en la reproduisant avec force, il arrive à une vérité bien plus vraie que la réalité accidentelle, et cela est d'autant plus difficile et plus beau que son idée est plus élevée. L'analyse de quelques œuvres d'art démontrerait ces principes jusqu'à l'évidence.

SUR

LA CONCLUSION MORALE

DANS LES OUVRAGES

QU'ON PEUT CONSIDÉRER COMME DES OEUVRES D'ART.

1

Il est de l'essence de l'œuvre d'art de représenter la vérité et la vie au moyen-de certaines conditions matérielles, nécessaires à l'existence même de l'oeuvre, et de conditions morales et intellectuelles, nécessaires à la signification de l'œuvre. Les conditions vraiment essentielles et universelles font le sujet d'autres études. Celle dont je m'occupe ici n'a pour objet que de rechercher s'il y a des principes, et quels sont ces principes, relatifs à la conclusion morale de l'œuvre d'art, en ce sens que l'auteur la communique en l'exprimant, ou qu'il l'inspire au moyen de son œuvre, en l'y laissant cachée mais présente par la vertu propre de l'art. Il s'agit donc, dans ces simples réflexions, du résultat possible, naturel, des œuvres d'art, de l'im-

pression que les ouvrages les plus répandus peuvent produire sur les esprits et sur les cœurs.; j'entends ,une impression durable, réelle, capable de faire prendre aux idées et aux sentiments une dirèction bonne ou mauvaise, d'avoir enfin dans ce mouvement leur part logique et légitime. Ce nrest pas une dissertation que je fais, c'est un chapitre sans développement, une simple esquisse du sujet où je vais réunir, sous un-certain nombre de titres, les idées et les principes dont l'ensemble puisse donner une conclusion complète sur la question, comme j'ai essayé de le faire en énumérant et en notant les divers préjugés relatifs à la littérature et à l'art. La plupart de nos erreurs ne sont que des demi-vérités, des vues incomplètes; dans ces chapitres sur l'art, j'ai cherché à voir tout ce qui est essentiel, à n'omettre, autant que possible, aucun élément qui, en nous échappant, emporterait sa part de vérité. Je n'ai ici d'autre mérite que de regarder et de compter; je tâcherai de voir juste et de compter exactement.

Une œuvre d'art étant-donnée, on y trouve des qua-' lités et des défauts d'art proprement dits ; des qualités et des défauts relatifs à la conclusion morale 'et aux impressions qu'elle est destinée à produire; de plus, ces divers éléments peuvent, en se mêlant, s'aider ou se nuire ; de ce mélange, de ces incertitudes, résulte souvent un assez grand embarras pour l'esprit. Y a- t-il quelque principe qui puisse nous guider et nous satisfaire en nous permettant de juger sûrement l'idée et le principe moral de l'œuvre?

Je le crois, et voici, sauf révision, les principes généraux auxquéls je m'arrête, d'après ce que j'ai

toujours vu dans les arts et ressenti en les étudiant.

1er Principe. — Une œuvre d'art très-morale par sa conclusion et l'intention de l'auteur, peut ne pas toucher et ne produire aucun effet, par l'infériorité dés moyens employés, parce que, en général, il est de l'essence de l'œuvre d'art de produire son effet sans une intention particulière et arrêtée de préconiser une certaine idée ou une certaine vertu. C'est donc par l'art qu'il faut d'abord agir, quand on fait de l'art : l'idée seule et l'excellence même de la moralité ne produisant, dans le cas contraire, aucun effet. Nous ne disons pas que l'intention de l'auteur, ou exprimée ou habilement voilée, soit ou non un élément nécessaire, nous le verrons tout à l'heure; nous n'examinons ici que cette première et seule chose : l'inutilité, pour le bien, d'un art insuffisant. Ainsi, l'art doit servir à l'idée comme art ; sinon, il ne sert à rien, ou plutôt il nuit, en faisant croire, ce qui serait faux et funeste, que la morale est ennuyeuse par elle-même, et qu'elle l'est encore plus par son union avec l'art.

. 2e Principe. — Une œuvre d'art plus remarquable par la moralité que par le talent n'a guère qu'un succès d'estime; on s'en soucie très-médiocrement, elle est donc peu profitable : il ne faut pas compter sur de telles œuvres pour l'amélioration ou le redressement 'des mœurs. Mais, par une compensation fort regrettable, une œuvre immorale par les tableaux qu'elle représente et les sentiments qui y sont développés, peut, lors même qu'elle est dépourvue des qualités de l'art, faire dévier et corrompre, parce qu'elle s'adresse

à la sensibilité et à la passion qui va chercher ce qui la flatte, sans s'arrêter aux imperfections de l'art proprement dit. Comme on le voit, la partie n'est pas égale.

3e Principe. — Une oeuvre d'art, si elle est bien faite, peut présenter des tableaux dont l'idée soit très- condamnable, et ne pas produire de mauvais effets sur la volonté; elle peut même en produire de très-salutaires, si elle est assez profonde pour représenter dans leur vérité absolue ces choses mauvaises en soi et de leur nature ; car la vérité artistique alors rend vive et saillante la vraie nature de ladiose, c'est-à- dire qu'elle la montre dans sa laideur frappante, et l'expose comme bien plus dangereuse et plus haïssable qu'on ne se le figure ordinairement. L'art vrai est ainsi ; l'artiste n'a donc pas absolument besoin, pour y réussir, d'avoir eu l'intention particulière de stigmatiser le vice ou le crime qui fait le sujet de son œuvre. Il lui suffit

d'avoir ces haines vigoureuses

Que doit donner le vice aux âmes vertueuses.

4e Principe. — Une œuvre très-bien faite, qui représenterait, selon la grande vérité artistique et morale, des mœurs mauvaises, des actions coupables, et aussi, par un juste contraste très-favorable lui-même à l'art, de bonnes mœurs, de belles actions, peut produire une impression très-vive et favorable au bien. Ici l'effet sera doublement produit : en bien, pour le bien; en mal, pour le mal, et l'art même n'en sera que plus complet et plus saisissant.

5e Principe. — L'impression possible d'une œuvre d'art, en bien ou en mal, sur la volonté et sur les mœurs, tient souvent en grande partie à l'intention véritable de l'auteur, à ses sentiments , même non exprimés; sa sympathie ou son antipathie sincère se produit alors naturellement dans ses peintures, et en détermine la conclusion totale, la vraie moralité. Ainsi, par exemple, il ne serait ni juste ni utile de dire à un écrivain, à un artiste qui représenterait de préférence des crimes, des passions, des violences : Vous gâtez et corrompez les mœurs par de telles peintures. S'il les représente dans leur vérité, c'est-à-dire comme, au fond, toujours plus ou moins haïssables et véritablement laides au point de vue moral, son œuvre alors pourra n'être pas complète, et ne pas s'adresser à toute sorte d'âges et de conditions ; mais elle aura sa bonne part de moralité. L'utilité morale en est même quelquefois plus directe et plus sûre que toutes les peintures de la vertu.

6\* Principe. Et cela même nous fournit une règle sûre et très-simple relativement à cette question qui a tant exercé les critiques, je veux parler de la distinction entre l'art utile et l'art pour l'art. C'est que chacun des deux n'est vraiment bon que quand il est en même temps l'autre. Ainsi, l'intention générale du bien, que nous voulons absolument chez l'artiste, constitue évidemment l'art utile. Mais nous ne lui demandons pas une intention particulière ni surtout une thèse sur telle ou telle vertu; et en ce sens ce sera l'art pour l'art, mais en ce sens seulement.

Madame de Staël a écrit cette phrase : « Les madri-

gaux disent un grand mot philosophique en répétant que c'est pour je ne sais quoi qu'on aime, car ce je ne sais quoi, c'est l'ensemble et l'harmonie que nous reconnaissons par l'amour, par l'admiration.» On comprend bien que c'est là une des sources de l'art pour l'art, et que le je ne sais quoi a bien vite et bien facilement envahi un vaste champ dans la république des lettres.

7e Principe. — Mais, quelle que soit la peinture offerte à nos regards, lors même que l'auteur ferait triompher la vertu au dénoûment ou par sa conclusion finale, nous n'en conclurons pas que l'œuvre soit morale et favorable aux mœurs, si les développements et les dètails en ont quelque chose de suspect, s'ils laissent douter des sentiments réels de l'auteur relativement aux passions, et de sa sympathie pour la plus haute moralité. Son doute fera douter; son dénoûment ne prouvera rien ; on s'est trop abusé sur la moralité de ces dénoûments. Le public, même peu clairvoyant, a bientôt vu que cette partie de l'œuvre dépend de la volonté et même du caprice de l'auteur ; que, dans l'œuvre d'art, c'est un moyen de raccommoder bien des choses plus ou moins fausses ou suspectes; que dans la vie, la réussite de la vertu pouvait être et n'est souvent qu'un hasard, du moins pour la vue bornée de l'homme, et qu'il faut quelque chose de plus vrai et de plus évident pour l'art. C'est dans l'œuvre même que l'idée morale doit être renfermée, c'est de l'œuvre qu'elle doit sortir victorieuse, avec la vive lumière dont elle peut frapper tous les regards.

8e Principe. — Une erreur fatale dans la littérature et dans les arts, en général, a été de croire que les œuvres d'une haute moralité sont nécessairement ennuyeuses ; elles sont au contraire les plus intéressantes, et l'on pourrait dire les plus curieuses quand elles sont vraiment bonnes, parce qu'elles ont le plus vaste champ, et qu'elles comprennent en elles-mêmes la vérité. Un des motifs qui ont accrédité cette erreur et dont beaucoup d'artistes ont profité sans oser l'avouer, c'est qu'elles sont vraiment beaucoup plus difficiles (nous entendons les œuvres excellentes), puisqu'il faut un plus grand effort de l'art pour trouver du nouveau et du précis dans un sujet où tout se présente d'abord comme général et universel, et qu'elles réclament par conséquent un talent plus solide et plus profond. C'est faute des principes d'une esthétique sûre qu'on s'est jeté dans tant de déviations littéraires et artistiques qui présentaient il l'artiste faible et incertain, ou pressé de profit et de renommée, une plus grande facilité, un moyen de succès plus prompt, et aussi un appàt plus décevant pour la curiosité passionnée ou l'indifférence du plus grand nombre. Le roman du jeuneWerther aurait fait moins de bruit, si les défauts de ce personnage (et ils sont nombreux), ne paraissaient trouver leur excuse dans sa grande passion, et si toute la morale n'était pour lui dans les mouvements impétueux d'un cœur que nul frein n'arrête. C'est le défaut des œuvres que l'on a appelées romantiques (quels que soient l'origine et le sens absolu de ce mot) ; mais nous ferons tout à l'heure un tableau, nous dresserons une liste des

fautes et des erreurs qui constituent le caractère de cet art, si c'en est un 1.

9e Principe. — La pensée même de l'artiste et ses sentiments personnels doivent faire place à ceux qu'exige le caractère de son œuvre. Mais il est bon, il faut que, dans certaines limites indiquées par l'esthétique, on les sente, on puisse les deviner; ils doivent y être invisibles et présents. La règle qui va de l'art à l'artiste, en exigeant de celui-ci de nobles sentiments et une science élevée, est donc bonne et légitime.

1 0e Principe.—Quelle que soit d'ailleurs l'idée de l'œuvre d'art, il est presque impossible que la pensée réelle de l'auteur ne s'y fasse plus ou moins jour, malgré lui, ou autrement qu'il ne l'a voulu. Lorsqu'il a intérêt à la cacher ou qu'il a su se contenir au point qu'elle ne perce nulle part directement, elle apparaît alors par l'exagération même des sentiments qu'il développe et qui ne sont pas sincères; tout en paraissant s'élever à un plus grand idéal, il en diminue ou même en détruit l'effet.

Principe. — S'il représente le vice et la vertu sous leurs vraies couleurs, c'est-à-dire a vec une antipathie naturelle et vraie à l'égard du mal, et le con- - traire pour le bien, l'œuvre peut être ou plutôt sera certainement belle et utile, en la supposant vivante

1 Voir l'étude intitulée : Réflexions sur la nature de l'art dramatique.

par le style, le dessin, la couleur qui lui sont propres et qui sont le moyen de l'art. — Mais si l'artiste peint le mal et le bien de manière à faire douter de la nature même du bien et du mal, avec de certaines arrière-pensées que tout cela pourrait bien être fondé sur des préjugés, dans l'intérêt plus ou moins suspect et le droit équivoque d'une partie de la société.., son œuvre peut devenir extrêmement dangereuse et conduire aux plus funestes conséquences. — Et s'il produit une œuvre où le bien et le mal soient peints dans leur réalité en quelque sorte visible et tangible, avec tous leurs accidents souvent inintelligibles, mais non dans leur vérité, et sans s'élever à un certain idéal qui seul donne le cachet d'immortalité aux ouvrages de l'homme, son œuvre sera plutôt dangereuse qu'utile, et si elle est vraiment réussie, elle saisira plus les regards qu'elle n'ébranlera la pensée, elle pourra exciter l'étonnement, mais elle ne forcera pas l'admiration ; elle frappera bien les esprits, mais elle ne saurait toucher les cœurs.

12e Principe. — Ainsi, tout ce que l'on a dit contre l'art et ses èffets, depuis Platon jusqu'à J.-J. Rousseau et de nos jours, peut donc se réduire à une question très-simple : il ne faut pas le juger par des œuvres dangereuses et immorales, qui souvent, d'ailleurs, sont très-peu artistiques, mais par sa nature même. Il peut produire des effets funestes par le mauvais usage, mais seulement par là ; tout le reste n'est que paradoxe usé, demi-vérité pire que l'erreur; et Bossuet lui-même, dans ses Maximes et Réflexions sur la comédie, n'a pas craint d'écrire

cette pensée qui contredit un peu son anathème général : « Quelle erreur de ne savoir pas distinguer >> entre l'art de représenter les mauvaises actions » pour en inspirer l'horreur,.et celui de peindre les » passions agréables d'une manière qui en fasse » goûter le plaisir ! » L'autorité de Rossuet, si grande dans le reste, est en quelque sorte double ici, dans un ouvrage où sa sévérité inflexible semble ne pas connaître de limites.

Jusqu'ici, je n'ai pas donné d'exemples, ils abondent partout. Je veux cependant en choisir un dans la littérature contemporaine, et je le choisis à des-' sein dans deux comédies que je n'analyse pas mais qui sont connues par une vogue extraordinaire, par un succès très-prolongé; elles sont du même auteur : or, la contradiction même qui les sépare, et le changement complet d'idéal de Id. première à la seconde, sont une confirmation de nos principes. On devine ,peut-être que je veux parler des deux comédies intitulées, l'une la Dame aux Camélias, l'autre le Demi- monde. Elles sont dans une opposition manifeste, de sorte qu'il y en a pour tous les goûts : la première est, au fond, une apologie, une sorte de défense pu-, blique et lyrique des mœurs qui sont en dehors de la société. L'auteur y met quelque condition , et une certaine poésie raffinée y vient mêler son parfum dangereux, mais au fond, c'est cela. — Cette femme vit dans l'aisance et dans un certain luxe : or, d'où vient ce luxe dont elle est environnée? Elle a une certaine retenue et une certaine dignité, mais quel en est le principe? Il est clair que, mise en contraste avec d'autres personnages du même ordre moral.,

elle est donnée comme douée de sentiments nobles et purs, et l'intérêt est appelé sur elle à ses derniers moments, comme étant épurée et transformée par un amour vrai : elle aime, tout est dit; et cela, dans le drame, justifie et sanctifie tout le reste. On comprend tout ce que de pareils tableaux peuvent fournir à la fantaisie et au lyrisme des passions. C'est un exemple donné que le vice peut se purifier en lui-même et en restant à peu près lui-même ; qu'on peut avoir toutes sortes de qualités, être digne du plus grand intérêt, être grande par le cœur, tout en se mettant en dehors de lois tellement humaines, indépendamment de leur caractère divin, qu'elles se perdent dans la nuit des traditions antiques. Ces exemples, dans l'art qui a pour effet de généraliser et de poser des principes ipso facto, même sans la volonté de l'artiste, sont de nature à faire douter de la sainteté, de la réalité de la loi, en montrant que la vertu, l'honneur, la réputation, le frein religieux, tout doit céder à une grande passion, et qu'on peut être très-noble et même très-vertueux, par exception, en prenant la route contraire. L'exception ! l'art en fait une idée, un principe général malgré vous, et c'est ce que n'a pas vu l'école romantique, qui a péché par là. — Qu'est-ce, au contraire, que le Demi-monde du même auteur? Une société tarée et tachée que l'écrivain, tout en la stigmatisant, estime un peu trop haut en comparant ses personnages à des pêches à quinze sols, et par contraste avec les pêches parfaitement belles et pures qui en coûtent vingt. Mais ces personnages tarés, ces femmes qui ont failli, qui en sont réduites aux expédients et aux mensonges,

sont abandonnées dès qu'on les connaît. Une jeune personne dans ce drame représente, par sa sagesse, son amour pur et vrai, la pensée de l'auteur. Elle épouse à la fin l'homme droit et sincère qui a dévoilé à son ami la vie de l'intrigante; et le mépris avec lequel il dit que cette femme est de celles qu'un honnête homme n'épouse pas, est la vraie pensée de I'oeuvre, c'en est l'âme et la conclusion. Cependant il n'est pas évident que l'auteur ait fait la comédie pour amener cette conclusion-là; elle est dans l'œuvre par la vertu même de l'art; le bien et le mal sont exprimés ici sans équivoque ni tergiversation. Nous ne sommes pas trompés ni séduits ; et s'il y a des peintures plus complétement artistiques et morales, d'un idéal plus pur et plus élevé, on peut donner celle-ci comme exemple d'un tableau dont l'effet serait de venir en aide aux bonnes mœurs par une représentation désintéressée des mauvaises. Et j'arrive enfin à ma conclusion, qui est simple et toute naturelle : c'est l'excellence de l'art quand il est dans ses vraies conditions, et son action bienfaisante sur l'éducation de l'homme. Créé libre, en effet, l'homme ne profite véritablement que des leçons qu'il se donne à lui- même, ou qu'il accepte d'ailleurs, les reconnaissant bonnes, ce qui revient au même. L'habileté du maître est de lui rendre la loi acceptable et aimable, autrement il peut se soumettre, mais rien n'est fait. s'il n'est persuadé. Or, l'art, dans sa vraie nature, faisant sentir immédiatement, même, et surtout, sans leçon apparente, sans prêcher ni dogmatiser, ce qu'il veut faire accepter, ce qu'il est bon qu'on sente et qu'on veuille, ayant pour mission de rendre aimable

et d'ennoblir par l'idéal ce qui est beau et bon , faisant ressortir par sa puissance vengeresse les laideurs morales, qui seraient souvent cachées ou resteraient inaperçues dans le mouvement ordinaire de la vie , possédant cette vive et aimable puissance dont il sait tempérer l'énergie et cacher le secret, on a bien le droit de dire que son effet vrai et naturel, quand il sait se retenir sur la pente des déviations, est de disposer au bien et de concourir à l'éducation et au perfectionnement de l'homme par cette vive lumière de l'intelligence et du cœur. Il est donc un des moyens efficaces que Dieu a donnés à l'homme pour lui aider au bien, tout en réjouissant son àme dans les dures nécessités de la vie, pourvu qu'il ne résiste pas à cette invitation divine et qu'il sache s'en montrer digne.

RÉFLEXIONS

SUR

LA NATURE DE L'ART DRAMATIQUE.

La tragédie, dans le sens le plus général d'action dramatique, sans nous arrêter d'abord à une forme caractéristique, est une des plus belles œuvres que le génie de l'homme puisse produire dans les lettres, si elle n'en est la plus importante, comme le dit Aristote. Elle représente la vie, elle peint les passions, elle fait usage à propos de tous les styles, elle peut donner les plus belles et les plus éloquentes leçons, sans donner de leçon, sans même y penser. Il lui suffit, pour atteindre à ce but, de peindre la lutte des passions et la victoire définitive du sentiment moral, soit que les passions aient été vaincues pour faire place, dans un idéal élevé, au principe du bien, soit qu'elles l'emportent sur le bien et que cette injuste victoire ait fait

vibrer dans nos âmes le sentiment le plus vif d'horreur pour lé mal. H est très-important'de savoir au juste à quoi s'en tenir à ce sujet ; je voudrais donc- dans ces simples réflexions exposer quelques prin-"cipes, attaquer quelques préjugés, en indiquant les erreurs qui sont imminentes pour le poète, dans un art qui réclame tant de science et tant de naturel. Rappelons-nous d'abord le vrai sens du mot : l'art, c'est l'expression de la vie, de la pensée, de l'intelligence, qui s'adresse à l'esprit, par le sentiment, et dont l'âme est l'idéal même que la forme d'art doit éveiller en nous en , se manifestant. L'expression toute seule de cet idéal serait une sentence religieuse, morale; mais il subsiste, il respire, enveloppé et transparent dans l'œuvre d'art qui exprime la chose sans la dire, et qui la fait ainsi connaître plus sûrement à l'esprit si les conditions de l'art sont remplies.

Quoique le poète dramatique s'adresse surtout à l'homme et à tous les hommes, il faut bien sans doute qu'il soit dejson temps. Mais ici/il a un écueil terrible à éviter, c'est de s'adresser si étroitement à ses contemporains, que son œuvre soit vieille au bout d'un quart de siècle. Nous en pouvons faire aujourd'hui la triste expérience, et à la vue de ce qui a paru si neuf, - si original, si heureusement osé vers 4830, nous sommes fort étonnés, quelquefois même un peu honteux d'avoir été pris autrefois à de tels chefs- d'œuvre. C'était alors la mode des passions excentriques et bizarres, d'un lyrisme sensuel ou des canevas enchevêtrés et inextricables. Avec les uns , on avait un certain développement de passions humaines sans doute, puisqu'elles ont p.u être comprises, mais

qui ne représentaient qu'un faible élément, qu'un côté du grand tableau, qu'un état particulier de l'âme, que des affections transitoires et adoptées par la mode, dont le tort irrémissible était de se produire comme une manifestation vraie, complète, générale, et surtout d'introduire un faux idéal dont le fonds n'était guère qu'un égoïsme secret, à peine voilé, un secret appel aux passions. Avec les autres, c'était l'expression d'une curiosité qui, une fois satisfaite, ne laisse que le sentiment plus froid qu'agréable d'une énigme déchiffrée lentement, non sans peine, jusqu'au mot final qu'on aurait pu nous dire au commencement. Quand on nous a révélé fL la fin que le fils de ce'père n'est pas son fils, que cette fille n'est pas non plus celle qu'on croyait, que ce mendiant est un prince ; quand tout le monde change de nom, d'état et même de caractère, nous voyons bien alors que tout pouvait s'arranger facilement. Mais, grand Dieu ! vous qui le saviez, si vous nous en aviez prévenus, tout était dit; ou bien encore on vous en prévenait, mais alors l'énigme était cherchée dans toutes les obscurités de l'intrigue, par des personnages qui vous donnaient l'impatience d'un secret qu'on sait, qu'on voudrait crier aux intéressés, afin de délivrer et de débarrasser du même coup tout le monde.

On le voit, quand nous disons la tragédie, nous voulons dire simplement l'œuvre dramatique dont la conclusion présente quelque chose de tragique, une vengeance, une catastrophe terrible, et nous n'entendons nullement une forme quelconque qui soit exclusivement attribuée à une école admettant ceci, rejetant cela, en vertu de maximes qui

ne seraient pas puisées dans la nature même. J'insiste sur ce principe, dans une étude de littérature ou d'art : que toute dénomination particulière est exclusive et toujours plus ou moins capricieuse et fausse, et que, par conséquent, les grandes époques, les grandes écoles, les grandes œuvres n'ont jamais eu, qu'après coup, de noms particuliers et restreints, et jusqu'à ce nom d'école dont je me sers pour me faire comprendre. On leur en donne plus tard, lorsque, par enthousiasme pour de certaines qualités, ou même pour de certains défauts (naturels peut-être dans leur temps) on s'attache à tel élément de l'art, à telles qualités de composition, de dessin, de coloris, de style ; mais dans le moment même, il n'y a pas eu de nom particulier ; on cherchait le beau et le vrai, voilà tout. A l'époque de la tragédie que nous appelons classique, on disait simplement la tragédie, on ne faisait pas de drames à tableaux ou, du moins, on n'en avait que comme des souvenirs d'une forme alors impossible. Ainsi Racine présente à Molière, en 1663, une tragédie de Théagène et Chariclée, malgré l'ancien drame de Hardy sur ce sujet, en 8 actes et 40 tableaux ; mais, quoi qu'il en soit, cette expression particulière est moderne. Jamais les grands poètes du XVIIe siècle ne se sont appelés classiques, ni jamais ils n'ont soupçonné qu'on dût un jour les appeler ainsi et élever en face ou à rencontre des monuments qu'ils nous laissaient, une autre école qui porterait un autre nom auquel on pût la reconnaître. Ce qui est beau, ce qui est bon, vrai, naturel, ne peut pas l'être d'une certaine manière exclusive, il ne peut l'être, avec des variétés

qui tiennent aux époques, que plus ou moins complétement, avec plus ou moins d'intensité, avec les lumières plus ou moins vives du génie. Cherchez tant que vous voudrez, vous ne trouverez point là matière à une dénomination spéciale.

Nous n'en donnons donc aucune comme modèle absolu : chacune a son originalité qui disparaîtrait dans les imitations ; chacune approche, dans un certain degré (mais non également), de celle qui réunirait toutes les qualités possibles; mais chacune aussi est d'une époque, d'un pays, d'un certain degré de civilisation, d'une certaine manière (plus ou moins large et complète) d'envisager l'art; chacune, enfin , dans son plus beau développement, mêle à. ses qualités immortelles une qualité infirme et périssable qui, là où elle est, subsiste et se soutient par la beauté même de l'œuvre d'art, mais qui, imitée et reproduite, reprendrait son caractère d'infirmité et de vieillesse. On en a conclu que, placé toujours dans une voie nouvelle, le poète n'a qu'à marcher sans regarder derrière lui, et accepter toutes les inspirations, tous les caprices même d'un esprit échauffé et de ses sentiments les plus personnels; nous ne pouvons être de cet avis; le reste de cette simple étude dira, j'espère, amplement pourquoi.

Un mot donc de ces diverses tragédies : le drame grec est primitivement religieux et lyrique; il peint les grandes catastrophes et les misères de l'homme entraîné ou poussé par la fatalité. Bientôt les passions s'y donnent plus d'essor; mais l'origine est là, qui fait toujours sentir son influence, et comme le rôle de cette implacable fatalité, en comprimant ou resserrant le

jeu plus compliqué des passions en disant toujours à l'homme, comme à Ahasvérus : marche ! marche ! avait naturellement forcé le drame à une unité simple et terrible , l'unité et la simplicité aux voies fermes et resserrées en ont toujours fait le caractère. Une vengeance qui va droit au but, une passion puissante,, sans développements ni retour sur elle-même, mais faisant explosion, en voilà le fond ordinaire. Quant à la tragédie latine, on peut dire qu'elle n'existe réellement pas. Ce n'est pas exister, en effet, que d'avoir cette vie factice empruntée aux ouvrages des Grecs, et présentée sous des formes générales et vagues qui. rappellent plutôt l'idée de tirades que de caractères. Je ne veux pas dire qu'on n'y trouve pas quelques idées nouvelles, quelques intentions de vraisemblance relativement à l'antique tradition, par exemple, le motif nettement exprimé du sacrifice de Polyxène, dans la tragédie de Sénèque ; il y a bien aussi-quelques beautés éparses, quelques sentiments vrais, commedans l'Octavie, où les faits récents ont inspiré le poète (quel qu'il fût); il y a bien quelques strophes poétiques; mais, sauf ce rare mérite, il n'y avait point. là cette véritable nouveauté dans un genre semblable, comme dans l'Andromaque de Racine, après Corneille, et cette tragédie reste marquée et scellée des deux mots de M. D. Nisard : déclamations et descriptions.

Un peuple peut défendre sa renommée quand il a, comme les Romains, produit Horace et Virgile ! mais, comme peuple se réunissant pour des spectacles, ils étaient trop féroces (Sénèque le dit avec éloquence dans sa septième épître) , et ne devaient pas inspirer

un poète tragique, le poète dont le génie a le plus besoin d'être excité et soutenu par la pensée publique.

Autantle drame grec estsimpleetnu, autant le drame anglais est varié et multiple. Dès son origine, il se développe avec une liberté de passions, une richesse de style, des ressources extraordinaires de terreur et d'émotion; sa forme leur laisse toute indépendance, et s'il s'oublie et se pèrd quelquefois en poussant des rameaux vigoureux, mais inutiles et même nuisibles, au moins alors a-t-il presque toujours pour lui une originalité vive et puissante. Comme le théâtre grec, il étale des scènes toutes sombres de terreur reli- - gieuse - et de fatalité; mais l'esprit passionné y est plus libre et plus dégagé, et l'on sent bien que Macbeth, malgré les sorcières, pourrait ne pas tuer son roi, qui est son bienfaiteur et son hôte. Ici, on peùt dire que ce n'est pas précisément un effet de la terreur religieuse, mais que cette action de sorcellerie et de magie excite et dirige la passion sans la dominer, et permet à l'esprit moderne cet ample usage de toutes les choses humaines et de la connaissance du cœur qu'il doit au christianisme et à une longue expérience de la vie. En résumé, variété et profusion, terreur quelquefois exagérée, art incomplet dans le choix de ce qu'il faut montrer et de ce qu'il faudrait plus sagement garder derrière le rideau ; mais de magnifiques développements, la nature prise sur le fait, une science instinctive.et profonde de caractères, une verve puissante, qui serait plus riche encore si elle était plus resserrée; un lyrisme quelquefois très- beau et très-vrai : voilà à peu près l'impression qui m'en est restée.

La tragédie française s'est jetée dans un extrême contraire, naturellement, comme par un mouvement irrésistible; elle s'est fait un code de préceptes antiques, et s'est quelquefois assez gênée, il faut bien le dire, par respect pour Aristote, pour des règles qui ne sont pas dans Aristote. Y eussent-elles été toutes, on pouvait s'affranchir de plusieurs par de bonnes raisons; la différence du monde ancien et du monde moderne en fournit assez. C'est aussi ce qu'elle a fait souvent, et elle a donné le précepte et l'exemple de ne s'écarter de certains principes qui n'étaient pas à priori, qu'après les avoir longtemps pesés, et s'être assurée qu'en s'en écartant, elle ne marchait pas au hasard. La critique moderne s'est fort trompée sous ce rapport; la tragédie française, en effet, n'a pas été aussi timide qu'on le croit assez communément. D'abord, 'Corneille et Racine discutent, expliquent, commentent ces lois auxquelles ils veulent se soumettre, toutes les fois que cela leur est possible; de plus, ils s'en écartent beaucoup quand ils n'en ont pas l'air; et, ce qu'il faut bien reconnaître, c'est que ces codes littéraires, qui paraissent quelquefois les contrarier, ils les aiment; ils vont y puiser, sans que personne les y force, des leçons et des conseils, poussés par leur propre génie, grand et simple, et par leur propre nature, qui, toute française, ne perd jamais de vue l'unité, l'ensemble, le dessin net et pur, l'idéal, le résultat moral. Ne les croyons donc pas trop quand ils se plaignent d'Aristote; ils sont allés le chercher; quand ils le boudent, c'est bien à contre-cœur, il est leur meilleur ami. Telle était la disposition des esprits représentés dans leur plus haute significa-

.1

tion par les grands poètes de l'époque. Si cette disposition eût été différente, on eût sans doute pris une autre route, comme l'auraient tant souhaité quelques critiques modernes : y aurions-nous gagné des chefs- d'œuvre inconnus? j'en doutejort, ou plutôt je suis sûr du contraire; mais ce n'est pas le moment de dire pourquoi.

La tragédie française, simple et sévère, est pleine d'énergie et de grandeur dans Corneille; de peintures délicates et profondes de l'amour et des passions dans Racine; avec un idéal plus énergique, moins pur, plus répandu dans toute l'œuvre chez le premier, plus condensé, plus pur, plus complet chez le second; cela demande peut-être à être prouvé, car depuis tantôt deux siècles, on répète à ce sujet le chapitre de Labruyère; nous le ferons quand le moment sera venu. Pour le moment, nous caractérisons ce genre, en général ; peu importe, d'après mon sujet, que le trait aille à Corneille ou à Racine, pourvu qu'il soit juste. Cette tragédie peint l'homme en général, l'homme de l'histoire, l'homme même. Moins frappante d'abord que d'autres formes tragiques, elleest plus sûre d'être comprise et sentie partout et toujours. Son vrai caractère est de s'adresser, non à de certains hommes et à de certains pays, mais à l'humanité même. Elle n'a pas besoin des chroniques ou des mémoires secrets; une page d'histoire, quelques vers d'une légende poétique, lui suffisent. Elle souffre d'autant moins les imitateurs que, prenant les caractères généraux, elle les a bientôt tous pris. Mais ces caractères généraux, elle a su, en les peignant dans des personnages historiques, donner à ceux-ci ce qu'il leur

fallait de leur physionomie nationale, pour qu'ils eussent leur caractère ; assez de précision pour qu'ils devinssent de vraies personnes qu'on ne peut plus confondre avec d'autres; enfin, un caractère vrai- ment humain et partout reconnaissable. Ainsi, c'est l'humanité peinte à grands traits, mais profonds et ineffaçables. C'est par là qu'elle est impérissable, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'autres cadres possibles, d'autres formes plus appropriées à d'autres époques; mais celle-là, indépendamment de son incomparable mérite, a été tellement et si heureusement appropriée à son siècle, que la pensée ne pouvait venir et ne venait à personne qu'une autre fût possible ni surtout meilleure; il n'y en a guère qui puissent s'appuyer sur une aussi solide légitimité.

Le drame allemand est métaphysique et allégorique dans ce qui lui est propre, et, quant au reste, il se rapproche du drame anglais par la mise en scène, la familiarité du style, par son coloris de chronique. Il y a encore là des différences, sans doute, mais vu d'un coup d'œil, comme il suflit pour ce sujet, il est du même genre. Le drame de Gœthe sort des lois nécessaires de l'œuvre dramatique; sa métaphysique a besoin d'explication; sa sorcellerie est sans naïveté; ses abstractions personnifiées, gratuites suppositions, rappellent froidement les allégories des anciens, qui y allaient plus naïvement. Il est admirable par les scènes humaines, par une savante peinture des choses et des mœurs, par l'art de développer dans des scènes variées et multiples un grand drame de passions et d'héroïsme. La tragédie italienne, à part ce qui est exclusivement italien par les détails du style et

malgré un certain luxe de meurtres et de sang, se ~ rattache à la tragédie française (je ne parle pas du génie) ; et le drame espagnol, avec son enflure chevaleresque et sa propension au fanatisme dans tous les genres, est, par l'indépendance et la prodigalité, de la famille du drame anglais.

Or, de ces diverses tragédies, ou formes dramatiques, comme on voudra les appeler, en choisirons- nous une pour l'assigner au poète dramatique? Non, assurément: quoique les beautés spéciales de telle ou telle soient d'un ordre très-supérieur, d'un caractère • plus général, plus humain, plus achevé, toutes tiennent par quelques côtés aux grands principes du bon et.du beau; mais toutes y mêlent l'expression d'un goût.particulier à la nation, à l'époque, soit historique, soit littéraire, et de ce mélange de beau absolu et de beau relatif- résulte un ensemble plus ou moins parfait qui est immortel par quelques-uns de ses éléments, et garde quelque infirmité de son temps par les autres. Il n'est donc possible de donner au poète, comme vrai et unique modèle, aucun de ces drames, pas même ceux qui offrent d'ailleurs tant de beautés et de peintures achevées. Peut-être lui demanderons- nous d'avoir quelque chose des différents mérites de ces genres si différents ; mais nous ne lui demande- rons pas de l'avoir précisément et exactement, ce serait le gêner, l'emprisonner, et il doit être libre; ce serait peut-être aussi lui demander une mosaïque, quoiqu'il ne faille pas s'exagérer ces craintes qui accueillent souvent les tentatives d'éclectisme; mais .nous ne demandons pas non plus d'éclectisme. Ce n'est cependant pas pour en avoir fait que Casimir

Delavigne est resté plus ou moins loin du premier rang, comme le disait dernièrement la critique des journaux, à propos de la reprise de Une fête sous Néron-, c'est lé génie même, dans sa haute acception, qui a manqué ; et, à ce sujet, je ferai remarquer que cette même critique, repoussant le mélange des deux genres, disait : Il faut faire l'un ou l'autre, tragédie ou drame, et ne point les abàtardir tous les deux par un compromis impossible. On ne peut poser plus mal la question, car, au point de vue vraiment esthétique, ia critique devait dire, non pas : « Faites l'un ou l'autre;» mais « Ne faites ni l'un ni l'autre. » Tous deux, en effet, ont de certaines formules particulières (lui n'ont été bonnes qu'une fois (quand elles ont produit des chefs-d'œuvre). Ce à quoi il faut toujours ramener l'art, ce sont les principes absolus, à priori, qu'il s'agit de dégager par l'expérience et l'analyse. Si l'on prend d'avance un nom d'école, dût-on y mêler deux écoles, par cela même on fait fausse route, on a dix chances contre une de s'égarer.

Ainsi donc, notre poète ne sera surtout ni classique ni romantique. Il y a longtemps, je le sais, qu'on n'emploie plus ces termes dans la critique; mais la chose subsiste et a toujours subsisté. Il y a un certain nombre de défauts qui menacent naturellement toute expression d'art, toute école, tout artiste, puisque toute voie qui n'est pas la vraie et la bonne est une déviation, et qu'il est cent fois plus facile au caprice et à la faiblesse de s'y fourvoyer plus ou moins, que de rester dans l'autre, qui est glissante et pénible à tenir. Mais, enfin, comme on n'en parle plus, je me garde d'en faire l'historique, et je me contente d'énu-

mérer les défauts, quelquefois très-graves, que l'on peut ranger sous ces deux dénominations qui, après tout, signifient cela, dans les œuvres qui ont été, en tout ou en partie, dénommées ainsi. On peut leur donner un autre nom ; mais le ,mal est le même, comme on va le voir.

Notre poète ne sera donc pas romantique, c'est-à- dire que, pour rester dans le vrai et dans l'art, il évitera : 10 la peinture fausse des passions: sa peinture sera forte, mais sans violence et sans arrière- pensée de les représenter comme intéressantes et poétiques en elles-mêmes, comme se légitimant par leur force et leur puissance propres. Les grands poètes ne s'y sont jamais trompés. La passion, chez eux, est toujours plus ou moins faiblesse, sous son apparente énergie : c'est à la peindre qu'ils excellent; mais ils savent parfaitement ce qu'ils peignent, et là-dessus le tendre Racine et le divin Platon pensent absolument de même, mais non comme les auteurs de ivei,thei\* et d'Antoîzy ; 20 la peinture de la vie au point de vue de la réalité accidentelle, dénuée du sens moral et de l'idéal, qui ressortent toujours plus ou moins de la vérité. Il sait que la réalité est toujours niable; car les actions particulières sont réelles et elles sont souvent très-fausses au point de vue de l'humanité même. Voilà pourquoi elles s'expliquent presque toujours obscurément, et pourquoi l'on dit aussi qu'il est difficile de connaître les hommes ; 3° il évitera la confusion faite dans cette école entre la vertu et l'honneur. Le sens philosophique profond de ces deux expressions ne peut être ignoré de l'artiste : il serait bientôt entraîné à n'avoir pour idéal que la réputation, les

apparences, le qu'en dira-t-on ? Le dénouement d'Antony péut servir ici d'exemple : « Elle me résistait » (ce qui est faux); «je l'ai assassinées; ce qui est faux relativement au motif ; mais l'honneur est sauf ! 4° la peinture complaisante des exceptions données comme expression vraie du principe et du caractère, moyen plus prompt et plus frappant pour attirer l'attention, exciter la curiosité, flatter les secrètes pensées, tentation terrible à laquelle n'ont pas su résister toujours Goethe et Schiller, Victor Hugo et Alexandre Dumas, Musset, G. Sand, et, dans la Dame aux Camélias, M. Alexandre Dumas fils, qui, une fois l'attention excitée par cette œuvre, s'est hâté de reprendre la route battue, ce qui ne veut pas dire banale, dans le demi-monde

L'exception est vraie, sans doute, dans ses limites ; mais alors elle n'a plus aucun caractère d'école. La- fontaine, le grand poète, nous montre bien le moucheron vainqueur du lion, mais périssant dans la toile d'une araignée; le rat valant bien l'éléphant, mais.... un chat sortant de sa cage, etc.... ; et le roseau plus fort que le chêne, mais à ce seul point de vue :

Je plie et ne romps pas.

5° il se gardera des facilités d'un dessin sans limites précises, des épisodes sans liaison suffisante avec le

1 Je ne prétends, bien entendu, louer ni blâmer dans leur ensemble les ouvrages que je ne cite que pour un fait ou une idée.

Je n'apprécie la chose citée qu'en elle-même et toute seule. Critiquer le tout serait une autre affaire.

sujet, et de tous ces écarts d'imagination qu'on trouve quelquefois chez les maîtres, mais avec un naturel qu'il est dangereux d'imiter, avec une naÏveté même qui n'est possible et légitime qu'une fois dans des circonstances qui ne se représentent plus ; 6° il n'aura pas à chercher d'avance une moralité, une leçon précise comme conclusion de son drame; il sait qu'elle ressortira d'elle-même des tableaux vrais qu'il présentera du monde et de la vie; mais il se gardera d'éviter cette conclusion morale comme s'il craignait de paraître l'avoir cherchée, et d'amener des conclusions fausses, formidables pour les vertus communes regardées comme une duperie, comme des conventions sociales tout à l'avantage des habiles contre les naïfs et les sots : moyens vifs qu'a souvent employés l'école dont nous parlons. Il se gardera également d'une conclusion ou d'une moralité particulières, arrêtées d'avance dans son esprit; il ferait des plaidoyers en faveur d'une opinion ; il aboutirait au triomphe d'une idée ou d'un système, ce qu'il y a de plus contraire à tous les principes de l'art. La comédie intitulée Par droit de conquête a évidemment ce défaut. Les Autos de Caldéron sont aussi, pour la plupart, des sermons, très-curieux d'ailleurs, en faveur de telle ou telle pratique de dévotion ; et Dieu sait à quelles bouffonnes et horribles preuves cette logique dramatique a entraîné le poète; 7° il évitera encore la poésie hors de propos et un lyrisme intempestif. Il y a des situations extrêmes dont le style naturel sera vif, impétueux, lyrique ; les personnes mises en scène ne sont pas données comme éloquentes ni comme poètes, et ces vives peintures ne sont

vraisemblables pour le personnage qu'autant qu'il se trouve vraiment intéressé à des événements graves ou terribles qui l'ont fortement ému. Il sent alors vibrer en lui la note intérieure du lyrisme ; il est poète comme tout le monde en pareil cas; comme tout le monde ! avec cette différence que, dans la vie, la situation vraie ne fera pas toujours, à beaucoup près, vibrer le mot lyrique, le mot vrai, unique, qui peint cette situation, et qui est le sècret du génie calme et sur de lui. En ce sens, la vérité poétique est, non-seulement très-supérieure à la réalité, mais encore, ce que le vulgaire n'admettra jamais, plus simple et plus naturelle; il ne s'agissait que de la trouver- Lorsqu'Othello se croit trahi; quand Macbeth ne dort plus, après son forfait ; qu'Agamemnon, obligé de • livrer sa fille, analyse cruellement pour lui-même le malheur des rois ; et aussi lorsque le savetier de La- fontaine, malheureux depuis qu'il est riche, eut pour hôtes les soucis, les soupçons, les alarmes vaines, on comprend que le style intense du lyrisme soit justement employé, puisqu'il est vrai ; mais nous parlons de cette fausse poésie qui s'adresse au public; des périodes sonores, hors de propos, et dont notre théâtre offre tant de malheureux exemples.

Puisque je suis en train de faire cette énumération, qu'on me permette d'aller jusqu'au bout. Les défauts particuliers de cette école, défauts dont l'ensemble se trouve, à doses différentes, chez bon nombre d'écrivains, qui pèchent probablement sans le savoir, sont encore : 8° le caractère personnel du poète, se dévoi- . lant sous l'habit de ses personnages, qui deviennent alors de complaisants interprètes des opinions et même

de la mauvaise humeur de leur auteur, et qui perdent ainsi leur caractère vrai et leur vie propre. Il est difficile, jele sais, qu'on ne reconnaisse pas l'auteur; mais, si c'est un maître, on le reconnaît à des qualités réelles, à une certaine façon libre, vive, facile, de peindre la nature, à l'excellence de son talent, tl la puissance de son style, et point à des particularités personnelles. Alceste, c'est Molière jusqu'à un certain point ; mais Molière quitte son personnage à temps, et ne cède pas à la tentation de profiter d'Alceste pour nous faire bien d'autres confidences qu'il renferme dans son coeur ;

9° Une idéalisation ou nulle, ou de fantaisie, ou fausse : Antony, Triboulet, Lucrèce Borgia, la Dame aux camélias, le dénounient de la Favorite où l'un des deux au moins, Eléonor, par exemple, aurait dû, puisqu'il est trop tard, ne pas descendre de la hauteur où la plaçait le repentir et le pardon. Le vrai idéal est un degré plus ou moins élevé de force d'àme, de vertu, de victoire sur soi-même, auquel on arrive après la lutte des passions qui ne cèdent pas sans combat. Mais c'est là la grande route que ne prend pas une doctrine particulière ; le plus ou le moins est une autre question qui ne nous occupe pas ici. Nous disons seulement que l'étude des grands artistes, poètes ou peintres, à ce point de vue spécial de l'idéal et de ses diverses manifestations, est une des plus curieuses et des plus profitables que puissent faire ceux qui veulent avancer dans la science de l'art et dans l'art lui-même ;

100 Un caractère de fantaisie et de personnalité, qui subordonne l'art au poète, contrairement à tous

les principes. Le but du poète est atteint, cela suffit, dit-on ; il ne faut pas lui demander autre chose. Sans doute, c'est une grave erreur à la critique de refaire le sujet comme elle aurait voulu le voir traité; en ce sens, il faut voir et admettre le sujet comme l'a conçu le poète. Mais, une fois l'ensemble de la composition donné, il y a une pensée, une conclusion, un résultat final, et, par conséquent, des idées, un dessin, un style qui s'y associent naturellement, avec une nécessité logique sur laquelle tout l'esprit d'un artiste ne peut rien ; mais, pour étonner et pour frapper plus facilement les esprits, on se permet, dans la doctrine ou plutôt dans l'absence de doctrine dont nous parlons, tous les styles, tous les caprices du moment, toutes les surprises de l'esprit et du cœur;

11 0 La prétention à une reproduction archéologique, à une peinture exacte et curieuse du passé (dont l'excès seul est un défaut réel dans l'art), pire peut- être qu'un certain laisser-aller qui permet plus de liberté à l'esprit inventeur et à toutes les ressources du coloris. Mais enfin, cette prétention, dans notre catégorie, s'allie ordinairement à la liberté sans borne d'un style hérissé de quelques vieilleries, et servant d'expression aux pensées et aux sentiments les plus évidemment modernes; notre drame moyen âge en est plein, et ce sont précisément les expressions les plus raffinées d'une civilisation toute moderne, et précédemment les plus impossibles, qui s'associent aux pourpoints les plus savamment tailladés, aux hallebardes les plus irréprochables. C'est toujours la réalité mise à la place de la vérité, réalité peut-être très-niable, si l'on avait les vraies autorités sous les

yeux, et presque toujours très-nuisible à la bonne vérité humaine qui s'enfuit épouvantée de ces musées archéologiques.

1120 Enfin, le principe de l'art pour l'art, qui en un sens est vrai, c'est-à-dire comme expression profonde et vraie de l'humanité, sans aucune arrière-pensée, et arrivant de prime-saut aux vérités les plus fécondes de la morale, sans même les chercher, et par un instinct véritablement poétique. Mais ce n'est pas cet art-là qui a un nom particulier et qui se trouve sur l'enseigne d'une école. Je parle de l'art pour l'art, pratiqué par plusieurs, prenant quelque partie du réel pour la vérité, le caprice pour la raison, la bizarrerie pour le lyrisme, qui change d'habit et de couleur suivant les goûts du moment, esclave du vulgaire au lieu d'être précepteur des peuples , et se laissant traîner à la remorque au lieu de guider vaillamment ceux qu'il enchante et qui le suivent.

Mais nous ne voulons pas non plus, dans un autre sens, avec un drapeau différent et dans une opposition tranchée, contradictoire aux défauts dont nous venons de donner la liste, les défauts opposés formant une contre-partie aussi fausse et beaucoup moins amusante. Comme nous le disions tout à l'heure, ces dénominations particulières n'ont qu'une signification très-vague ou nulle, ou bien signifient de certaines méthodes de composition, de dessin , de coloris, etc., qui se trouvent à divers degrés chez quelques écrivains, et c'est par ces éléments et dans ces parties qu'ils sont ou romantiques ou classiques (mettezd'autres noms., si vous voulez; cela ne fait rien à l'affaire), étant, quant au reste, ou bons ou

mauvais, suivani la force de leur esprit et la trempe de leur génie. Nous avons trouvé douze Chefs principaux de déviation et d'erreur, dont l'ensemble se rencontre, en proportions diverses, chez ceux qui se sont appelés ou que l'on a appelés romantiques; nous allons énumérer, sous un certain nombre de titres, les défauts et déviations dont l'ensemble se trouve tpujours plus ou moins chez les écrivains qui se sont appelés ou qu'on appelle, à tort ou à raison, classiques. Le mot n'y fait rien et son étymologie indique tout autre chose ; mais on les a ainsi appelés surtout quand on a employé l'autre dénomination, qui était destinée à les détrôner, celle de romantiques, comme contraire, comme pôle opposé à une doctrine qui était reconnaissable..... à quoi? Non au beau et au bon, qui n'ont pas de nom particulier; à des défauts sans doute tout différents de ceux qui allaient être à la mode, qui se trouvent chez l'un chez l'autre, par- ci par-là, n'importe où, et qui ont un certain caractère particulier que nous allons exposer.

Cette autre série de défauts que nous pouvons donc appeler classiques, contre lesquels notre poète se mettra en garde autant que contre les défauts plus décevants, tout aussi réels, que nous venons d'énu- mérer, constitue une école toujours présente, sous d'autres noms peut-être, qui se reconnaît aux caractères suivants : 10 le classique invoque et pratique l'imitation des modèles, l'étude, non des grands principes de l'esthétique, mais des règles qu'enfante chaque siècle pour les besoins de l'époque et du moment. Voltaire, Crébillon, Ducis, Chénier, Laharpe, avec des mérites très-divers, croientimiter Racine comme imi-

tateur lui-même de Corneille et des anciens; il ne sait pas que lès vrais maîtres peuvent bien prendre quelques formes regardées alors comme charmantes et nécessaires, mais qu'ils n'imitent pas, et que chaque école nouvelle, si école il y a, est toujours nouvelle. Quand Lafontaine prend un sujet ancien, le Philé- mon et Baucis d'Ovide, par exemple, il le traite tout à sa manière, c'est-à-dire, qu'il corrige toutes les fautes d'Ovide, et ajoute tout ce que le poète latin avait oublié. L'Andromaque est une véritable nouveauté, en 1667, comme le Cid trente ans auparavant, quoiqu'elle paraisse de l' école de Corneille, et une nouvelle mine va être exploitée par Racine.

20 Il exagère l'idée d'unité, se complaît dans la tirade sonore et le monologue, et croit imiter ainsi Corneille et Racine [Auguste, Agantemiton) ; s'échauffe à froid, par imitation de l'antique, de ce qu'il appelle les modèles classiques, et s'en écarte d'autant par la plus étrange, la plus naturelle contradiction ; il n'a même pas d'autre naturel que la naïveté de son erreur.

3° Il néglige beaucoup la nature vraie, comme si elle n'était pas la première base, l'indispensable élément des conceptions les plus idéales. Il ne voit pas que l'Orosmane de Voltaire n'a rien d'oriental; que son Mahomet n'est d'aucun siècle ni d'aucune tribu arabe, et que si Shakespeare offre souvent d'étranges anachronismes, il y a chez lui un certain fonds de localité quelquefois très-remarquable, et qu'il n'y manque guères pour les mœurs. La vérité est sans doute très-supérieure à la réalité, toujours plus ou moins accidentelle, mais, sans une suffisante vérité locale,

on est bientôt dans la région des chimères et des froides allégories.

4° Il exagère ou dénature la vraie utilité de l'art; il prêche le bien au lieu de le faire sentir et aimer ; il est froid sous prétexte de raison ; ennuyeux par respect pour la morale; il aime l'allégorie, les maximes, les leçons formulées; il lui faut la vertu récompensée au dénouement, et il trouverait immoral qu'elle ne le fût pas ; il ne sait pas que sa récompense est en Dieu, en elle-même, dans le cœur des honnêtes gens, et que la vouloir toujours dédommagée sur la terre, hic et nunc, c'est, au contraire, aboutir à cette conclusion peu morale et peu édifiante, qu'elle travaille toujours à . coup sûr, et qu'elle sait parfainement calculer. Il faut dire cependant qu'il fait quelquefois tout le contraire, et qu'il donne raison aux passions sans s'en douter et bien innocemment.

5° Il aime les embellissements, le style académique , les fleurs de rhétorique, c'est-à-dire, toutes choses qui peuvent être très-bonnes en leur lieu et si elles concourent à l'harmonie de l'ensemble. Il ne faudrait donc les aimer que relativement, comme des moyens, comme des couleurs sur une palette, et il les aime pour elles-mêmes. Donner des exemples serait long; l'application est évidemment des plus faciles.

60 Il se crée un idéal qui n'est ni la nature, même épurée, ni la grande idéalisation qui nous présente l'âme victorieuse des accidents et des passions : c'est tantôt la passion extrême comme Orosmane, ou l'énergie exagérée comme Tancrède, ou comme le personnage d'opéra Fanchonnette, personnages qui paraissent dépasser la limite; mais l'exagération est

faiblesse, et cet idéal excessif n'existe plus, comme étant plutôt à côté qu'au-dessus de ce haut degré d'idéal, plus pur et plus vrai, qui est l'âme de l'art véritable.

En un mot, par horreur des audaces et de certaines puérilités de l'autre école, il s'en tient avec obstination aux règles formulées plutôt qu'aux principes, aux exemples plutôt qu'à la nature ; il place à tout propos ses tirades, ses monologues, ses pièces d'éloqiteibee auxquelles l'opportunité et la vérité pourraient seules donner leur prix, quand elles en ont. Corneille, Molière, Racine aussi, en ont des monologues, des discours étendus, des discussions sérieuses, oui, sans doute; mais ordinairement (car ils ne sont pas infaillibles), c'est le sujet, c'est la nécessité du moment, c'est la situation et le caractère qui les produisent, c'est l'expression de la spontanéité et de la vie; chez l'imitateur systématique ce n'est plus que de la sonorité dans un exercice de rhétorique.

7° Il néglige et dédaigne la nature réelle , sous prétexte d'idéal et de vérité. C'est une fâcheuse exagération ; la vérité, étant naturelle et générale, est très- supérieure à la réalité qui est particulière et accidentelle; mais il faut un certain degré de cette réalité. Ne perdons jamais de vue le ne quid nimt"s ; c'est parce qu'il y a des écoles exclusivement idéalistes, et elles vont jusqu'au vague insaisissable, qu'il y a des écoles réalistes. Leurs noms mêmes les condamnent, car la nature et l'art n'en ont pas; chacune d'elles empêche le triomphe de l'autre, elles ont cela de bon.

8° Il présente de vagues personnifications; on en trouve chez les plus grands , et dans des genres très-

différents: l'Alexandre de Racine, le César de Corneille (Mort de Pompée), Orosmane, Alzire et ses Américains ; dans l'imitation de Ducis, lady Macbeth, et chez Shakespeare lui-même, la mère d'Hamlet. Je donne quelques exemples; il est évident que chez les poètes de second ordre, surtout, on pourrait en citer bien d'autres ;

9° Enfin, nous aurons à peu près tout dit, si nous ajoutons "qu'il a horreur du mot propre, du simple, du familier, du naturel. Cela tient en partie à ce que l'autre école est portée à en faire abus naturellement ou par système, et aussi surtout à sa fausse intelligence des chefs-d'œuvre qui avaient précédé. Mais ce sont deux défauts dont le moindre ne serait pas de ce côté-ci. Ebloui par la beauté vraie, naturelle, du style de quelques grands poètes, il n'a pas vu que, s'il y a un choix à faire,, et cela est évident, pour éviter le trivial, les périphrases remplaçant le mot vrai, sont une erreur grave en même temps qu'un triste remède.

On pourrait grossir ces deux listes de défauts, qui proviennent de tendances opposées; mais cette indication suffit; chacun peut y ajouter ceux que j'aurais oubliés ou omis. L'essentiel pour nous, c'était de caractériser ces défauts eux-mêmes, quelque part qu'on les trouve, et de ne pas nous arrêter à des dénominations d'écoles qu'on pouiraitnier aujourd'hui, quoiqu'elles existent depuis longtemps et ne soient pas près de finir, sous ces noms ou sous d'autres. Le danger que nous avons voulu signaler tient surtout à ce que les écrivains ou artistes de l'un et de l'autre système ayant quelquefois, souvent même si l'on veut,

du bon, on se tromperait facilement sur l'ensemble en attribuant à l'école même ce bon qui n'est cependant d'aucune école, mais qui est simplement bon.

Ce n'est pas, bien entendu, que le poète doive aller au hasard de son inspiration ou de son génie (rien n'est plus commun que le nom) ; s'il en a, nous le verrons bien ; il ne doit pas y penser ni s'en croire pourvu ; nous voulons qu'il ait des principes nets, logiques, pris absolument dans la nature ; une méthode assurée, ni imitation ni éclectisme. L'étude des chefs-d'œuvre lui éclairera la route avec d'autant plus de fruit, qu'en les étudiant il est décidé à y chercher, non des modèles à suivre, mais une révélation de ' principes féconds dont plusieurs y sont mis en lumière et sanctionnés par le génie même ; et aussi la connaissance des éléments relatifs et changeants qu'il est si facile et si dangereux de confondre avec les autres.

Nous ajoutons : l'œuvre tragique sera une œuvre morale, essentiellement morale. Mais comme la morale en action n'est pas toujours amusante, et que d'ailleurs l'œuvre d'art n'a jamais pour but unique d'instruire, mais encore de plaire et de toucher, ou, si l'on veutd'instruire parles deux moyens, q-ui sont la condition sine qua non, nous prions le lecteur de ne pas nous juger sur ce préambule, avant d'avoir lu ce qui suit: l'œuvre sera morale si elle est vraie, savante, naturelle. Il ne s'agit donc que de montrer que l'un vaut l'autre ; que cette qualité-ci donne celle-là; mais comment? La véritable moralité d'une œuvre consiste dans l'émotion qu'elle cause par la détestation du mal, par la sympathie du bien ; or,

dans l'expression vraie des choses de la vie humaine à tous les degrés, si le bien et le mal sont présentés tels qu'ils sont et tels qu'une analyse savante et une expression naturelle peuvent nous les mettre sous les yeux, il est clair que la fibre sensible sera remuée, et que le sentiment qui dort quelquefois au fond de la conscience sera vivement ému. Le bien et le mal, peints tels qu'ils sont en vérité, et non tels qu'on les voit quelquefois au prisme d'une imagination qui ne demande pas mieux que de dévier, fourniront donc ipso facto une peinture très-morale, puisqu'on n'en peut imaginer une plus utile, en ce sens, que d'éveiller tout l'être sensible dans cette bonne et saine excitation contre le mal et pour le bien.

Nous allons plus loin et nous ajoutons que, non- seulement cela est suffisant, mais que, en général, cela vaut infiniment mieux que l'expression nette et caractérisée d'un but moral auquel l'œuvre tendrait particulièrement ; voici pourquoi :

En effet, sans intention particulière de faire valoir une certaine idée, un certain principe moral, le poète, dans les conditions que nous venons de dire, est sûr de cette moralité qui recèle en même temps l'idéal même de son œuvre; mais avec cette intention, il est exposé, à chaque pas, à se tromper dans la peinture des caractères ; il a toujours à craindre que sa conclusion , cherchée et préméditée, ne reçoive quelque atteintei du libre développement des sentiments et des passions; de plus, il ne peut entièrement cacher son intention d'arriver à ce but connu, arrêté d'avance, et cette intention dogmatique excite la méfiance tout en déroutant les exigences de l'art. Et cela se com-

prend : sa leçon morale, ou simplement sa moralité non cherchée mais nécessaire, résultera toujours de la peinture vraie des choses, bonnes ou mauvaises, dont l'effet naturel est d'exciter vivement la sympathie ou la répulsion. Il fait vibrer sans cesse cette note sensible; par là, il est hautement moral. Mais un bien particulier ou un mal particulier à l'égard desquels il veut exciter ce sentiment moral, constituera presque toujours une leçon, un sermon, une thèse philosophique , ce qui est très-contraire à l'art. Le bien et le mal, absolument parlant, et dans une conception générale, exprimés au moyen de faits particuliers, voilà son rôle véritable.

Nous ne voulons pas dire exclusivement que, s'il pense à une conclusion morale, il nuise par cela même à l'art; nous ne parlons que d'une vérité ou d'une moralité ayant un caractère particulier, dont l'expression peut toujours présenter quelque danger à ce point de vue; car cette intention du bien, il l'a toujours, s'il est artiste dans la vraie acception du mot; nous disons seulement que cela lui suffit; mais la comédie, mais la fable, ne sont-elles pas toujours le développement, l'expression vivante d'une pensée formulée, d'une sentence, d'une maxime? Nous pourrions montrer qu'en effet cela est; mais nous dirions aussi pourquoi cela est, et dans quelles limites. Nous ajoutons seulement, en deux mots, que la sentencè ou maxime, posée avant l'exécution de l'œuvre, est ordinairement, chez les poètes excellents, une pensée morale très-générale et très-humaine, et que les deux premiers parmi eux, et au premier rang parmi tous

les poètes, Lafontaine et Molière, n'y manquent presque jamais.

On se figure trop souvent que le poète, l'artiste, produisent seulement d'inspiration et de génie, et qu'ils n'ont pas besoin de tant de réflexion et de science. C'est une grande erreur dont les résultats ne sont que trop faciles à constater. Ils doivent savoir ce qu'ils veulent et où ils vont; ils doivent donc avoir dans la pen§ée un certain idéal, considéré comme le degré le plus haut auquel s'élèvera la moralité de leurs personnages, et ils doivent le bien comprendre, s'en rendre nettement compte, sous peine des plus étranges erreurs.

Or, quel sera cet idéal? Peindre avec vérité, di- sons-nous, le bien et le mal, c'est déjà susciter une idée élevée et très-morale; mais ici nous croyons que cette peinture vraie et désintéressée a besoin, pour être complète et élever l'art à sa plus haute puissance, d'être aussi le résultat d'un idéal par lequel le poète pourra fixer dans sa pensée la nature et le degré du bien auquel il veut et peut atteindre. S'il n'y pensait pas et s'il ne l'arrêtait d'avance, il pourrait être mené par les événements même de son œu - vre, au lieu de les tenir, de les mener lui-même d'une main ferme. Par exemple, l'idéal de l'Antony, de M. Dumas, est l'honneur dans le sens du qu'en dira- t-on, puisque le grand mot auquel il arrive est de sauver, non la vertu ni même l'honneur absolument, mais la réputation, petit idéal, ou plutôt faux et dangereux idéal, capable de diminuer ou de détruire l'intérêt d'un drame, bien loin de le rendre plus piquant et plus vif, comme on l'a cru quelquefois. Que

nous importe, en effet, qu'un personnage quelconque ignore une action mauvaise ou ignoble que nous savons tous, et dont on ne se tire que par un mensonge froid et inutile? Je n'analyse pas ici, bien entendu, tout le dénouement ni ce drame lui-même; je ne parle que d'une chose à la fois; car, si j'ajoutais que c'est pour un tel idéal qu'a lieu un inutile et horrible assassinat, je trouverais la preuve la plus palpable des erreurs où peut conduire l'incertitude du principe ou la fausseté d'une théorie. Mais, pour vouloir monter haut, le poète ne doit pas dépasser le but; comme il lui est facile d'imaginer un degré très-élevé de noblesse d'àme, il doit y arriver naturellement et sans effort, sous peine de fausser l'art en nous montrant l'artifice, et de détruire l'idéal même, par défaut de sincérité. Ainsi, Voltaire , dans son Tancrède, s'est trompé sous ce rapport : si, malgré toutes les apparences qui peuvent accuser Aménaïde, Tancrède s'obstinait justement à la croire innocente, tout s'expliquerait par sa noblesse d'âme et sa connaissance sincère du cœur d'Aménaïde, qui doit être innocente; on comprendrait alors qu'il allât combattre en champ clos pour défendre l'honneur de sa dame; ce serait à lui de la vertu. Au contraire, il va combattre passion- nément pour une femme qu'il croit coupable, mais qu'il aime encore; ce n'est donc pas, chez lui, vertu, noble sentiment, idéal élevé, capable de transporter nos âmes, mais passion et même caprice, ce qui diminue singulièrement l'idéal vers lequel nous nous apprêtions à monter. Il me semble que les événements ont conduit le poète et qu'il n'a pas pensé au véritable idéal qui convenait à son héros. Il a cru que

d'était un sacrifice plus grand encore, et il est sorti de la nature hors de laquelle l'idéal, qui paraissait si haut, disparaît pour faire place aux visées brillantes d'une imagination qui se fourvoie quand elle veut jouer un tel rôle.

Les plus grands esprits peuvent s'y tromper. Corneille, dans son Cid, nous montre bien d'abord l'impossibilité du mariage de Chimène; mais la passion, qui se montre et éclate quand elle peut, n'y est pas vaincue peu à peu et, enfin, définitivement; et le mariage entrevu au dénoûment ne nous laisse guère plus avancés qu'au commencement du drame (nous ne parlons pas du pathétique). Il s'agit d'un impossible sur lequel le temps ne peut rien. Dans dix ans, la douleur de Chimène pourra être calmée; mais dans dix ans la main de Rodrigue n'en sera pas moins celle qui a ôté la vie au père de Chimène. Le grand poète a cru qu'il pouvait prendre un terme moyen entre le mariage féodal accompli, a todos parecio bien, et la négation absolue. Nous n'arrivons donc pas, avec le Cid, à un idéal très-élevé ou absolu, puisqu'il est mêlé de passion. Il est vrai que Racine seul a su résoudre parfaitement ce problème. Avec lui, tant qu'il reste de la passion dans les déterminations les plus assurées, vous êtes sûr qu'il y a encore à monter, et lorsque enfin apparaît cet idéal, pur comme le ciel profond, à la sérénité de votre âme vous sentez que vous êtes arrivé et qu'on ne peut monter plus haut. Mais comme il est facile de supposer les plus hautes vertus, hâtons-nous d'ajouter que nous n'en saurons gré au poète qu'autant qu'il en aura encore le style.

Je me garde de disserter sur ce point; je dis seule-

ment que ses personnages arriveront à cet idéal par un mouvement naturel, par une lutte sincère des passions, par une action vraie de la liberté morale, et que, par conséquent, leur style, car nous ne les connaissons que par leur langage, sera l'expression vivante des sentiments qu'ils doivent nous inspirer.

Nous voulons encore qu'il arrive par degrés à cette conclusion morale, à cet idéal; qu'une gradation naturelle nous y conduise. C'est un défaut, absolument parlant, que les personnages n'aient ni à lutter ni à vaincre ; le poète est alors obligé de se rejeter sur la curiosité des faits, par exemple, un secret que les personnages intéressés ne connaissent pas, mais que nous connaissons; la ruse, le mensonge, la fraude dont sera peut-être victime un honnête homme, si un heureux hasard ou son adresse ne viennent le tirer du piège. Une telle donnée peut être curieuse et d'un effet moral, comme le Demi-Monde de M. Dumas fils, puisqu'il y fait voir la laideur du vice; mais le contraste de la jeune personne, aimable, sage et résignée qui, à la fin, épouse un honnête homme, ne suffit pas pour répondre aux exigences de l'idéal le plus élevé. Ce que nous avons dit précédemment nous permet de terminer par ce simple mot : plus l'idéal est haut placé, plus vaut l'œuvre, si le style en est la vivante expression, mais à cette condition seuleroen t, car, sans le style, c'est-à-dire l'expression vraie de la forme sensible, l'art même n'existe plus , ni, par conséquent, cet idéal lui-même qui est entraîné dans la chute commune; et je n'étonnerai aucun artiste véritable en ajoutant, pour exemple, que la petite ode épicurienne à Leuconoë est une œuvre

très-supérieure à beaucoup de tragédies en cinq actes ét -dé drames en sept ou huit tableaux, dont l'idée est cependant fort belle, mais quLn'ontque l'apparence de la vie, n'entrant qu'à peine dans le domaine de l'art.

Nous avons surtout dit ce que le poète dramatique évitera, et tout ce qu'il ne doit pas être. C'est à cela qu'il prendra garde, s'il veut ressembler aux grands poètes par leurs grandes qualités, sans les imiter, sans en avoir même la pensée. Ce n'est que la moitié de la besogne, sans doute; mais le génie sait faire l'autre, et nous en avons, comme critique, indiqué une partie. En somme, nous avons voulu simplement noter quelques-uns des moyens par lesquels ont été produites les oeuvres qui ont exercé une influence heureuse sur les hommes, en contribuant à leur éducation par l'art, en réjouissant leurs âmes par le sentiment du bon et du beau , et qui ont mérité justement d'être rangées dans la toute petite bibliothèque que garde et conserve la postérité.

SUR

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE.

La critique littéraire a deux objets : ou elle apprécie l'ensemble et les détails d'après les principes du goût, ou elle observe l'enchaînement des faits littéraires, leur rapport avec les faits politiques ou moraux, et c'est alors plus particulièrement l'histoire littéraire.

Mais ces deux critiques doivent être unies et se prêter un mutuel secours ; allant chacune de son côté, elles mènent tout naturellement à des systèmes exclusifs. La première change en principes généraux celles de ses observations qui étaient, sans qu'elle s'en doutàt, du domaine de l'histoire; et la seconde, dédaignant trop l'appréciation d'une œuvre en elle-même, finit par méconnaître et regarder comme variables les plus sûrs principes du goût, qui sont inhérents à

la nature humaine 1. L'une ne fait pas assez attention à l'histoire ; l'autre, d'après la seule histoire, excuse, loue ou condamne, non ce qui est médiocre, bon ou mauvais, mais ce'qui est une expression plus ou moins forte d'une époque. Avec l'une, enfin, on a essayé des Iliades, avec l'autre on a nié Homère.

Quand ces deux critiques n'ont pas été unies, les défenseurs de chacune d'elles ont poussé aux dernières conséquences ; ils ont prêté le flanc, sans néanmoins vouloir rien céder, de peur de paraître vaincus, et ils sont arrivés à créer des systèmes littéraires qui, ramenés à leurs justes proportions et"fondus ensemble, ont permis enfin de discerner les vrais principes; et il s'est trouvé que les grands maîtres avaient suivi ces principes et que leurs imitateurs seuls s'en étaient écartés.

Qu'est-ce que le goût? C'est notre conscience appliquée au beau et au laid, comme, en morale, nous l'appliquons au bien et au mal. Il est dans notre ngtture, à priori, mais différent de la conscience morale, en ce qu'il nous trompe souvent, qu'il a besoin d'être.développé, soutenu par l'étude, qu'il manque quelquefois même tout à fait ; c'est dommage, mais cela est, il faut bien le reconnaître et l'avouer.

Mais les habitudes n'y sont-elles pour rien ? Tel sentiment, telle idée qui nous déplaisent, ne pouvaient- ils pas, dans certaines circonstances qu'apprécie l'histoire, remuer vivement les esprits? oui , sans doute,- et il ne faut jamais l'oublier: le goût tout seul s'y tromperait.

1 Voir l'étude sur les Préjugés en fait de littérature et d'art.

Et encore, tel sentiment qui n'excite plus chez nous nulle sympathie, sera-t-il toujours vrai d'après l'appréciation d'une époque? Un poète ancien ou étranger dont nous admirons le génie, n'a-t-il pu s'oublier un moment, ou plusieurs? Devons-nous toujours dire : cela était bon alors, il nous manque une circonstance pour en être ému?.... Non, sans doute, et prenons- -y- garde, l'histoire toute seule s'y tromperait.

L'histoire toute seule, dans ses appréciations gén'é- raies, voit souvent les choses de trop loin, et en étudiant les éléments d'une époque, elle en néglige trop les œuvres vues dans leurs détails et leur réalité. Je ,n'en donne pour exemple que Labruyère : sans doute ce spirituel philosophe a été estimé à sa juste valeur par Delille et Suard, qui n'ont peut-être pas tout vu ; mais, de nos jours, on a dit qu'il n'a fait que des portraits, qu'il a peint une société, et non la société, quelques hommes et non l'homme. Et on l'a dit, parce que, sans le lire avec attention (la critique purement historique se dispense quelquefois de lire), on s'est figuré qu'il n'était pas en position de connaître et de peindre l'homme. Je ne le mets pas sur la même ligne que Molière, mais certes la plupart de ses caractères n'ont, comme les comédies de ce grand poète, que l'habit du XVIIe siècle, et peignent avec vérité l'homme, l'homme que chacun trouve en soi et reconnaît dans les autres, car le caractère ne peut en être méconnu.

Ainsi, il faut bien admettre des principes généraux et de certaines règles variables. Il faut chercher, d'un côté, l'expression de la conscience humaine; de l'au-

t re, celle des mœurs, de la pensée d'un peuple et -d'une époque.

Mais ne croyons pas que, pour chercher quelles sont ces règles générales, on soit rétrograde, qu'on • se cramponne à une littérature -pétrifiée, comme dit < Mme de Staël, ou qu'on solde son compte une fois .pour toutes à la nature morale, selon l'expression de la même dame. Ceux qu'on appelait exclusivement classiques se sont montrés souvent bien plus généreux et plus libéraux qu'on ne le pense. Sans analyser ici Horace, dont il sera question dans l'étude suivante, rappelons au moins que les principes généraux de T Art poétique prouvent évidemment qu'il n'avait pas non plus le moindre goût pour la pétrification.

Mais y avait-il déjà, du temps d'Horace, de sublimes poètes qui regardaient la raison comme l'ennemie naturelle de la poésie? Les railleries du poète en font foi, et, si nous l'en croyons, ils étaient déjà fort remarquables par la longueur de leurs ongles et de leur barbe.

Ecoutez maintenant Quintilien, qui a peur, lui classique, qu'on ne s'en tienne à ce qui est, qu'on ne perde ses forces par l'imitation. « C'est une honte, dit- » il, de se contenter d'imiter. Et que serait-il arrivé » si nul auteur n'avait plus fait que ceux qui l'avaient

- » précédé, etc.\*? »

' Turpe enim illud est, contentum esse id consequi, quod imi- teris. Nam rursus quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo quem sequebatur? Nihil in poetis supra Livium Andronicum, nihil in historiis supra Pontificum annales haberemus. (Lib. 10, c. 2.)

• Et ces idées., sur la nécessite d'un travail original sont tellement dans son intention, qu'il avait dit auparavant : « Qu'on ne s'attende donc pas à être élo- » -quent par le seul travail d'autrui; qu'on sache bien .» qu'il faut veiller, redoubler ses efforts, pâlir. Il faut » que chacun se fasse à soi-même sa force, son expé- » rience, son genre1. Il ne faut point regarder en ar- » rière pour invoquer ces secours, mais les posséder » absolument. Il ne s'agit plus de tradition , mais de » spontanéité i; »

Eh bien, Horace et Quintilien ont-ils un esprit stationnaire? disent-ils : voilà ce qu'on a fait; imitez, calquez vos œuvres sur celles des autres? Non, mais ils savent combien il est difficile d'être naturel, combien il faut de temps pour arriver à ce qui est simple et vrai, et ils indiquent des modèles à étudier, pour que, notre goût une fois formé, nous puissions faire un libre usage de nos propres forces.

Nous venons de voir qu'au temps d'Horace, quelques-uns regardaient la poésie et la raison comme incompatibles. Au temps de Quintilien, il y avait aussi des esprits fatigués qui ne reconnaissaient pas l'importance de l'étude, et préféraient un génie brut qui x frappe fort, à un génie exercé qui frappe juste. Quintilien les réfute, en démontrant l'utilité de l'art. Mais, s'il approuve les heureuses innovations, le progrès,

' Quare nemo exspectet, ut alieno tantum labore sit dlsertus.

Vigilandum ducat, iterum enitendum, pallendum; est facienda sua cuique vis, usus, ratio : non respiciendum ad haec , sed in promptu habenda: nec tanquam tradita, sed tanquam innata.

(Lib. 7, c. 10.)

c'est avec circonspection ; tout ce qui est nouveau n'est pas bon pour cela. Il veut qu'une raison scrupuleuse pèse, examine; il remarque très-judicieusement que certains écrivains « ajoutèrent à ce qui était grossier » et imparfait, et que bientôt, pour paraître apporter » quelque chose de leur propre fond, ils changèrent » aussi ce qui était bon 1. » C'est là, en partie, l'histoire littéraire de notre siècle. Cependant, ce serait, selon moi, une erreur de croire que l'on trouvera toute la critique dans ces beaux livres que nous a légués l'antiquité, et il est facile de voir que, si le goût doit surtout aller puiser à ces mines fécondes, il ne doit espérer y trouver que ce qui est: non des codes absolus ni complets, mais des remarques très- utiles , quelquefois fécondes par leur action sur l'intelligence et sur les déterminations de l'esprit.

Nous trouvons dans la quatrième satire de Boileau le reproche même que M. de Sismondi adresse aux littératures qu'il appelle classiques, de ne voir la nature qu'à travers les in-folio. Le satirique se moque de ce pédant tout hér issé de grec qui

Croit qu'un livre fait tout, et que, sans Aristote,

La raison ne voit goutte et le bon sens radote.

Voilà qui est clair, et cette idée-là était déjà bien vieille. Mais, il le faut avouer, Boileau , dans son Art poétique, recommande l'imitation des anciens ; ne

1 Ad ea quse rudia atque imperfecta adhuc erant, adjicienti- bus quod invenissent scriptoribus, mox, ut aliquid sui viderentur afferre, etiam recta mutantibus. (Lib. 3, c. 1.)

joignant pas assez Xhistoire au goHtt, après avoir stig- matise les docteurs prêchant sans mission, il res- pire et se rfyouit en s'écriant :

Onvit renaitre Hector, Andromaque, Ilion.

(A. podt., 1. 3.)

Et ne voit d'autre diff6rence, entre le theatre ancien et le moderne, que, chez celui-ci, 1'absence du masque et des chæurs. Dans ce même ouvrage, il ne voit point de salut po6tique dans l'epopée, hors de la mytholo- gie grecque. En cela, il se trompe et prend la forme pour le fond ; mais quelle force et quel esprit dans 1'ensemble des pr6ceptes! et comme il se rattrape ha- bilement par l'amour du vrai et par le bon sens!

On sait qu'a un siècle de création succede naturel- lement une 6poque de critique et d'imitation. Yoltaire imite Racine et le commente. Il a a son tour des imi- tateurs qui s'eloignent de plus en plus du modele et font toujours des commentaires. Bientót les esprits fatigues cherchent de nouvelles routes, et comme il y en a mille qui conduisent a 1'erreur, on est sur la pente de la decadence. Elle n'est cependant pas in6- vitable, si des esprits superleurs modèrent cette fou- gue impatiente, montrent par leur exemple et leurs pleceptes que l'on peut varier la forme a rinfini, que 1'exaltation n'est pas le sublime 1; qu'il ne faut pas esp6rer faire mieux que nos genies du XVIIe siècle, mais qu'il faut oser faire autrement, et qu'il n'y a rien a attendre de ceux qui ne les comprennent pas.

I Expression de Mirabeau.

Faire autrement: mais tout sera-t-il permis? re- tombera-t-on dans 1'enfance de l'art e.t dans la bar- barie, parce qu'on se trouve libre des formes s6v6res d'un art accompli? Non, sans-doute; cette conclusion serait ridicule. La critique pourtant, un moment trou- blee et tout 6tonnee d'avoir aussi conquis des li- bertés, s'arrete et regarde en arriere,ou sejette dans les plus tem6raires innovations, sans prendre garde a tout le terrain qu'elle perd.

Alors naissent les systemes: Racine a fait d'admi- rables vers, il faut en faire de durs et de rocailleux; Racine raconte une mort, un sacrifice: nous montre- rons tout sur la sc6ne. II a peint les sentiments les plus d61icats, je ne sais quelle pensée intime et pro- fonde qui p6n6tre le cceur: tout cela ne réveille pas -assez, il nous faut de la terreur en action. Ainsi les esprits se divisent: les uns ne veulent plus du tout de Racine, et les autres, effrayes de voir les muses ressembler a des furies, ne veulentplus que des imitations de Racine.

Alors aussi, des esprits plus soUdes, tenant compte du pass6 et du pr6sent, dėbrouillent ce qu'il y a de vrai et de juste dans ces extrêmes, et trouvent dans une critique moins enthousiaste, des principes clairs et philosophiques. Ainsi, l'on a observ6 que Shakes- peare ressemblait aux Grecs par 1'expression simple et énergique des sentiments, et quelquefois par la li- bert6 de la sc6ne, et M. Villemain remarque avec une justesse malicieuse que ce roi des romantiques est un classique. Ou il est bon, il n'est ni l'un ni l'autre, comme on peut en juger par notre etude pr6c6dente; mais, dans la circonstance, le mot motétait bien apropos.

Pourquoi donc, chez nous, la critique s'est-elle longtemps montr6e restreinte a des remarques de gout? c'est que les grands écrivains du siecle ou l'on creait des oeuvres ne s'occupaient de critique que sous un point de vue tout a fait secondaire. Ils avaient une intelligence profondedes chefs-d'oeuvre de l'antiquit6; mais ils se contentaient des remarques de gout qu'ils appliquaient a leurs propres oeuvres, ou s'ils jetaient un coup d'oeil rapide sur des époques différentes, c'6tait un mot dit en passant, et dont ils laisserent le développement aux critiques qui devaient plus lard y trouver une source feconde d'idėes.

Corneille ne pretend pas qu'on n'ait rien a lui re- procher parce qu'il suit les règles (ce mot compre- nait les regles de fond et de forme) ; mais il cite Aris- tote pour s'appuyer du sentiment de ce philosophe. Vous ne serez pas désavoué par Aristote, qui souffre quelquefois, etc, (Pr6f. de Sertorius)

Je ne crois pas qu'Aristote le défende, etc. (Exa- men d' Héraclius). Tel est le langage modeste de cet admirable g6nie qui, embarrassé par les unit6s, s'en affranchit quand il lui est impossible de les suivre, et explique ses motifs avec candeur (Exam. de Cinna) , mais se telicite de ne pas s'en 6carter, quand le sujet le lui permet (Exam. de Polyeucte).

Et Racine, le sensible Racine, qui ressentait si vi- vement les attaques de la critique, fatigué par d'in- justes censures, r6pondait a ses Thersites que la principale règle est de plaire et de toucher; mais comme iletait pique au vif, il langait quelques traits contre Corneille (Pr6f. de Britannicus), et disait, en parlant de ses pauvres censeurs : « Ils attendent tou-

jours l'occasion de quelque ouvrage qui reussisse, pour 1'attaquer, non point par jalousie, car sur quel fondement seraient-ils jaloux? etc. » (Pref. de Bérénice.) En effet, le mauvais plaisant qui lui faisait tant de peine, avait trouv6 tres-spirituel de lui repro- cher des helas de poche, et mesde'moiselles les re- gles. Quant aux règles, il répondait en g6n6ral, dans un style digne de lui, qu'il cherche a exciter la com- passion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragedie. (Prėf. ftlphigenie.) Ce qui ne 1'em- pêchait pas de consulter Aristote et d'autres philoso- phes, tant pour appuyer son propre sentiment de leurs observations, que pour satisfaire a certaines exi- gences scrupuleuses du gout. Ainsi, avant depro- duire Bajazet, Racine, avec une modestie et une re- tenue qu'on ne saurait trop admirer, se demande s'il n'y a pas d'inconvenient a traiter un sujet aussi r6- cent, et il s'y decide enfin , car, dit-il, je n'ai rien vu dans les regles du poème dramatique qui dtit me detourner de mon entreprise.

Que conclure de tout cela ? Que ces poètes cedaient au besoin de repondre a quelques attaques et d'expo- ser brievement leurs raisons et leurs moyens; qu'ils ne juraient point par Aristote ; qu'ils s'6clairaient, sans système, de tout ce qui pouvait servir leur pens6e.

Mais les critiques, sur 1'exemple de ces grands maitres, crurent ne pouvoir mieux faire que de d6ve- lopper ces remarques de goÚt, et quoique n'etant pas sur le meme terrain, ils resterent enfermes dans un cercle déterminé, se contentant, dans les discus- sions litterail'es, d'en appeler a Aristote, a Cicėron,

aQuintilien, etc., ce qui ėtait fort bien, sans doute, mais ne pouvait, dans leurs vues exclusives, ouvrir les voies nouvelles possibles a la critique et a l'art. En effet, consid<!:ree comme science, la critique des pr6- faces de Corneille et de Racine ne pouvait suffire, il le faut avouer; et les anciens, avec toute leur philo- sopliie pratique, avec leur belle et large connaissance deriiomme, se trouvaient restreints (sous ce rap- port), les Grecs, a une litterature homogene; les Ro- mains, a deux littėratures qui se touchaient par trop de points. On en revenait donc toujours aux prėceptes de gout, basés sans doute sur la connaissance de l'homme, mais non des diverses societes, des divers climats, des diverses religions et des diverses moeurs. Il y a des choses que le plus vigoureux g6nie ne peut deviner et que longtemps après des esprits, 61ev6s sans doute, mais qui peuvent n'etre pas eminents, mettront en lumiere et developperont, aides par le seul concours de circonstances qui ne dependent pas de l'homme, et par le temps.

D'autres critiques, observant l'art en g6n6ral, pou- vant parcourir des siecles, ėtudier des nations diff6- rentes par leurs religions et leurs moeurs, dedaignè- rent trop la critique de détail, les observations de gout; et de leurs theories trop vastes il rėsulta d'a- bord une confusion fa.cheuse: ils ne virent plus dans une oeuvre quelconque que l'expression d'une epoque, et crurent trop que ce qui nous paraissait faible ou mauvais, n'etait tel que relativement a nos moeurs et a notre manière de voir; c'est-a-dire, qu'il n'y eut plus rien dans 1'art d'absolument vrai ou faux, beau ou laid, parce qu'ils supposaient toujours que ce

qu'unc 6poque avait naturellement produit etait ori- ginal, et que ce qui est original est toujours bon {. II y aurait, dans tout cela, bien des termes a expliquer, et cette question en renferme beaucoup d'autres: il fallait donc, pour s'6clairer dans ce labyrinthe, se faire un gout solide par l'6tude approfondie des mo- deles de differentes époques et de diffėrents pays, et, surs de cette critique de d6tails qui exige les plus grandes précautions, entrer hardiment dans 1'histoire littėraire, et essayer toujours, avant de prononcer, si un autre point de vue, d'autres moeurs, d'autres usages ne changcaient pas assez 1'aspect des objets et la forme des sentiments, pour nous faire meconnaître la nature.

Ces deux critiques, quoique animees d'un esprit diffėrent, eurent d'abord un effet semblable : 1'imita- tion. La pure critique de gout, avec les admirables modeles qu'elle ne se lassait pas d'analyser, 6tait trop naturellement port6e a dire : imitez ces chefs-d'ceu- vre, ces admirablesconceptions des plus beauxg6nies, pour qu'on puisse s'en 6tonner. La critique purement historique, appreciant des époques trfes-differentes et voyant que les grands 6crivains sont originaux, eut si peur de toute imitation, qu'elle finit par craindre jus- qu'a la moindre ressemblance, et le résultat de ses leçons fut moins l'originalite que l'affectation de ne point ressembler aux modèles classiques, et une im- prudente imitation de beaucoup de productions bi- zarres. Chose singulière! il semblait qu'on se d6bar- rassat d'un fardeau, qu'on sortit de prison, quand

1 Voir l'etude sur les Prejugds littdraires.

on se sentit la liberté de ne plus imiter les grands poetes classiques; bien plus, pour faire un essai r6el de cette liberté, pour bien s'assurer de cette indepen- dancelitteraire, on alla jusqu'a méconnaître et nier leur g6nie; mais comme il ne suffit pas d'une théorie pour être un ecrivain original, on se crut tout permis, pourvu qu'on ne fut pas classique, et l'on imita Sha- kespeare, Goethe, Hoffmann, Byron, le tout par hor- reur de l'imitation. On ne vit pas que le génie seul sait rendre nouveau tout ce qu'il to.uche, et que cher- cher un genre ce sera toujours imiter. Plusieurs ne se sont-ils pas rejetesdans les commencements grossiers etinformesdel'art, espérant ainsi trouver 1'0rigina- lite? Un art qui commence! cela serait naif! oui, quand c'est un art qui commence.

Mais les deux critiques dont nous parlons, unies ensemble, se corrigeant et se soutenant mutuellement, ont produit une critique plus rationnelle qui,apres tant de Hiscussions et de disputes, pourrait bien ar- river a 1'heureux résultat d'empêeher l'art de s'6garer dans de fausses theories, ou de s'arrêter a quelques remarques de gout qui ne pouvaient constituer un Code complet et exclusif, et de s'enchainer a une imi- tation de fond et de forme qui efface les caractèreR et qui 6garerait meme le g6nie.

La critique de nos jours a donc profite de ces que- relles litt6raires, de ces théories exclusives qu'elle a tach6 de ramener dans leur véritable voie. Elle en a retranche l'excès, corrig^ 1'apre rudesse et 1'inflexi- ble 6goisme. Elle a os6 franchir le pas difficile qui la s6parait encore de 1'etude des principes vraiment scientifiques par leur caractère absolu; etudes déjà

familières a la science allemande, sous le nom d'es- thétique, grand mot que Pradon eut peut-être pris pourun terme de chimie, et dont 1'esprit francais se m6iie encore un peu, même aujourd'hui !

Ne bornons donc pas nous-m6mes nos plaisirs et ces jouissances qui sont, apres celles du coeur, les plus nobles et les plus dignes de 1'homme; ne cherchons pas a nous persuader, d'apres un systeme, que nous avons tort d'etre 6mus ou fatigu6s, et disons avec un cêlèbre 6crivain 1 : « Nous sommes éclectiques en lit- » t6rature, en ce sens que nous aimons tout ce qui » est beau, ingênieux, nouveau, n'importe quelle soit » l'êcole; nous croyons meme qu'il ne faut vouloir , » 6tre d'aucune 6cole, pas meme de celle au genie.

» Car, s'il fut original, il n'avait pas lui-même d'6- » cole, et, a son 6gard, l'imitation serait une pre- » miere infidelit6. »

1 Villemain.

LES SYMPATHIES

EN MATIÈRE DE GOUT.

.... Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi. ,

Les réflexions suivantes sont le développement d'une pensée qu'Horace a exprimée avec une heureuse précision dans son Art poétique; elle me paraît un résumé judicieux de beaucoup de pensées sur l'art -d'étre vrai, et un principe fécond d'esthétique.

Voici ces vers :

Format enim natura prius nos intus ad omnem

Fortunarum habitum; juvat, aut impellit ad iram ;

Aut ad humum moerore gravi deducit, et angit;

Post- effert animi motus interprete lingua.

(A. p., v. 108.)

- La nature met d'abord (à priori) au dedans de

nous les sentiments qui correspondent à toute espèce de fortune 1. Elle nous inspire la joie, nous pousse à la colère, nous abat par la douleur, resserre notre coeur par les angoisses; elle se sert ensuite de notre langue comme d'un interprète, pour exprimer les sentiments de notre âme. Voilà ce que fait la nature; c'est-à-dire que nos expressions, nos gestes, sont toujours vrais et touchants, quand nous sommes dans une situation vraie, ou quand nous nous y mettons par la puissance de l'art, et que, par suite, notre langage excite chez les autres ce que nous éprouvons nous-mêmes, car il ajoute :

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,

Romani tollent equites peditesque cachinnum. ,

Si vos discours sont en désaccord avec votre situation, peuple et chevaliers éclateront de rire.

Et pourquoi cela? il l'avait dit plus haut :

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent

Humani vultus, si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi.

Voilà le grand mot : «Vous voulez que je pleure, » commencez par pleurer vous-même, » sinon il n'y a rien entre nous.

Ainsi, pour bien peindre un caractère, une passion, il faut que nous sentions, ou que, par un effort de

1 Habitum fortunarum.-Ilabitum, opposé à intus, fait voir le rapport intime que la nature a mis entre l'intérieur et l'extérieur, le sentiment et l'expression.

l'art poussé à ses dernières limites, nous paraissions' sentir ce qu'expriment nos paroles et tout notre extérieur, et que, dans ce cas, pas un mot, pas un geste n-e viennent déceler notre intention de tromper ceux qui nous écoutent; il faut que les nuances les plus délicates, les plus fugitives d'un sentiment soient exprimées avec ce caractère de vérité que la nature trouve à l'instant même, que l'art découvre quelquefois par l'étude et sait mettre en œuvre; je veux dire l'art uni à cette facilité, partage du génie poétique, de se mettre dans une situation, de s'y croire, d'y trouver la vérité que l'esprit tout seul peut bien apprécier, mais dont il ne ferait qu'imiter imparfaitement le langage. -

Or, c'est là une énorme difficulté. Comment faire croire que je suis agité par les passions les plus violentes quand mon âmeest tranquille? comment montrer de la gaieté, de l'enjouement, si je suis triste et sévère? comment, en un mot, peindre Aman et Ma- than, si l'on est Racine ? le Malade imaginaire, le Bourgeois gentilhomme, Tartufe, quand on est Molière?

La pensée d'Horace vient à votre aide : vous avez au dedans de vous-même ce qu'il faut pour le faire ou pour le sentir. La nature a pourvu à tout : faites un effort pour secouer votre apathie, réveillez toutes les puissances de votre âme, cherchez dans votre cœur l'émotion que vous voulez peindre, vous la trouverez, si la nature vous a fait poète; sinon,

vous éprœ^ffë?À/^9US sentirez au moins, en lisant de telles œi^e^q^e'"^poète a été vrai, parce que vous

5

serez instinctivement en harmonie avec lui. Horace, en effet, donne sa remarque comme un moyen et un précepte, puisqu'il conclut : Si dicentis erunt, etc. Or, ce moyen, n'est-ce pas de se sonder pour trouver la nature, puisque format natura prius nos in- tus, etc. ?

On trouve dans le dix-septième chapitre de la Poétique d'Aristote 1 cette idée féconde qu'Horace a exprimée en poète philosophe. Nous en cherchons ici la raison, et nous voulons nous rendre compte du jugement de ceux qui, dépourvus d'instruction, apprécient avec justesse la vérité ou la fausseté de sentiments qu'ils n'éprouvent pas, et qu'ils n'éprouveront peut-être jamais.

Le poète peut donc faire parler la douleur, l'amour, la jalousie, la colère, lorsque, par la puissante action de sa volonté, il éprouve en quelque sorte l'émotion ou la passion qu'il veut faire passer chez les autres. Mais il est bien difficile qu'il ne lui échappe rien qui soit hors de la situation ; et aussitôt le spectateur ou le lecteur s'aperçoit qu'on le trompe, parce qu'il ne reconnaît plus la nature, intus, parce qu'une fausse étincelle ne l'a pas électrisé.

Sans doute, plus l'étude a perfectionné notre goût, plus nous saisissons avec facilité les nuances, quelle

Autant que possible, rendre vive et présente l'action par l'air et le geste, car ceux qui sont dans le mouvement pathétique sont les plus persuasifs par la nature même.

qu'en soit la délicatesse, mais il n'en est pas moins vrai que, instruits ou non, nous découvrons toujours, ne fût-ce qu'en gros et par instinct, les beautés et les vices d'une production fondée sur les sentiments du for intérieur.

Tout cela est dans la nature, dans la constitution même de l'homme. Il y a en effet, dans la nature, des mouvements sympathiques que nous ne comprenons pas, mais qui sont incontestables. Si les cordes de deux instruments sont d'accord , elles correspondent entre elles par une sympathie physique, une sorte d'amour qui fait que l'une répond aux vibrations de l'autre par un léger frémissement; il semble qu'elle veuille l'avertir qu'elle l'a entendue; ce sont deux sœurs dont les âmes se confondent, ou auxquelles suffit une seule âme, l'harmonie.

Mais si l'une des deux est distraite de cet enchantement par le plus léger dérangement de ton, alors plus de correspondance , plus d'harmonie, plus de frémissement sympathique : les deux sœurs sont brouillées, chacune a repris son âme et est sourde à la voix de l'autre. Cette expérience d'harmonie prouve qu'il y a, indépendamment de la pensée, une action irrésistible de concordance et de sympathie à laquelle les corps mêmes sont soumis. Mais nos organes vivants ressentent cette impression avec plus de force, par cela même qu'un éclair de la pensée, un sentiment irréfléchi de l'âme les excitent à se mettre en rapport avec ceux de nos semblables, lorsque ceux-ci éprouvent du plaisir ou de la douleur; et c'est évidemment pur instinct. Ainsi l'on peut dire que, semblables aux cordes de deux violons, nos organes se

dilatent, s'épanouissent, se contractent selon les mouvements qui agissent sur eux dans cette harmonie générale dont la mystérieuse puissance nous saisit tous plus ou moins. Le même effet a lieu sans que le plaisir ou la peine y soient pour rien : je vois ou j'entends bâiller : aussitôt j'éprouve le même besoin, je le satisfais par le même acte, sans que ma volonté y ait la moindre part.

Pour ne pas multiplier de tels faits, voyons encore dans l'exemple suivant un effet presque purement physique. Un orateur est embarrassé, il souffre, je me surprends à souffrir comme lui, ma poitrine se resserre comme la sienne, mes poumons se contractent. Elève-t-il la voix, parle-t-il avec force, avec violence? Le sang me porte à la tête ; ce sont mes organes qui en pâtissent. De grâce, ménagez-vous, j'ai mal à votre poitrine 1.

Cette sympathie 2, quoique la pensée y ait sa part, est néanmoins physique; elle existe aussi chez les animaux qui y sont, comme nous, instinctivement soumis. S'il nous est plus difficile d'agir sur leurs organes, c'est que leur instinct est renfermé dans des limites fort étroites, et que notre pensée ne rencontre pas toujours facilement la leur.

Ainsi, il est constant que nous sommes soumis même à une influence toute physique, mais que ce

1 Ce mot charmant et triste de Mme de Sévigné est déjà vrai au point de vue physiologique.

2 Ce mot est grec ( a1;V aor. 2 znKÔov] ; il exprime parfaitement l'affection dont je parle. C'est le fait d'éprouver, de sentir ensemble.

phénomène n'a lieu que quand la nature agit elle- même, ou qu'eue paraît agir.

Si, de l'ordre physique, nous passons à l'ordre moral, nous trouvons ces sympathies d'autant plus vives, plus énergiques, que l'esprit est plus sensible à recevoir, plus prompt à exciter les émotions, à remuer les puissances de l'àmè.

Au récit d'une belle. action, à l'expression d'une grande infortune, d'une douleur ou d'une joie profonde, je suis ému , attendri, je sens et je crois. Si ces tableaux sont simulés, mais que, par la vigueur et le naturel de votre talent, vous sachiez vous mettre dans layvéritable situation, format enim natura prius, etc., alors vous avez été ému vous-même, vous faites vibrer la corde sensible, je vous entends, je sympathise avec vous, les deux instruments sont d'accord. Mais si votre récit est bizarre; si vous vous posez hors de la nature, si vous sortez de l'humanité, je ne vous comprends, ou plutôt je ne vous devine qu'en raisonnant; je ne suis pas ému, parce que vous r n'êtes pas dans la condition d'harmonie à priori; il n'y a pas sympathie, car la nature, dans les conditions ordinaires, ne s'y trompe pas.

Horace,dit dans le passage qui nous occupe :

.... male si mandata loqueris ,

Aut dormitabo aut ridebo.

Si vous remplissez mal votre rôle, vous me faites rire ou bâiller.

Or, mal remplir son rôle, c'est laisser voir qu'on ?Ï'éprouve pas ce qu'on dit; c'est donner pour na-

turel ce qui est arrangé, c'est faire de la déclamation , c'est étourdir l'esprit en laissant le coeur froid. Le personnage dramatique doit donc être vraiment dans la situation, par les idées, par les sentiments, par le style. S'il fait de la poésie, j'entends par l'éclat des images et des figures, comme par la vive appréciation de certains détails en dehors de la situation, ce n'est plus lui qui parle, c'est l'auteur; il n'est plus une personne, mais un prétexte dont se sert le poète pour étaler mal à propos les richesses de son talent..

Ici se présente une objection : les drames les plus faux, les plus invraisemblables , selon les connaisseurs, excitent quelquefois de fortes émotions chez les spectateurs les moins exercés, et, par conséquent, les moins exposés à se laisser tromper par des règles de convention. Y a-t-il donc cteux natures , une pour le vulgaire, une pour les savants °!/

Je ne conteste pas ces émotions : j'ai vu, à certaines représentations, les enfants avoir peur, les mères pleurer, et les hommes dérober une larme comme s'ils craignaient d'être surpris. Mais n'oublions pas que tout n'est pas absolument faux dans la plus mauvaise pièce ou le plus mauvais roman ; que certaines scènes ne sont même fausses que relativement ; qu'il y a des choses en dehors du drame, qui effraient par elles-mêmes, comme un cachot, des chaînes, un coup de poignard, une coupe de poison : or, c'est tout. cela qui a fait peur, qui a ému ; c'est toujours une situation vraie qui a trompé un moment l'àme attentive, et si l'homme instruit n'a fait que rire, c'est qu'il est au fait de tous ces crimes de théâtre, de ces poignards qui ne tuent personne, et de ces brigands à

face rébarbative, famille maudite de Croquemitaine. D'ailleurs, il y a des choses qui, toutes fausses qu'elles sont, surprennent si vivement le spectateur, qu'il est vraiment ému, mais de cette émotion amère, irritante, comme celle que produisent sur nos organes l'électricité et le galvanisme.

Il est encore une autre cause des jugements si différents du vulgaire et de l'homme instruit. Sans doute, au fond, la nature est éternellement la même; mais les idées changent, les mœurs prennent d'autres formes, s'altèrent ou s'épurent; les croyances, les systèmes, les études variées de littératures différentes nous entament de tous côtés. Nous ne sommes plus au temps où la naïveté de mœurs, laissant le caractère plus entier, plus complet, pouvait rendre tous les esprits presque également sensibles au langage de la nature et dé la vérité. Aujourd'hui que nous sommes hors de ces larges voies, ce n'est souvent qu'à force d'instruction que nous pouvons nous rapprocher de cette nature primitive; chez nous, enfin, c'est l'ignorance qui en est loin, c'est l'étude approfondie qui y ramène.

Faisant à l'étude des anciens l'application de ces principes, nous verrons que, si nous avons besoin de la connaissance de leur langue, de leur histoire, de leurs mœurs pour nous sentir émus par leurs ouvrages , ce n'est pas que le raisonnement ou la science des règles produise sur nous ces effets ; c'est que nous sommes obligés de sortir un peu de notre temps et de nos usages, pour trouver, sous l'écorce des âges et des préjugés, la nature même que nous aurions méconnue. Voltaire, qui lisait vite, qui avait l'esprit trop

vif, trop pétulant pour chercher l'idée et le sentiment profond sous le mot qui lui paraissait ridicule, Voltaire s'est souvent moqué des tragiques grecs. Eh bien , mettez-vous dans leur situation, à leur point de vue; revêtez leurs mœurs et sachez leur langue: alors la nature, indépendante des conventions, du caprice des modes, agira sur vous avec une puissance étonnante et avec d'autant plus d'énergie que leurs accents , simples et vigoureux, vont à l'âme par un chemin plus court et plus sûr. Alors seulement vous serez d'accord avec ces poètes, et le langage des passions agira immédiatement sur votre cœur.

Si tout est vrai dans la nature, tout n'y est pas beau ; il y a des choses si vulgaires, si froides, si horribles, qu'un défaut de goût ou d'esprit pourrait seul les faire choisir comme modèles. De nos jours, le vrai a souvent servi d'excuse au laid, et il faut avouer que l'excuse s'est aussi très-souvent trouvée fausse. Mais la vérité dans l'art, si elle est complète, trompera toujours, par cela même que les impressions qu'elle produit, ayant une réalité possible en nous-mêmes, nous font croire à son existence.

Il faut donc, pour émouvoir les autres, que nous soyons vraiment émus nous-mêmes ; l'esprit s'abuse quand il raisonne sur les choses du cœur. Mais, quand l'esprit substituera son langage à celui de la passion, qui nous avertira de l'erreur? Comment saura-t-on que je n'éprouvais pas les sentiments que j'exprimais? Eh ! l'insensibilité, la froideur de ceux que vous vouliez échauffer sera, pour eux et pour vous, une preuve sans réplique; ils sentiront que vous n'avez pas dit vrai. Mais, si je suis vraiment en-

flammé de colère, qui croira que je suis tranquille? si je pleure, qui rira de mes larmes?

La voix et le geste ne sont donc qu'un moyen d'expression pour l'âme. C'est donc de l'àme que viennent les passions, les joies, les douleurs, et comme il y aura concordance, harmonie parfaite entre vos sentiments et vos expressions, le ton de votre voix, vos gestes, votre regard , si vous êtes dans la nature, de même il y aura sympathie entre vous et le lecteur, parce que le fortunarum habitus ne sera pas une enveloppe, un simple habit, parce que vous aurez trouvé la vérité en vous-mêmes, et que, homme, vous vous adressez à des hommes. Prenons un exemple, entrons dans une académie de peinture. L'homme-modèle a déjà jeté son dernier vêtement, et, dans un silence indifférent, il attend que le maître vienne déterminer l'attitude qu'il doit prendre. On veut peindre Marius atterrant le soldat cimbre par un seul regard dont celui- ci ne peut soutenir l'éclat pénétrant et terrible. On le fait asseoir, on lui étend un bras, on lui met la tête en profil, rien n'y manque. Mais sa main paraît fort gênée, son bras lui pèse, malgré la corde qui le soutient , et l'on reconnaît toujours l'hercule gagé, l'homme peu sentimental qui pose pour un écu. Mais, dites-lui qu'un soldat est là, qui va le tuer, et qu'il doit, par un geste et un regard, faire tomber - l'épée des mains de cet agresseur : s'il a de l'âme, il exprimera, par un mouvement spontané, la puissante indignation que l'on veut peindre. Il faudra la saisir sur-le-champ, vous inspirer de ce mouvement naturel : bientôt, chez cet homme, l'apathie reprendra le dessus; mais la première indication, le trait rapide

est là; il vit sur votre toile, il respire dans votre tableau. Ainsi, nous pouvons trouver au dedans de nous le sentiment vrai qui répond à notre situation; il faut le saisir, nous y abandonner sans crainte; c'est la nature qui parlera par notre bouche :

Post effert animi motus interprete lingua.

Buffon a dit que le style est l'homme même. C'est une pensée dont la vérité, dans le sens général où on l'applique souvent, n'est pas toujours rigoureuse, mais c'est au moins une observation morale d'une grande portée, et, où Buffon l'a écrite, il a raison de tout point. L'homme se peint tel que la nature l'a fait, et pas toujours ce que l'ont fait ses préjugés et les habitudes de son éducation. On peut dire, si l'on veut, que Salluste est un parleur de vertu; cependant, il y a dans ses pages quelque chose de senti, il y a des - tableaux si pathétiques, si vrais, que je ne puis rn'em- pêcher de croire qu'il était lui-même indigné du luxe effréné et de la dépravation qui minaient l'empire. Mais il aimait ce luxe; il était, comme les riches de Rome, libertin et dissipateur; soit. Il se laissait aller au torrent: le plaisir a des attraits si puissants ! le luxe a tant de fleurs pour déguiser la corruption ! Il usait, il abusait de ses richesses ; mais, la plume à la main, il redevenait lui-même, ce que la nature l'avait fait, ce qu'il aurait été aux belles années de la république romaine. Il voyait alors la vérité, il la peignait avec cette chaleureuse indignation que l'on ne trouve que dans son cœur.

Mais si je me trompais ; si Salluste n'avait pas pensé

ce qu'il disait, au moins dans le moment même où il jetait ses brûlantes invectives? Eh bien , Salluste aurait fait de l'art ; mais il aurait fallu toujours que, dans le moment dela composition, il eût senti vibrer en lui cette éloquente colère, c'est-à-dire, un des sentiments dont la nature a mis en nous le germe ; alors il aurait été poète. Or, qui ne sait que le sentiment qui domine dans un écrit, est toujours celui qui s'est développé spontanément et qu'il est facile au poète d'exciter en lui par un acte de la pensée ? C'est là ce que Salluste aurait fait ; et ce serait alors, non plus l'éloquence oratoire, mais l'éloquence poétique, ce qui est fort différent en principe.

Mais ce n'est que par une énergique puissance d'idée et de volonté que le poète peut se transformer en plusieurs personnes, et l'on doit toujours dire du bon, du vrai poète, il sentait ce qu'il écrivait. La faculté constitutive du poète dramatique est de sentir vraiment, dans un moment donné, ce qu'il ne sent point habituellement. On ne peut se le dissimuler, des hommes éminemment doués de cette force intellectuelle qui, chez eux, s'unit facilement à la volonté, ont exprimé d'une manière parfaite des sentiments qu'ils n'éprouvaient pas. Ainsi, nous ne sommes même pas toujours sûrs du langage de la vérité !

Un homme irrité a l'expression vraie de la colère, et il n'est pas poète. Mais donner à la colère un langage vrai, les accents terribles de la vengeance, de telle façon que l'analyse la plus subtile n'y découvre point l'art, c'est avoir su, sans l'éprouver passivement, exprimer naturellement une passion qu'on a

appelée, excitée, enflammée par l'action puissante de l'intelligence : c'est être poète.

Ainsi, en résumé, le vers d'Horace trouve toujours son application. C'est la nature qui agit en nous, il faut que le poète la trouve en lui-même : Format enim natura prius nos intus ad omnem fortuna- rum habitum; ensuite l'expression et le geste viennent rendre sensible ce qui se passe dans sa conscience. Ils sont le moyen par lequel les esprits et les cœurs communiquent entre eux, se trouvent sous la même influence harmonique, et ressentent cette sympathie qui s'évanouit quand le style ne répond pas à la situation : fortunis absona dicta; alors, les tons sont faux, le charme est détruit.

Pourquoi donc Horace est-il du petit nombre des poètes qui ont le privilége de plaire à tout le monde ? Pourquoi peut-on toujours le citer sans être accusé de pédantisme? C'est que sa raison droite, son esprit de bon aloi trouvent leur place dans tous les temps et dans tous les lieux ; c'est qu'en s'adressant ci notre esprit et à notre sentiment par la verve et les grâces naturelles de sa poésie, il se fait pardonner facilement quelques boutades peu morales, quelques flatteries un peu exagérées ; c'est que l'on trouve chez lui peu de pensées qui ne soient, pour l'observateur, le germe d'une foule de pensées; c'est enfin qu'Horace, littérateur, a naturellement le sens droit, la saine critique, la vue large du vrai philosophe; et qu'Horace, philosophe, a l'enjouement, l'esprit, l'élégante et savante finesse du vrai littérateur.

DE L'IDÉE

ET DE SON EXPRESSION ARTISTIQUE

A PROPOS DE L'ANCIEN ART ÉGYPTIEN (1)..

D'après ce que nous avons vu sur les principes essentiels de l'art, sur l'hostilité, l'union intime, la séparation des deux éléments, idée et forme, il sera peut-être facile de comprendre la nature de l'art égyptien, de se rendre compte de son immobilité dans la variété de ses expressions, et, si je puis ainsi dire, de sa momification, au sein de l'éternel symbole dont

Je ne suis pas un égyptologue, à beaucoup près ; j'ai écrit ces réflexions après avoir examiné avec un très-vif intérêt le grand Atlas de l'expédition d'Egypte. Bien des découvertes ont été faites depuis, et tout récemment par le célèbre et infatigable Mariette. Ce sont là des faits archéologiques où je suis très-incompétent. Mais il me semble que le principe général qui est l'objet de ces réflexions subsiste et n'est infirmé en rien de ce qui concerne l'ancien art égyptien.

il ne peut pas se dégager. Une idée qui semble dominer partout est celle de l'immortalité, de l'éternité. La masse, la solidité, l'énormité de leurs monuments, temples, palais, pyramides, de leurs statues colossales, memnons, sphinx, enfin de leurs momies embaumées pour une durée indéfinie, en sont déjà l'expression, indépendamment des formes de détail qui, comme nous allons le voir, en expriment presque toujours et partout l'idée plus ou moins enveloppée. Mais l'incertitude de la science égyptienne, toujours flottante entre l'esprit et la matière, les a empêchés de bien comprendre l'un et l'autre, de leur assigner leur rang, de régler leur union. Donnant toujours trop à l'un ou à l'autre, et n'osant changer, corriger , essayer quelque forme nouvelle, ils n'ont pu arriver à une conclusion complète et claire; ils n'ont pu saisir leur propre science et s'en rendre compte; ils n'ont pu arriver à l'art véritable auquel ils tendaient, et c'est pour cela qu'ils sont restés dans l'énigme, que tout, chez eux, est énigmatique. Chaque pas dans la science et dans l'art (j'entends la science et l'art vrais, légitimes, non l'utopie et la fantaisie) constate la solution d'un 'problème cherché, d'une énigme qu'il fallait deviner; on reste donc dans l'énigme et le problème quand on est immobile. Au moment de l'art naïf et irréfléchi, l'homme éprouve le besoin irrésistible de produire pour s'instruire, pour fixer ses idées et s'emparer de sa science encore confuse. Il ne s'agit pas alors pour lui de chercher les hautes délicatesses de l'art ni la fortune ou la gloire; il ne veut qu'objectiver sa pensée, pour qu'elle existe, pour qu'il puisse l'étudier à son aise et la contempler, pour qu'il

lui soit plus facile de se livrer à d'autres méditations qu'il rendra également vivantes par toutes les formes de l'art.

L'Egyptien confond toujours l'intérieur et l'extérieur, l'idée et sa forme, parce que, ne les connaissant pas bien, il n'a pas une méthode qui puisse l'amener à les distinguer par la science et à les unir par l'art; il a des formes déterminées auxquelles il s'arrête, et, stationnaire dès les premiers pas, il ne peut éclaircir, ni, par conséquent, résoudre le problème.

Tout porte dans ses œuvres un caractère religieux, ramené bien vite à la forme matérielle, à un sensualisme quelquefois grossier. S'agit-il de vie et de création? les formes, les expressions les plus étranges, en sont le signe caractéristique, l'allégorie symbolique lui paraissant suffisante.Veut-ilexprimerla croyance, l'espérance d'une autre vie? des phallus ailés sur un tombeau, un tombeau indestructible comme les pyramides, et une momie emmaillottée dans ses bandelettes en sont l'expression comme forme de son idée. Mais cette vie physique, cette procréation matérielle et grossière, cette lutte contre la destruction physique, n'expriment même qu'imparfaitement son idée; c'est ici la vie dans son acception vague et générale, mais cette forme même l'arrête dans un cercle sans issue; il s'y tient, et la pensée, enchaînée sous les mêmes bandelettes, ne peut alors s'élancer plus haut.

Dans cette grossière représentation, chose singulière, c'est la prédominance de l'idée qui arrête l'essor de la forme de l'art. En effet, pourvu que l'idée soitexpriméesymboliquement, l'Egyptien est content; elle est devinée, cela lui suffit ; ses idées, en petit nom-

bre, se trouvant à très peu près toujours les mêmes, sont bien vite et facilement reconnues; de là l'Egyptien s'en tient à des formes toujours semblables. Or, pourquoi est-ce toujours la même idée? parce que c'est toujours la même forme, et réciproquement. Etonnant cercle vicieux où s'enchaîne l'art immobile! Mais, ne tenant pas assez à la forme et n'y pou vant arriver, il nuit d'autant à l'idée qui, seule , le préoccupe. Ainsi, ne voulant montrer que l'idée, il la cache précisément par le moyen employé pour la manifester, et l'étouffé sous une forme étrangement symbolique qu'il ne sait ni perfectionner ni rendre complétement vraie en la pénétrant de l'idée. C'est toujours la matière avec son impénétrabilité et son hostilité primitives.

Quelques exemples suffiront pour faire ressortir le fait de cette contradiction, et la prédominance de l'idée qui fait négliger tout progrès dans la forme. Ainsi, le suppliant tient à la main une Heur de lotus ; la tige est un bâton droit, la fleur est de convention : l'idée totale se devine. Le personnage est raide, souvent en profil par la tête et les jambes, et de face par la poitrine; alors il y a une épaule pointue beaucoup trop éloignée de la tête. Dans l'Isis allaitant son fils Horus, il n'y a ni sensibilité ni sympathie maternelles; elle soutient, de la longueur de sa main, la mamelle qu'elle lui présente; l'autre bras entoure l'enfant, en profil, sans le toucher, faisant un angle aigu au coude. Il y a des Isis allaitant de jeunes garçons. On représentait ainsi la protection accordée par la déesse it des enfants de rois. Le grand enfant, de douze à quinze ans, se tient debout devant la mamelle divine. Quant à la forme artistique, même observation que

pour la figure précédente. Quoique les figures d'animaux soient beaucoup- mieux et quelquefois même assez bien faites, on y trouve cette habitude de ne pas étudier la nature : ainsi, la crinière des lions est souvent figurée par trois rangs de festons dentelés. En général, vous devinez l'idée, vous traduisez cette forme artistique, cela suffit. Il y a là une autre contradiction frappante : c'est le mépris relativement à la forme matérielle, vraie, qui, à l'insu de l'artiste, fait précisément dominer la matière dans son œuvre, puisque l'art ne la dissimule pas : c'est la matière qu'on voit et non la chose représentée. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait que ces lignes raides, anguleuses, ces poses impossibles, ressemblassent à ce qui est dans la nature, et ne fussent employées que comme représentation de l'idée et non comme moyen de convention; or il s'en faut de beaucoup. On le voit, il y a double contradiction dans la pensée et l'expression de l'art égyptien.

Mais à notre point de vue, l'art, chez eux, enfermé dans ce cercle d'airain, est plutôt un métier hiératique, et leurs artistes sont des artisans: ils mettent un grand soin aux détails, mais ne connaissent pas la nature; ils ne la voient pas; ils ne cherchent pas la rendre; ils copient dans leur imagination des formes convenues qui ne permettent rien à: la touche originale et vraie. Il y a des règles toutes faites, de certaines mesures à la règle et au compas. Ce qu'ils veulent représenter étant tout intérieur, ils ne font aucun effort pour attacher à leur idée une forme extérieure qui la représente. naturellement, c'est-à-dire, par un élément tiré de la nature; ainsi, l'idée intérieure,

toujours confuse, ne peut arriver il la lumière et à la vie. Alors l'Egyptien, s'étant d'abord posé le problème ou l'énigme de la vie et de la vie future, immortelle, et ne comprenant pas bien sa propre idée (à cause de la confusion dont nous avons parlé), ne fait pas de progrès et ne peut arriver au fiai lux, parce qu'il ne change rien à une forme pétrifiée sous ses mains et qu'il s'en croit satisfait. L'incertitude de sa pensée demandait une recherche nouvelle de formes nouvelles , fixant et déterminant les progrès à mesure qu'ils sont possibles et qu'on y atteint ; or, l'Egyptien ne sait pas cela et ne le cherche même pas ; au contraire, par sa manière d'entendre la vie et l'art, il a horreur de toute nouveauté. En un mot, cherchant l'idée, il est toujours dans la forme convenue, habitué qu'il est à tout formuler immédiatement ; mais, traçant ses lignes et mesurant ses angles d'après ses règles arrêtées, il finit par ne se préoccuper que de la forme, qui lui semble toujours un signe suffisant pour son idée.

On pourrait donner pour exemple la forme impitoyable de leurs représentations de victoires : elles expriment une grande et sauvage puissance, une sorte d'adoration pour le héros victorieux; ce sont des vengeances effroyables, naïves à force d'atrocité : on voit des prisonniers enchaînés qui n'attendent trop évidemment aucune merci; des esclaves jettent aux pieds du vainqueur des mains et des phallus coupés ; le héros victorieux, fier, inexorable, s'avance sur un char sans éprouver aucun obstacle, et perce de ses flèches une foule d'ennemis dont plusieurs sont suppliants; ou bien, il tient d'une main beaucoup de

chevelures de vaincus agenouillés, et s'apprête à couper toutes les têtes. C'est toujours l'idée d'une victoire impitoyable , de supplices qui sont le régal obligé du vainqueur.

Les preuves abondent que l'Egyptien ne se soucie pas de la. forme proprement dite, puisqu'il l'emploie comme objet d'industrie, comme simple métier de lignes convenues, presque comme caractère alphabétique dont la beauté calligraphique est d'un médiocrein- térêt. Il la méprise même comme expression particulière de sa pensée, ne songeant pas à chercher dans la nature la vérité des lignes, la science qui, employée à propos, serait de l'art et donnerait la vie à son œuvre. Uniquement préoccupé de l'idée, il ne s'arrête, quant à la forme, ni devant la bizarrerie ni devant l'indignité. Ainsi, le mélange de la forme humaine avec la forme purement animale (personnages à têtes d'éperviers, de loups, de singes le plus souvent cynocéphales) se trouve souvent dans ses représentations ; ce sont là, on le sait bien, des idées religieuses et symboliques; mais c'est aussi précisément notre sujet, et cette représentation monstrueuse augmente les ténèbres. L'esprit qui croit y voir la lumière est perdu, et, quelle qu'en soit la vraie signification, cela prouve précisément l'immobilité, l'impossibilité de cet art, qui, à son tour, pourrait avoir pour symbole une statue équestre toujours prête à s'élancer, mais éternellement attachée au sol.

Le caractère de l'Egypte est donc l'énigme, comme le dit Hégel, puisque, dès le premier pas, elle s'arrête embarrassée dans une forme qui, n'apportant point de lumière, l'empêche de faire un second pas;

car les peuples, faisant leur propre éducation, se donnent ainsi à eux-mêmes, par une forme d'art, la leçon dont ils ont besoin pour avancer. A chaque pas se trouve ainsi une idée d'abord confuse, et une énigme qui., expliquée, permet de marcher. L'Egypte reste donc dans la première énigme, et par conséquent dans- l'immobilité. Ses merrinons, ses sphynx qui la représentent, sont la, dans une apparente médi,tation, avec une éternelle patience, attendant le fiat lux qui n'arrivera pas, mais ils attendent toujours.

La Grèce, avec son bon sens et son pénétrant esprit , a hérité de l'Egypte ; mais elle a bientôt remis chaque chose à sa place. Ce qu'elle ne comprenait pas non plus dans ces formules cabalistiques, elle s'en est moquée ; elle a tué l'Egypte en la jugeant; elle a deviné au hasard, mais juste, cette énigme infinie 1. Un misérable rébus qu'on s'amuserait à proposer aux enfants en a fait les frais. Le sphynx égyptien ne demandait pas ce que c'est que l'homme comme\* le sachant lui-même; au contraire, il aspirait à le savoir, et il attendait la lumière. Le sphynx, dans sa forme monstrueuse, avait cela d'artistique, comme principe élémentaire, que, représentant l'énigme, l'ignorance, la volonté en même temps que l'incapacité de savoir, son expression formelle devait avoir aussi quelque chose de monstrueux. Or,, que fait l'esprit grec, dont l'expression naturelle est Apollon, Diane, Vénus? Il change d'abord la situation intellectuelle du sphynx, qu'il charge de proposer le problème. C'est l'esprit égyptien qui s'arroge le droit étrange de venir ques-

Voyez Hégel.

tionner les autres, comme s'il savait lui-même quelque chose, et qui, bien plus, les punit de leur ignorance; c'est l'énigme personnifiée qui, comme si elle s'était comprise elle-même, vient se poser devant les Grecs ! Cela est trop fort. Le sphynx ne demande pas: Qu'est-ce que l'homme? (question difficile!) mais: Quel est l'animal qui marche le matin sur quatre pattes, etc., c'est-à-dire, qu'il propose un synonyme grossier de l'homme, de telle sorte qu'avec l'un on n'est pas plus avancé qu'avec l'autre. Que fait Œdipe? Il lâche le grand mot très-sérieusement, je suppose, et, au rébus symbolique, il répond : C'est l'homme! et le sphynx n'a plus qu'à se précipiter dans la mer, s'y perdre et s'y anéantir avec son ignorance séculaire. La Grèce a pensé à l'honinie ; elle n'a pas encore la science et l'art, mais elle les aura, et elle montrera dans ses œuvres l'àme et la vie de l'homme. N'y a-t- il pas dans cette spirituelle et toute grecque histoire une naïve et sublime épigramme contre l'Egypte, embarrassée pour si peu ! Voici la conclusion : Le mot de la grande énigme qui a couvert l'Egypte de monuments curieux et gigantesques, ce mot introuvable, c'est l'homme. L'Egypte n'a plus rien à chercher ni à dire ; c'est maintenant le tour de la Grèce ; elle n'a plus besoin de chercher à comprendre la vie en contemplant ses labyrinthes et ses tombeaux symboliques, ses pyramides, ses momies d'hommes, de chiens, d'ibis, en tournant toujours dans ce cercle fatal. Que son Memnon résonne tant qu'il pourra au lever de l'aurore, jamais la brise du désert ne lui apportera l'idée qu'elle attend toujours; jamais ses pylônes en talus, avec leurs vingt-quatre pieds d'épaisseur à la

base et leurs globes ailés sous la corniche, jamais ses temples, ses palais, ses momies, ses colosses, faits pour l'éternité, ne lui apprendront le premier mot de l'éternité ; elle n'a plus qu'il se taire, qu'à écouter, à recevoir une science toute faite, un art tout fait, qui lui arriveront du Nord. Elle peut se reposer de sa longue et infructueuse méditation ; et, comme dans son génie patient et fort elle a produit des monuments en quelque sorte indestructibles, elle n'a plus qu'à en faire usage et à s'endormir calme, sérieuse, résignée, embaumée, à côté de ses momies, sous ses pyramides éternelles.

DE L'IDÉE

ET DE SON EXPRESSION ARTISTIQUE

DANS LE JUGEMENT DERNIER DE MICHEL-A^GE.

$ fer.

L'aspect général de ces dix groupes, qui se présentent à peu près au même plan et superposés en quatre grandes bandes, frappe par l'audace de l'invention, le grandiose de la composition et du dessin, et, dans plusieurs parties, par des étrangetés qui vont jusqu'à la bizarrerie et que l'on prendrait pour l'excès d'indépendance du romantisme le plus dégagé. Il y a là de la fantaisie et de cette liberté toute personnelle qui fait comme elle veut, parce qu'elle le veut, et semble ne relever de rien ni de personne. Mais, prenons-y garde, la fantaisie de Michel-Ange ne ressemble point à la fantaisie moderne; elle consiste, pour lui, dans une audace naïve à exprimer ses idées, sans souci, non pas des calculs de la raison,

des exigences de l'art dans leur généralité, mais de ce qu'on pensera de son audace ; -il lui suffit que l'idée serve à la conception générale et rentre dans là pro-, fonde unité de son œuvre. Ainsi, par exemple, les démons, exprimés d'après la croyance simplement ac- - ceptée, forment , avec les condamnés ou avec ceux qu'ils voulaient entraîner dans les enfers et que des saints ou des anges plus forts leur disputent et leur enlèvent, des groupes très-singuliers où les têtes, les bras, les jambes sont mêlés et enchevêtrés d'une manière bizarre en apparence, mais qui n'est, en réalité, que simple et énergique, parce que l'artiste accepte avec raison l'idée tout entière. Il ne s'agissait pas pour lui de tourner les difficultés, de cacher ou au moins de voiler les difformités des démons et leur malice audacieuse, leur cruel et brutal égoïsme, la réalité de la résurrection des corps, etc. Il prend tout à la lettre, et nous verrons par l'analyse des détails combien Michel-Ange est ainsi plus vrai et plus vraiment artiste : par exemple, les morts ressuscitent en chair et en os; ce sont donc des corps véritables que les uns retiennent dans les enfers, que les autres soulèvent et emportent dansées airs; de là ces luttes qu'il a exprimées si vivement et d'un dessin si expressif et si osé, puisque, se passant dans les airs, ces scènes permettaient encore ou plutôt réclamaient des positions, des raccourcis et des lignes dont les difficultés accumulées semblent n'être qu'un jeu pour le crayon du grand artiste.

§ II.

Ces réflexions sur l'étrangeté de certaines figures peuvent s'appliquer, entre autres, aux deux groupes d'anges qui enlèvent les instruments de la passion. Ils s'envolent (sans ailes) au plus haut des cieux avec un emportement sans égal; c'est une fantasia, une furia divine à donner des vertiges : l'un, placé sous la croix qu'il serre de ses bras croisés sur son dos, empoi-Le'avec- joie le glorieux instrument du supplice ; d'autres s'élancent en sens divers avec une véritable " passion de prendre leur part du fardeau divin, et leurs poses sont l'expression de l'abandon- et 'de la joie. Ce seul groupe, qui serait un tableau complet par la composition et le dessin, occupe l'arcade à gauche (du spectateur), au haut du tableau; dans l'arcade de droite, est un groupe semblable par l'ensemble : il emporte la colonne à laquelle Jésus a été attaché pendant la flagellation. L'idée exprimée par ces poses extraordinaires est la foie sans borne, un délire divin. Des nuages supportent ces anges ou leur servent de points d'appui pour s'élancer, et c'est avec un entraînement inouï qu'ils saisissent, poussent, emportent ces glorieuses reliques.

§ III.

Au-dessous de ces deux scènes, la largeur du tableau est remplie par trois groupes plus nombreux où les figures sont mêlées, pressées, entassées à pro-

portion qu'elles s'éloignent dans la perspective, mais distinctes et savamment groupées. Cette série présente, à gauche, de saintes femmes; au milieu, Jésus- Christ, autour duquel les saints et les martyrs forment une immense couronne dont la partie supérieure s'enfonce dans une mystérieuse perspective ; à droite, un groupe de saints et de martyrs.

Le groupe de gauche est composé de femmes dont l'expression est un sentiment de sainte terreur, en présence de Jésus-Christ qui-lance ses immuables arrêts. La plupart regardent de ce côté, les unes avec anxiété, les autres avec un espoir mêlé de crainte et d'adoration. Quelques-unes se reconnaissent avec joie et s'embrassent. On en voit qui désignent par leurs gestes la partie supérieure du ciel ; d'autres qui, séparées par leur position dans le groupe, se tendent les mains, soit en haut, soit en bas, avec l'empressement de saisir plus vite les mains amies.

Au bas du groupe et dans la plus grande dimension, on remarque une mère et sa fille dont l'attitude générale rappeUeassez le groupe de Niobé, mais dont la signification paraît ici fort extraordinaire. Il est dit que, dans l'épouvantement de ce dernier jour, toutes les choses rentreront là d'où elles sont sorties. Michel- Ange semble avoir osé représenter cette idée presque prise à la lettre, dans ce groupe qui est d'une beauté antique. La jeune fille, baissée, vue par le dos, tient dans ses mains la robe relevée de sa mère et semble se précipiter pour se cacher...., tandis que sa mère , la protégeant de la main gauche et aidant à son mouvement, regarde du côté de Jésus-Christ.

§ IV.

Groupe du milieu : au centre, Jésus-Christ, dont le geste exprime la condamnation irrévocable des réprouvés. Sa mère est à sa droite, comme protégée, par le bras levé pour la malédiction, dans l'altitude d'une sainte frayeur. Quelques critiques voudraient que, seule dans cette foule si émue, Marie ne ressentît ni terreur ni émotion. Il me semble que la mère de Dieu, la plus pure des créatures, mais cependant créature elle-même, peut très-bien, quoique n'ayant évidemment rien à craindre, frémir dans cette circonstance, la plus redoutable du monde, et que des lors cette expression concourait à l'unité du tableau, en ajoutant un caractère nouveau à l'épouvante générale, par l'émotion de la sainte Vierge elle-même.

Quant au geste de Jésus-Christ, il pourrait être, on en convient, plus noble, plus divin ; mais il n'a pas non plus In trivialité qu'on lui attribue par une association d'idées fort étrange. Michel-Ange s'en est tenu il l'énergie quand même; il aurait mieux rencontré sans doute, s'il eût associé à cette énergie une plus haute dignité et l'expression d'une colère diviné qui dût toujours rappeler l'idée d'un dieu en même temps que celle d'un vengeur.

§ V.

Dans ce grand et magnifique groupe, les idées abondent: voici, par exemple, Adam qui, la main ap-

puyée sur sa cuisse, se penche légèrement du côté du Christ et le regarde avec curiosité et bonheur. Pour mieux faire ressortir son attention, l'artiste a placé auprès de lui un personnage qui lui saisit le bras, et semble le tirer à lui, pour lui dire : Me voici ! 01', c'est Abel, le fils doublement chéri pour ses qualités aimables et pour son horrible mort...., et Adam regarde toujours du même côté, non insensible, mais inattentif à toute autre pensée. Au bas du groupe, saint Laurent, tenant enlacé au bras gauche le gril sur lequel il a subi l'affreux martyre; saint Barthélemy, par une de ces étranges audaces de Michel- Ange, se présente à la vie future, au bonheur et à la gloire des saints, avec les insignes de son insigne supplice. Dans une posture à la fois suppliante et ferme, il présente, de la main droite, le coutelas qui a servi à l'écorcher, et de l'autre, il serre fortement la peau dont il a été dépouillé. Les formes flasques et déshonorées de cette enveloppe humaine montrent la face et les bras pendant sur les jambes.... On y retrouve les traces des muscles dont les lignes molles et dérangées font un étonnant contraste avec la ferme et savante musculature des personnages et surtout du saint lui-même.

§ VI.

A gauche du Christ, saint Pierre, dans une attitude qui exprime l'espoir, l'incertitude, le doute dans la foi. Il a douté autrefois, il a renié son maître; il a été cependant la pierre fondamentale de l'Eglise. L'artiste a donc pu chercher dans son histoire un élément

du caractère qu'il fallait lui donner, et l'on voit que si le saint ne présentait au juge suprême les clefs qui lui ont été confiées, à lui, faible et pécheur, il n'oserait compter sur le paradis; l'énormité de sa faute, si bien rachetée par sa pénitence et qui lui a été par- donnée, lui laisse un souvenir tel, que, compter aujourd'hui sur sa sainteté lui paraîtrait une présomption.— Adroite, à côté d'Adam, et plus près du Christ, saint André porte la croix sur laquelle il a subi le martyre, et à laquelle son nom est resté attaché (X). Frère de Pierre, André a eu aussi ses incertitudes; il a craint que les vivres ne manquassent pour cette multitude dont l'appétit lui paraissait peu en proportion avec la miraculeuse provision de cinq pains et de deux poissons. Ainsi ces deux douteurs sont là en évidence, au premier rang parmi les saints.

Michel-Ange, dessinant avec une facilité merveilleuse la forme humaine dans toutes les positions, a profité de l'espace laissé entre les figures principales pour y placer une foule de personnages qui s'avancent en regardant, et dont les attitudes sont la signification idéale de l'étonnement, de l'admiration, d'une sainte frayeur. Plusieurs de ces figures ont des attitudes pleines de gràce et de mouvement. On en trouve beaucoup de ce caractère dans tout le tableau, et quelques-unes tout à fait dignes, sous ce rapport, de Raphaël. Mais elles ne sont pas assez remarquées, parce que l'énergie et le grandiose, parfois énorme, des principaux personnages absorbent l'attention et font en quelque sorte refuser, à priori, la beauté et la grâce; il n'y a cependant qu'à regarder.

§ VII.

Dans le groupe à dro'te (c'est le troisième de la deuxième bande), on trouve une multitude dé saints et de martyrs. C'est d'abord, dans la partie supérieure, une foule presque confuse; les dimensions augmentent à mesure qu'on descend et que les figures se rapprochent, car la perspective est observée, non dans l'ensemble des groupes relativement les uns aux autres, mais dans l'ensemble des figures qui les composent ; et parmi ces saints, attentifs et étonnés , on en voit dont les poses sont admirables par la pensée et l'attitude, sans avoir jamais rien de ce qu'on appelle académique. Ce n'est, ni la simplicité d'une naïveté archaïque, ni l'indifférence triviale, ni la pose- apprêtée, étudiée, toujours plus ou moins conventionnelle, du modèle qui pose. Voyez, par exemple, ce vieillard qui se penche un peu en arrière, et qui va perdre l'équilibre sans s'en apercevoir, ébloui, comme enivré par le spectacle divin qui le saisit tout entier. Quelle beauté dans cette attitude indécise, dans la position des mains portées un peu en avant ! comme. la vie intellectuelle éclate dans cette espèce d'abandon des forces physiques il-Derrière lui et un peu au-dessus, deux personnages, dont l'un porte- les mains devant sa figure, comme pour éviter l'é- blouissement, et l'autre fait un geste d'étonnement et d'admiration; ici, une grâce que n'aurait pas dépas-,

1 Ce personnage est peut-être Noé. Il y aurait alors dans sa pose comme un souvenir de son ivresse.

sée Raphaël, est unie à la beauté de la composition et du dessin. Nous voyons là des saints qui s'embrassent avec une joie pure et profonde ; plusieurs tiennent les croix, glorieux instruments de leurs supplices , ou s'y appuient comme sur leurs titres les plus nobles et les plus sûrs; et nous arrivons, en descendant au bas de ce groupe, à l'expression de l'idée dominante de toute cette partie du tableau.

§ VIII.

Plusieùrs têtes penchées en avant et regardant en bas vers les réprouvés, représentent le calme et la sérénité d'un bonheur qui ne peut plus échapper et dont le sentiment est rendu plus vif par l'aspect des maux affreux que les saints ont su éviter. Cette idée est rendue plus saillante encore par l'action des saints martyrs placés au premier plan, rangés sur le nuage même qui les soutient au-dessus des damnés et des démons se précipitant en désordre vers les régions inférieures. Ils restent, eux, dans leur domaine; ils jouissent de leur vertu et de leur gloire. Aussi, armés des instruments de leur martyre, ils se penchent vers les damnés et leur montrent, avec une sorte d'ostentation sainte, ces preuves, ces témoins de leur force morale et de leur courage, de la certitude de leur foi et de la fermeté de leur cœur. Nous aussi, disent-ils par leur pose et leurs gestes, nous avions un esprit avide et un cœur accessible aux passions; nous aussi nous avons été tentés; mais nous avons surmonté les tentations; nous avons vaincu les passions et la tyran-

nie des plaisirs, et les menaces des bourreaux, et les douleurs de la torture ; voyez, jugez vous-mêmes, avouez que tout était possible, et ne vous plaignez plus de la justice 1. L'un tient dans ses mains et montre en les avançant, les cordes qui ont déchiré son corps ; sainte Catherine se baisse pour présenter la roue dentelée où elle a été broyée ; saint Sébastien , à genoux sur le nuage, dans la plus naturelle et la plus fière attitude, élève la main gauche dont il serre fortement le faisceau des flèches qui l'ont percé.

Et voyez, au point de vue de l'art, comme l'idée ''est préparée habilement par l'aspect de ceux qui, placés plus haut, regardent sans anxiété, mais sans égoïsme, jusqu'à ce que, au rang où les personnages sont vus tout entiers, où l'action représentée a toute sa valeur et sa signification complète, le contraste éclate entre les élus qui apprécient leur bonheur, et les damnés, dont le tourment est doublé par le souvenir si vivement rappelé des faiblesses qu'ils auraient pu vaincre, et de la récompense qui leur était aussi réservée.

§ IX.,

La troisième bande comprend trois groupes : le premier, à gauche, représente, au milieu des airs, les ressuscités qui montent vers les régions supérieures. Quoique la peinture rie puisse représenter

Bossuet a touché cette idée dans son sermon sur le jugement dernier; mais son fier génie a dédaigné les détails et le coloris qu'il était plus capable que personne d'y faire briller.

qu'un moment unique, on voit qu'ils montent, qu'ils volent plus ou moins difficilement dans un mouvement ascensionnel auquel il n'est pas possible de se méprendre. Quelques-uns ont besoin d'aide; on leur tend les mains, on les tire en haut pour vaincre cette pesanteur encore rebelle. On remarque surtout un personnage faible de corps, mais fort par la foi et la vertu, qui soutient et enlève un ressuscité au corps pesant. Celui-ci se laisse aider et emporter avec éton- nement mais sans effroi; d'autres sont emportés comme par un invisible tourbillon. La science du dessin est ici admirable.

C'est une belle et grande idée de représenter, comme nous venons de le voir, la puissance vivifiante de l'esprit sur la matière, sur les lois physiques; et c'est un des nombreux exemples que peuvent méditer ceux qui ne voient guère dans Michel-Ange qu'un fier et fougueux dessinateur.

§ X.

Le deuxième groupe, formant le milieu de la troisième bande, représente les anges qui sonnent la trompette du jugement dernier. Leur fougue impétueuse fait compensation au silence que le génie du peintre ne peut animer; les uns se préparent à souffler, les autres soufflent dans ces longs tubes de cuivre avec une ardeur qui rend en quelque sorte visiple la tempête d'harmonie. Leurs efforts physiques, leurs gestes énergiques laissent éclater chez eux la certitude de la justice, la plénitude du sentiment, leur inaltérable sérénité. Les anges placés au premier

plan tiennent des livres, quelques-uns ouverts, "et qu'ils présentent au monde. Ce sont les livres de la loi; c'est la prédiction de la résurrection.... Que tout obéisse... ; que personne ne s'étonne ni ne se plaigne, c'était écrit

§ XI.

Troisième groupe : les damnés sont précipités par la parole foudroyante de Jésus-Christ. Les démons, pleins d'une joie infernale, les saisissent et les entrai nent. On en voit qui sont pris et tirés en bas, punis par où ils ont péché.... Idée énorme dans la représentation et qui peut paraître aller jusqu'au scandale. Mais n'oublions pas que l'expression de l'audace dans le vrai n'a rien d'effrayant, surtout pour Michel- Ange. Choisir et bien choisir est sans doute un élément de l'idéal, mais un élément essentiel de l'idéalisation , ce qui intéresse surtout l'art, c'est de représenter la vraie nature des choses, leur véritable idée. Michel-Ange la cherche dans le laid comme dans le beau ; il y en a des exemples remarquables chez Raphaël. Il importait donc, ou tout au moins il était très-permis d'oser beaucoup dans la-représentation, dans l'expression vraiment artistique de tous ces êtres dont les formes et les poses sont la vraie idée de la laideur morale. Leurs formes, autréfoisbelles, présentent des déviations et des flétrissures qui sont comme l'empreinte du vice. Quant à cette laideur même et aux formes en apparence bizarres que le grand artiste n'a pas craint d'emprunter aux traditions, c'est-à-dire, des difformités monstrueuses,

des excroissances, des cornes, de longues queues d'animaux, des oreilles énormes, etc., la nature s'en trouve expliquée dans nos précédentes analyses sur l'esprit et la matière, et leur pénétration totale quand l'une, pour servir à représenter l'autre, s'annihile dans son existence en soi. Ilnous suffit donc de dire ici que, dans l'œuvre de Michel-Ange, c'est la matière reprenant son empire sur l'esprit faible, passionné, vicieux , qui n'a plus le droit de transfigurer la matière par lui-même, qui a perdu cette force virtuelle, qui s'est amoindri sous l'enveloppe de la matière devenue à son tour, d'esclave, maîtresse, et libre dans ses luxuriantes excroissances.

Ce qui rend grandiose et terrible l'aspect général de ce groupe, c'est que la partie supérieure est formée par des anges, sentinelles impitoyables qui, l'air menaçant, le poing levé, poussent les méchants, les précipitent, et leur rendent impossible tout mouvement ascensionnel vers la région des saints.

§ XII.

La quatrième et dernière bande tient tout le bas du tableau et comprend deux groupes. Le premier, à gauche, représente les ressuscités: c'est un vaste cimetière où s'agitent ces formes humaines. L'expression est ici simplement régulière et vraie : c'est le type primitif de l'espèce humaine, je veux dire que, pour les corps entièrement reformés, Michel-Ange ne marque pas d'intention particulière dans le dessin général. Chez plusieurs, la forme est encore incom-

plète; la vie n'est revenue qu'à moitié ; -la chair ne recouvre pas encore entièrement la charpente osseuse. Il y a là une admirable variété de poses et d'expressions. L'idée dominante, c'est l'étonnement, la stu- péfaction du retour à la vie, l'engourdissement, la stupidité physique et intellectuelle après ce long sommeil de mort. C'est la vraie idée, la vraie nature de la chose représentée; ici le laid c'est le beau. Parmi ces têtes singulières, quelques-unes sont plu's saillantes, plus remarquables par le caractère : sur l'une on voit la stupidité de l'idiot qui ne devine pas encore la résurrection, qui n'a pas encore eu le temps de penser; l'autre, une vieille femme qui fait effort pour sortir de sa tombe, et dont les yeux, à moitié fermés, éteints, vides, la bouche entr'ouverte par une sorte de rire hébété, hideux, sont le signe frappant de l'existence indéfinie entre la vie et la mort. Non loin de ces deux figures, une femme encore jeune, qui a dans la face et dans le regard quelque chose de douloureux, comme si c'était un acte pénible que cette transition a l'existence effective. Elle renaît en même temps à la vie et à la pensée : elle est réveillée. On voit dans ce groupe des squelettes, des corps à demi reformés.... Des corps entiers et robustes s'appuyant sur leur tombe encore entr'ouverte, pressant de leur poids, sans y faire attention, des couvercles que d'autres ressusci- tés tâchent de soulever pour échapper, à leur tour , aux ténèbres du tombeau.

A gauche, un moine se penchant avec intérêt vers la multitude, étend les bras comme pour l'encourager et la bénir. Tout cet immense étonnement est exprimé

avec une science admirable du physique et du moral de l'homme.

Une caverne, dont on voit l'ouverture au premier plan, laisse apercevoir dans sa demi-obscurité, des démons regardant avec la curiosité de brigands à qui leur proie échappe et qui en prennent leur parti.

Quelques-uns cependant tâchent de la retenir : l'un tire fortement le lien qui enlace des jambes, et ce lien est un énorme serpent; l'autre s'est enroulé sous le corps du ressuscité, le serre et l'étreint comme un butin à lui dévolu. Un ange lutte contre lui en soulevant et en entraînant d'un bras vigoureux ce corps à demi réveillé, et qui se laisse faire. Et voyez comme Michel-Ange fait parler sa peinture : les cheveux de cet ange, divisés en mèches flottantes, sont encore dressés. Cela signifie, ou je me trompe fort, que l'ange indigné s'est précipité, dans sa sainte colère, comme la flèche victorieuse, et nous le voyons au moment où il vient de saisir celui qu'un démon avait l'audace de retenir malgré l'ordre du ciel. Ses cheveux, soulevés par son vol rapide de haut en bas, ne sont pas encore retombés sur ses épaules.

d

§ XIII.

Le deuxième groupe de cette bande (c'est le dixième du. tableau total) représente une multitude immense de damnés poussés, chassés, précipités dans le fleuve sanglant. Ce sont des signes de désespoir, des gestes d'éternel regret, la résignation furieuse de ceux qui

sont pris, saisis, tirés par des démons ivres de joie ou mordus par des serpents. Au fond, des lueurs rougeâtres, des flammes sur lesquelles se dessinent, en brun, d'une manière vive et frappante, des têtes de damnés et de démons. L'aviron de Satan, qui débarrasse sa barque de toute cette infàme cargaison, lui sert, non plus à diriger son esquif aux ailes de dragon, mais à frapper ceux qui ne vont pas assez vite, et qui hésitent à se précipiter dans les flots brûlants. C'est la traduction, un peu étrange mais très- naturelle alors, d'une strophe de l'enfer de Dante, qui s'était trop souvenu lui-même, convenons-en, des vieilles légendes mythologiques.

Il y a là des poses et des gestes d'un pittoresque saisissant. On voit des diables tirant avec des crocs les damnés qui ne tombent pas assez vite au gré de leur fureur.... ; d'autres tendent les bras pour les saisir plus tôt; un d'eux, renversé sur le dos, vu en perspective par le sommet de la tête, tend ses bras ouverts comme pour embrasser des amis qui s'y précipitent; il les invoque, il les attend avec l'infernale ironie d'un démon qui semble leur dire : Je ne vous lâcherai plus; vous êtes à nous pour jamais.

Je conclus, sans vouloir allonger cette description, ce qui serait trop facile, car je n'ai pas tout dit, et sans m'arrêter aux observations de Vasari, de Quatre- mère, de Beyle, auxquels d'ailleurs je renvoie le lecteur, je conclus que, sauf quelques bizarreries étranges, quelques traces de mauvais goût, perdues dans l'immense ensemble, ce tableau, cette fresque, pour rappeler le moyen matériel de production artistique, est, au total, par une foule de quali-

tés de dessin et de pensée, par le caractère de génie imprimé sur ces dix groupes, par l'énergie de l'artiste et la science du philosophe chrétien, une des plus grandes et des plus sublimes œuvres dont l'histoire de l'art puisse s'honorer.

DE LA FORME

CONSIDÉRÉE EN ELLE-MÊME ET RELATIVEMENT A L'IDÉE.

On peut dire que l'art est l'expression de l'idée générale précisée et rendue vivante par les particularités de. la forme. Sans l'idée, en etfet, la forme est tout ce qu'on veut et n'est rien ; sans la forme, l'idée est une abstraction, sans auçun rapport avec l'art. La vérité, c'est-à-dire, la proportion, l'harmonie, le choix des circonstances, l'emploi des expressions, des formes, des moyens que présente la nature, est donc un élément essentiel de l'art en tout ce qui contribue à faire sentir l'idée, à lui donner un autre caractère que celui d'idée pure, et à la produire par une forme qui lui sert de corps.

Nous en trouvons le type dans l'homme même. L'homme, en effet, considéré sous ce rapport, est un esprit qui se manifeste, non uniquement comme tel,

mais comme visible par la forme extérieure. Or, cette forme extérieure n'est pas uniquement la forme insignifiante du corps considéré en lui-même et physio- logiquement; c'est, dans l'ensemble et dans la forme particulière des organes visibles, l'expression de l'esprit, comme sa position verticale, son front, siège de la pudeur, son regard, qui semble une émanation de l'âme; toute sa figure, enfin, qui peut être douée d'une expression si vive et spirituelle, qu'elle manifeste l'àme d'une manière sensible, tout en la voilant par cette forme même. Là est le premier modèle; là est le vrai, le grand principe de l'art. Plus la nature humaine apparaît comme spirituelle, au moyen de la matière même de la forme à laquelle on ne pense pas et qu'on ne voit plus; plus elle est, plus nous la trouvons véritablement belle; c'est un instinct infaillible dont il suffit de se rendre compte pour toucher du premier coup à la mine la plus féconde de l'esthétique.

Nous arrivons ainsi facilement et très-légitimement à ce principe fondamental, que, dans l'art, il y a : 1° emploi de la matière: c'est le substi-alum de l'existence perceptible pour l'homme, sous le rapport de la sensibilité ; et 2° dissimulation de la matière comme telle, puisqu'elle n'a d'autre beauté que d'exister, beauté négative, qui ne présente en ce sens aucun intérêt à l'art, et qui pourra, suivant l'usage auquel elle servira, faire naître au suprême degré le sentiment de la laideur ou de la beauté.

Un commencement d'organisation est comme un premier débrouillement de la pensée qui cherche à se manifester, et se produit par l'expression d'une

intention, d'un but, et des moyens d'y arriver..La matière, ainsi, entre dans la vie, et la première impression qu'elle produit est celle'd'une idée ou d'un sentiment, et non plus simplement d'une limite dans l'espace, ce, qui n'offre aucun intérêt pour l'esprit. Elle commence donc ainsi une transmutation qui la réhabilite, la fait avancer dans les degrés possibles de beauté, jusqu'à ce qu'elle arrive à une transfiguration véritable dans l'organisation la plus élevée, et dans l'œuvre d'art complète et vraie, où elle porte la vie en paraissant la perdre elle-même.

En effet, cesser d'empêcher pour aider, devenir un auxiliaire au lieu d'être un obstacle, se trouver le moyen d'expression de l'idée, après avoir été, de sa nature, le pôle opposé de l'idée, -c'est là une vraie transfiguration et un point essentiel dans la forme vivante de l'art.

Ne pas savoir ou ne pas reconnaître cela, c'est se jeter dans une voie où l'on est à chaque instant menacé du faux par l'apparition de la matière en plus ou en moins : ou l'on n'en mettra pas assez, et cette insuffisance même en trahit la présence, et laisse, par conséquent, réapparaître l'hostilité primitive; ou. l'on en exagère l'emploi, croyant montrer de la hardiesse et de1 la force, et l'idée se trouvera gênée, em- pêchée, étouffée sous cette matière ennemie.

Ainsi, l'idée, la forme matérielle et sensible, leur union et leur pénétration intime; la lumière de plus en plus vive de l'un ; la transmutation de l'autre, subsistant et n'étant plus elle-même, voilà le fond inévitable de la nature de l'art.

En considérant la forme matérielle et puis la re-

présentation de l'idée au moyen de la forme, remar- quons que notre principe d'art sur la disparition de la matière subsistante et voilée s'applique aussi à ce premier degré de représentation, même dans son rapport le plus éloigné avec l'idée : les belles couleurs pures plaisent à l'œil, parce qu'elles sont lumineuses , et que la lumière, sans laquelle la nature physique disparaît, réjouit, par cela même, la vue et l'esprit. Mais les lignes ou les couleurs, comme plus ou moins belles en elles-mêmes, ne peuvent que donner lieu aux dissertations les plus inutiles et même les plus fausses. Le bleu, le jaune et le rouge sont-ils beaux par eux-mêmes? Ne voyons-nous pas que dans l'expression de la vie, les couleurs primitives se marient et se dissimulent de plus en plus sur la face humaine? elles ne s'effacent pas comme dans la pénombre du crépuscule; mais elles se confondent sans se perdre, de telle sorte que les trois couleurs primitives se laissent deviner et entrevoir en vous échappant toujours. Mais en quoi le coloris, qui consiste surtout dans un savant achromatisme des couleurs toujours plus ou moins criardes par elles-mêmes, est-il plus beau, plus réjouissant que les couleurs les plus belles? N'oublions pas que, dans nos analyses, nous partons toujours d'observations puisées dans la nature, d'où nous tir ons un axiome, axiome enveloppé dont ensuite la science se rend compte, dont elle étend la portée, dont elle règle les limites, dont elle rectifie les applications. Or, l'axiome naturel se présente de lui-même : la couleur du corps humain est composée de bleu, de jaune et de rouge, et des nuances qui en résultent, sans qu'aucune (couleur primitive ou

composée) apparaisse dans son pur éclat, cela nous suffit ; dès lors que nous avons ce fait et que nous pouvons en faire un principe, il sera facile, il deviendra très-légitime d'en régler les diverses applications; plus le principe représenté est élevé et spirituel, plus il est vrai, en principe général, que le coloris devra être élevé en puissance, c'est-à-dire, plus dissimulé et savant, pour mieux représenter la vie, pour mieux dissimuler la couleur primitive, la matière même. Nous voyons bien alors pourquoi le bleu, le jaune, le rouge, seraient affreux sur la face humaine. Ils expriment trop la matière pour représenter dignement l'esprit. Nous trouvons ces couleurs brillantes; elles peuvent nous plaire comme telles sur l'extérieur des animaux, parce que, là, elles ne sont pas en contradiction avec l'esprit qu'elles n'ont pas à représenter.

Puisque la forme est essentielle à. l'art, voyons maintenant quelle est sa valeur propre, considérée en soi, mais toutefois unie à l'idée qu'elle renferme, et jusqu'à quel point elle existe par elle- même. Comme, en définitive, rien n'arrive à l'àme et n'est saisi par elle qu'après avoir été reconnu par l'intelligence, il pourrait sembler au premier coup d'œil que la forme, dénuée de toute espèce de vertu quand elle est seule, n'est qu'une occasion éloignée de pensée, une pure création de l'intelligence, qui se trouve ainsi émue par son propre ouvrage, c'est- à-dire, par elle-même, et que, selon le caprice du temps ou de l'imagination , les mêmes formes révéleront des idées toutes différentes. Il n'en est pourtant pas ainsi; en effet, 10 la forme n'est pas une simple modification émanée de l'esprit, un caprice de

l'imagination qui noterait ainsi les pensées par des - signes arbitraires; car cette forme artistique de l'idée qu'il faut exprimer existe virtuellement, il ne s'agit que de la trouver. La science, la méditation , la patience, l'exercice peuvent donc être nécessaires à l'esprit, pour trouver cette forme possible , la saisir, l'assujettir, la faire parler, comme Protée, lorsque, comme Protée aussi, elle tend, par une résistance opiniâtre, à lui échapper. Les sept traits qui, dans un dessin de Raphaël, ont été tracés de sa main avant le dernier qui est le bon, pourraient être le type de cette recherche patiente qui lutte et triomphe. Il y avait donc une forme réelle à trouver, et non une apparence indifférente ou conventionnelle; 20 par suite et comme conséquence nécessaire, certaines idées affectent, pour passer dans l'art, de certaines formes qui les représentent naturellement, sans que la conscience s'y trompe jamais. Suivant leur élévation, leur force, leur profondeur, etc., la forme vraie les représente, et l'on est satisfait de l'œuvre; ou bien, l'effort infructueux de l'artiste, laissant deviner seulement son intention, atteste, par cela même, qu'il y avait pour son idée une forme naturelle, indépendante de lui, qu'il a pressentie, et à laquelle il n'a pu atteindre ; ù° enfin, malgré la relativité de certaines parties de la forme d'art, il est évident qu'elle pourrait subsister, abstraction faite des intelligences auxquelles elle s'adresse. Elle existerait comme existe la matière, quand l'homme n'exerce pas sur elle son esprit et sa main. Elle serait là, dans la nuit et le silence, sans voix, mais toute prête à produire son effet invariable, aussitôt qu'elle serait perçue par une intelligence ca-

pable de la sentir. Pour être ignorée, elle n'en serait pas moins dépositaire fidèle d'une conception d'esprit, pouvant être comprise et sentie de tout être raisonnable, puisque c'est par l'é!ément universel et impersonnel représenté par elle-même, qu'elle est - vraiment œuvre d'art. Donc aussi, les principes généraux qui concourent à la production vraie de l'art, ne dépendent pas du caprice, et ceux qui sont tirés de la nature même de l'esprit humain sont absolus, comme l'art lui-même l'est dans son essence.

Cela posé, le principe général nous donnerait toujours une forme répondant à notre notion de beauté, pour exprimer les plus belles qualités. Nous n'avons pas encore étudié absolument le beau en lui-même ; mais nous pouvons employer ces expressions acceptées par le bon sens universel. Ainsi, un beau visage, dans un tableau, un regard profond et pénétrant exprimeront naturellement les qualités intellectuelles et morales, et l'on ne choisirait pas un œil louche, un nez difforme, etc., pour réveiller l'idée de la puissance de l'esprit et de la noblesse du cœur: cependant, à considérer la réalité, cela arrive quelquefois. On- hérite de certaines formes extérieures; des hasards inappréciables, des accidents purement physiologiques peuvent changer bien des lignes et des contours, et montrer un véritable désaccord entre l'âme et son enveloppe ; et ce désaccord même montre la vérité du principe au point de vue de l'art, puisque c'est par accident qu'il en est ainsi.

Déplus, l'accord parfait ne satisferait même pas à la conception de l'artiste, s'il veut représenter la beauté morale, la plus haute vertu de la libre person-

nalité, à moins qu'il ne trouvât un Socrate sous la figure d'Apollon ; et encore l'Apollon ne pourrait, sans quelques modifications importantes, représenter l'esprit du sage Athénien i. En un sens donc, toute figure a ses défauts. Mais par cela même que ces caractères sont accidentels de leur nature ou comme représentation d'esprits plus ou moins bornés, et qu'ils sont, en plusieurs cas, contradictoires, qu'ils constituent une exception, l'artiste, par l'impulsion de sa nature et dans la proportion de sa force et de son invention , non-seulement fait disparaître ce caractère qui est sans signification ou en a une fausse, mais corrige même, dans ce but et d'après ces principes, des traits qui paraîtraient suffisamment beaux à un œil moins exercé, à une âme moins sensible et moins élevée. Il arrive ainsi à l'idéal de la forme, c'est-à-dire qu'il la crée en la pénétrant de l'idée dont il la rend digne, en en faisant disparaître, autant que l'art l'exige et le permet, le fini et l'accidentel, qui n'est réellement que la réapparition de la matière, toujours plus ou moins hostile à l'esprit ; mais cela ne veut pas dire que l'artiste corrige et polit la nature pour le faux et vain plaisir de le faire, mais qu'il cherche et exprime la vraie forme matérielle de son idée, ce qui est bien différent.

Ainsi, à ne considérer que l'expression du sens intérieur par la forme, on peut juger sûrement l'idée et ta nature de l'art par l'idéalisation poétique des fi-

Tout le monde connait le mot de Raphaël, dans sa lettre au comte Balthazar Castiglioni : « Manquant de beaux modèles, je

» me sers d'une certaine idée qui me vient dans l'esprit, etc. »

gures ou par leur vulgarité prosaïque, c'est-à-dire, selon que l'artiste est frappé par le côté universel et infini de l'homme, ou par le fini et les particularités. C'est tantôt l'esprit qui prédomine, qui empiète, même beaucoup trop, sur le domaine de la représentation sensible, la forme matérielle; tantôt la forme matérielle cache et enfouit l'idée, qui se perd par sa faiblesse ou sa nullité morale, et ne parle qu'aux yeux. Ce sont deux excès, puisque l'union intime, la concorde entre ces deux éléments est une condition nécessaire ; si l'un prédomine, il y a toujours une certaine discordance, un reste d'hostilité qui laisse l'un des deux ou plutôt les laisse tous deux en souffrance, en attendant le moment essentiel de l'art où les deux éléments s'unissent clans une pénétration intime.

Ce que nous disons de la forme, nous en trouvons le premier type dans la nature même. Nous acceptons d'abord nécessairement comme axiome que la forme naturelle extérieure, dans le monde, est intimement liée et coordonnée avec la puissance intérieure, est même, sous l'action d'une sagesse infinie, une conséquence immédiate de la nature de cette puissance. A moins de supposer Dieu capricieux et agissant au hasard, il est logique, il est pleinement satisfaisant pour l'esprit de croire qu'en revêtant le principe pensant d'un organisme, d'un système de sens, enfin d'une forme extérieure qui enveloppe tout le reste, il a agi d'après une loi de conformité connue de lui seul, émanée de sa sagesse infinie. Nous avons d'ailleurs l'instinct de cette loi : ce n'est pas parce que nous sommes hommes que nous trouvons notre forme la plus belle; mais cette forme est réelle-

ment la plus belle, parce que nous sommes des hommes, c'est-à-dire, des êtres capables de raison et de la plus haute liberté. Et les animaux, ce n'est pas en - proportion de leur ressemblance matérielle avec nous, que nous leur attribuons un certain degré de beauté, mais en raison des qualités d'une certaine intelligence qu'ils manifestent, et avec lesquelles la forme de leur corps s'associe naturellement pour nous. Le fond primitif de ces phénomènes, c'est la vie, et puisque la vie a différents degrés et que nous la voyons se manifester par de si étonnantes variétés, il faut bien croire que le principe caché, mais évident, de la vie est la cause occasionnelle de cette manifestation.

Nous voyons déjà que, sous le rapport de l'utile, cette forme humaine convenait précisément aux penchants et aux qualités dont l'âme avait été créée capable. Ainsi, outre l'analogie naturelle entre l'utilité, d'une part; de l'autre , la beauté expressive relativement au principe vivant, n'est-il pas évident que le corps humain, tel qu'il est et sauf les accidents, devait servir à l'âme humaine telle qu'elle est, puisque cela est en effet? Ut est le point essentiel; de là notre principe: la pensée, l'intelligence représentée, montrée, exprimée par la matière, qui n'apparaît plus comme telle, mais comme un moyen présent, réel et insaisissable de manifestation spirituelle.

Nous ne pouvons nous arrêter Ici à discuter l'opinion des sensualistes et des matérialistes qui, dans une vue étroite, ne manquent pas d'expliquer ai; contraire la vie intérieure et la subjectivité par le? organes et la matière. Nous ferons seulement obser-

ver, comme preuve qu'ils prennent la chose à rebours, qu'en l'absence d'un organe, l'esprit souffre de cette privation, supplée comme il peut à l'instrument qui fait défaut, et, parvenant tl peu près et péniblement au même but, prouve précisément que cet organe devait lui être donné et lui servir; que, par conséquent, l'organe était fait pour correspondre à sa nature, dans une parfaite harmonie, et non lui, esprit, formé par ou pour les organes. Lucrèce, voulant prouver la thèse matérialiste, et à propos du langage inspiré forcément par la nature, natura subegit, cite l'exemple des petits des animaux qui se servent déjà de leurs armes avant de les avoir :

Cornua nata prius vitulo quam frontibus exstent,

Illis iratus petit atque infensus inurget.

At catuli pantherarum scymnique leonum

• Unguibus ac pedibus jam tum morsuque repugnant,

Vixdum quum ipsis sunt dentes unguesque creati.

(L. 5, Y. 1033.)

Lucrèce attribue ce fait à la nature, à une force intérieure, sentit eaiim vim quisque suam, et ses exemples prouvent précisément le contraire. Cette leçon de l'expérience, même chez les animaux, est, on le voit, tout à fait opposée à la priorité des organes ; en faire l'application contraire, comme Lucrèce et comme Helvétius, c'est non-seulement une erreur radicale, mais encore une contradiction manifeste. On pourrait trouver une nouvelle preuve de cette vérité dans l'histoire des arts et de l'industrie. Ce n'est pas l'instrument nouveau, souvent attribué par ignorance au hasard, qui donne une nouvelle direction aux idées et fournit ainsi une puissance nouvelle et ino-

pinée à l'esprit; c'est l'idée qui, cherchant à se manifester, à agir, quand son temps est venu, fait inventer les instruments nouveaux pour les nouveaux besoins, fait pousser en quelque sortede nouveaux organes devenus nécessaires. En considérant l'humanité comme un seul homme, on aurait alors l'image de l'àme nécessitant ses organes par la vertu propre de sa nature, ainsi réglée par Dieu même.

LAFONTAINE

1 PEINT PAR LUI-MÊME DANS SA CORRESPONDANCE. -.

Il n'est pas facile de parler de Lafontaine dans un court chapitre, de faire une espèce de résumé sur son - génie et sur sa personne : ou l'on craint d'omettre quelque remarque essentielle, ou l'on a l'air de louer au hasard, ou, enfin, sans l'analyse présente de ces petits chefs-d'œuvre incomparables et l'exemple cité à propos, ce qu'il y a de plus vrai et de plus précis peut toujours avoir un air de banalité très-peu satisfaisant. Aussi n'ai-je pas l'intention de dire ici du vieux et du nouveau sur le génie même de Lafontainé et son art extraordinaire, mais de faire un simple croquis de l'homme d'après sa correspondance.

Nous n'y trouverons pas tout Lafontaine, parce que sà vie et les diverses situations où il s'est trouvé ne présentent pas de sujets suffisants pour toutes les formes de poésie ou d'éloquence que réclament quelquefois les sujets de ses, fables et qu'il possédait au plus

haut degré, mais seulement quand l'art l'exigeait ou pouvait s'en accommoder. Un sujet étant donné, nous parlons des fables, rien que des fables, toutes les exigences les plus délicates et les plus profondes seront servies par lui, naturellement, sans effort, par l'heureuse nature de son génie; mais en dehors de ces circonstances, il n'aura ces diverses qualités que jusqu'à un certain point, de manière à les faire entrevoir comme possibles, sans en donner la réalité complète; ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait d'admirables élans de sentiment et d'affection , quand son cœur est aux prises avec la réalité.

Et cependant, au risque de me contredire, je ne parlerai de sa correspondance, qui est mon sujet, qu'après avoir, au moins en passant, dans un résumé que je regardais comme impossible, dit un mot des qualités extraordinaires de ce poète; je serais gêné pour parler de l'homme, si je n'avais dit d'abord au moins un mot de ce simple et merveilleux esprit. Celle qu'on lui attribue le plus universellement est la naïveté; ce n'est pas qu'il ne soit, selon le sujet, spirituellement satirique, philosophe plein de tact et de finesse et profond par la pensée ; il est vrai néanmoins que la naïveté fait le fond général de toutes ses qualités. Ses méchancetés ont un air de bonhomie, sont un mélange de finesse et de candeur. Ses satires les plus vives, les plus impitoyables par- l'art avec lequel il ne laisse aucune porte de salut à l'ennemi, sont sans fiel et sans âcreté, et c'est surtout ce caractère de naturel et de spontanéité que nous trouverons dans sa correspondance.

Oui, le peintre de tant de ruses, des finesses si amu-

santes et si vraies de maître Renard et des énormes bévues du Bouc et du Loup, n'en est pas moins presque toujours cet

Enfant à barbe grise

Qui ne devait en nulle guise

Etre dupe ; il le fut et le sera toujours.

Je me sens né pour être en butte aux méchants tours

Il s'agissait d'un opéra, et Lully avait ainsi arrangé l'affaire :

Nous en ferons deux lots : l'argent et les chansons ;

L'argent pour moi, pour toi les sons.

De là enfin la grande, la risible colère de Jean Lafon- taine qui, ailleurs, a si bien décrit les mœurs et le bon droit de Jeannot Lapin.

Qu'on ne se trompe pas cependant à la naïveté de Lafontaine. Cette qualité signifie en général l'absence d'arrière-pensée; c'est une espèce de naturel qui s'ignore lui-même, une candeur innocente jusque dans ses malices, mais il y a bien des degrés, et, chez Lafontaine, la naïveté de l'homme se transforme en un naturel exquis du poète.

Alors elle s'allie merveilleusement à la réflexion sur toutes choses, même sur les procédés et les ressources de l'art, sur l'étude, les méthodes, etc.2, elle s'al-

Le FLORENTIN, satire contre Lulli. À la fin, il souhaite, avec tout le genre humain, et en particulier avec la famille de Lulli, la mort de ce musicien.

2 Je pris certain auteut autrefois pour mon maître,

Il pensa me gàter; à la fin, grâce aux dieux,

Horace, par bonheur, me dessilla les yeux.

(Epitre à Huet.)

lie à la force des pensées (Vieillard et Jeunes hommes), à la plus haute, la plus naturelle, la plus aimable éloquence (Paysan du Danube; Tortue, Gazelle, etc.; deux Pigeons, etc.), où nous trouvons aussi, suivant le lieu et les circonstances, une douce et profonde sensibilité, une tendresse simple et pénétrante.

Quanta son style, il est d'une harmonie, d'une vérité, d'une proportion si parfaites, qu'on est de plus en plus étonné à mesure qu'on en comprend mieux toute la richesse et toutes les ressources : idées et style unis et reliés par un bon sens exquis; proportion; tous les genres d'harmonie, expressive et imi- tative, non-seulement des formes et des sons, mais des sentiments et des caractères; choix parfait de détails et de circonstances ; ton et couleur exprimant toutes les nuances du sujet; richesse pittoresque qui met les choses en relief et dans leur vrai jour ; naturel simple et fort, excluant toute idée d'affectation; corrélation intime de toutes les parties ; véritable création dans la peinture des caractères même les plus vulgaires ; bonheur d'expression et d'image qui fait de ses portraits des types immortels..... le tout avec une savante économie de couleurs qui double le prix de son coloris. Sans sortir de son sujet, sans paraître changer de ton, il lui arrive souvent de jeter, au milieu d'une scène comique et de la plus franche gaieté, un souvenir aimable, d'une douce mélancolie; ou bien, dans une peinture simple et naïve, un mot profond , une pensée éloquente, un vers homérique, et l'on ne s'en aperçoit qu'après réflexion, tant c'était juste et naturel.

Avec lui, rien n'est omis de ce qui peut concourir

au tableau, faire ressortir un caractère, laisser percer la vraie nature d'un personnage sous un rôle emprunté, dans des situations critiques où il reste lui- même tout en paraissant se démentir; il nous dévoile ainsi, sans analyse, ipso facto, des secrets très-curieux; et les plus simples expressions, exployées iL propos, sont des coups de pinceau de maître, souvent des traits de génie.

J'allais me laisser aller à ces analyses, mais je m'arrête à temps. D'ailleurs, ce que nous venons de dire se rapporte aussi il notre sujet.

Lafontaine est bien l'homme que nous disons, mais sa verve et son génie sommeillent un peu, en prennent à leur aise quand il ne s'agit que de lui-même : il est naturel, naïf, candide, aimable, et nous retrouvons ces qualités avec bien d'autres dans ses fables ; mais ici il l'est autrement, pour son propre compte, et c'est toujours bon à voir.

Lafontaine ne s'en fait pas accroire; il se connaît, ce qui est assez rare; même il se moque volontiers de sa propre personne, ce qui n'est pas plus commun. Par exemple, il écrit à un ami, en 1659 : «Vous vous » étonnez de ce que tant d'honnêtes gens ont été les » dupes de Mlle Colletet, et de ce que j'y ai été moi- » même attrapé. Ce n'est pas un sujet d'étonnement » que ce dernier point, au contraire. C'en serait un si » la chose s'était autrement passée à mon égard. » Ainsi vous faites très-sagement de me mettre au » nombre des honnêtes gens, puisque aussi bien je » ne puis nier que je ne sois de celui des dupes. Cela » vous est-il nouveau? » — Il se compare ensuite il une taupe, et « cent fois plus taupe qui ne le connaît

pas.» Puis il reprend : « Dès que j'ai un grain d'a- » mour.... je dis des sottises en vers et en prose, et » je serais fâché d'en avoir dit une qui ne fût pas so- » lennelle... »

On le voit, rien n'y manque : naïveté, grain de malice, pointe de satire, mots inattendus.... C'est déjà Lafontaine, neuf ans avant la première publication des six premiers livres des Fables.

Lafontaine, marié en 1652, avait été accueilli, en 1654, par la duchesse de Bouillon, nièce de Mazarin, exilée à Château-Thierry. Il la suivit quand elle revint il. Paris, et fit alors la rencontre d'un oncle de sa femme, Jannard , substitut de Fouquet dans sa charge de procureur général. Jannard le présenta au surintendant, qui le nomma son poète et lui donna une pension que Lafontaine devait reconnaître en vers. Il voua une tendre amitié et une éternelle reconnaissance à Fouquet; aussi lors de la disgrâce du surintendant, qu'il aurait volontiers suivi à la Bastille, publia-t-il cette fameuse élégie aux nymphes de Vaux, dans un moment où l'animosité de Colbert pouvait rendre dangereuse cette noble et poétique défense ; et, voulant au moins être pour quelque chose dans la disgrâce, puisqu'il avait goûté de la faveur, il s'en alla avec Louis Jannard qu'un ordre du roi exilait à Limoges.

Voilà donc notre bon Lafontaine parti; mais il se souvient alors qu'il est marié, même qu'il a un marmot de trois ans, et le voilà qui entame une correspondance dont plusieurs passages sont très-curieux: il dit tout ce qui lui vient; le sérieux, le naïf, le plaisant, le pathétique, tout y passe ; nous le disons

encore, c'est déjà Lafontaine. Et d'abord, il voit là même une occasion de compléter l'éducation de Mme Lafontaine : « Considérez l'utilité que ce vous se- » rait, si, en badinant, je vous avais accoutumée à » l'histoire, soit des lieux, soit des personnes. Vous » auriez de quoi' vous désennuyer toute votre vie, » pourvu que ce soit sans intention de rien retenir, » moins encore de rien citer. Ce n'est pas une bonne » qualité pour une femme d'être savante , et c'en est » une très-mauvaise d'affecter de le paraître. » — Il avait été agité comme à l'approche de quelque grand événement ; il ajoute, il propos de l'ordre d'exil de M. Jannard : « La fantaisie de voyager m'était en- » trée quelque temps auparavant dans l'esprit, comme » si j'eusse eu des pressentiments de l'ordre du roi. » Il y avait plus de quinze jours que je ne parlais » d'autre chose que d'aller, tantôt ci St-Cloud, tantôt » il. Charonne, et j'étais honteux d'avoir tant vécu » sans rien voir : Cela ne me sera plus reproché.. » grâce à Dieu! !» — Il raconte alors à sa femme les histoires qu'on lui raconte à lui-même, par exemple, celle-ci, sur une fille de Poitiers , histoire où notre Jean trouve qu'il y a du bon : — « Il y a, dit-on , sa- » crement entre eux; mais la chose est tenue se-. » crête. Que dites-vous de ces mariages de conscien- ). ce? Ceux qui en ont amené l'usage n'étaient pas » niais. On est fille et femme tout à la fois. — Tant » que l'affaire demeure en cet état, il n'y a pas lieu » de s'y opposer; les parents ne font point les dia- » blés; — et s'il arrive qu'on se lasse les uns des au- » tres, il ne faut aller ni au juge ni il l'évêque. » — Voilà de ces confidences dont on se passerait. Mais il

écrit à sa femme, il ne pense pas à la postérité qui est curieuse, et je cite le passage, parce qu'il est bien de l'homme.

Enfin le voilà en pleine campagne : « Nous avons » déjà fait trois lieues sans aucun mauvais acci- » dent.... En vérité, c'est un plaisir que de voyager; » on rencontre toujours quelque chose de remarqua- » ble. Vous ne sauriez croire combien est excellent le » beurre que nous mangeons; je me suis souhaité » vingt fois de pareilles vaches, un pareil herbage, » des eaux pareilles et ce qui s'ensuit, hormis la » batteuse qui est un peu vieille. Je vous écrirai ce » qui nous arrivera en chemin et ce qui me semblera » digne d'être observé. » — Il me semble que cela ne commence pas mal. —«Cependant faites bien » mes recommandations à notre marmot. » En lisant cela, on pense involontairement à un certain rat de la fable :

Un rat, hôte des champs, rat de peu de cervelle,

Des lares paternels un jour se trouva soûl. ........................................

Sitôt qu'il fut hors de la case,

Que le monde, dit-il, est grand et spacieux.

Il y a bien quelque différence : il s'agit d'un rat de peu de cervelle et qui voit tout en grand. Lafontaine regarde tout avec plaisir et curiosité ; il s'arrête il. contempler, non un Caucase imaginaire, mais un paysage de Paul Potter. Décidément il a l'avantage sur son rat, hôte des champs.

Dans une fable charmante, il dit avec une naïveté parfaite :

A ces mots l'animal pervers, '

C'est le serpent que je veux dire,

Èt non l'homme : on pourrait aisément s'y tromper 1

Il y a une tournure semblable dans sa lettre, mais au fond c'est tout autre chose, il s'amuse. Jugez-en : « La comtesse se plaignit fort, le lendemain , des pu- » ces. Je ne sais si ce fut cela qui éveilla le cocher, je » veux dire les puces du cocher et non celles de la 5> comtesse; tant il y a.qu'il nous fit partir de si grand » matin.... »

^ Mais à force de voyager on arrive à Amboise, et voici notre poète à la porte de la chambre qu'avait occupée Fouquet (château d'Amboise).

« Je demandai de la voir; triste plaisir, je vous lè » confesse, mais enfin je le demandai; le soldat qui » nous conduisait n'avait pas la clef. Au défaut, je fus 5) longtemps à considérer la porte, et me fis conter la » manière dont le prisonnier était gardé. » Ici, description douloureuse en prose et en vers qu'il ne veut pas faire et qu'il fait, de la chambre du prisonnier ; c'est-un plaisir amer qu'il a voulu goûter :

Cette plainte a pour moi des charmes.

« Sans la nuit, on n'eût jamais pu m'arracher de

» cet endroit. »

Ensuite toutes sortes de descriptions; encore des vers, et: «Je remets la description du château (de » Richelieu) à une autre fois, afin d'avoir plus sou- » vent occasion de vous demander de vos nouvelles,

1 Naturel admirable, réflexion mélancolique qu'Hallam a le tort très-grave de prendre pour une niaiserie.

» et pour ménager un amusement qui vous doit » faire passer notre exil avec moins d'ennui. » — Cependant il ne s'oublie pas, et il voit avec un certain effroi que cette active correspondance prend sur son sommeil. Le sommeil de Lafontaine ! Il écrit à sa femme : « Il ne s'en faut pas d'un quart d'heure qu'il » ne soit minuit, et nous devons nous lever demain » avant le soleil, bien qu'il ait promis en se couchant » qu'il se lèverait de fort grand matin. J'emploierai » cependant les heures qui me sont les plus précieu- » ses à vous faire des relations, moi qui suis enfant » du sommeil et de la paresse. Qu'on me parle après » cela des maris qui se sont sacrifiés pour leurs fem- » mes ! Je prétends les surpasser tous, et que vous » ne sauriez vous acquitter envers moi, si vous ne me » souhaitez d'aussi bonnes nuits que j'en aurai de » mauvaises, avant que notre voyage soit achevé.»— 5 septembre 1663.

Puisque nous venons de parler de Fouquet, citons ici un passage d'une lettre antérieure de quelques mois, où Lafontaine se défend avec un grand cœur du reproche d'avoir demandé trop bassement la grâce du surintendant :

« Je viens enfin à cette apostille où vous dites » que je demande trop bassement une chose qu'on » doit mépriser. Ce sentiment est digne de vous , » Monseigneur, et, en vérité-, celui qui regarde la » vie avec une telle indifférence ne mérite aucune- » ment de mourir. Mais peut-être n'avez-vous pas » considéré que c'est moi qui parle 1 ; moi qui de-

Elégie aux nymphes de Vaux.

» mande une grâce qui nous est plus chère qu a vous. » Il n'y a point de termes si humbles, si pathétiques » et si pressants, que je ne m'en doive servir en cette » rencontre. Quand je vous introduirai sur la scène, » je vous prêterai des paroles convenables à la gran- » deur de votre âme.... Vous n'avez pas assez de » passion pour une vie telle que la vôtre. »

Il y a dans tout cela un sentiment bien vrai; il aime, il est pathétique sans le savoir.

Il a trouvé le temps court d'Orléans à Amboise; diverses discussions des voyageurs l'ont amusé. Une, entre autres, sur la théologie; mais ici, Jannard et moi, nous nous endormîmes. Ensuite d'autres histoires ; il continue :

« Il semblait même que le soleil se fût amusé à les » entendre aussi bien que nous ; car, quoique nous » eussions fait vingt lieues, il n'était pas encore au » bout de sa traite.... Il s'était tellement paré, que » M. de Châteauneuf et moi nous l'allàmes regarder » de dessus le pont. Par ce même moyen, je vis la » Pucelle ; mais, ma foi, ce fut sans plaisir ; je ne lui » trouvai ni l'air ni la taille d'une amazone; l'infante » Gradafillée en vaut dix comme elle, et si ce n'était » que M. Chapelain est son chroniqueur, je ne sais » si j'en ferais mention. Elle est à genoux devant une » croix, et le roi Charles en même posture vis-à-vis » d'elle; le tout fort chétif et de petite apparence. » C'est un monument qui se sent de la pauvreté de » son siècle. »

Ce qui nous fait voir qu'en 1663 M. Chapelain est encore un grand homme; mais, heureusement, Boi- leau n'est pas loin.

Il y a un petit passage assez remarquable en ce que, sans se plaindre et sans faire aucun reproche, il nous apprend, sur le caractère et les habitudes de sa femme, des détails qu'on n'aurait pas devinés. Mme Lafon- taine, après onze ans de mariage et ayant un marmot de trois ans, ne savait pas s'occuper et ne lisait que des romans. «....Vous ne jouez, ni ne travaillez, » ni ne vous souciez du ménage, et, hors le temps » que vos bonnes amies vous donnent par charité, il » n'y a que les romans qui vous divertissent; c'est un » fonds bientôt épuisé. Vous avez lu tant de fois les » vieux, que vous les savez; il s'en fait peu de nou- » veaux, et parmi ce peu tous ne sont pas bons.... ; » ainsi vous demeurez souvent à sec.... »

Et c'est pour son instruction sérieuse et solide qu'il lui écrit la relation de son voyage dont nous venons de voir quelques échantillons. Notez que Lafontaine ne plaisante pas.

Voilà pour le caractère ; quant à la physionomie, il n'en parle pas; mais je suppose que, louant les grâces de la duchesse de Bouillon et lorsqu'il dit à propos de ce fameux nez troussé :

Mais s'il arrive que mon cœur

Retourne à l'avenir dans sa première erreur,

Nez aquilins et longs n'en seront pas la cause.

Je suppose qu'il donnait indirectement, et peut-être sans y penser, une partie notable du profil deMme Lafontaine.

Nous ne suivons pas notre exilé volontaire dans toute son excursion. Notre sujet n'est pas de rechercher les incidents de ce long voyage, de cette décou-

verte du Limousin ; mais de recueillir les traits qui composent la physionomie du bonhomme. Je passe donc à d'autres lettres où il me semble voir quelques traits nouveaux, avec cette qualité permanente de naturel et de laisser-aller qui le ferait reconnaître dans le moindre billet.

Voici, par exemple, une lettre adressée à Racine, qui nous révèle, dans un aveu naïf et piquant, cette insouciance et cette paresse que nous lui connaissons; il s'en moque, il y persévère, c'est un parti pris. Il était à Chàteau-Thierry, et son ami, le sévère Racine, avait entendu dire que messire Jean négligeait ses affaires pour la poésie, qu'il travaillait sans cesse, qu'il n'avait que des vers en tête. Lafontaine, travailler sans cesse, ! C'était trop invraisemblable; cependant Racine l'avait cru et s'en fâchait. Notre paresseux lui écrit :

« Il n'y a de tout cela que la moitié de vrai, » et cette moitié, c'est qu'il néglige ses affaires; mais il appelle cela autrement. « Mes affaires m'occupent au- » tant qu'elles en sont dignes, c'est-à-dire nullement. » Mais le loisir qu'elles me laissent, ce n'est pas la » poésie, c'est la paresse qui l'emporte. » Ainsi, il négligeait bien ses affaires, c'est vrai, mais pour ne \* rien faire, ce qui était très-différent. Cependant une petite fille de huit ans lui avait adressé quelques vers de sa façon :

Quand je veux faire une chanson

Au parfait Lafontaine,

Je ne puis rien tirer de bon

De ma timide veine.

Et le parfait Lafontaine voyant bien qu'elle ne

le laisserait point en repos qu'il n'eût écrit quelque chose pour elle, lui avait envoyé trois couplets :

Paule, vous faites joliment

Lettres et chansonnettes;

Quelques grains d'amour seulement,

Elles seraient parfaites....

Il est donc vrai qu'il avait fait aussi des vers : mais bien peu, et il ajoute : « Ça été ma plus forte occupa- » tion depuis mon arrivée. — Voyez, Monsieur, s'il » y avait là de quoi vous fâcher. » — J'aime à croire que Racine lui aura pardonné.

Lafontaine, si paresseux et insouciant, s'était cependant préoccupé, à son point de vue, des idées de Descartes, et, on le comprend, de son système sur les animaux. Lafontaine est leur avocat naturel ; il ne veut pas qu'on leur ôte leur esprit et leurs ruses si amusantes. Tout en admirant le génie du philosophe, il regimbe autant qu'il peut contre les idées de

Ce mortel dont on eût fait un dieu

Chez les païens.

Il disserte avec un charme extraordinaire, il raconte des fables, il se débat pour rendre à ses chères bêtes ce que Descartes veut leur ôter; c'est à la fois une réfutation et une apothéose du philosophe. Mais, dans une simple lettre, ce n'est plus le même ton ; la critique va plus loin et tourne bientôt en aimable plaisanterie. Il n'est pas fàché, d'ailleurs, de voir que Descartes n'a pas même le mérite de l'invention ; il écrit, en 1687, à Mme la duchesse de Bouillon, comme pour faire suite au discours à Mme de la Sablière:

« Votre philosophe a été bien étonné quand on lui » a dit que Descartes n'était pas l'inventeur de la ma- » chine des animaux, et qu'un Espagnol l'avait pré- » venu.... Je ne laisserais pas de le croire, et ne sais » queles Espagnols qui pussent bâtir un château » tel que celui-là. Tous les jours je découvre ainsi » quelque opinion de Descartes, répandue de côté et » d'autre dans les ouvrages des anciens, comme » celle-ci : Qu'il n'y a point de couleur au monde; » ce ne sont que de différents effets de la lumière » sur de différentes superficies. Adieu les lis et les » roses de nos Arnintes. Il n'y a ni peau blanche ni » cheveux noirs. Notre passion n'a pour fondement » qu'un corps sans couleur.... »

Voyez donc quel dommage et quelle désillusion que la science ! Heureusement que Lafontaine s'arrête à temps.

Il aurait résisté à toutes les sciences et à tous les savants du monde, plutôt que d'admirer moins la beauté aussi bien que l'esprit de la duchesse de Bouillon , par exemple, dont le pied mignon, les brunes et longues tresses, l'esprit et le nez troussé, ont pour lui un attrait inexprimable :

Nez troussé c'est un charme.

Alors il ne tarit pas; c'est un mélange de naïveté, d'esprit et de malice; il écrit à M. deBonrepaux : «Ne » trouvez-vous pas que l'Angleterre a de l'obligation » au mauvais génie qui se mêle de temps en temps » des affaires de cette princesse? Sans lui, ce climat » ne l'aurait point vue, et c'est un plaisir que de la

» voir disputant, grondant, jouant et parlant de tout » avec tant d'esprit, que l'on ne saurait s'en imaginer » davantage. Si elle avait vécu du temps des païens, » on aurait déifié une quatrième grâce pour l'amour » d'elle. » Et il écrivait à cette princesse, en cette même année 1687 : « Nous commençons ici de mur- » murer contre les Anglais de ce qu'ils vous retien- » nent si longtemps. Je suis d'avis qu'ils vous ren- » dent à la France avant la fin d'automne, et qu'en » échange nous leur donnions deux ou trois îles dans » l'Océan. » Il tient à constater qu'on ne saurait trop payer un retour si désiré; quant à lui personnellement, il irait plus loin, et plus il paierait, mieux cela vaudrait. « S'il ne s'agissait que de ma satisfaction, » je leur cèderais tout l'Océan même.» Heureusement Louis XIV n'a jamais songé il. lui confier le portefeuille de la marine et des colonies!

Un jour, Lafontaine se met en train de parler de gloire, de paix et de guerre, même de politique !

« Cependant, écrit-il au prince de Conti, vous au- » tres héros seriez bien fâchés qu'on vous laissât vi- » vre tranquillement, comme si la vie n'était rien, et » que sans elle la gloire fût quelque chose. » Voilà bien le cri du cœur. Il désire la paix. Il ose à peine la souhaiter, de peur de contrarier son héros. « Je » vous dirai que non pas la France, mais l'Europe » entière ne peut que perdre à une guerre comme » celle-ci » Mais il rassure Conti : «Ne vous alar- » mez pas sitôt de ce mot de paix; elle est tellement » difficile il faire... » Mais, enfin, il fait pour lui des

1 En 1688.

souhaits que le destin exaucera : « Je pourrai vous en- » tendre dire : Et quorum pars magna fui. Ce se- » rait dommage que je mourusse avant l'accomplisse- » ment de ma prophétie. Non qu'on eût besoin de » moi pour célébrer votre gloire, mais j'exciterais à » le faire les Malherbe et les Voiture. Y a-t-il encore » au monde des Voiture et des Malherbe ? Bonnes » gens, je ne puis vous voir, comme dit maître Fran- » çois dans ses livres. »

C'est une manière poétique et modeste de parler de ceux qui ne sont plus; car, malgré leur mérite fort divers et réel, ce ne sont là ni ses maîtres ni ses modèles, au contraire; et puis , il y a, en finissant, un souvenir, un bon souvenir à maitre François (Rabelais), cela lui suffit; ils s'entendent si bien!

Parmi les distractions de Lafontaine, il y en a une qui est remarquable entre les autres, ce qui n'est pas peu dire. Je ne veux point parler de son abri de la pluie sous un arbre, où on le trouve en passant le matin et en repassant le soir. On en rencontre beaucoup de ce genre-là dans sa vie; mais si l'on pense qu'acceptant l'inspiration partout où elle se présentait, il était peut-être alors tout préoccupé des Animaux malades de la peste ou du Paysan du Danube, dans ces circonstances où il s'oublie lui-même et tout ce qui l'entoure, on cessera de s'en étonner. ' Ces distractions-la tiennent à une concentration de son génie sur un autre point, et il nous semble que l'on n'a plus qu'a l'admirer en silence. Mais je veux parler d'une autre naïveté qu'il raconte lui-même, et

Il faudrait le pluriel.

dont il ne peut s'empêcher de rire un peu tout le premier.

Un dimanche, le bonhomme avait dîné chez M. d'Hervart, et il y avait rencontré une jeune personne qu'il ne connaissait pas. Il a eu bien des distractions, et il se plaint que M. d'Hervart ne l'ait pas prévenu. S'il avait su que Mlle de Beaulieu fût si belle, il serait parti avant le dîner; mais enfin, il n'est parti qu'après. Tout préoccupé de cette vision charmante, de cette contemplation intérieure, il s'est trompé de chemin ; il errait encore à dix heures du soir, par la pluie, dans la boue, rêvant, le sublime bonhomme, à Mlle de Beaulieu. Enfin, remis dans un chemin qui n'était pas le sien , mais qui au moins le conduisait quelque part, il a eu le plus mauvais gîte. «J'eus » beau dire, écrit-il à l'abbé Verger, l'oraison de » saint Jullien, Mlle de Beaulieu fut cause que je cou- » chai dans un malheureux hameau. Elle m'a fait » consumer trois ou quatre jours en distractions et » en rêveries dont on a fait des contes dans tout Pa- » ris. Vous conterez , s'il vous plaît, à la compagnie, » l'Iliade de mes malheurs, non que je veuille vous » attrister.. ,» Et là-dessus une longue tirade de vers qui le soulage : plus de volages amours; le voilà arrêté pour toujours par cette nouvelle Amarante; et il compte bien faire

Quelque reine de Cythère

D'Amarante de Beaulieu.

« Vous pouvez, ajoute-t-il, vous moquer de moi » tant qu'il vous plaira, je vous le permets ; et si la » jeune divinité qui est venue troubler mon repos y

» trouve un sujet de se divertir, je ne lui en saurai » point mauvais gré. » A la bonne heure, au moins, voilà qui est accommodant, et je me figure que cette jeune adolescente de quinze ans, en voyant les ravages qu'elle avait innocemment causés dans un coeur de soixante-huit ans, aura bien ri, comme la compagnie , ainsi que nous l'apprend la réponse. Le bon abbé Verger a fait la commission, et il en rend compte : Le récit de vos malheurs n'a point fait ver- » ser de larmes. Il n'est pas jusqu'à Mme Dervart qui, » toute bonne qu'elle est, n'en ait été fort divertie. » Enfin, tout le monde a ri, et personne n'en a été » su?-pi-is. »

Comme on le voit, sa réputation était faite, et il le savait bien, puisqu'il avait souvent contribué à l'établir par ses récits et ses réflexions. Il écrivait à Mlle de Chanmeslay : « Mandez-moi s'il (M. de Tonnerre) n'a » point oublié le plus fidèle de ses serviteurs, et » si vous croyez qu'à son retour il continuera de » m'honorer de ses niches et de ses brocards.» Cependant, son épigramme contre BoiL;au peut nous faire supposer que les niches et brocards du satyrique le fâchaient sérieusement. C'est la seule fois, je crois, qu'il ait été méchant1 ; mais là il l'est vraiment. Partout ailleurs, ses colères et ses invectives ne sont que d'amusantes mutineries. Mais arrivons enfin à une dernière lettre d'un autre style; nous y passons un peu brusquement et sans transition ; cela même convient à notre poète, et c'est une image de sa vie.

1 11 est trois points dans l'homme de collège :

Présomption, injures, mauvais sens ......

Lafontaine, mort le 13 mars 1695, dans les sentiments d'une piété parfaite, écrit le 10 février de la même année à M. de Maucroix : « Tu te trompes, mon » cher ami, s'il est bien vrai, comme M. de Soissons » me l'a dit, que tu me croies plus malade d'esprit » que de corps. Il me l'a dit pour tacher de m'inspirer » du courage, mais ce n'est pas de quoi je manque. » Je t'assure que le meilleur de tes amis n'a plus ri » compter sur quinze jours de vie. (Il ne sort plus » que pour aller un peu tt l'Académie, « afin que cela » l'amuse.) » Il a eu la veille une grande faiblesse. « 0 mon cher ! mourir n'est rien; mais songes-tu » que je vais comparaître devant Dieu? Tu sais » comme j'ai vécu? Avant que tu reçoives ce billet, » les portes de l'éternité seront peut-être ouvertes » pour moi. »

Que devient donc le vieil adage français : Que tout finit par des chansons? — C'est qu'on ne va pas jusqu'au bout, si l'on s'arrête à la chanson ; car, en allant un peu plus loin, on trouve des tristesses, des amertumes, et aussi de grandes et sérieuses pensées : témoin le plus gai et le plus insouciant des hommes, le plus simple des enfants et des poètes, amené bientôt à parler de la mort, de l'éternité qu'il contemple avec un effroi bien naturel, laissant derrière lui des chefs-d'œuvre auxquels il ne pense guère alors, et des lettres aimables, légères, naïves, charmantes, mais qui vont jusqu'à une dernière...., où il ne s'agit plus de choses charmantes ou légères. Mais pour ne pas finir nous-mêmes d'une manière qui aurait bien un peu son côté lugubre, nous sommes tenté de rappeler ici le mot attribué à sa garde-ma)ade : « Dieu

» n'aura jamais le courage de le damner, il est trop » béie. » — Nous ajoutons seulement cette variante : Il est trop bon et trop grand.

POURQUOI BOILEAU

DANS SON ART POÉTIQUE

N'A-T-II. PARLÉ NI DE LA FABLE NI DE LAFONTAINE?

On s'étonne souvent que Boileau n'ait parlé, dans son A.1't poétique, ni de la fable, ni de Lafontaine. Tous les critiques lui en font un reproche, et, jusqu'à un certain point, ce reproche peut paraître juste, si on le renferme dans le cercle des idées littéraires. Mais sans prétendre excuser absolument ce poète, je crois qu'on s'est trompé quand on a attribué cette omission à une cause étrangère à la littérature et tout à fait honteuse pour Boileau; et, de plus, je crois qu'il est facile de s'expliquer, sous le point de vue littéraire, comment il a pu oublier un tel nom.

L' -4ri poétique fut publié en 1674, environ dix ans après la disgrâce de Fouquet. On sait quelle noble part Lafontaine prit au malheur du surintendant,

qui entraîna dans sa ruine l'éloquent Pellisson. De là, dit-on, aversion de Louis XIV pour Lafontaine et flatterie de Boileau, qui, pour plaire au maître, destitue la fable et le poète. C'est ainsi qu'on attribue sans façon une véritable lâcheté à un homme dont le cœur était noble, et, bien plus, une lâcheté inutile à laquelle le roi ne devait pas s'intéresser, mais que, en revanche , la postérité devait lui reprocher cruellement. Il serait difficile d'imaginer une plus insigne maladresse; et, en l'imaginant, on oublie que Pellisson , bien plus coupable sans doute aux yeux de Louis XIV, était rentré en grâce en \ 665, neuf années avant la publication du poème, et que, plus tard, le petit-fils de Fouquet fut très-bien accueilli et traité par le roi. On suppose donc au roi une rancune éternelle contre un poète dont le crime serait'd'avoir consolé un ami, un bienfaiteur, quand ce même roi avait pardonné à l'auteur des fameux mémoires, l'avait appelé auprès de lui et chargé d'écrire son histoire ! Boileau, dans cette circonstance, a manqué de goût, il s'est trompé, il était homme; mais il n'a été hi sot ni méchant. Avant de le prouver, rappelons un fait : lorsque Lafontaine fut reçu à l'Académie, en 1 683 , il avait prié Boileau de se désister de sa candidature en sa faveur. Boileau le fit; Lafontaine l'emporta, et Louis XIV, mécontent, bouda l'Académie; il ne donna son approbation à la nomination du bonhomme que lorsque, en 1684, Boileau fut aussi admis dans la docte assemblée.

Qu'est-ce que cela prouve? Que le roi aimait mieux l'auteur du Passage du Rhin, que le peintre des Animaux malades de la peste, et rien de plus. Rien là

n'indique autre chose qu'un mécontentement relatif, mais nous y voyons aussi que Boileau, se retirant devant Lafontaine parce que sa délicatesse y était intéressée, et ne craignant pas de déplaire à son roi, avait quelque dignité de sentiments, quelque noble scrupule dans l'âme, un certain sens des convenances qu'il - n'avait pas dû servilement répudier lorsqu'il était plus jeune i, lorsqu'il disait sa pensée avec tant de vivacité et de franchise.

Commençons par écarter un préjugé des plus fâcheux dans l'histoire littéraire, et qui nous fait croire qu'on a toujours pensé comme nous pensons, qui nous empêche de calculer sûrement toute la force que la sanction du temps vient donner aux chefs-d'œuvre. Non-seulement on n'admirait pas, il y a deux siècles, tout ce que nous admirons aujourd'hui, mais l'admiration, même complète d'alors (pour les ouvrages de l'époque), ne ressemblait pas à la nôtre. Alors il s'agissait de contemporains; pour nous, ce sont presque des anciens : plus ils résistent aux révolutions de temps et de mœurs, plus nous sommes sûrs de ne pas nous tromper, plus notre estime prend un caractère profond et en quelque sorte religieux que des contemporains ne peuvent avoir. Ils louent et nous adorons (à moins que nous n'insultions toutefois, mais c'est alors une autre espèce d'erreur et de passion). Cela nous aidera à comprendre un oubli, s'il y a oubli, et nous ne trouverons plus un crime dans une omission.

1 Boileau avait trente-trois ans quand il commença son Art poétique. Il le publia cinq ans après, avec les quatre premiers chants du Lutrin.

Ainsi, quand Boileau, en parlant d'avoir recours au style naïf de Marot, Saint-Gelais et autres, ajoute : Et c'est ce qui a si bien réussi au célèbre Monsieur de Lafontaine (7e réflexion sur Longin), nous pourrions croire qu'il pense à peu près comme nous de ce poète. Or, lisez la lettre à M. Perrault, vous y trouverez encore un éloge du célèbre, mais qui nous rejette à cent lieues : Avec quels battements de mains n'y a- t-on point reçu les ouvrages de Voiture, de Sarra- zinet de Lafontaine? Voilà donc Lafontaineen compagnie de Voiture et de Sarrazin! Si maintenant ces deux derniers n'avaient pas été, surtout le second, effacés par le temps, faudrait-il chercher dans l'âme de Boileau quelque honteux calcul pour expliquer son silence sur Sarrazin? Nous sommes sur la voie pour comprendre ce silence à l'égard de Lafontaine. Je répète que je ne l'excuse pas absolument, que je me contente de l'expliquer, parce que, si l'on prononce quelquefois il la lé- gèresuiies hémistiches, on doit y regarder de plus près avant d'attribuer à une cause peu honorable des effets qu'on ne comprend pas. Je dis donc que Boileau, pour peu qu'il eût de raison, et il en avait beaucoup, pour peu qu'il eût d'esprit, et il en avait merveilleusement, pouvait se tirer facilement de cette difficulté, et s'accommoder sans nulle peine avec le roiet la postérité. Il n'avait qu'à tourner quelques jolis vers sur la fable; on ne lui en demandait pas davantage, et le roi n'y aurait seulement pas pris garde. Je dis, de plus, qu'on ne peut supposer dans Louis XIV assez de petitesse pour désirer la suppression d'un genre, parce qu'un poète aurait déplu. Personne n'ignore que le grand roi, si fier de sa grandeur et de sa puissance, était

de très-bonne composition pour ce qui regarde l'esprit. Il avait donné raison, contre le duc de la Feuillade, à Boileau qui avait dit se connaître en vers aussi bien que le roi (ce qui veut dire beaucoup mieux). Ce même roi s'était amusé à faire appeler fat l'auteur d'un madrigal qu'il venait de composer lui-même, et il ne se déclara qu'après s'être bien assuré qu'il n'y avait pas moyen de donner un autre nom [fat) à celui qui avait fait cet impertinent madrigal. Il a lort ri de cette folie, dit Mme de Sévigné. Or, de quoi s'agissait-il pour la fable dans l' Art poétique? d'esprit et de vers. C'eût été vraiment une flatterie bien grossière que de n'en pas oser parler; c'eût été avouer un despotisme brutal et insensé dans Louis XIV, c'eût été là caresse de l'âne. Ah! Boileau, convenons-en, avait trop d'esprit pour cela!

D'un autre côté, la postérité se serait sans doute contentée de quelques mots caractéristiques pour la fable, car c'est l'absence de ce mot qui l'a frappée, et qui a fait travailler les imaginations tant qu'enfin on a trouvé la belle solution que je combats ici. Qu'y avait-il de plus simple, de plus facile, de plus innocent, que de rappeler les leçons de morale et de prudence que nous donnent les animaux, les plantes même, dans ces petits drames , dans la fable qui est proprement un charme? Mais la fable n'était pas- considérée comme un genre particulier par Boileau. Les Grecs ont Esope, qui n'est pas poète, et quelques fables éparses dans les ouvrages d'Hésiode; les Latins ont Phèdre, et deux ou trois fables charmantes dans Horace, et les Français n'en faisaient pas. Nous ne parlons pas des recueils d'Ysopets, alors in-

connus, ni de quelques fables du XVe et du XVIe siècle, qui ne sont pas des chefs-d'œuvre. Boileau donc ne la trouvait pas occupant une place spéciale dans la littérature; et lors même qu'il aurait vu un genre dans la fable, il ne serait pas étonnant qu'il l'eût omise comme bien d'autres formes de poésies, d'autres genres \*, si l'on veut, auxquels pouvaient s'appliquer les principes généraux développés dans son ouvrage; il a eu tort, sans nul doute; il s'est trompé, voilà tout. Pour s'arrêter à la fable, il aurait fallu qu'il sentît une profonde admiration pour Lafontaine; or, il en était assez loin, comme on le sait, et c'est là un tort littéraire qu'on peut justement lui reprocher, mais qui laisse son cœur à l'abri de tout reproche.

De plus, quelque grand poète que fût l'incomparable Lafontaine, comme l'appelle si justement Da- cier 2, nous pouvons comprendre que Boileau avait à son égard les réserves qu'on a ordinairement avec les contemporains : on les loue bien quelquefois outre mesure; mais, en général, la critique a bien de la peine à leur assigner leur vraie place 3. On faisait alors des ballades, des sonnets, des rondeaux et autres espèces de poésies dont les noms indiquaient surtout la forme, mais qui avaient leur place marquée dans la poésie facile du temps. Boileau, dans une courte histoire de la poésie, caractérisa spirituelle-

1 Voyez la Poétique secondaire de CHAUSSARD. La fable et le fabuliste y ont leur place, bien entendu.

2 Remarques sur la 2" épître du 1er livre d'Horace.

' Horace (epitre à Auguste), et Boileau (epître à Racine), expriment très-vivement cette pensée.

ment ces petits poèmes de huit et de dix vers, sans y attacher toute l'importance qu'on a cru y voir; son article du sonnet est un curieux tour de force en fait de versification, et le dernier vers tant cité,

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème ,

n'est évidemment qu'à moitié sérieux. Dans un tel ouvrage, Boileau prenait les faits comme ils étaient. Sa muse, sévèrementspirituelle, se plaisait dans l'histoire ou la définition de toutes ces formes poétiques qui exerçaient tant les imaginations; mais il n'y mettait ni malice ni fiel. Doué d'une raison si ferme, il aurait mieux fait de ne pas s'arrêter à ces petits détails et de parler de la fable, comme le dit nettement Dussault, je l'avoue ; il lui convenait de deviner et de classer un genre où brillait l'un des plus étonnants génies du monde ; je l'avoue encore et je le voudrais ; le seul point auquel je m'arrête ici, c'est de chercher la cause de cette omission, et je comprends que ce poète a pu se tromper, faire une faute littéraire , mais je ne comprends pas un autre motif. Dans le IIe chant, il caractérise Régnier, parce que Régnier était déjà presque un ancien, et nous-mêmes, en aimant mieux accuser le cœur que l'esprit de Boileau, nous tombons dans ce préjugé relatiflaux anciens poètes, et qui nous empêche de croire qu'ils aient pu oublier ou se tromper.

Quand je dis que je ne comprends pas d'autre cause, ce n'est pas que, par un préjugé louable en faveur d'un poète qui fut honnête homme, et ayant à choisir entre la faute de l'esprit et la faiblesse du sentiment

moral, j'aime mieux m'arrêter au premier motif qu'au second, par la seule répugnance qu'inspire une làcheté. Sans doute, je pencherais fort vers cette manière de juger, mais je trouve des preuves dans l' Art poétique même, et ce n'est plus un sentiment, c'est la logique qui me décide.

En effet, Boileau, dit-on, ne pouvait parler de la fable sans parler de Lafontaine, car l'absence de ce nom eût été plus frappante, et il s'est vu forcé d'omettre tout, et le genre et le poète. Voilà comme nous raisonnons avec nos idées mûries par deux siècles. Ce serait chez Boileau , il le faut avouer, une grande ruse et un profond calcul; mais il ne faut, pour l'absoudre de tant de finesse et d'une si habile flatterie, que réfléchir un peu sur certains passages du livre dont il s'agit.

Si Boileau, qui n'y parle pas de la fable, y parle de Lafontaine dans des allusions fort claires, ne sera-ce pas une preuve qu'il n'y a pas de fâcheuse arrière- pensée dans l'oubli de la fable? car, c'est moins la fable que le fabuliste qui en est cause, et du moment qu'il ose faire l'éloge de celui-ci, il ne peut qu'avoir oublié celle-là, ou l'avoir omise (à tort sans doute) comme ne constituant pas un genre. Eh bien, l'on n'a jamais douté que Boileau ne parlât de Lafontaine dans ces vers,

C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,

Il faut encor savoir et converser et vivre.

(4, 123.)

Il y a là un reproche qui tombe sur le caractère bien connu de ce poète, et un éloge qui n'est pas suf-

fisant pour nous, mais qui cependant est exprimé sans restriction : agréable et charmant. Certes, si Boileau a mis dans tout cela de la finesse, il était un grand maladroit.

N'oublions pas, d'ailleurs, qu'à l'époque de la publication de l' Ai-t poétique, Lafontaine avait publié tous ses contes, et seulement les six premiers livres de ses fables. De sorte que ce nom si grand aujourd'hui s'associait naturellement il l'idée des contes, et ne rappelait les fables qu'indirectement, ou beaucoup plus faiblement. Parmi les chefs-d'œuvre non encore publiés ou connus, il y avait donc les Animaux malades de la peste , les deux Pigeons, le Paysan du Danube, la Tortue, la Gazelle, etc.; le Vieillard et les jeunes hommes, et tous ces chefs-d'œuvre dont aucune littérature ne donne véritablement aucune idée.

C'est encore à Lafontaine qu'il fait allusion dans les vers suivants, où nous trouvons un reproche sévère, approuvé par la morale, mais qui n'a pas du tout de rapport à l'intention qu'on prête à Boileau , et qui, au contraire, expliquerait l'omission par un sentiment tout personnel :

Que votre âme et vos mœurs, peintes dans vos ouvrages,

N'offrent jamais de vous que de nobles images.

Je ne puis estimer ces dangereux auteurs

Qui, de l'honneur, en vers, infàmes déserteurs,

Trahissant la vertu sur un papier coupable,

Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable.

(4, 91.)

Et il continue la même idée, lorsqu'il ajoute un peu plus loin :

Aimez donc la vertu, nourrissez-en votre âme.

(108.)

Quelques mots sur Lafontaine, accompagnés d'un blâme si vivement exprimé, c'est là un tribut bien mesquin payé à un tel poète. C'est vrai ; mais il faut alors s'étonner au moins autant de n'en voir guère plus sur Molière; c'est même bien plus étonnant, puisque la comédie tenait une grande place dans le cadre que Boileau s'était tracé, et qu'il estimait Molière l'un des plus beaux génies du siècle :

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,

Peut-être de son art eut remporté le prix,

Si, moins ami du peuple en ses doctes peintures,

Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,

Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,

Et sans honte à Térence allié Tabarin.

Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,

Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

(3, 393.)

Voilà bien des défauts sévèrement blâmés : grimacer..... quitté pour le bouffon...., sans honte..., ridicule....; et encore, en évitant ces fautes, Molière aurait peut-être remporté le prix. Peut-être ! Vous voyez combien Boileau est avare de louanges. Ne trouvez donc pas que ce soit si peu d'avoir dit de l'autre : agréable et charmant.

Il y a plus, dans ce même Art poétique , dont le IIIe chant est en bonne partie consacré à la tragédie, il ne s'agit pas de Racine ni de Corneille. Je me trompe, il y a trois allusions à Corneille : deux où il blâme son goût (3, 29, et 4, 83), et une (4, 130) où il

s'agit de l'amour de l'argent. Cela est injuste; soit : il y avait là autre chose à dire sur Corneille, sans doute ! mais cela prouve qu'on se gène peu avec les contemporains, et en définitive que si Boileau a bien pu traiter complaisamment de la tragédie sans parler de Corneille et de Racine, il aurait pu, à bien plus forte raison, parler de la fable sans y faire entrer l'éloge de Lafontaine, à supposer qu'il lui en coûtât de faire cet éloge.

Je sais qu'à la fin de l' Art poétique Boileau , pour louer Louis XIV, parle dignement de ces deux poètes : z Que Corneille, pour lui, rallumant son audace,

Soit encor le Corneille et du Cid et d'Horace ;

Que Racine, enfantant des miracles nouveaux ,

De ses héros sur lui forme tous ses tableaux.

(4, 195.)

Mais là, le poème était fini; il ne s'agissait plus de l'art, et pour chanter le roi il fallait bien choisir des poètes contemporains. D'ailleurs, au même endroit ét pour le même objet, il invoque Benserade et Segrais, et l'on ne doit nullement s'étonner de ne pas trouver le nom de Lafontaine en ce lieu, où la critique ne se serait pas contentée et n'aurait pas dû se contenter dé le voir. Mais enfin, dira-t-on, Corneille et Racine sont loués là: ils le sont ailleurs; des épîtres charmantes sont adressées à Molière et à Racine, qui se trouvent ainsi dédommagés. Oui, mais c'est là une autre question qui ne prouve rien dans notre sujet; car ce n'est pas pour les dédommager qu'il leur a adressé ces épîtres qui n'ont point de rapport avec l'Art poétique ; et s'il n'y a pas d'épître à l'adresse de Lafon-

taine, cela prouva, au contraire, en faveur de mon opinion , que Boileau ne sentait pas assez le mérite de ce poète. Je suis porté à croire avec plusieurs critiques qu'il estimait plus les contes que les fables ; son analyse de Joconde en serait une preuve. Mais les- contes blessent trop la morale, pour que le rigide Boileau ait pu en parler autrement que dans les vers cités plus haut, de sorte que l'allusion exprimée en termes assez fâcheux, pourrait être considérée de sa part comme un devoir de conscience, et donner en bonne partie le secret de sa prudente réserve. S'il n'avait pas toute la science critique possible de nos jours, il était, et nous devrions bien suivre son exemple, philosophe,' moraliste, en même temps que littérateur, et non-seulement il ne sépare pas la morale des lettres, mais il va du livre à la personne. A l'un,

il reproche d'aimer l'argent; à l'autre, de faire des vers qui se sentent des lieux oÙ fréquentait l'auteur, etc. Eh bien, Lafontaine, que nous connaissons par ses chefs-d'œuvre, était connu de ses contemporains par bien d'autres choses, et, au défaut de ne pas savoir et converser et vivre, au moins quel- , quefois, il joignait des habitudes qui devinrent plus tard d'un laisser-aller dont ne serait pas révolté l'art pour l'art, mais qui dut révolter la chasteté janséniste de Boileau, de Boileau qui retrouvait vous savez quelles mœurs dans les contes! Je répète que je n'excuse pas la faute littéraire de ce dernier; mais son caractère, ses habitudes de littérateur moraliste, ses rapports avec Lafontaine comme. contemporain, sa préférence d'art pour les contes, expliquent, autre- . ment que par un sot calcul, l'espèce de silence qu'il

garde sur le poète inimitable. Il était fort jeune quand il vanta le mérite de ioco?tde ; il s'en repentit plus tard.

Ceux qui supposent que Boileau oublia Lafontaine pour plaire au roi, n'exagèrent-ils pas beaucoup l'aversion supposée du prince contre le bonhomme? Celui-ci, sans doute, n'était pas courtisan selon la mode du temps; il n'était pas cependant si farouche qu'il n'eût quelques douceurs pour la cour. N'a-t-il pas dédié les six derniers livres de ses fables à Mme de Montespan ? il.lui dit dans le prologue :

C'est de vous que mes vers attendent tout leur prix.

Eh ! qui connait que vous les beautés et les grâces !

(Prol. du 70 liv.)

Il dit dans la 18e fable du 7e livre :

certains que la Victoire,

Amante de Louis, suivra partout ses pas.

sans compter tant de vers adressés aux princes et aux grands; pour haïr un tel homme, il aurait fallu que Louis XIV fût bien difficile. Mais non, il ne s'agit dans tout cela que de goût : ni le prince ni le poète n'ont compris Lafontaine, voilà tout ; cela est purement littéraire. Louis XIV avait le goût des grandes, des nobles choses, mais il n'avait pas le goût vrai qui sent le génie dans les petites. Ses idées, en donnant le ton à la littérature, ont élargi la voie aux théories sur la noblesse des idées et du langage, qui ont fini par faire rejeter comme bas et indigne tout ce qui n'était pas ennobli. Tout cela a beaucoup contribué aux violentes réactions littéraires de notre siècle. Mais alors, des

fables, ces petits poèmes dont les principaux personnages sont des animaux, n'étaient guère, pour la cour, que des tableaux de Teniers. L'esprit de Lafontaine, nullement chevaleresque, procédant au contraire du vieil esprit gaulois, moins léger, moins brillant, mais plus caustique, plus profond et surtout populaire, cet esprit d'une si haute portée philosophique dans sa naïveté insouciante, et qui venait de Jean de Meïing, de Rabelais et de Villon, n'était pas compris à la cour. Molière, de la même race, le sentait parfaitement; mais Molière faisait de grands ouvrages, il amusait le roi qui put prendre goût à ces comédies sans en comprendre tout le génie. Tandis que pour Lafontaine, dès lors que son prodigieux talent n'était pas apprécié, il ne restait de ses petits drames qu'une leçon qui pouvait paraître vulgaire et inutile, ou dont on ne voyait pas du tout la nécessité de profiter.

Nous avons vu que le roi n'a pu lui garder rancune pour son chef-d'œuvre de sentiment et de grâce sur la chute de Fouquet; nous pouvons ajouter, au contraire, que le roi, pensant à ces vers dictés par un noble sentiment, n'en aurait sans doute que plus estimé le poète au fond de son cœur, comme il fit pour Boileau, lorsque celui-ci se retira devant Lafontaine aux portes de l'Académie, et quand il accourut pour résigner sa pension, lors de la suppression de celle de Corneille. Boileau eut la double satisfaction d'attirer sur lui-même une plus vive estime, et de faire continuer la pension au grand poète. Cette franche sympathie pour tout ce qui tient à la noblesse du cœur ne se peut nier dans Louis XIV. Ne sait-on pas qu'il loua d'Ormesson, ce'courageux rapporteur dans le procès

de Fouquet, et qu'il le loua pour ce fait même? Je vous engage, dit-il au petit-fils de d'Ormesson, à être aussi honnête homme que.... (votre grand-père, sans doute? non !) que le rapporteur de M. Fouquet. Voilà, il me semble, qui est significatif. D'ailleurs, » cette rancune éloignée, qui pouvait très-bien s'allier avec l'estime, ne dut par conséquent avoir aucune influence sur la composition de l' Art poétique, car, en définitive, c'est de cet ouvrage qu'il s'agit; le caractère du roi et celui de Boileau en fournissent la, - preuve la plus convaincante : il aurait donc fallu que Boileau allât scruter la pensée intime du roi pour tâcher d'y découvrir une haine qui n'y était pas, et, n'étant pas flatteur, flatter cette haine dans un ouvrage d'esprit ! et supprimer un genre pour le flatter ! et cela, sans pouvoir espérer qu'une telle flatterie dût être agréable, puisqu'elle aurait été maladroite! ! En vérité, nous sommes bien légers dans nos jugements.

Si Louis XIV n'a pas compris ce rare, cet unique génie de Lafontaine, Boileau, et par son propre caractère, et par l'influence de la cour, ne l'a pas compris non plus. Cela nous étonne; mais, comme tout homme, il se trompe, il fait des fautes , il a des distractions.

Quand il a écrit ce vers :

Et qu'à moins d'être au rang d'Horace ou de Voiture ,

il donnait Voiture au moins comme excellent, puisqu'il le met à côté d'Horace qu'il regardait comme parfait. Je n'ai pas besoin de passer en revue les quelques erreurs de Boileau, aujourd'hui reconnues et

avouées. Je m arrête a ce vers qui nous apprend plus d'une chose : d'abord que Boileau a pu se tromper en fait de goût (ilsuffit d'un exemple), ensuite, et ceci est essentiel, que le genre d'erreur dans lequel il devait naturellement donner, c'était de ne pas apprécier à sa juste valeur le vieil esprit national, l'esprit naïvement incisif de Lafontaine, puisqu'il admirait le style artificiel et si souvent maniéré de Voiture , qu'il oubliait tout blâme à son égard, et que, pour rendre la faute plus lourde, il le citait avec Horace, ce poète éminemmentsimple et naturel. D'un autre côté, Boileau a une forte propension à confondre le simple et le naturel avec le plat et le grossier. Il veut, par exemple, qu'on fasse des idylles qui ne soient ni pompeuses ni vraies; il trouve absurde qu'on fasse parler les bergers comme on parle au village; il donne pour modèle entre ces deux excès Théocrite et Virgile , et il ne voit pas que l'églogue est-une production spontanée qui tient au climat et aux mœurs, et qu'il n'y a plus à en faire dès lors que ce sera être absurde que d'employer les noms et le langage des personnes que l'on met en scène. Il faut à Boileau des Phylis et des Lycidas, des bergers d'opéra, enfin. Il trouve fort ridicules les Pierrot et les Toinon : je suis de son avis; mais alors ne faisons pas d'idylles. On le voit, Boileau, quand il s'agit de certains genres, est toujours dominé parla pensée d'ennoblir. L'idylle est un genre, puisqu'on en trouve chez les Grecs et les Latins; faites donc des idylles. Nos bergers sont grossiers et sifflent au lieu d'improviser; élevez, polissez, ennoblissez leur langage, et donnez-leur des noms sonores. Théocrite et Virgile vous apprendront

Par quel art sans bassesse un auteur peut descendre.

Mais, Boiieau ! avez-vous lu Théocrite? Cette bassesse qu'il réprouve est, en effet, toujours mauvaise et pour le fond et pour la forme; mais il y a deux manières de l'éviter : l'une, c'est de polir, comme il le recommande, d'ennoblir, au risque d'être pompeux et vague; l'autre, c'est de savoir être vigoureux, simple, profond, naïf, sans changer le modèle, sans avoir besoin d'ornements extérieurs, osant appeler les gens et les choses par leurs noms. C'est le plus difficile, car le trivial est toujours là qui menace votre phrase ou votre pensée, et la bassesse ni la platitude ne sont jamais poétiques. Lafontaine a donc su être un grand poète sans avoir recours, si ce n'est dans quelques détails de phrase, à des ornements que Boileau regardait habituellement comme nécessaires, et qu'il croyait trouver chez les Anciens, même chez Homère, le moins ennoblisseur de tous les poètes t. Il se trompait. Le style, charmant, du reste, dont il prêche la mythologie dans son IIIechant, prouve qu'il ne comprenait pas le rôle des dieux dans les anciens poèmes, et, en même temps, qu'il attachait le plus grand prix à ces fictions à l'aide desquelles le poète

Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses.

Boileau, dans son vague et pompeux éloge d'Homère (Art poétique, 3, 295), ne parait pas avoir senti parfaitement le caractère de cet immense génie. Il n'y a pas un bon poète épique auquel ce portrait ne puisse ressembler. Et, pour que rien ne manque au vague, il finit par une idée de Quintilien, mais que Quin- tilien appliquait à Cicéron !

Lafontaine n'est pas du tout de cette école-là, et il savait ce qu'il faisait ; lorsqu'il dit de Malherbe :

Il pensa me gâter...

Il nous donne le secret de son travail et de ses méditations. On conçoit que Boileau n'ait pas deviné Lafontaine, ou au moins tout Lafontaine. Il était pour lui un poète charmant, mais non un profond penseur, un artiste hors ligne. On ne doit donc pas s'étonner d'un oubli dont une partie s'explique par la nature elle-même qui oublie toujours quelque chose, et l'autre par le défaut d'une appréciation complète que rendent très-vraisemblable l'esprit même de Boileau, et une partie au moins de ses doctrines littéraires.

SUR

LE STYLE DE RACINE.

On a tant parlé de Racine, et surtout de son style, que j'hésite en commençant ces réflexions. On l'a tant loué, on l'a, de nos jours, tant et si vivement attaqué, que le sujet paraît épuisé. Cependant les critiques mêmes qu'on en a faites ont forcé à l'étudier sous d'autres points de vue, et, après deux siècles, il y a eu des observations neuves sur ce génie éminent. Ai- je moi-même quelque chose de neuf il en dire? Je ne sais; il serait possible qu'un des nombreux critiques de Racine l'eût dit avant moi. Je veux cependant, selon mon habitude dans ce qui tient au goût et au sentiment, essayer quelques réflexions avant d'avoir recours à tant d'autorités respectables, dire ce que je sens après avoir pesé tant d'objections et d'observa-

tions, souvent fort légères, critiques dont le résultat doit être d'ébranler l'admiration pour le poète, ou de la rendre plus ferme et plus sûre par l'analyse.

Une étude précédente, sur la poésie dramatique, me rend ce travail facile et le simplifiebeaucoup, en empêchant qu'on puisse se méprendre sur le sens que j'attache aux termes nécessairement employés dans une analyse de ce genre, ni sur beaucoup de choses dont je ne puis dire ici un mot qu'en passant.

Nous y reviendrons, du reste, en parlant de l'idéal. Ici je me propose d'examiner brièvement: 10 si Racine a un style embelli et poétique en soi , c'est-à- dire en dehors de la situation dramatique ; 20 pourquoi il a donné à ses Grecs, et en général à ses personnages, un style qui n'est pas leur vrai style historique; 3° pourquoi l'on ne s'en est pas aperçu d'abord; 4° pourquoi, aujourd'hui qu'on le sait, on persiste néanmoins à l'admirer, à l'aimer; 5° enfin, pourquoi il ne serait pas bon de l'imiter.

1° Il y a des livres qu'on ne lit qu'une fois ; il y en a qu'on est obligé de relire souvent, d'étudier à fond, sous peine de ne les pas connaître; non pas qu'ils soient difficiles à comprendre ou que leur vrai mérite soit si caché qu'il faille de longues recherches pour le découvrir, mais parce qu'ils sont si mûrement travaillés, si riches de pensées et de style, qu'on ne peut saisir tout ce mérite par une étude superficielle. Ceux qu'il serait honteux, je ne dis pas de n'avoir pas lus, mais de n'avoir pas étudiés, de n'avoir pas goûtés par de sérieuses et patientes méditations, ces livres-là sont si rares, que nous pouvons en toute sûreté de conscience citer, à leur égard, comme excellent

l'exemple de Courier : «J'aime à relire les livres que » j'ai déjà lus nombre de fois, etc.,» et en faire comme une mesure infaillible de l'éducation de l'esprit. Eh bien, quoique ce soit un reproche assez banal que celui de n'avoir Pas lu Racine (j'entends lire comme Courier), on me permettra de dire que j'ai rencontré bien des personnes qui ne manquaient ni d'esprit ni de littérature, et qui ne connaissaient pas. du tout ce poète, en ce sens qu'on ne le connaît pas quand on l'a lu une fois, superficiellement, et qu'on se rappelle seulement l'histoire de chaque pièce , com me celle d'un mélodrame ou d'un vaudeville. Comment alors le juge-t-on ? Ou on le trouve excellent et. divin , et l'on se tire d'affaire avec quelques épithètes faciles; ou bien, osant l'attaquer sans avoir vraiment étudié son style, son genre et les sources où il a puisé, on se contente de dire.que ses vers sont trop beaux (on veut dire froids et uniformes), qu'il a tout embelli et ennobli, qu'il ne fait point parler la nature. Parmi les opinions courantes, on choisit la sienne; c'est plus vite fait que de s'en former une par l'étude sérieuse de l'œuvre elle-même, et d'ailleurs, il le faut dire, Racine a tant de science, de si merveilleuses ressources, qu'il n'est pas donné à tout le monde d'en pénétrer les secrets. Et qu'on ne dise pas que c'est là un défaut; que le drame s'adressant à tous doit pouvoir être senti par tous ceux qui ont du bon sens et quelque éducation. Cela est vrai pour ce qui regarde l'expression de la nature, un cri du cœur; mais les belles œuvres ne peuvent être vraiment comprises qu'à l'aide d'une analyse habile et sûre. Quoi (le plus beau que la Sainte famille, l'Ecole d'A thè-

nes, la Transfiguration de Raphaël! Et cependant, comprend-on au premier coup d'œil et par pur instinct tout ce que signifient ces pages sublimes? Est-ce au premier aspect ou à la première lecture qu'on trouvera chez Michel-Ange et Raphaël, chez Corneille, Racine, Molière, Lafontaine, la satisfaction donnée aux plus sérieuses exigences de l'esthétique la plus serrée? Quant au style, il suffit que chacun com- v prenne sur-le-champ et sans efforts tout ce qui est dit, et c'est ce qui arrive pour Racine, mais en sentir toute la richesse et toute la vérité, c'est autre chose ; et la question est de savoir s'il est embelli et ennobli, ou simple et même familier dans l'ordre d'idées et rie sentiments où le poète a placé ses personnages. On ne peut donc raisonnablement être admis à blâmer un tel style qu'en apportant ses preuves, c'est-à-dire en entrant à son"tour dans les combinaisons et les savantes analyses qui le lui ont fait trouver, quand ce n'était pas l'instinct profond du poète.

L'étude des rôles dans les tragédies de Racine démontre évidemment qu'il voyait les personnages nettement dessinés dans son esprit, et qu'ils y prenaient une vie réelle avant de passer dans le drame; mais ils y sont dessinés d'après un idéal possible qu'il unit à la nature humaine proprement dite, c'est-à-dire passionnée. Son style représente aussi parfaitement que possible cet idéal, cette passion, leurs combats et le triomphe définitif de l'un ou de l'autre. Il est pur et châtié dans sa forme, retenu et chaste dans son principe; et c'est pour cela qu'on l'a trouvé embelli, et qu'on a répété à ce sujet une phrase qui commence à n'être plus à la mode, à savoir, qu'on ne parle pas

ainsi. J'ai dit ailleurs ce que je pense de cette objection. En appliquant ici mon observation à Racine, je puis dire : Non, le premier venu ne parle pas ainsi.; jamais peut-être on n'a parlé ainsi, pour tous les détails de style, mais comme le style doit représenter la chose, le caractère, car là est sa vérité, le style de Racine est simple et naturel, par cela même qu'appliqué à des caractères dont une partie est idéalisée dans les limites de la nature, il a aussi quelque chose d'idéal dans sa constitution même. Il est simple pour ces idées-là ; il est simple encore pour le poète qui dit les choses comme il les voit et comme il les sent, autant que les lois du drame lui permettent, je ne dis pas de se montrer , de se substituer au personnage, mais de laisser percer dans la peinture des passions quelque chose de son naturel et de son génie.

Racine est éminemment simple et pur. Il lui suffit donc des traits généraux de l'homme d'une époque, et c'est à la nature humaine avec quelques traits particuliers de son temps, qu'il s'attache et qu'il donne les développements les plus précis et les plus vrais. Mais s'il ne peint pas en érudit, s'il néglige à dessein des particularités inutiles à l'ensemble du drame comme il l'a conçu, il prend souvent dans le langage de cette époque éloignée ce qui peut s'accommoder à sa peinture tout à la fois idéale et vraie, généralisée et nettement dessinée; mais il ne le fait jamais suivant le caprice de l'imagination ou la chaleur souvent suspecte de l'inspiration. Lorsqu'il donne un synonyme poétique, comme on l'entend ordinairement dans l'école, à une idée commune ou vulgaire, regardez

bien quelle est la situation, quel est le personnage, et vous verrez presque toujours que l'expression est vraie., et que ce qu'elle paraît garder de poétique concourt merveilleusement à la perspective idéale et charmante qu'il sait peindre. Quand il exprime quelqu'une de ces idées appelées poétiques, il arrive souvent qu'il parle comme Homère, littéralement comme Homère; or, cela convient à des Grecs. Je sais bien que c'est par un sentiment de poésie que les anciens ont personnifié la nature et attribué à ces personnifications ou à la nature elle-même les sentiments et les besoins et les passions des hommes. Toujours est- il que la vive poésie qui éclate dans Homère ne tient pas à ces personnifications, et que nous courons risque de nous tromper lorsque nous appelons poétiques beaucoup de formes qui avaient passé dans le langage ordinaire, ou au moins, d'après la tradition, dans celui des temps héroïques; dans tous les cas, Racine n'aurait fait que leur prêter leur propre style. Je ne défendrais pas une expression de Racine parla seule raison qu'elle se trouve dans Homère ou un tragique grec. Ceux-ci auraient pu employer cette forme poétique dans des cas fort différents, non-seulement pour l'œuvre, mais relativement à l'époque. Eschyle est plein d'expressions purement poétiques qui conviennent à son drame lyrique; il y en a beaucoup chez Euripide et quelques-unes ne paraissent pas conformes à la situation 1. Quand nous en trouvons chez Racine, nous devons donc, avant de prononcer, voir si, au point de vue de ses personnages , ce que

V. dans le 2evol. l'étude sur le théâtre tragique des Grecs, etc.

nous trouvons mythologiquement poétique, n'est pas une habitude de langage pour la personne et par conséquent naturel. Quant à la peinture vive des choses, mettons-nous aussi bien en garde contre la précipitation. Quand il dit, dans Iphigënie :

Il fallut s'arrêter, et la rame inutile

Fatigua vainement une mer immobile,

il ne fait pas de la poésie, il ne parle pas à la place d'Agamemnon ; mais il fait une peinture d'une admirable vérité poétique très-conforme à la situation du personnage qui,non-seulement a été frappé de ce prodige et tourmenté de ce retard, mais a dû conserver le plus vif, le plus amer souvenir de ce signe de la colère du ciel qui, au moment où Agamemnon s'exprime ainsi, lui demande le sacrifice de sa fille.

Je ne veux pas remplir ces pages de citations et répéter ce genre d'observation. Qu'on en fasse l'essai, je dis que presque toujours l'analyse de la situation explique le style, soit dans sa simplicité :

Pourquoi le demander, puisque vous le savez ?

soit dans ses plus riches développements.

Ses récits sont ce qu'il y a de plus beau et de plus vrai dans ce genre de tragédie. Je ne dis pas que Racine soit parfait, mais je crois que, sous ce rapport, il approche plus que personne de la perfection. Je sais bien qu'il y a chez lui quelques phrases embellies et d'une poésie hasardée dont le synonyme franc et simple se présente aussitôt à notre esprit. Les habitudes d'exquise politesse d'un homme qui fréquenta la cour

de Louis XIV y sont sans doute pour quelque chose; nous devons admirer qu'elles n'aient eu sur ses vers qu'une influence éloignée, et dont le résultat consiste en de rares exceptions. Dans le récit deThéramène, qui a été parfaitement motivé, j'avoue que ces deux vers :

Son front large est armé de cornes menaçantes ;

Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes,

me paraissent d'une poésie hors de la situation. Thé- ramène, frappé de ce qu'il a vu, peut et doit le décrire poétiquement, c'est-à-dire avec le langage d'une profonde impression. Il n'est pas vrai, comme on se le figure souvent, que la douleur soit toujours muette; elle l'est d'abord; elle parle ensuite, et beaucoup. Mais ces deux vers se déroulent avec une tranquillité monotone, avec une espèce d'indifférence qui nous empêche d'en accepter la poésie, au moins dans cette situation. Mais ce sont là les exceptions; aussi n'est-il pas besoin de dire qu'apprécier le style de Racine par quelques phrases qui ne sont pas d'une parfaite rigueur dramatique, ce serait être au moins aussi injuste que de condamner Shakespeare pour quelques excentricités comme il en a assez souvent. Dans le récit du Sacrifice où Eriphile est substituée à Iphigénie, la poésie éclate et brille, tandis que le récit d'Euripide est absolument simple. Mais je n'hésite pas à dire que la poésie de Racine est ici bien plus vraie que la simplicité nue du poète grec. Un fait aussi merveilleux, l'attente d'une armée furieuse, la volonté du ciel manifestée par l'inspiration d'un prêtre, ont pour style naturel une vif et puissant coloris.

Racine, se reportant franchement à l'époque, a trouvé cette inspiration : il est poétiquement païen, c'est ainsi qu'il faut savoir s'oublier soi-même. Euri- • pide, au contraire, commence à être indifférent, ou plutôt son récit est d'un païen qui ne croit plus.

Ainsi, le style de Racine est quelquefois poétique pour la forme même, et c'est presque toujours par un trait de couleur locale qu'on aime tant aujourd'hui et qu'on méconnaît chez lui. Il est souvent poétique dans le sens de vive et forte peinture, mais on peut voir qu'alors la situation, le caractère du personnage demande ou au moins permet un tel coloris; et si on l'a trouvé embelli et ennobli, c'est que, faute de l'avoir assez étudié, on s'est vaguement rappelé, sans en bien comprendre le principe, l'exquise pureté, la forme simplement élégante qui sont le résultat de la sensibilité du poète, des ressources infinies de langage qu'il possède, et de son idéalisation à la fois savante et aimable.

2° Cependant, il ne donne pas à ses grecs, et en général à ses personnages, leur vrai style historique: pourquoi cela? pourquoi, puisqu'il les connaît et qu'il va droit aux sources, ne leur laisse-t-il que des traits généraux de nationalité, quelques expressions comme celles que nous avons indiquées plus haut? La réponse est facile : Racine voit, avant tout, l'homme dans le personnage historique. Il peint ses mœurs et ses passions en tant qu'elles peuvent être généralisées, non sans doute dans le sens de vague, mais de généralement humain ; et il ne conserve le trait plus particulier qu'autant qu'il est nécessaire pour la peinture simple et large de son sujet. Les personnages perdent

ainsi beaucoup de leur vive et particulière accentuation, j'en conviens, mais ils en gardent assez pour que le grec reste grec, et le romain, romain par l'ensemble de la physionomie et au moins par quelques • traits, spéciaux ; c'est surtout par le style et toutes les idées accessoires qui en font partie, que Racine se plaît à les peindre humainement. Il y met sans doute beaucoup 'de traits de son époque; mais c'est un reproche qui peut s'adresser à tous les poètes tragiques, et encore, qu'il mérite beaucoup moins qu'on ne le croit. Les expressions de seigneur, prince, princesse, dont plusieurs, et Courier surtout, se sont moqués, ne sont pas aussi modernes et aussi polies qu'on se l'imagine. Il suffit d'ouvrir Homère et les tragiques grecs pour voir ces vocatifs prince, roi, reine, âva;, pavdsù, IZ"J('«(¡(¡('(, qui, de quelque manière qu'on les veuille traduire, rappellent toujours cette idée de puissance qui correspond aux mots prince, seigneur. Quoi qu'il en soit, j'avoue franchement que, non pas à cause de ces termes, mais malgré ces termes, il ne peint pas autant que cela lui était possible l'histoire locale, surtout celle des Grecs. Il ne fait pas difficulté de leur prêter cette délicatesse infinie, cette science de l'homme et du cœur, ces mille ressources d'une parole enchanteresse, toutes différentes de leur rude et simple nature. On sent qu'il les connaît parfaitement, et que c'est de propos délibéré qu'il a modifié et purifié leur nature. Il lui suffit toujours du caractère général pour l'homme d'une époque, il ne veut le caractère précis et profond que pour l'homme même. Son Achille, par exemple, tracé d'après ces principes, a été pris à la

source même, dans Homère, pour le caractère général, et, sous ce rapport, il ressemble beaucoup plus à l'Achille d'Homère que celui d'Euripide, qui, après être allé parler en faveur d'Iphigénie, vient, avec un certain effroi, parler des pierres dont les soldats l'ont menacé. Il est vrai qu'ensuite il promet formellement son secours 1. N'importe, le vrai Achille n'a jamais peur, et celui de Racine tient seul tête à toute l'armée, après avoir proclamé (ce qui est très-homérique) la force de son bras comme supérieure à celle de l'oracle. Voilà comment il peint le caractère général ; la vraie expression des mœurs grecques y est très- modifiée : l'amour, la résignation, la colère, et les imprécations même y ont un caractère, une élo- quence évidemment modernes; mais quelle éloquence, et que la passion y est vraie !

Or, pourquoi Racine a-t-il fait ce changement? C'est d'abord qu'il est plus artiste et poète qu'historien ou archéologue : sa prédilection n'est pas réfléchie, elle est dans sa nature même, et pour idéaliser la beauté, pour généraliser puissamment la nature humaine, il lui faut cette latitude de changer, d'ajou-

1 Je veux relever en passant une de ces inexactitudes de traduction qui trompent, non-seulement sur l'esprit, mais sur le sens même du texte. Quand Achille promet de sauver Iphigé- nie, Clytemnestre lui dit : « Ma fille ne sera donc, pas égorgée, nvïç rip' OVV.'ETI ayf/.yr,<TîTv.i<t» Il répond : ovv. spoù r/ E;!Oll"t"OÇ, non me libente. Je n'y consentirai pas, je ferai tout ce que je pourrai pour l'empêcher, » Geoffroi, dont la traduction a été adoptée par M. Planche dans son recueil grec, lui fait dire:

«Non, tant que je vivrai. » Ce qui est fort différent. Il y a bien d'autres corrections pareilles dans la traduction du sévère

Geoffroi.

ter, de prêter à l'homme des sentiments et un style étrangers à certaines époques. De plus, c'était alors le goût général, et en présentant de tels drames à ses contemporains, Racine y mettait le cachet de son temps, ce cachet qu'on aime à retrouver dans les œuvres d'art, pourvu qu'il ne gâte pas le génie. Or" son génie était au contraire aidé par ce goût de l'époque et l'esprit littéraire delà nation. Il a donc changé le caractère précis, parce qu'il lui fallait être compris et pour le langage et pour les mœurs. On ne lui demandait pas un vrai Agamemnon, mais un père, un roi ambitieux et en môme temps plein d'affection pour sa fille; on lui demandait de peindre les combats intérieurs de l'amour, de l'ambition, du devoir, et cela dans la plus cruelle circonstance où se puisse trouver un père. Ces vieilles histoires héroïques delà Grèce lui fournissaient de riches sujets, et leur éloi- gnement même lui offrait, par une favorable perspective, toute facilité pour effacer des traits, en modifier d'autres , ajouter à la fabulation trop simple, et jeter sur le tout les fraîches et riches couleurs qu'on appelle le style de Racine.

3° Mais si, loin d'être choqué de cette différence de mœurs, on l'acceptait au contraire comme la plus agréable expression dramatique , ne devait-on pas aussi trouver dans l'incompatibilité du sujet même et des mœurs chrétiennes et modernes, un motif de blâmer le poète? L'invraisemblance amène, en effet, dans une proportion équivalente, la diminution du plaisir intellectuel. On ne craint plus un danger auquel on ne croit pas ; or, peut-on croire au fait brutal qui fait le fond d'un drame où se meuvent des per-

sonnages dont le caractère et le langage attestent une civilisation d'une moralité si supérieure? Oui, on peut y croire, moins, sans doute, qu'à un fait vraisemblable dans notre civilisation, mais assez pour être ému, pour trembler à l'approche de ce danger imaginaire, si le drame est bien fait, si toutes ses parties, habilement agencées, vous y préparent et l'amènent. Ce n'est point parce qu'aucun peuple civilisé n'est capable d'offrir au ciel des sacrifices humains que nous n'admettrions pas le sacrifice d'Iphigénie, par exemple; il suffit que le fait ait été possible, et nous avons toujours à nous transporter à l'époque. Bien plus, n'avons-nous pas toujours à accepter le fait tragique, même pour des temps bien moins éloignés? Les auto-da-fé (actes de foi) ne sont-ils pas aussi étonnants et incroyables, ne le sont-ils pas beaucoup plus, pour peu qu'on y regarde de près? Nous n'aurions, on le voit, aucune répugnance, sous le rapport du vraisemblable, à admettre un sujet impossible de nos jours ; il ne reste donc, pour nous empêcher de croire à une telle énormité, commandée par une religion et acceptée par un peuple, il ne reste que le style, reflet des pensées et des sentiments. Or, l'incompatibilité de certaines pensées, de certains sentiments avec telle ou telle action peut être tellement forte et complète que le sujet ne soit plus acceptable, et que l'esprit se refuse à admettre des superstitions et des cruautés qui ne sont plus, d'après le style, que d'impossibles contre-sens. Pourquoi donc ne s'en est-on pas aperçu dans Racine? C'est que d'abord cette dissonnance n'est pas évidente dans une bonne tragédie, car ce n'est pas l'idée elle-même,

F

mais ce sont les éléments de cette idée qui sont moralement incompatibles avec l'action; on ne peut donc l'apercevoir que par l'analyse et par une connaissance positive des mœurs et du style de l'époque dont il s'agit. Si vous n'avez cette connaissance, vous pouvez bien penser vaguement que les Grecs ne parlaient pas ainsi; mais si vous ne savez comment ils parlaient, non-seulement vous n'avez pas le droit de vous récrier, mais vous ne penserez même pas (à moins que d'autres ne vous l'aient démontré) à ce qu'il y à là d'incompatible. De plus, les premières scènes vous transporteront, par un mouvement naturel de l'imagination , au temps où ce fait impossible pour vous, était possible et très-vraisemblable, et votre habitude des idées qui sont modernes vous empêchera de voir tout ce qu'elles contiennent de vraiment moderne. Je dis l'habitude, car ce qu'il y aurait de fort extraordinaire chez vous pour un Grec, est si ordinaire pour vous, si simple et familier, que vous ne faites plus difficulté de l'admettre, même chez un ancien Grec. On admettait donc le sujet. On n'avait d'autre effort à faire que de se dire : à l'époque choisie par le poète, on croyait aux oracles, on immolait v aux dieux jusqu'à des victimes humaines, etc.

Veut-on encore une preuve irrécusable que l'habitude du style nous empêche de mesurer toute la différence qui le sépare du style d'une autre époque ? ce n'est pas seulement dans les ouvrages d'imagination, c'est dans les traductions, où cependant on suit l'auteur phrase par phrase, vers par vers, c'est là qu'on prête souvent à ces Grecs antiques le langage le plus impossible. On ne s'en est aperçu qu'assez tard; à plus forte

raison devait-on se laisser entraîner par le style de Racine qui vous tient sous le charme. Cependant nous conviendrons que, dans ce fait particulier du sacrifice humain, le sujet paraît devenir impossible avec ces vers d'or et cette extraordinaire harmonie.

4° Ainsi, ce n'est que par l'analyse et une étude sérieuse de l'œuvre même et des mœurs des époques choisies par Racine, que l'on a pu, avec connaissance de cause, diviser le style et le sujet pour assigner à chacun, d'après l'époque, son principe et ses éléments. Ne semble-t-il pas qu'alors nous devrions être moins charmés de ces chefs-d'œuvre? On a fait dans ce siècle bien des critiques de Racine, mais l'admiration semble s'en être accrue pour le poète qu'on a étudié sous tous les points de vue que soulevait la critique, et auquel il semble qu'on ait trouvé de nouveaux mérites à mesure qu'on l'analysait davantage. Je comprends très-bien que notre admiration n'ait pas diminué par cette découverte de l'analyse : en effet, nous venons de voir combien est forte et trompeuse l'habitude qui nous empêche de voir tout ce qu'il y a d'invention, d'analyse, d'idées modernes dans notre langage et impossibles ou très-peu vraisemblables en d'autres temps. Eh bien, cette habitude agit également sur nous lorsque nous savons à quoi nous en tenir sur l'antiquité des mœurs peintes par un poète moderne. Nous avons beau le savoir, entraînés par l'habitude nous aurions à nous arrêter à chaque instant pour faire l'histoire d'une foule d'idées, c'est-à-dire à travailler pour combattre la force de l'instinct; car nous savons bien que dans l'ensemble il y a beaucoup d'expressions modernes, mais

nous avons vraiment besoin de nous en assurer pour les détails; nous savons de plus que nous sommes su' jets à nous tromper souvent; que, par un excès contraire, on en était venu à ne plus reconnaître comme grec ce dont on trouverait bien des exemples et chez Homère et chez les tragiques. Cette expérience nous tient en suspens et il en résulte que, fatigués de cette distraction perpétuelle, de cette science intempestive qui ne tient pas contre la poésie, nous aimons mieux accepter ces idées, quelle que soit leur époque réelle, et ce style harmonieux, que de chicaner à chaque instant sur notre plaisir et nos plus charmantes émotions.

5° A en juger par cette admiration que j'exprime bien faiblement, sans doute, on pourrait croire que je conseille l'imitation, et, par conséquent, que je regrette cette forme et tous les éléments de cette tragédie. Ce que je dis dans une étude précédente 1 est une réponse à cette objection supposée, et je pourrais me contenter d'y renvoyer le lecteur; je veux cependant ajouter un mot pour en faire l'application particulière à ce sujet.

Nous avons beau faire, une moitié de nos idées et de nos œuvres s'adresse particulièrement à notre siècle. Les siècles ne se ressemblent pas, donc cette partie qui les concerne spécialement doit changer avec eux, et les changements qui ne contrarient aucun des principes fondés sur la nature même du cœur et de l'esprit de l'homme, peuvent être très-légitimes, cela est évident, il ne s'agit que d'en faire l'expérience dans des chefs-d'œuvre.

1 Réllexions sur la nature de l'art dramatique.

Ainsi les regrets sur la forme purement classique de la tragédie dont la dégénérescence a été frappante, dès l'origine de l'imitation, ces regrets, de quelque éloquence qu'on les appuie, ne sont et ne peuvent être qu'une oraison funèbre. Mais aussi, disons-le sur-le- champ, les théories bizarres, où nulle loi n'est respectée, ont beau étaler de fausses richesses et un dévergondage soi-disant poétique, elles ne peuvent être acceptées que par les esprits blasés ou malades, qui ont le malheur (car il faut les plaindre) de ne pas sentira nature.

Admirer Racine et repousser les imitations de son drame et de son style, ce n'est donc pas se contredire, c'est faire leur part au poète et au siècle. Si cependant cette distinction paraissait, dans cette application particulière, trop subtile et même suspecte, je pourrais citer l'opinion d'un étranger, d'un Anglais qui, remarquez-le bien, met Shakspeare au-dessus de tous les tragiques du monde et qui penche en général vers ce qu'on a généralement appelé le romantisme : « Les femmes du théàtre de Racine sont de la » plus grande beauté : elles ont la grâce idéale et » l'harmonie de la sculpture antique, et présentent, » relativement à celles de Shakspeare, à peu près la - » même analogie que cet art offre avec la peinture.

» Andromaque, Monime, Iphigénie, on peut ajouter » Junie, ont une dignité et une perfection qui ne » sont ni insipides ni contraires à la nature, parce » qu'elles ne sont que l'ennoblissement et la purifi- » cation des passions humaines. Ce sont des formes » d'une supériorité possible, qui ne sont point em- » pruntées à des modèles individuels, et qui ne char-

» ment peut-être pas tous les lecteurs, par la même » raison qui fait que Titien plaît plus généralement » que Raphaël. Mais c'est une critique bien étroite » que celle qui exclut de notre admiration l'une ou » l'autre école, et qui cherche à rabaisser Racine » par idolàtrie pour Shakspeare. Ce dernier, il est » inutile de le dire, est au-dessus de toute rivalité » possible.» Et plus loin : «Le style de Racine est ex- » q,uis : de tous les poètes, il ne le cède peut-être » sous ce rapport qu'à Virgile'. »

Ainsi parle l'Anglais H. Hallam ; et son témoignage nous fait voir, il me semble, que si nous devons nous tenir en garde contre notre propension naturelle à préférer, à louer ceux qui sont de notre pays et dont nous parlons la langue, nous devons nous défier aussi un peu des critiquès aventurées qui, aux époques de réaction littéraire, s'en prennent à des poètes longtemps et universellement admirés. Nous avons , l'exemple d'un étranger qui paraît comprendre ce style comme s'il était un Français, et ne voit que celui de Virgile auquel on puisse le comparer. M. Sainte-

. Beuve, dans ses Mélanges, reconnaît que ce style est « digne, sans doute, d'une étemelle étude, mais im- » possible, mais inutileàimïter,etsurtoutd'uneforme » peu applicable au drame nouveau, précisémentparce

1 M. Hallam, Histoire de la littérature de l'Europe, t. IV, pag. 324 et 325, traduct. d'Alphonse Borghers.

Le même auteur cite plus haut le vers de Racine,

Mon génie étonné tremble devant le sien ,

comme bien supérieur à une tournure poétique de Shakspeare qui dit la même chose assez longuement, t. IV, p. 319.

» qu'il nous paraît si bien approprié à un genre de tra- » gédie qui n'est plus. » Voilà qui rentre parfaitement dans notre sujet, et nous ne trouvons rien à ajouter à ces mots : Digne d'une éternelle étude. Nous sommes seulement surpris de lire, quelques lignes plus haut, que Racine «est autant qu'un autre, et, à force » de finesse sinon avec beaucoup de saillie, marqué » au coin d'une individualité distincte, et nous re- » trace- presque partout le profil tendre et mélancoli- » que de l'homme avec la date de son temps. »

V. Hugo parle de la silhouette de Cromwel, faite par Bossuet dans l'Oraison funèbre de la reine d'Angleterre. Le mot est hardi, mais il ne s'agit toutefois. ici que des courtes dimensions de l'énergique peinture de l'auteur. Or, après avoir lu Androma- que, Britannicus, Iphigénie, Jfithridate, Athalie, le premier sentimen t qui se présente avant toute analyse n'est-il pas celui de l'admiration pour le génie calme et puissant qui a enfanté ces ces'mer veines?

Sachons donc trouver le génie où il est, le voir où deux siècles entiers nous lemontrent, admirer franchement tout ce qui est beau, n'importe quelle que soit l'école, comme le dit M. Villemain, comme le dit aussi l'Anglais Hallam, et n'oublions pas que Racine en France., comme Virgile chez les Latins, est de ces rares poètes dont il serait étrange que le génie, si naturel et si savant à la fois, fût mieux senti et plus apprécié ailleurs que dans leur patrie.

SUR

MME DE SÉVIGNÉ.

De toutes les qualités de l'esprit, il n'en est pas de plus expressive et de plus charmante que le naturel qui, en nous initiant aux secrets du cœur, à l'émotion de l'écrivain, nous fait trouver en lui, non un auteur mais un homme. Si à cet attrait puissant se joignent encore ce que l'esprit a de plus fin et de plus délicat, la raison de plus solide, le sentiment de plus noble, de plus pathétique, il en résulte une de ces œuvres aussi rares que la réunion même de ces admirables qualités. Un tel livre ne saurait vieillir : le temps au contraire ne ferait que lui donner plus de prix et de charme, en nous faisant mieux sentir l'excellence de tous ces dons de la nature ; et comme il arrive dans l'histoire des lettres des époques d'épuisement où, après avoir tout essayé, l'on se jette dans la

pire de toutes les affectations, je veux dire celle de la naïveté, quel plaisir n'aurions-nous pas à retrouver l'expression vraie, éloquente, gaie ou triste de ces mille impressions de tous les jours, l'image spontanée, vive, légère ou profonde des pensées et des sentiments tels qu'ils se présentent il l'esprit et au cœur? Eh bien, ce livre existe, ce plaisir, il ne tient qu'à nous d'en jouir. N'ai-je pas, en effet, désigné les lettres de Mme de Sévigné, ce recueil unique qu'une femme, ûne mère écrivant sans art, ou, si l'on veut n'examiner que le résultat, avec un art parfait, ce qui revient au même, composait sans le savoir pour la postérité, en ne s'adressant qu'à sa fille; ce Recueil où elle se montrait tout entière, dont elle faisait l'heureux dépositaire et le témoin fidèle des épanche- ments de son âme et des ressources inépuisables de son esprit, où, enfin, par le tourment même de sa sensibilité, elle nous préparait de charmantes lectures? «Si vous saviez, disait-elle, comme on est mal- » heureux quand on a le cœur fait comme je l'ai 1 » Cela est vrai, et nous n'osons l'en plaindre; c'est à ce prix que sont les généreuses pensées, cette vraie, et naturelle éloquence qui va du premier coup au fond des choses, parce qu'elle reçoit l'inspiration immédiate de la nature; car, dans tout ce qui ne tient pas au simple amusement de l'esprit, il faut, pour trouver la vraie expression, le simple pathétique, sentir vivement, c'est-à-dire aux dépens de son repos, quelquefois même de son bonheur.

Mais comment apprécier cette naïveté unie à tant d'esprit, une sensibilité si profonde mêlée quelquefois à une si grande finesse d'imagination, un style si sim-

pie, si vif, si coloré? Ne s'expose-t-on pas à ternir cette gràce en l'analysant, à détruire tout ce charme, en suivant dans sa course vive et légère cet esprit qui prend tous les tons, qui sait tant de choses de la nature humaine? Et ce cœur si aimant, dont l'inépuisable tendresse dit toujours du nouveau en se répétant toujours, comment en parler? Sans nous effrayer cependant de ces difficultés que nous n'abordons que parce que nous y trouvons un charme véritable, contentons-nous d'exprimer simplement et sans art les impressions que nous avons ressenties, celle qui nous pousse à les exprimer; c'est la seule manière qui puisse nous faire pardonner de revenir après tant d'autres sur un sujet qui parait épuisé, mais qui est loin de l'être encore; seulement tâchons d'oublier le secours s gênant d'écrivains et de commentateurs habiles, repoussons ces souvenirs, car résumer des lectures, travestir d'autres pensées, ce serait faire précisément le contraire de ce que réclame une pareille étude.

Et, dès l'entrée en matière, pourquoi faut-il que j'aie à réfuter un préjugé qui, non content d'attribuer aune coquetterie d'imagination ce que nous admirons dans ces lettres, a osé calomnier aussi le cœur de la mère, et dire que dans son intention ces lettres étaient écrites pour la postérité, que toute cette naïveté d'amour n'était que de l'artifice? Sans doute une société choisie était souvent dans la confidence. Mme de Sévigné le sait, elle en parle, elle ne s'en cache pas. Il n'est rien qui pût résister à l'analyse, si l'on voulait ne juger qu'avec une froide régularité, et ces tristes soupçons qui vont toujours creusant jusqu'à ce qu'ils aient trouvé le vice et l'hypocrisie. Ce n'est point par

quelques faits partiels, par des rapprochements subtils que nous devons ici chercher la vérité. C'est par le cachet inimitable de la nature, imprimé si souvent avec un éloquent abandon, qu'il faut juger de l'esprit et du cœur qui ont dicté ces lettres; c'est par les répétitions, les contradictions même, par ces mille choses qui montrent le fort et le faible de l'àme; c'est enfin par cette vive sympathie qu'elle inspire à qui la lit sans prévention et sait la goûter simplement.

Singulière ingratitude de notre esprit ! Nous cherchons à nous persuader que ces rares génies ont produit par instinct, à leur insu, ces pages immortelles, nous voulons ne les admirer que comme des arbres ou des fleurs; cela rassure notre faiblesse et fatigue moins notre admiration. Mais si nous venons à découvrir en eux ou la preuve de la réflexion ou le résultat de l'étude dans la forme du style, ou la conscience de leur propre mérite, passant à un autre extrême, nous ne voyons plus que de l'habileté, nous ne voulons pas qu'on ait eu naturellement tant d'esprit; nous épions l'affectation plutôt que de nous laisser aller aux sûres impressions de cet instinct qui peut s'appeler le goût, quand il est juste; le sentiment du beau et du vrai cède bientôt au préjugé, et nous sommes tout fiers et tout contents d'avoir trouvé une erreur.

Rien cependant de plus simple que de constater l'authenticité morale de cette correspondance, indépendamment du style même. En mariant sa fille à M. de Grignan, Mme de Sévigné espérait et devait espérer la conserver auprès d'elle; sa prévoyance maternelle est trompée. Mme de Grignan suit son mari en Provence, il lui faut bien quitter cette mère qui ne

s'accoutume point qu'on lui ait ôté sa fille, qu'on la lui ait enlevée et emmenée si loin,, et qui ne pense plus qu'à lui écrire, parce que c'est pour elle un impérieux besoin de lui parler, de lui dire tout ce qu'elle sent, tout ce qu'elle pense; c'est ainsi qu'elle accumule ses lettres, qu'elle fait un livre sans le vouloir, sans y penser, et que, puisant toujours dans son cœur, elle nous offre dans ces pages tour à tour char- mantes et sublimes, toutes les faiblesses et toute la grandeur du cœur des mères. Combien alors on la trouve tendre et vraie, jusque dans ses exagérations, cette mère dont c'est la destinée de souffrir par le cœur, et qui se résout enfin en pensant que «les pei- » nés qui sont attachées à la tendresse qu'elle a pour » sa fille, étant offertes à Dieu, font la pénitence » d'un attachement qui ne devrait être que pour » lui h Cela suffit, cette tendre et mystique expression d'amour ne peut venir que du fond de l'âme.

Mme de Sévigné se montre tout entière dans ses lettres; ce n'est pas un auteur, c'est une femme qui aime, qui se souvient, et qui, avec cet esprit de style qui caractérise les femmes, quand elles savent écrire, trouve d'admirables traits pour peindre à sa fille son affection et ses tourments. Elle vit par le cœur, et c'est là qu'il faut la chercher : « Mon cœur me fait bien » souffrir, dit-elle, j'ai bien meilleur marché de mon » esprit et de mon humeur. » La voilà peinte par elle- même : la religion , la raison, la sagesse, peuvent bien la mettre au-dessus des caprices de l'imagination

Tout ce qui est en caractères italiques ou entre guillemets est cité textuellement.

et du caractère, au-dessus des accidents et des revers, mais la laissent vulnérable et presque sans défense par ce côté. Elle le sait, elle s'en plaint, elle s'accuse de sa faiblesse; quelquefois elle s'y abandonne n'y pouvant résister, car « elle ne sait point être forte » contre une tendresse si juste et si naturelle; » mais ailleurs, parlant de ce sentiment si vif dont elle n'a pas été maîtresse, elle ajoute : « Je n'ai pas accoutumé » de m'y abandonner. » En effet, elle tâche ordinairement de tempérer l'éclat de sa douleur par des sentiments de sagesse et de religion, et alors le mot qui lui échappe n'en est que plus frappant et plus profond; elle n'est jamais plus touchante que quand elle retient ses larmes.

Il y avait d'ailleurs un motif secret à cette expansion douloureusement refoulée. Mme de Grignan, un peu guindée et trop occupée d'une froide métaphysique, ne répondait pas à sa mère par une assez vive affection; une foule de passages en donnent indirectement la preuve. Quand Mme de Sévigné lui écrivait: Je ne vous ai point assez dit combien je suis contente de votre tendresse, n'avouait-elle pas qu'elle l'avait soupçonnée de froideur, qu'elle en avait souffert? et ne voyons-nous pas que ces soupçons étaient fondés, puisqu'elle les avait eus? Non, non, elle n'est pas assez sûre de l'amour de sa fille. Son âme tendre et généreuse dut souvent être froissée par la raideur de Mme de Grignan, qui, toujours grande dame, parle aussi sérieusement et du même style, soit de sa tendresse, soit des usages de la politesse et des exigences de sa position. De là, dans les lettres de la mère, ces coquetteries d'éloges prodiguées au style, à l'esprit,

au cœur de sa fille ; de là ces preuves subtiles qu'elle se donne à elle-même de l'attachement d'une fille adorée. Ce qui lui vient d'elle n'est pas assez tendre, assez profond; elle éprouve, on le sent à chaque ligne, un besoin infini d'affection, et, au lieu de se plaindre d'en trouver trop peu, par un excès contraire dont les mères ont le secret, elle crie bien haut qu'elle est aimée, qu'elle est contente, et elle analyse cet amour avec une naïve habileté, un art qui nous montre bien la nature prise sur le fait. Avec quel tendre regret, quelle abnégation elle s'avoue vaincue par les motifs que sa fille lui avait allégués pour s'excuser de ne pas la venir voir 1. Elle la réfute sous une forme dubitative, puis : Je cède à la nécessité et à la force de vos raisons. Ce serait de l'ironie, si ce n'était le triomphe de l'amour et de la résignation. Elle finit ainsi : «Voilà mes sentiments, ils ne sont pas exagé- » rés, ils sont simples et sincères, j'en ferai un sa- » orifice pour mon salut. » Tant pis pour qui ne croit pas à cette sincérité et n'aime pas cette religieuse, cette aimable candeur.

Pour plaire à Mme de Grignan, elle vante son esprit et sa tendresse, ce sont là les innocentes ressources qu'elle emploie dans l'intérêt de sa propre amitié. Elle sait combien l'on est sensible à la flatterie qu'on appelfe toujours d'un autre nom , et, il le faut dire, elle s'y trompe elle-même; son affection l'abuse; « elles (vos lettres) sont premièrement très-bien » écrites et de plus si tendres et si naturelles : » et pourquoi très-bien écrites avant si tendres, c'est

1 C'étaient des phrases peu éloquentes, il faut en conveuir.

que Mme de Grignan se laissait plus facilement vaincre par les louanges données à son esprit ; aussi sa mère ne les lui épargne pas : «Votre style est fait et parfait, » il vous échappe des périodes comme dans Taci- » te. » Elle lui parle souvent ainsi ; il n'y a cependant là nulle fausseté; de quoi s'agissait-il en effet? d'être agréable à sa fille, et pour cela, de louer non un ou vrage mais des lettres. Ce n'était plus de la critique, c'était le langage d'une ingénieuse tendresse.

On sait combien l'amitié, quand elle est surpassée par une plus solide et plus vive amitié, devient exigeante et difficile. M'ne de Sévigné, dans ses rapports avec sa fille, devine et emploie à merveille toutes les tournures déliées que réclame une correspondance aussi délicate. Elle pense à tout, elle prévoit tout: point de plaintes, de murmures; douce et spirituelle flatterie/esprit fécond en inventions et en ressources pour amuser et plaire, résignation touchante qui ne - fait qu'augmenter l'expression d'une infatigable tendresse, reconnaissance pour un amour qu'elle affecte de trouver complet, voilà une faible esquisse de ce que nous trouvons dans ses lettres, de ce que son cœur lui a dicté. C'est à elle que sa fille aurait dû dire : Gardez-moi bien tous ces trésors!

On a remarqué justement1 que, dans l'art, ce qu'il y a de plus difficile, mais aussi de plus beau, de plus poétique, c'est de peindre les grandes passions, les grandes douleurs sous un extérieur de calme et de résignation. Ce n'est pas de l'indifférence; c'est au contraire la force d'une âme trop élevée, trop noble

' Winckelman.

et trop fière pour se livrer aux cris et aux convulsions. De là une mélancolie vraiment sublime : c'est celle deMme de Sévigné; ce qu'on cherche dans l'art, elle l'a; c'est sa nature. Quand elle analyse sa douleur, il est rare qu'elle ne s'arrête pas, qu'elle ne refoule pas au fond de son cœur des plaintes trop faibles, qu'elle n'en modère pas le cours par une pensée de religion, et, si j'ose le dire, de tendresse religieuse. Il faut qu'elle aime et qu'elle le dise, et quand elle sent que son émotion est trop forte, qu'elle va se plaindre et maudire, elle dépose la plume et lève les yeux vers le Ciel. C'est ainsi que je me la représente, dans une contemplation dont la tristesse n'est dépourvue ni de consolation ni de charme. « Je me con- » tente, dit-elle à sa fille, de ce qui peut s'écrire, et » je rêve tout ce qui peut se rêver. » Sans doute, et peut-être ce qu'il y avait de plus délicat et de plus profond dans son amour s'est-elle contentée de le rêver. Penser et se souvenir, voilà ce qui l'occupe quand elle est loin de celle qu'elle aime. Se souvenir ! Mais comment? Elle nous le dit elle-même : « Nous sentons » ph!s que jamais que la mémoire est dans le » cœur. »

Quels trésors de tendresse Mme de Grignan ne de- vait-elle pas trouver dans ce cœur si plein de son affection qu'il en avait presque des remords ! Il semblait à Mme de Sévigné qu'elle retranchât à Dieu ce qu'elle donnait de trop à sa fille : « C'est ce qu'il fau- » drait avoir pour Dieu, si l'on faisait son de- » voir. » — « C'est pour Dieu qu'il faudrait être » ainsi. » On n'est pas étonné qu'absorbée par un sentiment si fort, elle ait fait le sacrifice de sa

propre jeunesse en restant veuve à vingt-cinq ans. On voit qu'elle avait trop bien senti le devoir d'une mère, ou du moins les craintes très-fondées qu'une mère peut avoir en pareil cas ; mais l'accomplissement de ce devoir était pour elle un bonheur; le mot de sacrifice même ne convient plus, et c'est ainsi que notre esprit se trouve empêché quand il veut trop analyser dans le sage la sagesse même et la vertu. Disons donc qu'elle fut sage et qu'elle fut heureuse d'être douée de cette excellente nature qui l'entraînait à s'oublier elle-même dans l'intérêt de ses enfants. Mais dans cet amour pour sa fille, il n'y a pas d'é- goïsme : elle n'use pas ainsi toute sa puissance d'affection. Son âme, en effet, s'ouvre à toutes les nobles et généreuses sympathies, et, tout émerveillée qu'elle se montre quelquefois de la cour et du grand monde, c'est toujours l'infortune qu'elle flatte Peut-on imaginer un plus touchant intérêt, une plus dramatique émotion que celle qu'elle éprouve et exprime si chaleureusement pour Fouquet notre pauvre ami pour le sage mais faible Ponponne : « qui n'était pas de ces » ministres sur qui une disgrâce tombe à propos » pour leur apprendre l'humanité qu'ils ont presque » tous oubliée. » C'est ainsi qu'elle est toujours prête à tendre la main au malheur. On devine bien que le vice le plus détesté d'un tel cœur sera celui qui étouffe le sentiment de l'humanité. Aussi c'est avec une sainte indignation qu'elle flétrit l'avarice de Mme de Mékel- bourg, et, comme le style et la pensée ne font qu'un sous sa plume, on peut dire que c'est une des plus

1 Expression de Béranger.

éloquentes pages où soit stigmatisée la dureté du - cœur.

Soit qu'elle plaignît des infortunes, soit qu'elle se laissât aller à une religieuse colère contre le vice, soit qu'elle exprimât son amour et sa tendresse, c'était pour elle un besoin de conviction et de sentiment de s'élever à la justice parfaite, surtout à l'amour parfait, et à des consolations qui pénètrent jusqu'au fond de l'âme. C'est donc bien naturellement que Mme de Sévigné se réfugiait dans la religion et la sagesse. Ce n'est point, comme il arrive, par un effort difficile et en désespoir de cause; alors, en effet, la philosophie est chagrine, la dévotion sèche et irritée ; la sienne est douce et aimable: elle tourne à son profit ce qu'elle sait de l'homme et de l'histoire, et la pensée de Dieu lui aide à étouffer ses murmures, à espérer, à se résigner. Dans ces sentiments, rien n'est stérile pour elle; tout lui est avis ou exemple. Toujours sous l'inspiration d'une émotion vraie, tantôt elle s'élève aux plus nobles vues sans faire de discours ; tantôt, sous un style léger, au milieu de ces riens charmants que nul n'a su dire comme elle, elle sait faire éclater ce que la raison a de plus sûr, la sagesse de plus solide. A-t-elle fait une perte, éprouvé quelque malheur, elle s'en console, elle ne s'en soucie point du tout ; est-ce donc insensibilité? Non, c'est sagesse : «Voilà où la Providence triomphe; » quand il n'y a point de ma faute, je me console tout » aussitôt. » Voilà une philosophie pratique d'une haute portée pour le bonheur. Attendre les événe - ments dans une lâche inaction, c'est se condamner soi-même ; mais il est permis, il est juste de regarder

comme n'ayant pas été dans l'ordre de la Providence ce que nous avons légitimement tenté et qui n'a pu réussir. De cette philosophie religieuse, la seule sage, la seule vraie, il résulte ce qu'il y a de plus utile, de meilleur, déplus profondément moral : d'un côté, l'activité, une prudente persévérance; de l'autre, la confiance en Dieu, une résignation sans amertume et sans désespoir. Voilà toute la philosophie de Mme de Sévigné. Ce n'est pas une phrase prise au hasard qui me fait parler ainsi; c'est là sa pensée habituelle, et cette pensée revêt tant de formes, la Providence joue un si grand rôle jusque dans les petites histoires de Mme de Sévigné, que ce serait un défaut littéraire si ses lettres n'étaient pas des lettres, c'est-à-dire si, comme pour les parties d'un tout, il y avait entre elles, et pour chacune d'elles, corrélation et solidarité. Aussi ne fut-elle pas malheureuse dans le sens vulgaire de ce mot; elle sut se contenter de sa fortune, s'arranger de sa destinée, et elle put dire : « Si j'ai » des moments de murmure, ce n'est point par » rapport à iîtoi. »

Je ne veux pas dire qu'elle n'eût jamais ni faiblesse ni impatience, au contraire; et c'est là un des traits qui, en nous la montrant moins forte, la rendent peut-être plus aimable. Je ne crains pas qu'on m'accuse ici de contradiction; en effet, cette pente naturelle par la- quelle Mme de Sévigné revient toujours aux consolations de la religion, mais aussi ces petits caprices de femme et cet attachement quelquefois passionné pour les grandeurs humaines, et puis ces retours soudains, cette force d'âme qu'elle formule dans des sentences d'un style si précis et si fort, tout cela nous fait bien

voir et la sincérité de ses confidences et l'heureuse ingénuité de son esprit. C'est dans cet ensemble de force et de faiblesse, mais où la sagesse domine, qu'on trouve, non l'auteur, mais la mère, mais la femme, avec ce caractère particulier, ce cachet original qui, entre les femmes écrivains, distingue Mme de Sévi- gné. Elle eut les préjugés de son siècle, qui sont ceux de beaucoup d'autres siècles, et souvent des républiques elles-mêmes. Ainsi il y aurait injustice à la blâmer, par exemple, de la satisfaction un peu puérile dont elle vante d'un style si grave l'antiquité de sa race. L'idée, je le crois, s'est bien modifiée; mais elle est louable, logique même si l'on ne voit dans la célébrité de ses ancêtres qu'un engagement plus impérieux à ne pas dégénérer. On aime les siens, on jouit de leur renommée, cela est naturel.

J'avouerai cependant que, chez un esprit aussi juste et aussi solide, on s'attendrait à trouver plus de force contre de certains mouvements trop passionnés; je voudrais qu'elle n'eût pas dit avec une sorte de colère : « M. de Grignan donnera la chasse à ces démons » (les huguenots) qui sortent des montagnes et vont » s'y recacher. » Heureusement ici le style n'est pas juste. Ce n'était pas à elle de dire : Qui sortent des montagnes, etc. C'est de la peinture hors de propos d'une chose qu'elle n'a pas vue. Je voudrais encore ne pas trouver dans une lettre où elle parle des troubles de la Bretagne, cette phrase d'une prétentieuse légèreté sur les quelques pendus qu'il en coûtera aux Bretons. Elle pouvait prendre parti pour le grand seigneur contre le paysan dans une telle circonstance où il y avait insubordination et révolte; il faut avant

tout rétablir l'ordre, mais elle devait au moins écarter la pensée du supplice.

En cela comme en d'autres choses, elle est de son temps, c'est un tribut qu'il faut toujours plus ou moins payer. Mais le reproche ne doit pas aller plus loin ; dans le reste, nous ne trouvons que des préjugés pardonnables, bien plus, qu'on serait presque fâché de ne pas trouver dans une femme : je l'avoue, Mme de Sévigné, chevaleresque, grande dame, me plait et m'enchante. Elle est avant tout femme et mère ; mais il y a de certaines faiblesses, de certaines ignorances qui rendent plus aimable encore celle (lui déjà se faisait aimer par tant d'excellentes qualités. Peu importe que, si l'on veut deviner et apprécier ses opinions, on la trouve plus féodale ou plus frondeuse, et néanmoins adorant la royauté ; chez elle, la pensée est dominée par le sentiment; vous trouverez des erreurs, des contradictions; vous êtes bien sûr cependant qu'au fond elle désire le bonheur de l'humanité, et que, pour elle, la vraie noblesse c'est la vertu. Il lui suffit de cette bonne et universelle philosophie dont les effets sont une douce et franche sympathie, et autant de bonheur qu'en comporte la situation où Dieu nous a placés. Sous ce rapport, Mme de Sévigné est un modèle. Femmes, si vous ne voulez perdre votre charme le plus puissant, si vous ne voulez mentir à votre nature, laissez aux hommes les grandes vues philosophiques, laissez-leur ce que la force et l'audace donnent de droits et d'empire, pour conserver les droits plus précieux que vous devez à votre heureuse faiblesse, à votre véritable pouvoir tout de morale et de sentiment.

On comprend donc que sa philosophie s'accorde très-bien avec son faible pour les grandeurs. L'humanité ne perd jamais entièrement ses droits, et la sagesse est plutôt pour elle un port où elle se repose et se console en pensant aux orages, qu'une prison d'où elle mépriserait le monde sans le connaître. Si elle mande à son fils que « c'est un grand plaisir d'ê- » tre obligé d'y être là la Cour) et d'y avoir un maî- » tre, une place, une contenance, » elle saura bien se consoler, si elle est privée de ce bonheur très-problématique, et elle dira dans une phrase éloquente et simple : « C'est ainsi que nous marchons en aveugles, » ne sachant où nous allons, prenant pour mauvais » ce qui est bon, prenant pour bon ce qui est mau- » vais, et toujours dans une entière ignorance\*,» et c'est vraiment là le fond de sa pensée. Sa sagesse a cela d'excellent qu'elle n'est pas formulée en leçon tardive, mais, au contraire, qu'elle fait un avec la pensée, qu'elle en est le ressort et l'âme. Tout, en effet, lui offre un texte naturel d'utiles réflexions. Le bonheur ou les désappointements, la vieillesse qui arrive insensiblement, la mort d'un héros, d'un ami, d'une personne indifférente même, rien n'est perdu pour cette raison calme et assurée. Si nous n'écoutons que notre intérêt, sans doute mille choses nous „ blessent. Que d'ennuis, d'obstacles, de dégoûts ! Mme de Sévigné sent tout cela, et très-vivement ; mais elle ne s'égare pas dans ses plaintes, et plus elle paraissait près de se désespérer, plus est grand et complet le secours qu'elle trouve dans la sagesse religieuse.

10 mortels ignorants de leurs destinées ! (Bossuet.)

Ce qui excitait ses murmures finit par être « un mira- » cle de cette Providence que j'adore. » Ailleurs , un début plus triste amène une conclusion plus forte et plus sévère. Au lieu de se désespérer, elle s'humilie : « mais un retour à la volonté de Dieu et à cette loi qui » nous est imposée remet la raison à sa place et fait » prendre patience. » Combien cela est plus beau et plus noble que le désespoir de l'orgueil, que la révolte de l'homme, ce faible roseau, contre la nature et son auteur ! Ce charme de mélancolie tant recherché de nos jours et affecté jusqu'au ridicule par des esprits d'une incrédulité chagrine qui excite plus de pitié que de sympathie, cette mélancolie sincère d'une àme qui sait et qui supporte, qui prie et ne blasphème pas, il quel degré, avec quelle force de style ne la trouve-ton pas chez Mme de Sévigné! que de réflexions d'une haute moralité sur « cet étrange mélange de biens et » de maux ! » Comme elle le comprend ! comme elle sait le souffrir ! Elle en parle avec un tel à-propos , une telle conscience, qu'il est impossible de n'en être pas frappé, de ne pas sortir plus sage d'un tel entretien. Que sait-on ? répète-t-clle au sujet du bonheur d'une princesse qui paraît heureuse et qui pourrait bien regretter et désirer mille choses ; ces interrogations, ce doute plein de tristesse, cette habileté qui sonde les plaies avec intérêt, plutôt qu'elle ne les cherche pour les analyser curieusement, n'est-ce pas la vraie mélancolie d'une sagesse qui pénètre le dessous des cartes et nous le révèle, pour nous inspirer de salutaires pensées?

Ce n'est pas qu'elle soit toujours dans ces sérieuses contemplations et que sa vie soit un combat perpé-

tuel ; une gaîté aimable et facile vient souvent tempérer cette éloquente sévérité, nous révéler le calme et le bonheur de cette âme qui s'est instruite de l'humanité, et qui est arrivée au point le plus difficile de la philosophie pratique : la modération et la patience. C'est alors quelque chose de plus fin que Labruyère, de plus sage et de plus sûr qu'Horace, c'est presque du Lafontaine. Horace, pour le dire en passant, laisse trop percer et même dominer l'intérêt. Pour lui, la philosophie, c'est la modération dans les désirs et les plaisirs; c'est bien ; mais l'hygiène y joue un grand rôle, et s'il est vrai qu'en définitive le bien-être physique est ordinairement un des résultats de la sagesse, il faut dire cependant que, dans le principe absolu, il -n'y a nulle liaison intime entre la santé et la morale; elles peuvent cheminer ensemble, mais elles ne sont pas sœurs ; le médecin, en tant que médecin, n'est point un moraliste. Je sais qu'Horace recherche autant la -santé que l'âme1, et qu'il est toujours très-louable d'avoir employé, pour inspirer la sagesse, tous les moyens, même ceux qui ne s'adressent qu'àl'égoïsme incapable de comprendre les autres. Faire voir d'une manière si vive, avec une si spirituelle bonhomie, les résultats quelquefois cruels des passions, c'était rendre un grand service à l'humanité. Il est cependant évident que, resserré par sa morale d'épicurien, il ne donne pas une base assez solide à la vertu, qui se trouve même un peu compromise par sa théorie, d'ailleurs d'un charme séduisant et d'une application si facile, sur la modération et le bonheur.

1 Mens sana in corpore sano.

Mmede Sévigné voit plus loin et de plus haut; elle a sans doute l'avantage du christianisme et d'une expérience de dix-sept siècles ; mais ce qui est à elle, c'est sa vive intelligence de l'union entre la morale et le bonheur; c'est l'éloquence de ces conseils souvent aussi facile à suivre que ceux d'Horace, quoiqu'ils soient dans l'esprit d'une religion si sévère, d'une philosophie à laquelle il n'est pas permis de s'égarer.

Parler de la philosophie de Mme de Sévigné, c'est parler de ses sentiments religieux. Sa délicatesse, la force de ses impressions, sa raison ferme et pénétrante, tout se tournerait contre elle et ne lui montrerait dans la sagesse humaine qu'un abîme, si la main invisible et toujours présente de Dieu ne se révélait à elle jusque dans les fautes et les ignorances des hommes. Je n'admire pas seulement en elle la sagesse religieuse, j'admire cette pensée juste et saine qui se déroute et ne comprend plus rien sans Dieu. J'ai donc parlé de la religion en parlant de la philosophie. Ce-\* pendant, ce côté du caractère de Mme de Sévigné, son esprit et son talent, sous ce point de vue, se présentent avec une si vive lumière de vérité et d'inspiration, que je crois devoir m'y arrêter encore un instant.

Je ne suis pas étonné que le duc de Villars Brancas ait écrit, au sujet de ces lettres : «Aucun sermon sur » la vanité des choses d'u monde ne m'a fait autant » d'impression, » et je le dis, non pour chercher des rapports extraordinaires, mais parce que je le trouve vrai. Nos meilleurs sermons , nos modèles d'éloquence de la chaire ne sont pas entièrement sans art; ils s'adressent presque toujours aux grands d II mon-

de ; ils développent, d'une manière admirable, sans doute, des sentiments chrétiens qui ne saisissent pas toujours profondément le cœur, et qui perdent du naturel, par la pompe même de la cérémonie à laquelle ils sont destinés. L'inspiration chrétienne n'y est pas spontanée comme chez les premiers chrétiens qui, obligés de se cacher, parlaient sans art, sans apparat, sans le secours de la mémoire surtout, et allaient chercher au fond des cœurs les vraies misères qu'ils avaient à soulager et à guérir. Or, d'où vient que nous trouvons quelquefois cet instinct d'éloquence chrétienne dans les lettres de Mme de Sévi- gné? c'est qu'elle ne fait pas de discours ; c'est que l'inspiration bien réelle vient éclater au milieu d'une lettre quelquefois légère où, par la solidité de la raison et le sentiment vrai de la faiblesse et de l'inconséquence des hommes, elle revenait par une pente naturelle à ce qu'il y a de plus grand et de plus important, à l'àme et à l'éternité. Elle réfléchit sur tout ce qu'elle sait, surtout ce qu'elle voit, et cela sans art, sans préoccupation, sans étude de sapropre pensée : son sermon alors n'a que deux lignes, mais deux lignes placées si à propos, si vraies, si justes, qu'elles frappent à coup sûr ; et notre esprit, frappé et entraîné, se reporte malgré lui au dernier terme de la vie, à ce terme fatal où « la mort nous égale tous : c'est où nous attendons » les gens heureux. » Quoi de plus éloquent, déplus vivement contrasté, et en même temps de plus simple que cette pensée : « Mais la vie est trop courte, et la » mort nous surprend que nous sommes encore » tout pleins de nos misères et de nos bonnes in- » tentions »? Quelquefois la tournure même de ses

conseils est si engageante et si riche de pensée, qu'on se sent tout porté à les suivre : « Pourquoi se charger » le cœur d'une colère nuisible en ce monde et en l'au- » tre? » C'est ainsi que la religion se mêle à sa philosophie, et lui donne cette base solide sans laquelle la sagesse toute seule ne peut plus se tenir.

D'où lui vient tant de persévérance à parler du ciel, tant d'émotion, une si naturelle éloquence? C'est qu'elle parle sans chercher, et dans la sincérité de son cœur. Ses ennuis et ses maux la rejettent dans le sein de Dieu, et, ce qui la soutient et la console, elle le dit à sa fille, à ses amis, pour les soutenir et les consoler. De là aussi la variété de son style dans ses naïves con- fidances, car elle avoue sa faiblesse et nous devons lui en savoir gré; c'est toujours la spontanéité, le simple langage de la vérité : «et puis un souffle, un » rayon du soleil emporte toutes les réflexions du » soir. »

Mais le moi ne diminue-t-il pas l'intérêt? Les réflexions ne perdent-elles pas de leur force et de leur profondeur à être ainsi l'expression de sentiments tout personnels dans leur succession rapide et variée? Non, évidemment, parce que le moi, chez elle, est irréfléchi, parce qu'il n'est pas le froid égoïsme qui flétrit et déshonore les plus belles pensées. Elle écrit des lettres : il faut bien qu'elle parle d'elle et de ceux qu'elle aime ; elle parle du cœur humain et des consolations du ciel, il faut bien qu'elle écoute les inspirations de son cœur. Ce qui est général et vague chez l'écrivain qui n'est pas acteur dans son livre, devient vif et précis chez celui qui, comme Mme de Sévigné et comme Montaigne, est plein de sentiment et de bonne

foi. Voilà le secret de l'intérêt qu'ils excitent tout d'abord, et que la réflexion vient ensuite confirmer.

Ce n'est pas, sans doute, que je veuille mettre absolument en parallèle, sous les rapports de l'importance, ces pensées éparses avec notre littérature sacrée. Celle-ci, comme les autres branches de la littérature française, est un modèle de vigueur, dégoût, de sagesse, de vrai style, enfin, pour le monde civilisé. Je veux seulement me rendre compte de l'impression si durable que produisent ces quelques phrases qu'on croirait échappées, tantôt à la plume de Fénélon, tantôt à celle de Bossuet. Dans son élan vers le ciel, elle vous entraîne avec elle; en invoquant la gràce, elle vous la fait désirer; et, expliquant tout par la sagesse infinie de Dieu, elle vous apprend à vous résigner. C'est là cet effet sûr de la vraie éloquence et que produisent peu de sermons. Ses réflexions religieuses vous forcent à méditer, à faire un retour sur vous- même; c'est qu'aussi elle se met sincèrement de lu partie, et elle serait moins éloquente si ce n'était à elle- même qu'elle adressàt indirectement ses exhortations et ses reproches. A cette expression : « Il est certain » qu'à la mort nous aurons de la foi de reste; elle fera » tous nos désespoirs et tous nos ti-oubles, » et cela dans une lettre dont le début n'annonçait pas autant de gravité, on voit bien qu'elle a peur de chanceler, et qu'elle veut se fermer la retraite, se rendre en quelque sorte impossibles la faiblesse ou la fuite.

On comprend que sa religion, quoique très-ortho;- doxe, est cependant bien plus intérieure que rassurée par le dogme et satisfaite de la lettre. Elle creuse trop pour se tranquilliser par les pratiques et s'endormir

\* dans la foi. Aussi n'est-ce pas seulement un jugement littéraire qu'elle porte sur Pascal et ses petites lettres qui sont une chose divine, et sur le livre de Nicole dont elle dit avec son style original : « Pour » moi je suis persuadée qu'il a été fait à mon inten- » tion. » C'est de sentiment qu'elle les juge et s'y associe ; elle n'examine pas ce qu'il peut y avoir de protestant dans les protestations religieuses de Port- Royal, mais elle est attirée, séduite par cette ardeur de foi, cette sincérité de dévotion qui ne sait composer avec nul intérêt, et qu'elle retrouvait là dans sa vertu primitive. «Ce Port-Royal est une thébaïde; » c'est un paradis; c'est un désert où toute la dévo- » tion du christianisme s'est rangée. »

Si l'on peut lui faire un reproche, c'est d'outrer quelquefois l'action de la Providence : elle a une propension irrésistible à expliquer tous les événements d'après une sorte de fatalité qui n'est sans doute que la volonté de Dieu, mais qui cependant, à en juger sévèrement par les applications qu'elle en fait, irait jusqu'à porter atteinte à la liberté de l'homme, ou au moins à faire intervenir, sans preuve et même sans probabilité, la volonté de Dieu. Certes, rien n'arrive malgré cette volonté; mais la question serait de savoir quand Dieu a voulu, et quand, laissant l'homme libre, il n'a fait que permettre. Souvent le doute n'est pas possible ; quelquefois il n'est pas permis de se prononcer; mais craignons de nous tromper nous-même, méfions-nous de nos lumières, et disons plutôt que, dans le doute, il n'y a pas de péril pour la morale à décider pour l'intervention directe de Dieu, comme le fait Mme de Sévigné ; qu'alors il y a plutôt, ou seulement,

erreur de l'esprit, eL puisqu'il faut toujours quel'esprit humain se trompe en quelque chose, félicitons-la, si elle se trompe, de cette vertueuse erreur. Ainsi quand elle dit: «Un accès de fièvre l'émétique qu'il » fallait donner, point donné parce que Dieu ne vou- » lait pas,» on sent tout de suite que cela n'est pas sur! l'hom m\_est seul responsable de sa maladresse et de son imprudence. Quand elle dit : «Dieu qui » tourne les volontés de ce bonhomme d'unemanière » extraordinaire, pour le conduire à être déchiré et » "massacré,» elle ne tient pas compte du hasard de nos déterminations et de nos caprices qui, indifférents en eux-mêmes, peuvent, par suite des lois de la nature et de faits étrangers, nous conduire en des lieux agréables ou à la mort. Il n'y a là d'autre leçon que d'être prudents, de prendre garde à nous, et de savoir que nous ne sommes sûrs de rien. En ce sens là, soit; mais le moyen de croire à une volonté spéciale de Dieu pour faire déchirer ce bonhomme, dont la mort ou la vie ne devait être suivie d'aucun événement qui en valût la peine? Mais n'importe, ces exemples, elle les donne pour montrer la faiblesse, l'ignorance de l'homme, l'incertitude de notre avenir; louons-la donc de donner plutôt dans cet excès de confiance, d'avoir plutôt cette prudence timorée qui ne Se rassure qu'en se réfugiant dans le sein de Dieu. N'oublions pas surtout qu'elle ne se repose tranquillement dant cette idée, et ne se console tout aussitôt des événements fâcheux, qu'autant qu'il n'y pas de sa- faute. Voilà ce qui autorise et légitime cette sorte de fatalisme qu'il serait dès lors injuste de lui re- pTocher.

Cette sincérité religieuse, d'autant plus éloquente qu'elle est plus irréfléchie, éclate dans ses jugements et dans les courtes oraisons funèbres échappées de son âme. Quelle raison vigoureuse et spirituelle dans les preuves qu'elle donne de la vérité de la religion, et qu'elle tire des désordres mêmes qui ébranlaient la foi de M. de Coulanges ! Si l'on ne partage pas sa conviction, il faut bien, quoi qu'on fasse, admirer cette entraînante précision. Quelle éloquence de regrets et d'admiration , quelle simplicité antique dans son éloge de Turenne ! comme elle sent ce qui est beau et grand! «Une belle âme est bien digne du ciel ; elle » venait trop droit de Dieu pour n'y pas retourner.» — « On ne saurait comprendre que le mal et le péché » pussent être dans son cœur. » Voilà comme on loue ce qui est louable. Les taches dans la vie du héros , elle n'en parle pas, elle les a oubliées, elle ne les connaît plus; mais ce n'est ni ruse ni calcul oratoire; elle n'écrit que pour satisfaire au besoin de son cœur ému, transporté des nobles actions, et elle dit ce qu'elle sent. Aussi ne se lasse-t-elle pas de parler de Turenne : on croit qu'elle a tout dit; elle y revient encore; elle n'est pas maîtresse d'un sentiment si vif, si profond, et elle l'exprime sans exagération, avec la naïveté chaleureuse qu'un tel sujet réclamait. Qu'il y a loin de ces simples pages à l'oraison funèbre de Fléchier qu'elle trouvait si belle et qu'elle surpassait si bien sans le savoir. Chez Mme de Sévigné, la propriété de pensée et de couleur est admirable; c'est de l'instinct, mais un instinct de raison sublime. Le discours de Fléchier présente une pompe factice, des divisions symétriques, un déploiement tranquille, un

peu froid, de périodes, et pour passer les endroits glissants, de certaines ressources de -rhétorique, et, le dirai-je, de certaines maladresses trop peu cachées sous les fleurs qu'il amoncelait ; enfin, un style élégant, harmonieux, qui, comme style, pouvait servir à tout autre sujet ; c'est là son défaut. Mme de Sévigné est plus habile et plus sage^ou plutôt mieux inspirée. Elle touche sans effort, par l'élan de son âme, le but qui a échappé à toute la science de l'orateur; son style ne fait qu'un avec les idées nobles et touchantes qu'elle trouve dans le souvenir des grandes qualités de Turenne ; il est la seule, la seule vive et naturelle expression de cet enthousiasme calme et réfléchi, mais profond, que lui inspire ce grand homme. Là, encore, nous retrouvons ses idées de prédestination et l'expression sincère de sa foi. «Pour moi, qui vois » en tout la Providence, je vois ce canon chargé de » toute éternité. » La naïveté de cette image étonne un peu ; mais lisez la fin : « Je vois que tout y conduit » M. de Turenne, et je n'y trouve rien de funeste » pour lui, en supposant sa conscience en bon état. » Que lui faut-il ? Il meurt au milieu de sa gloire.» s.; Voilà, voilà la vraie éloquence d'une âme faite pour sentir l'héroïsme et la vertu. Ce n'est pas pour lui ; qu'elle le regrette ; il est heureux, il n'a rien à dési- rer, que lui faut-Ut Je ne connais rien de plus beau. « Il me semble, dit-elle, que je lis l'Histoire romaine.» £ Oui, et il nous semble, à nous, que nous lisons Tacite f et Bossuet.

f Si, descendant de ces hautes régions, nous voulons i trouver Mme de Sévigné, je ne dis pas dans son naturel, c'est son habitude, mais dans la qualité qui lui

est la plus personnelle, parce qu'elle semble inhérente à sa nature, l'esprit enfin , nous n'avons qu'à lire et à citer. L'esprit, ce sel de la raison, ce parfum de la pensée, ce bon sens piquant et malin dans la satyre rieuse, caustique dans les sujets sérieux, ce talent de faire ressortir le ridicule sans l'analyser, de stigmatiser en se jouant, de faire comprendre à demi-mots, de" donner un singulier intérêt de curiosité ou de plaisir aux choses même vulgaires ; cet art, moins la méchanceté et le fiel, elle en est merveilleusement douée. En faut-il la preuve, et la notoriété publique ne suffit- elle pas? Tout le monde n'a pas lu Mme de Sévigné, tout le monde ne sait pas qu'elle parle souvent comme Bossuet, mais qui ne sait qu'elle est un des modèles de l'esprit français qui fait l'admiration du monde et qui reste inimitable? Ce qui distingue , sous ce rapport, les Français des autres nations, c'est de donner de la couleur et de la verve au bon sens, c'est de mettre les rieurs du côté de la raison ; sans cela, il serait trop facile d'avoir de l'esprit, ou plutôt, il n'y aurait pas de véritable esprit. Point de recherche, un naturel franc et aimable, une familiarité qui ne s'oublie jamais, un demi-sourire, un rien imperceptible qui vous fait tout deviner, une phrase facile, nerveuse et souple qui se joue des difficultés du sujet, tel en est le style ordinaire, et nous le trouvons souvent chez Mme de Sévigné. Son esprit a des trésors inépuisables : tantôt une heureuse alliance de mots lui fournit, sous une forme frivole, une grande richesse d'idées : « Voilà la plus cruelle petite chose que l'on puisse » faire à un vieux courtisan, » tantôt, l'imagination toute pleine d'une fable de Lafontaine, elle larepro-

duit dans sa lettre par de charmantes allusions, puis elle ajoute : « J'admire comme je m'égare, » tantôt une excellente plaisanterie vient trancher des difficultés où elle ne veut pas trop s'arrêter; quelquefois l'expression même de son admiration rappelle spirituellement une critique qui lui paraît injuste : « Le » clinquant du Tasse m'a charmée)» ailleurs, avec un fin sourire, elle nous apprend à nous méfier de notre raison, et nous sommes tentés de dire avec elle :

« J'en veux un peu à la prudence humaine. Je me sou-

» viens de quelques tours qu'elle a faits et qui sont » dignes de risée. »

Chose remarquable et qui confirme ce que je disais tout à l'heure, c'est qu'on ne peut louer son esprit sans louer en même temps sa raison ; chez elle, en effet, l'esprit ne sert qu'à rendre la raison plus vive et plus concise, et la raison, qu'à légitimer l'esprit. Aussi n'a-t-elle pas besoin de comprimer l'élan de cette qualité si souvent bizarre et capricieuse. Lors- ... qu'elle s'abandonne à sa verve, et qu'un souvenir triste ne vient pas assombrir sa pensée, quelles piquantes causeries ! Que de choses, de nouvelles, de réflexions vives, plaisantes, faciles ! Que d'ingénieuses inventions, de malicieuses anecdotes !

Certes, Mme de Sévigné juge trop finement les autres, pour ne s'être pas jugée elle-même; elle a trop d'esprit pour l'ignorer. Jamais cependant elle n'a de l'esprit de dessein prémédité; c'est le sujet qui excite sa verve et lui fait produire, par inspiration et dans les proportions naturelles, ce qu'il y a de plus vif dans l'éloquence, comme ce que la raison et l'esprit ont de plus sage et de plus fin. Est-elle d'humeur à voir les

choses sous un aspect agréable, elle parlera à sa fille, même de son amour ou de ses-regrets, avec le style d'une douce et spirituelle gaieté: «Trouvez-vous » toujours que le Rhône ne soit que de l'eau? » Ainsi l'on n'est pas étonné dé la voir, dans une même. lettre, unir aux plus sérieuses pensées, la vive et piquante satyre, des images gracieuses, la-pétulance de l'esprit le plus délié.

Mais il ne s'agit pas seulement de son esprit considéré en lui-même ; je veux parler aussi de la justesse. de coup d'oeil, de la sûreté de tact qui lui font juger les > hommes et les choses avec tànt de facilité -et de pénétration. Elle n'attend pas, pour admirer et louer, que la voix publique recommande les belles œuvres à une tardive et indifférente estime ; elle se hâte de les- proclamer, d'en faire sentir le mérite, avec cette vivacité de goût et de conviction qui est le partage de quelques rares écrivains. C'est ainsi qu'elle juge « les petites » lettres, cette raison délicate, digne fille de ces dia-

» logues de Platon qui sont si beaux, » et l'Esther de- Racine, dans cette courte phrase, digne d'un tel sujet:

« Tout y est simple, tout y est innocent, tout y est » sublime et touchant. » Et les Fables deLafontaine !

« Elles sont divines, c'est une manière de narrer et » un style à quoi l'on ne s'accoutume point. » N'est-ce pas en effet le caractère du style de Lafon- - taine, d'être toujours nouveau? Je sais que son admiration pour Corneille l'a quelquefois trompéesurïta- cine et lui a dicté une prédiction qui ne pouvait pas s'accomplir ; mais d'abord, il n'estpas nécessairequ'on ne se soit jamais trompé, pour mériter la réputation que donne un goût sûr et vrai. Quel critique, à ce

compte, pourrait garder son titre? De plus, elle jugeait un contemporain, et ce contemporain était Racine dans lequel chaque génération trouve de nouveaux mérites, de nouvelles perfections; enfin quelle erreur n'est, jusqu'à un certain point, excusée d'avance, eût-elle pour objet Racine, quand la cause en est un noble enthousiasme pour Corneille? Et d'ailleurs, indépendamment de son jugement sur Esther, combien de citations ne pourrait-on pas faire où la justesse de la pensée et de l'expression est parfaite, où souvent même la vérité littéraire éclate indépendamment de son intention, tant le goût lui est naturel ! Voyez comme elle montre le creux des oraisons funèbres dans l'éloge qu'elle donne à celle de Mme de Longueville. «...C'était un prélat de conséquence, » parcourant toute la vie de cette princesse avec une » adresse incroyable, passant tous les endroits déli- » cats, disant et ne disant pas tout ce qu'il fallait » dire ou taire.» Et cela est vrai, mais quelle satyre et de la princesse et de l'oraison funèbre ! Dans son admiration pour le talent oratoire de Léné, quel esprit, quelle justesse Comme elle fait naître et suspend l'intérêt dans cette gradation habilement calculée où elle passe de la prévention contre le jeune orateur, à l'étonnement, puis à l'énumération des moyens de son. admirable talent ! Comme cela est saisi ! Quel tact ! Quelle éloquence, et surtout quelle leçon d'éloquence !

Et ce n'est pas seulement dans le goût proprement dit, dans le goût littéraire, qu'elle trouve ces jugements si vrais, mais encore, et surtout, dans un sens droit appliqué à la philosophie morale et à la nature

de l'homme. Elle sait qu'elle a une raison solide, et elle le dit avec cette fermeté qui est de l'orgueil chez les sots, mais simplement de la franchise dans la bouche des gens d'esprit. « Je sais, dit-elle, ce qui est » bon et ce qui n'en a que V apparence.» Elle peut parler ainsi ; son droit, nous le trouvons dans les sujets si nombreux et si variés qu'elle traite sous leur vrai point de vue, et dont elle démêle avec une merveilleuse sagacité le point important et la solution. Et cependant elle ne disserte pas; la réflexion chez elle est spontanée, la justesse est naturelle, et tout en se laissant aller au libertinage de sa plume, elle dit précisément ce qu'il faut dire et comme il le faut dire ; et une sévère analyse de sa pensée, en cherchant, par la science, quelle en devrait être la vraie forme, ne trouverait rien qui valût cette simplicité originale, et trouverait au contraire que, par un instinct sûr, elle a touché le but du premier coup.

Son style, en effet, est vif et précis. Au lieu d'être une expression ajoutée à l'idée, une chose à part, il n'est en quelque sorte que l'idée elle-même rendue sensible sous sa forme naturelle. Tout occupée de la pensée à laquelle les mots viennent heureusement s'accommoder, elle écrit comme P.-L. Courier voulait qu'on écrivît, comme il a souvent écrit lui-même, non sans quelque affectation du style d'Homère et d'Hérodote; or, c'est là l'erreur de Courier. On peut revenir au simple et au naturel, quand on s'est égaré dans la prétention et l'afféterie, mais on ne revient pas de la science à cette fleur de naïveté dont le caractère est de s'ignorer elle-même, et de n'être plus possible ensuite. Mme de Sévigné n'en est plus Ht, sans

doute; au XVIIe siècle on n'a pas de l'esprit sans le savoir, on n'est pas naïf même, sans le soupçonner; un champ plus fécond et plus vaste est ouvert à l'imagination, à toutes les richesses du style, et la naïveté des ignorances du moyen âge fait place à une naïveté plus sévère, plus mâle, et qui ne pourra plus être corrigée. C'est donc, si l'on veut, ce naturel exquis, cette simple franchise de la phrase éclose avec la pensée, qui n'a plus à chercher comme précédemment quelque chose de plus sûr et de plus ferme, et qui n'a pas' encore besoin du barbarisme, pour avoir l'air de n'être pas méditée 1. Placée dans ces heureuses conjonctures littéraires, elle eut ce mérite sans le chercher. Mais aux qualités générales du naturel, elle joint quelque chose de particulier, c'est le cachet de son originalité; on y voit un miroir fidèle de ses sentiments et de ses impressions les plus fugitives.

Si l'on peut dire que le style est l'homme même, c'est surtout en lisant Mme de Sévigné: elle écrit comme elle sent; c'est un style tout naturel, plein d'invention et de couleur. Son secret, et elle nous le donne, c'est de n'en pas avoir et d'accepter (tout en la dominant par le goût) l'inspiration du moment. Elle dit à sa fille : «Vous devriez m'écrire et me con- » ter mille choses, mais naturellement et sans vous » en faire une affaire, cela vous accoutumerait iL » écrire facilement comme nous. » Et c'est là ce ? qu'elle fait; aussi, sentences, anecdotes, réflexions, satires, elle jette tout cela avec une sage profusion ,

1 Montaigne aime un parler tel sur le papier qu'à la bouche. r Courier voudrait un style comme on parle.

une richesse discrète et facile, et il en résulte des contrastes , d'heureuses images, un certain désordre charmant qui nous laisse voir clairement dans son âme. On n'invente pas ainsi ; je veux dire qu'on n'écrit pas ainsi par l'artifice et la volonté. Le moindre récit devient sous sa plume un petit tableau où les choses de caractère, les traits saillants sont frappés comme des esquisses de maître; y toucher, ce serait- les gâter, car ce sont des œuvres d'art complètes dans leur modeste expression. Si l'anecdote ne valait guère la peine d'être dite, elle la fait passer par-une de ces transitions dont l'heureuse trivialité est comme l'excuse de son empressement à raconter: «rt'm- - » porte, il est tout chaud, il faut qu'il passe..» Le mot est-il hasardé, il lui est naturel.de faire voir qu'elle s'en est aperçue ; mais l'on aime bien mieux qu'au lieu de corriger elle ajoute : «Je ne puis jamais » raccommoder ce qui vient naturellement au bout » de ma plume.» — « Ce sont des négligences dont - » je ne puis me corriger. » Il y a beaucoup de charme dans cette manière de raccommoder ses négligences; mais l'on peut sans crainte y soupçon-- ner quelque malice : elle est douée d'un tact si délicat, elle sent si bien ce qui fait le mérite, assurément très-rare, du style simple, et les agréables négligences du familier qui côtoie le trivial sans jamais s'y . mêler! car elle est. bon critique, et elle le dit quelque part : «...à quel point je suis blessée des méchants » styles, j'ai quelque lumière pour les bons. »

Dirai-je que son style possède au plus haut degré les rares et précieuses qualités de la variété et de la convenance? Qu'il est tour à tour léger, rapide, coupé

ou périodique selon la nature des idées qu'il doit revêtir? En vérité, il n'y a qu'à ouvrir au hasard et à lire, et, dans une même lettre, on trouvera du familier et du sublime, avec un tel cachet de naturel que le lecteur le plus inattentif ne saurait s'y méprendre; et ce mélange ne fait pas disparate ; le genre, en effet, où l'écrivain a le droit d'être le plus complétement lui- même, où il lui est le plus permis de n'avoir pas un début et une fin qui répondent au milieu 1, c'est bien le genre épistolaire où Mme de Sévigné, sans l'avoir cherché, s'est trouvée portée d'elle-même, et par des circonstances heureuses pour nous, et par la nature même de son esprit.

Singulier bonheur de cette puissante originalité dans des sujets en apparence frivoles, que ce style, malgré ses différences essentielles , rappelle celui de notre grand fabuliste, et que ce nom de Sévigné fasse naître souvent l'idée d'un parallèle avec l'immortel, l'unique Lafontaine. Trouver par une facile inspiration, la vive et unique expression de sa pensée, tel est son caractère littéraire. On n'apprend pas à être écrivain, mais quand on est destiné à l'être, on tire de l'étude des modèles, des ressources qu'ensuite le goût sait employer instinctivement : ces ressources, elle les avait; l'espagnol, l'italien, le latin même lui étaient familiers , et elle sentait très-bien les beautés et les richesses de notre littérature. De là cette couleur et cette consistance dans sa phrase. Elle sait et elle a du goût. C'est par elle-même qu'elle est écrivain, mais l'étude et les connaissances acquises

1 Aristote, Horace, Boileau.

ont donné à son esprit toute facilité de se produire. Ainsi, dire qu'elle y a trouvé des ressources, ce n'est pas diminuer son mérite, c'est montrer au contraire, et la vraisemblance d'un si merveilleux talent, etl mérite d'une si aimable originalité.

Ces lettres, sans doute, peuvent être considérées comme une curieuse chronique du temps, et offrir, surtout, aujourd'hui, beaucoup d'intérêt à l'histoire ; Mais laissons là ce mérite relatif, qui tient au seul temps, et que l'on trouve quelquefois chez les plus médiocres écrivains ; ne faisons honneur à Mme de Sévigné que de ce qui vient d'elle et est en elle. Nous avons à chercher, non des détails sur la Cour de Louis XIV, mais l'esprit et la couleur, l'art enfin des croquis charmants et des pages éloquentes qu'elle nous a laissés.

On a beaucoup parlé de ses récits; ils sont séduisants et crayonnés de main de maître ; mais ce qui m'y frappe le plus, ce qu'on y trouve de vraiment admirable, c'est la convenance du style, ce rapport intime et profond entre la forme et la pensée. Décrit- elle une procession, sa phrase est coupée, grave, naïvement insoucieuse de la forme : « M. l'archevê- » que, ponlificalement, qui vu; à pied, bénis- » sant à droite et à gauche jusqu'à la métropole 1. » Parle-t-elle des derniers moments d'un homme qui a vécu au jour le jour, dans une complète indifférence, voyons tout ce qu'elle saura en dire d'un trait de plume: « Le voilà mort d'une petite fièvre, sans avoir eu le » temps de songer au ciel ni à la terre : il a passé ce i

1 Chateaubriand s'en est peut-ètre souvenu dans Atala.

> temps à s'étoibner. » Peut-on peindre d'un style plus saisissant ce réveil tardif et inutile? Dans le récit de la mort de Turenne, quelle sensible et mâle éloquence ! je me laisse aller à l'impression de ce style, et il me semble, comme à elle, que je lis l'histoire d'un de ces héros de la Grèce ou de Rome dont les noms, grandissant encore avec le temps, nous sont arrivés avec quelque chose de surhumain. Si je rapproche de cette page homérique le récit tant cité de la mort de Vatel, je trouve d'un côté la sublime simplicité de l'épopée antique; de l'autre, un peu du sourire d'Aristophane. Y a-t-elle pensé ? je n'en sais rien ; elle peint sous leur vrai point de vue, dans leur vraie proportion, la mort d'un cuisinier et celle d'un héros. Un poète a aussi raconté la mort du fameux maître d'hôtel; mais il n'a pas profité de cette page, il est vague et sérieux ; il n'a pas su laisser percer un sourire imperceptible de pitié, et c'était pourtant là le seul ton qui convînt à cette singulière tragédie.

Chaque chose porte en soi la nature de son style, et ne pas le trouver c'est manquer à la grande loi de l'art d'écrire : cette loi, elle la connaît, elle la pratique avec un goût qu'il serait difficile de trouver en défaut. Toujours reconnaissable, elle sait changer et prendre tous les tons. Elle ne choisit pas ses couleurs, c'est le sujet qui les appelle ; un trait, un mot, un rien lui suffit pour caractériser et compléter sa pensée, pour faire ressortir une image, lui donner son relief et son éclat. Laisse-t-elle courir sa plume, on voit les idées se succéder rapidement, en faire naître d'autres auxquelles on ne s'attendait pas, qu'elle ne prévoyait pas elle-même, et il en résulte un pi-

quant, un imprévu qu'elle a caractérisé en disant : » C'est le hasard qui conduit nos plumes; » ce hasard, pour elle, c'est la vivacité de son esprit, la fécondité de son imagination.

Une preuve de la spontanéité de cette forme vive et vraiment originale, c'est que nous la trouvons non- seulement dans ses récits, dans ses jugements, dans ses petites satires si piquantes, mais encore dans l'impression si capricieuse mais toujours sincère de ses sentiments pour sa fille. Tantôt c'est une forme inattendue et qui se joue heureusement de l'antithèse : « Je ne puis trop aimer l'amitié que j'ai pour » vous, » tantôt une ingénieuse mélancolie : « Vos » grandes lettres me font plus de mal qu'à vous.» — c Je ne sais où me sauver de vous.» Peut-on peindre plus poétiquement le souvenir qui poursuit et qui fait souffrir? Habile il se tourmenter elle-même, avec quelle subtilité elle analyse son ennui et ses impatiences ! Et quelle aimable contradiction dans ce style de la douleur mêlé quelquefois de plaisanteries et de nouvelles de toute espèce ! Si l'on y voyait la preuve d'un art qui ne sait pas se cacher, on n'aurait pas de peine à trouver que rien n'est plus simple. Une idée fugitive ou un souvenir vient faire trève à un chagrin qui n'est plus dans sa première vivacité, l'esprit alors se trouve assez libre pour ces petites distractions. Qui ne sentirait pas cela, n'aurait pas assez réfléchi sur la nature et la faiblesse du cœur humain.

Elle a bien, je l'avoue, quelques images peu justes; elle n'y prend pas garde. « Que mon cœur veuille se » fendre par la moitié. » Cette métaphore, rendue trop positive par le dernier trait, me semble inadmis-

sible. Mais ces figures hasardées, il faut les chercher dans ses lettres; elle est trop riche de pensées pour avoir besoin de ces peintures physiques très-faciles, mais presque toujours exagérées ou fausses. Je parle de celles qui ne s'unissent pas intimement au génie de la langue ; ce défaut, ordinaire à certaines époques, n'est qu'une rare exception chez Mmc de Sévigné. Et cela se conçoit : elle ne cherche pas ; elle écrit parce qu'elle a à dire, elle trouve à mesure que court sa plume, et son style, image pure et brillante de sa pensée, est tour à tour poétique selon la vivacité de ses impressions, touchant selon la force de son émotion. Aussi ses réflexions plaisantes ou graves, ses sentences religieuses, ses allusions pleines de malice et d'à- propos sont placées si naturellement, ont un développement qui leur est si propre, qu'après s'être étonné de tant d'esprit et de justesse, on serait étonné de n'y pas trouver ces précieuses qualités. Et tel est l'effet ordinaire des œuvres de la nature et de celles du génie.

Pour celui qui tâche laborieusement d'expliquer tout ce mérite, l'embarras est grand et le plaisir de l'analyse contrarié par le regret de ce qu'il s'est vu forcé de négliger. Impossible en effet de dire tout, de tout citer : et comment choisir dans une telle abondance? Cent autres citations se présentent, toutes piquantes ou originales, qui font craindre de n'avoir pas choisi les plus concluantes, de n'avoir pas assez complétement montré tout ce que ces lettres renferment de bon sens, d'esprit et de cœur. De plus, par ses qualités mêmes, Mme de Sévigné échappe en quelque sorte à l'appréciation littéraire : on s'arrête à

des idées élevées ou riantes, à de nobles sentiments, et l'on se met à penser au style, d'une justesse , d'un coloris qui charment et séduisent ; et si c'est la forme qu'on veut caractériser, on est entraîné par la pensée.

Mais n'importe, nous avons dit ce que nous pensons, peut-être avec quelque désordre, mais sous la vive inspiration de cette naïve éloquence. Comme Mme de Sé- vigné, à la différence de notre faiblesse, nous avons exprimé notre sentiment avec sincérité, et si nous avons été inhabile il apprécier tant de mérite , notre sympathie pour l'auteur nous a fait entrevoir ce que de plus habiles auraient pu dire.

Je dis notre sympathie; car elle se fait aimer. Ce qui domine tout cet esprit, tout ce charme de style, c'est le sentiment, c'est l 'âiiie. Et si l'on est étonné de sa raison, charmé des grâces et des trésors d'un esprit si fécond et si juste, avec quel plaisir ne sent-on pas que ce qui suffirait amplement à une réputation littéraire, n'est encore chez elle que l'heureux accessoire de qualités dont le souvenir reste dans notre cœur! Admirable nature, douée de ce qu'il y a au monde de plus beau et de meilleur, et pour qui les vérités les plus importantes trouvaient leur démonstration dans un instinct sublime, en même temps que leur application aux plus simples détails de la vie. Elle en eut besoin, car son cœur, qui la faisait bien souffrir, fut mis à de rudes épreuves, et pour - qu'il n'y manquât rien, pour dernière inquiétude d'une âme si délicate et si tendre, elle eut à craindre un malheur qui est une exception aux lois ordinaires de la nature, et qui, partant, laisse inconsolable. A la première nouvelle de la maladie sérieuse de

Mme de Grignan, elle a volé à son chevet : elle oublie sa propre faiblesse et son âge, pour veiller sans relâche auprès de sa fille, comme si la présence d'une mère devait écarter la mort. Son espoir ne fut pas trompé ; elle vit la santé reparaître sur ces joues décolorées, mais elle ne s'aperçut pas qu'en même temps l'inquiétude et les fatigues avaient miné sa vie, et qu'à la place de celle qu'elle sauvait, il lui fallait mourir. Elle s'y résigna sans plainte et sans amer- tume, que dis-je ? tout heureuse de voir se réaliser ce qu'elle avait dit autrefois : « 77 m'est doux de penser » que je ne vivrai jamais sans vous. » Elle en était sûre en ce moment.

Que se passait-il alors dans cette âme chrétienne? Qui pourrait dire ces secrètes et profondes émotions du bonheur dans l'affliction et de la joie dans la mort, lorsqu'au milieu des faibles et lointaines lueurs de la vie future, elle se détachait de cette terre où son amour délicat, sa tendresse toujours active et féconde lui avaient valu tant de peines, mais aussi, par une compensation divine, tant de délicieuses émotions.

ÉTUDE GÉNÉRALE

SUR QUELQUES ÉCRIVAINS

DES DERNIERS SIÈCLES.

Je ne prétends point faire une histoire littéraire dans ce court chapitre ; on a beaucoup écrit sur les écrivains des derniers siècles, et c'est néanmoins un plaisir que de noter quelques observations sur les lectures qu'on a faites. J'ai donc jeté sur le papier ces réflexions comme elles me sont venues, et je les donne de même, en renvoyant le lecteur aux chapitres où se trouvent développés les principes littéraires qui ne sont qu'indiqués ici.

L'influence que le siècle exerce sur l'écrivain est si grande et si puissante, qu'elle serait la chose du

monde la plus extraordinaire, si elle n'était aussi la plus ordinaire. On est étonné de voir un homme de génie s'oublier en quelque sorte lui-même pour refléter les idées de son époque, quand, par la force de son esprit, il sait d'ailleurs s'élever si haut au-dessus de ses contemporains. C'est que l'homme de génie a. été nourri des idées courantes de son temps; mais il les a élaborées, corrigées, agrandies ; il leur a donné une forte impulsion, et les a rendues, ainsi refaites, au peuple qui les lui avait prêtées à intérêt : elles viennent du peuple, voilà le reflet de l'époque; elles ont passé par la tête du philosophe et de l'artiste, de là leur force et leur grandeur.

En ce sens, l'homme de génie et le peuple se devancent mutuellement. On peut juger de leur force et de leur grandeur réelles, à l'action plus ou moins puissante qu'ils exercent l'un sur l'autre.

Un homme a dit des choses toutes simples, n'a pas écrit, ou bien a écrit de ce style naturel et sans aucune prétention au grand ni à l'extraordinaire ; chacun croirait pouvoir parler et écrire comme lui; il a eu des disciples qui ont fait vivre sa mémoire, qui ont fait des livres sur chacune des idées exprimées par leur maître ; ils se sont effacés devant son souvenir ; ils lui ont prêté des choses qu'il n'avait pas dites, parce qu'il leur semblait qu'il n'était rien de bon qui ne dût être sorti de sa bouche ; ne cherchez pas d'autre règle, celui-là était un homme de génie.

Le génie seul peut agir profondément sur les âmes, et il le fait toujours, malgré ses faiblesses et ses défaillances.

Le génie, comme tout ce qui dépasse de beaucoup

la sphère où un genre est renfermé, doit être très- rare. Les circonstances peuvent cependant le développer en lui donnant un moyen d'action, ou le comprimer, si elles n'ont pas assez de rapports avec sa nature; mais il perce toujours.

Les anciens Grecs ont été favorisés par un concours inouï de circonstances heureuses; aussi rien de pur et de naturel ou de naïf comme leurs œuvres. Mais leur naïveté n'est pas enfantine et ignorante d'elle-même, comme celle d'Amyot : c'est la naïveté mâle d'une belle et vigoureuse jeunesse. Aussi n'est- on pas étonné que, depuis la renaissance jusqu'à Courier, l'étude de la langue et de la littérature grecques ait toujours été si religieusement cultivée. C'est qu'on y trouve la nature et la bonne manière de la voir. J'ajoute cependant que le XVIIIe siècle lui a fait moins d'honneur; cela se conçoit quand on pense aux idées de philosophie sociale qui travaillaient toutes les têtes à cette époque de transition.

Plusieurs de nos grands écrivains ont été échauffer leur génie à celui d'Homère et de Virgile; mais ils ont- su les étudier, sans les imiter ni les copier. Et, lors même qu'ils mêlent à leurs propres richesses les richesses de la mythologie grecque, on voit qu'ils obéissent à une inspiration vraie et qu'un sentiment profond du beau les anime.

Dans les premiers temps, un peuple tout jeune et naïf est porté à croire tout ce qu'un poète lui chantera : les impressions qu'il reçoit sont vives et profondes ; l'épopée, pour lui, c'est l'histoire, la religion, la morale, la philosophie; c'est un -résumé complet de ce qu'il sait et de ce qu'il est. Les héros, il les connaît

par la tradition, et la tradition en a fait des dieux ; la fable, c'est pour lui de l'histoire, et il écoute le poète, non avec un esprit prompt à juger, mais avec candeur. On voit bien que ce poème est le fruit d'une inspiration réelle, et que les fictions sur lesquelles on a bàti tant de règles, ne sont possibles que chez un peuple pour qui elles ne sont pas des fictions. Et cette tendance à trouver tout naturel le merveilleux est si vraie, qu'aux commencements d'une civilisation nouvelle, l'histoire elle-même prend bien vite ce caractère de merveilleux épique si vainement cherché aux époques vraiment historiques. Ainsi Charlemagne est pour le moine de St-Gall, qui a pu le connaitre par des témoins oculaires, un personnage plus merveilleux, plus divin, que le plus fameux héros de l'Iliade, pour Homère.

Après l'épopée vient l'histoire, mais l'histoire fabuleuse, non encore séparée entièrement de la forme et de la liberté épiques ; elle est remplie de faits incroyables qui seront crus, parce qu'ils sont naïvement racontés. Modeste épopée, elle est plus sobre de merveilleux, et, fruit de la science comme de l'imagination, elle fait naître le goût pour la vérité des faits.

L'histoire, et je la considère ici indépendamment du talent, s'épure par degré, travaille à ne montrer que la vérité, recherche les sources les plus authentiques, devient enfin plus positive à mesure que le peuple se civilise, se perfectionne et tourne plus exclusivement ses vues vers les choses utiles et positives. Ensuite, elle cherche à comprendre la généralité des faits, à en expliquer l'enchaînement et la concordance, et la philosophie de l'histoire se montre à l'extré-

mité d'une chaîne qui a commencé par le poème épique. La philosophie de l'histoire est la science du développement et de la marche de l'esprit humain ; elle doit, en dernière analyse, se résumer en un certain nombre de propositions qui soient applicables à toutes les histoires, et donnent la clef de leurs rapports et de leur corrélation. Est-il besoin de dire que cette science n'est pas faite, que peut-être même elle est impossible?

La poésie a suivi d'autres routes, exploité d'autres mines; le sujet et la forme changent pour elle, mais elle subsiste toujours.

La critique grandit et marche avec la littérature.

D'abord faible et timide, elle s'enhardit peu à peu, devient savante, philosophique, originale, et produit des oeuvres qui ne sont plus seulement une appréciation technique d'un ouvrage, mais une science en quelque sorte indépendante.

Alors aussi naissent les systèmes, comme il arrive toutes les fois qu'on veut généraliser. Ces systèmes se disputent le terrain, se battent, s'escriment, et, si ce n'est pas précisément de la philosophie, c'est du moins une forte tendance philosophique.

La critique, invariable sur le beau absolu, doit tenir compte des circonstances si variées au milieu desquelles s'est trouvé l'écrivain. Autrement, comment apprécier le poète, lorsque vous êtes d'une époque et qu'il est l'expression d'une autre? Il faut donc, tout en se rendant compte de ce qui est absolument bon dans un livre, étudier l'époque et l'influence qu'elle a exercée, sinon, se résoudre à ne lire que les livres faits d'hier, et renoncer à Homère, à Sophocle, à Virgile. s

Ainsi, un moment vient où les chefs-d'œuvre n'étant plus un objet d'admiration, de sympathie immédiate, ont quelquefois besoin du secours de la science pour être compris et laisser goûter leurs sublimes et touchantes beautés..

- La nature du talent inné en nous est quelquefois merveilleusement servie parles circonstances. A l'un, il fallait une langue mâle et sévère, à l'autre une langue naïve et enjouée. Ce qui rend le style de Marot si agréable, ce qui lui donne tant de grâce, c'est que ce poète, venu très à propos dans un temps où la langue était précisément en harmonie avec la tournure de ses idées et la nature de ses sentiments, sut se servir avec bonheur d'un idiome qui n'était pas encore fixé, et qui, ne sentant plus trop son latin et son roman, avait acquis dans cet état de transition une sorte de naïveté enfantine qui ne manquait pas de charme et d'une certaine précision. Il prit la langue telle qu'elle était, il ne chercha point à la perfectionner, comme le tenta malheureusement Ronsard et comme le fit avec succès Malherbe. Beaucoup de ses expressions ont vieilli ; mais ses tournures si vives, l'allure si facile et la fraîcheur de sa phrase plaisent toujours, et, sous ce rapport, on peut dire qu'il aperfectionnéla langue. Il lui a imprimé un cachet qui est devenu le caractère poétique de Marot; et ne semble-t-il pas qu'une épi- gramme soit doublement piquante, quand elle est en style marotique?

Régnier a l'idée piquante d'un trouvère, et un style naturel que l'étude a rendu vigoureux et flexi- ble. Il explique lui-même son style et sa méthode quand il dit :

Et quand on se sent ferme et d'une aile assez forte,

Laisser aller la plume où la verve l'emporte.

H»l ....... "i

En effet, il ne semble pas du tout s'inquiéter de l'expression qui manque quelquefois de grâce, mais qui se plie, dans sa souple rudesse, à la pensée qu'elle doit revêtir.

On pourrait faire un très-utile commentaire sur ces deux vers, auxquels on joindrait ceux-ci :

Scribendi recte sapere est et principium et fons;

Rem tibi socraticse poterunt ostendere chartae ,

- Verbaque provisam rem non invita sequentur.

HOR. (Art poet.).

H ..

Mais il faut posséder ces ressources de style nécessaires à la pensée. Aussi Horace avait dit plus haut :

Vos exemplaria graeca

'! Nocturna versate manu, versate diurnS.

(Ibid.)

Régnier est original. Ce qu'il dit, il le tire de son propre fond , il le pense vraiment et il écrit surtout, comme Horace, sous l'inspiration du moment. Tantôt une 'petite fable pleine de poésie vient servir d'exemple à ses leçons 1 ; ici, il parle d'adorer la vertu, et se plain t de ce que l'honneur

N'est plus rien qu'une idole en qui l'on ne croit plus\*.

« Sat. 111.

1 Sat. III.

Ailleurs, il se plait aux détails les plus licencieux, et ses écrits se sentent des lieux où fréquentait l'auteurl, ce qui, soit dit en passant, rend très-suspect son droit comme philosophe et comme poète satirique; mais, soit qu'il se moque de ceux dont

Le savoir ne s'étend seulement

Qu'à regratter un mot douteux au jugement,

et qu'il cite sur la même ligne Virgile, le Tasse et Ronsard\*, soit qu'il traduise, quelquefois avec bonheur, les Quatre âges d'Horace a, il conserve son indépendance morale et littéraire, il n'en est pas moins simple et vigoureux pour admirer Ronsard, et, s'il imite Horace \*, c'est qu'il le rencontre sur son chemin.

Ainsi, Marot et Régnier échappèrent au mauvais goût et au pédantisme, fruits ordinaires de la science quand elle est toute neuve et que les esprits n'ont pas encore eu le temps de s'y habituer. Quant à Ronsard, il a fait passer la langue par une épreuve qui devait plus tard lui être utile. Ce contact brutal avec la langue grecque l'avait jetée dans un excès où elle s'instruisait à tort et à travers, par des essais audacieux et bizarres dont il ne devait naturellement lui rester que ce qui était conforme à son propre génie ; elle se fortifiait par ces fatigues mêmes que lui faisait endurer la folle liberté de Ronsard. Mais l'exemple

1 Boileau, Art poétique, ch. Il.

2 Sat. IX.

' Sat. V.

1 Sat. XVI.

n'était vraiment pas contagieux : il suffit, en effet, de lire quelques pages de ce poète, pour voir que cette enflure est celle d'une langue en travail et non d'une langue fatiguée, d'une langue qui fermente et rejette pour ainsi dire son écume, pour devenir ensuite belle, grave et pure. Je ne parle que des poésies où Ronsard est tout plein de ses souvenirs de l'antiquité ; il ne faut pas oublier qu'il a des pièces naturelles et charmantes où il est lui-même.

Longtemps d'ailleurs avant le XVIe siècle, on connaissait quelques auteurs anciens, mais on ne les comprenait pas : les esprits n'étaient pas encore préparés au débrouillement que, plus tard, devait commencer l'érudition. Guiot de Provins1, dans sa Bible, cite comme des philosophes Aristote, Virgile, Ovide, Socrate, et le gentil Horace. Gentil, soit; mais c'est un singulier philosophe qu'Ovide, surtout placé entre Aristote et Socrate. Or Guiot ne s'arrêtait pas pour si peu, et quand il avait lancé ses sarcasmes contre les grands, le clergé, le peuple et le pape lui-même, il avait gagné sa journée.

Montaigne est un des écrivains les plus originaux. Quelque contraste qui paraisse entre lui et son siècle, on reconnaît facilement qu'il en est une expression , par cela même qu'il est original. Otéce caractère, la fameuse loi de M. de Bonald n'est plus absolument vraie. Ainsi à une époque d'imitation littéraire, une œuvre calquée sera en grande partie l'expression de la société littéraire qui vit d'emprunts, ou de telle société qui se renferme dans un cercle restreint d'idées facti-

1 Moine bénédictin du XIIe siècle. -

ces; or, par société il faut entendre la généralité des caractères qui constituent une époque, et non une fraction quelconque de l'ensemble qui n'est réellement et complétement représenté que par des écrivains qui sont eux-mêmes, soit en bien, soit en mal.

Je sais bien qu'on peut retrouver un reflet plus ou moins éloigné du peuple dans l'œuvr;.î qui ne serait qu'une savante imitation, mais je ne crois pas qu'alors l'application du principe pût se faire dans le sens rigoureux que lui donne le sévère penseur qui l'a formulé. Autre chose encore : la littérature développe des idées qui sont une suite de celles dont on s'occupait dans le siècle précédent, et cette succession d'idées littéraires ne marche pas toujours dans le sens de la société ; il y a encore certaines grandes idées, fondement d'une infinité d'autres, et qui reviennent périodiquement; or, pourquoi reviennent-elles? ce n'est souvent que par la lassitude des esprits, auxquels il faut du nouveau et qui reprennent les anciennes modes. Toutes ces circonstances modifient le vrai caractère de la littérature, qui est de représenter la société; mais si ces idées rajeunies sont exploitées par un grand écrivain, elles auront beaucoup de points de contact avec la pensée dominante de l'époque, ou plutôt elles en deviendront l'expression. Au reste, je ne fais qu'exposer quelques doutes à l'égard d'une idée qui reste toujours une belle observation en fait de philosophie appliquée à l'étude -de l'art et de l'homme.

Pourquoi Montaigne affirme-t-il les vérités de conscience? Pourquoi cherche-t-il à nous amener, par une pente naturelle, à l'amour de la justice, de la mo-

dération, de la vertu, chose gaie et aimable qu'il faut p rait\*qiter pour elle-même, non pour la répu- talion et les récompenses\*} Sans doute ces sentiments étaient dans son cœur ; mais il devait être porté à les exprimer et à y revenir souvent, en présence d'un peuple livré aux emportements du fanatisme, faisant couler le sang pour la gloire de Dieu. D'un côté, vous voyez des princes faibles, incapables, cruels, des grands ambitieux, des protestants pleins d'énergie, des catholiques prêts à tout pour détruire l'hérésie, une Saint-Barthélemy, une Sainte-Ligue; de l'autre, un philosophe tolérant, ami du vrai, sachant douter, montrant son cœur à nu, se réfugiant dans sa conscience pour y étudier l'homme, non en subtil métaphysicien, mais en ami de l'humanité. Ce contraste entre l'homme et son époque est tout naturel : les extrêmes s'appellent et se touchent.

Montaigne est sceptique, non pour la morale et la vertu, mais pour la religion. Dans les chapitres où il parle spécialement de la vie future et des récompenses éternelles, sa pensée reste dans le vague, on ne sait au juste ce qu'il en pense, et si d'ailleurs il témoigne tant de respect et de vénération pour les livres saints, c'est, ou qu'il se contredit, ou qu'il s'en tient au respect pour la religion chrétienne.

Le doute de Montaigne n'est que la précaution d'une âme qui cherche la vérité sans préoccupation ni préjugés. Cela devait être dans un siècle où l'on faisait beaucoup de mal, parce qu'on ne doutait de rien 1.

Ai-je besoin de renvoyer à l'éloge de Montaigne, par M. Vil- lemain ? Qui n'a pas lu cet éloge?

Montaigne, cependant, reçut de Charles IX le collier de l'ordre de St-Michel, sans l'avoir sollicité. Ce même prince témoigna beaucoup d'estime pour Baïf et Ronsard, et fit grand aumônier Amyot, son précepteur. A quoi lui servait donc l'amour de la philosophie et des lettres ?

L'influence littéraire d'une époque n'est pas moins impérieuse que l'influence morale; voyez l'attention de Malherbe à polir sa phrase et sa période. Cela est bien : je crois que le travail de style a beaucoup moins nui à sa pensée qu'on ne le croit communément, et il était alors de toute nécessité que le travail de l'expression vînt aider celui des idées. Mais voyez-le transporter dans ses odes son érudition mythologique, et si vous étiez tenté de vous en étonner , rappelez-vous que Boileau et Jean-Baptiste Rousseau ont aussi mis à contribution le merveilleux poétique du paganisme ; rappelez-vous que le premier en a fait un précepte absolu pour l'épopée\*, et qu'il a représenté le Rhin en personne et les nymphes du fleuve dans son petit tableau du fameux passage; c'était là une expression, non de la société même, mais de la société littéraire. Or, poussons les choses un peu plus loin, et disons qu'il était possible, qu'il était même tout naturel qu'après ce premier succès Louis XIV et sa cour entonnassent un Te Deum, assistassent à une messe. Qu'auraient fait, je vous prie, pendant ce temps-là les Naïades et le dieu à la barbe limoneuse?

Du reste, Boileau en fut vigoureusement puni par

Voy. Art poe,tique, ch. III.

son ennemi intime, Desmarets, qui eut une fois raison contre lui, et par les propres armes du poète. Dans son épître au roi, il dit, faisant allusion au fameux passage :

Et quand du dieu du Rhin l'on peint la Hère image

S'opposant en courroux à ton fameux passage,

On ternit par le faux la pure vérité

De l'effort qui dompta ce grand fleuve indompté.

j Forcer les éléments par un cœur héroïque

Est bien plus que lutter coutre un dieu chimérique.

A ta haute valeur c'est être injurieux

Que de mêler la fable à tes faits glorieux ;

r Recourir à la feinte offense ta Victoire,

., Et c'est moins dire en vers que ne dira l'histoire'.

Ainsi, Boileau avait donc fait une haute imprudence comme poète et comme courtisan; il avait nui à la gloire de son roi! c'était être doublement malheureux.

Malherbe est plus excusable. On était encore dans le siècle de l'érudition ; on lisait avec ardeur les chefs- d'œuvre des anciens, on se faisait presque naïvement un des leurs. Pouvait-on se tromper en citant Homère? Avait-on peur de s'égarer sur les pas des Grâces, conduites par Apollon? Pouvait-on n'être pas enchanté au milieu de ce monde exhumé, tout plein d'enchantements ? Aujourd'hui que nous voyons dans les anciens des maîtres à étudier et non à imiter, et que nous sommes d'ailleurs saturés de poésie mythologique, nous parlons de cette forme poétique tout à notre aise; mais je me figure que si Malherbe et Boileau étaient là, et qu'ils nous entendissent par-

1 Défense du poème héroïque.

1er avec irrévérence de leur religion poétique, le premier serait tout étonné, le second sourirait malignement et nous lancerait une satyre pour conclusion.

Cependant Port-Royal, dans sa logique , jetait en passant l'idée que Châteaubriand a développée dans la partie littéraire de son Génie dît Christianisme ; mais en France, les applications n'en étaient pas heureuses, et c'est par là qu'on juge des principes.

Malherbe, avec son bagage poétique, a souvent le style de l'ode, mais il ne se soutient pas dans ces régions sublimes. L'ode, la vraie poésie des idées, demande des pensées fortes et élevées, une imagination prompte à saisir, it créer des rapports, à agrandir tout ce qu'elle touche, une vive impétuosité, un enthousiasme réel. Tel n'est point le caractère de Malherbe : il est ferme, serré, dessinateur dur mais attachant; plus on l'étudié, plus il plaît; mais il faut l'étudier.

Ainsi, ces chrétiens se faisaient païens au moins par la forme; d'un autre côté, Fénelon , plaçant son sujet à l'époque héroïque des Grecs, traitant un sujet païen, se montrait chrétien par l'expression d'une moralité parfaite, et surtout dans la peinture des enfers. Fénelon savait ce qu'il faisait, et ce n'était point une erreur littéraire. Il fallait qu'une leçon ressortit de chaque page ; voyez quel était le siècle, et voyez quelles leçons devait donner le vertueux archevêque.

Qu'avait à faire l'instituteur d'un jeune prince qui devait être exposé à tous les genres de séduction? La religion servait la politique : il fallait la lui faire aimer pour elle-même, le rendre sincèrement pieux, sincèrement attaché à ses devoirs; il fallait le pré-

munir contre l'attrait des plaisirs, contre les piéges dont il se trouverait un jour entouré; il fallait lui montrer l'entraînement du pouvoir absolu, les écueils de l'orgueil humain, lui apprendre à connaître la vérité, à l'aimer, à fermer l'oreille aux paroles empoisonnées des flatteurs; il fallait en un mot le rendre juste, humain, ennemi des prodigalités, du faste ruineux, l'attacher à des devoirs que, dans ce pouvoir absolu, sa conscience seule devait lui faire remplir. C'est ce que Fénelon a fait dans son Télémaque; c'est à ce but que tendent les faits, les tableaux, les réflexions de ce livre dont le côté moral et philosophique porte ainsi le cachet de l'époque.

Sous le rapport littéraire, quand Fénelon n'est pas grec, c'est qu'il ne cherche pas à l'être ; c'est que les Aventures de Télémaque ne sont qu'un moyen pour amener la moralité, et que l'imitation de l'antiquité n'est point l'objet de son étude. Mais rien n'est beau comme cette forme antique, considérée en elle-même dans cette œuvre si naturelle. Ce beau génie est si à son aise dans la simple et large poésie d'Homère, il se trouve si bien chez lui dans une tragédie de Sophocle, que le Télémaque est encore, selon moi, dans plusieurs parties, une des compositions les plus naturellement et littérairement grecques, et que l'épisode de Philoctète, par exemple, est cent fois plus grec que la traduction qu'a faite Laharpe de la tragédie de Sophocle. Et cependant Laharpe voulait nous donner du Sophocle et Fénelon n'y pensait pas!

La fable a pu être quelquefois un cadre ingénieux où la servitude enveloppait ses plaintes pour ne pas porter ombrage à la tyrannie; quelquefois aussi elle

a été un moyen de rendre la satyre plus piquante, la moquerie plus caustique, par cela même qu'elle semble ignorer les coups qu'elle porte, et qu'elle fait de profondes piqûres sans se mettre en colère. Quelle satire dirait, comme le Rat qui s'est retiré dans un fromage de Hollande, la tartuferie, le patelinage, la cruelle humanité qui offre des prières à celui qui demande des secours effectifs? Quelle peinture mettrait en relief, comme les Animaux malades de la peste, l'hypocrite franchise et la fine fleur de flatterie dont les simples sont victimes? Je ne parle pas du style, ni de cette coupe de vers qui est d'une harmonie exquise avec l'idée :

En quoi peut un pauvre reclus

Vous assister? Que peut-il faire

Que de prier le ciel

Je parle de la fable considérée comme un cadre où la satire se cache sous un voile qui ne fait qu'en rendre l'application plus directe et plus comique. Combien de fables de Lafontaine sont des comédies comme en faisait Molière !

On conçoit bien que Louis XIV n'aimât pas plus certaines fables du bonhomme que le Télémaque de l'archevêque; c'est qu'il trouvait là des vérités dont on n'est pas toujours disposé à s'accommoder. Croyons donc toujours que ce sont les grands rois qui fécondent le génie des grands poètes1 !

Heureux celui qui, doué de génie, vient à propos;

1 Un Auguste aisément peut faire des Virgiles.

BOILEAU (Ep. 1).

il rencontre sans doute des obstacles, des difficultés résultant d'une certaine inexpérience, mais il a le champ libre, il se sent inspiré par la fraîcheur des impressions, par l'agrément même des moyens réclamés par l'art; tout lui est charme et poésie.

Voici un poète dont le génie a payé son tribut à l'époque, quand il ne s'est pas montré dans toute son énergie. Des déclamations longues et ampoulées ,; des amours fades et ridicules, une fausse grandeur, ce sont les fautes qu'on trouve dans Corneille et qui ne sont pas en quelque sorte de Corneille. Par lui- même, il est grand et au-dessus de son siècle, car il a, je ne dirai pas perfectionné, mais créé. Placez-le à l'époque d'Homère, et vous aurez un Homère. Mais le chantre d'Achille, s'il s'oublie quelquefois, ne fait point de fautes proprement dites, grâce aux circonstances où il s'est trouvé. Heureuse inspiration ! heureux temps (pour la poésie) que celui où l'on était sans effort dans la nature, où le poète n'avait qu'à user des forces de son génie !

Il n'était guère possible que Corneille, venu le premier, n'eût point dans une assez forte proportion les défauts de ses qualités, dans un siècle où le goût n'était pas formé et devait se former lentement; car, c'est une nécessité pour les littératures, si l'on excepte l'antiquité hébraïque et l'antiquité grecque. Mais quand ce poète n'obéit qu'à sa puissante inspiration, quand il entre résolûment dans ces voies nou- velles, il est prodigieux. Corneille fait agir tour à tour Horace, Auguste, Polyeucte, et il trouve dans son génie ces traits caractéristiques, ces saillies sublimes, ces élans impétueux, ce noble et vrai langage qui,

tout en conservant le fond des caractères, sont le vrai idéal de la grandeur. Alors Corneille ressemble à Homère qui n'avait d'autres maîtres que la nature et son génie ; ses grands vers sont comme des flèches d'airain qui vibrent puissamment dans l'air et vont droit au but qu'elles frappent à coup sûr.

Il n'y a qu'une voix sur Corneille, mais non sur Racine. Racine a tort de se tenir toujours si voisin de la perfection, lorsqu'il n'est point parfait. Il aurait dû encadrer les rôles d'Athalie, de Joad, de Mathan, d'Aman, de Néron, de Mithridate, d'Androma- que, etc., dans des scènes décousues, n'offrant d'intérêt ni par les sentiments ni par le style. Quel bruit ne feraient pas alors ceux qui lui accordent du talent ? Je ne veux point refaire ici un parallèle qui a été si souvent fait et que Labruyère, qui n'a pas tout vu, a tracé avec esprit et sagacité dans son chapitre des Ouvrages de l'esprit. Je dirai seulement que, lors même que Racine n'aurait pas créé de grands caractères, d'un style toujours admirablement proportionné au sujet, lors même qu'il n'aurait pas beaucoup de traits sublimes, il serait toujours un génie admirable pour avoir su peindre avec tant de perfection les sentiments les plus délicats, les vertus les plus pures, les épanchements du cœur, les joies et les terreurs de l'amour; pour avoir su faire vibrer à son gré les fibres les plus déliées du cœur humain et en avoir tiré des sons tendres, doux, mélodieux, terribles; avoir été, enfin, l'un des poètes les plus merveilleusement organisés pour s'identifier avec ses personnages, qui deviennent ainsi de véritables personnes.

Des nécessités fâcheuses de son époque il sait tirer d'inestimables beautés. Ainsi, les scènes d'amour qu'il donnait, dit-on, comme une satisfaction aux petits-maîtres, loin d'être du remplissage, dévoilent des secrets du cœur humain, et l'amour d'Hippolyte pour Aricie produit une très-vive gradation dans le supplice de Phèdre dédaignée :

Hippolyte est sensible et ne sent rien pour moi ! s'écrie-t-elle, et cette nouveauté, ces mots pathétiques qui sont une analyse profonde de la nature et qui ne sont point dans Euripide, nous dédommagent amplement du caractère rude et insouciant qu'on aurait voulu voir à Hippolyte. Ce qui est au fond des mœurs chez un peuple, doit nécessairement se trouver dans la littérature qui, tant qu'elle n'en présente pas une expression complète et juste, travaille à y arriver et sent, comme par instinct, qu'il lui manque quelque chose. On sait que la rudesse du moyen âge couvrait un sentiment profond : le respect pour la femme et la délicatesse de l'amour. Ce sentiment était comme étouffé sous une grossière enveloppe, mais le germe était là. Bientôt développé, il fut porté à un excès ridicule dans les grands romans et quelques tragédies du XVIIe siècle (car, dans les premiers essais, il est naturel de dépasser le but), et ramené à sa vraie nature par Racine, qui en exprima la délicatesse et la profondeur sans subtilité, la noblesse sans emphase, la chasteté sans pruderie, la virginité, enfin, dans plusieurs rôles de ses tragédies, et osa en faire le sujet unique de Bérénice, monument des plus curieux

dans l'histoire de la littérature. Racine est un des poètes qui savent le mieux ce qu'ils font et où ils vont, et ce grand peintre des passions, le tendre Racine, comme on dit, ne peint jamais les passions pour le seul plaisir de les peindre 1.

On a cent fois dit que Voltaire a créé la tragédie philosophique. Mais en vérité, que fait ici la philosophie ? Si ce mot signifie la connaissance de l'homme, l'étude profonde du cœur, Racine est bien autrement philosophe que Voltaire ! Si. l'on veut entendre par là l'usage des maximes et des sentences philosophiques applicables à la société, ce serait encore plutôt la tragédie politique qui serait le lot de Voltaire. Au reste, ne disputons pas sur les mots ; qu'il soit seulement bien entendu que Voltaire, avec un très-grand mérite, ne peut trouver sa place que plusieurs degrés après Racine, malgré La Harpe, pour les caractères et le style ; malgré Mme de Staël, pour la philosophie.

Je me trompe peut-être ; mais je crois que la nature, avare d'esprits supérieurs, produira plutôt un Corneille qu'un Racine. Celui-ci a un génie moins généralement sublime, moins énergique, moins frappant, mais il en donne aussi des exemples, et, pour s'attacher à un autre ordre d'idées et de sentiments, il n'en est pas moins un génie complet; de plus, il a résolu le problème le plus difficile, il a fait la plus belle chose humaine, dans l'art, il a produit quelques œuvres approchant autant qu'il est possible de la perfection. Il a un sentiment exquis des passions, et si, dans les sujets grecs, il n'est pas tout

Voir l'Etude sur l'idéal chez Corneille et Racine , 2\* vol.

a fait grec, c est que, d un côte, ces reproductions archéologiques sont impossibles, et, de plus, qu'elles sont, dans l'art, beaucoup moins utiles qu'on ne l'a tant répété. Les efforts dans ce genre prennent sur la vérité et la beauté de la nature, et ne nous dédommagent guère par les pénibles copies qui en résultent. Au reste, que ce soit, si l'on veut, sous ce rapport seulement, un défaut littéraire; d'abord, on ne le trouve pas dans les sujets qui ne sont pas grecs ; et dans les uns et les autres, les sentiments, le style, la marche du drame, l'enchaînement des scènes, l'analyse profonde et subtile sans affectation, analyse qui n'est point exprimée, ce serait un défaut, mais sur laquelle sont fondés les caractères, tout cela présente la perfection que comporte la nature humaine. Aussi, quand on a lu vingt fois une tragédie de Racine, on la trouve toujours plus belle , et l'on reste étonné de tant de richesse qu'on n'avait pas d'abord aperçue tout entière.

Un écrivain est d'autant plus sûr de passer à la postérité et de plaire à tout le monde, que les objets dont il s'occupe intéressent plus l'humanité tout entière. S'ils sont restreints dans les bornes étroites de querelles qui passent avec une époque, il lui faut un talent tout à fait hors de ligne pour plaire par le style seul, par l'art, indépendamment de l'objet.

Si les Provinciales n'étaient écrites qu'avec logique et même avec esprit, si elles n'étaient qu'un éloquent plaidoyer pour les jansénistes contre les jésuites, probablement on ne les lirait pas. Ces querelles- là sont si loin de nous, que nous attacherions peu de prix à la victoire littéraire des uns ou des autres. Qui

s'inquiétera du plus ou du moins d'opacité dans les brouillards de Molina, des escobarderies plus ou moins subtiles des disciples espagnols d'Ignace? mais les lettres de Pascal présentent un autre caractère. Elles sont comiques dans le bon et vrai sens du mot : s'il y a du Bossuet dans les dernières, il y a du Molière dans un grand nombre, et elles ne seront oubliées que lorsqu'on ne lira plus Bossuet ni Molière.

Ainsi le style , c'est-à-dire la forme, les idées accessoires, la mise en scène, nous charment dans cet ouvrage, et Pascal en a couvert le fond du cachet ineffaçable de son vigoureux esprit.

Molière! celui-là peint l'homme de tous les temps et de tous les pays. Celui-là est philosophe, moraliste, peintre. De ses scènes les plus gaies, de celles qui vous épanouissent d'un rire franc, joyeux et qui part de l'àme, ressort presque toujours une moralité qui est morale, qui flétrit un vice et flagelle un ridicule.

Mais, dira-t-on, il a tracé dans quelques comédies des caractères qui n'existent plus ; il se trouve donc alors dans le même cas que Pascal avec ses Provinciales. Je sais bien que nous n'avons plus les marquis fats et impertinents du XVIIe siècle, et que nos médecins ne sont ni ridicules, ni exclusifs, ni ignorants, mais ces caractères sont de l'homme. L'arrogance, l'orgueil, et tous les vices, et toutes les passions prennent des formes différentes, et sont au fond les mêmes. Molière, en les caractérisant par des traits profonds, leur a donné l'habit qu'ils avaient alors, voilà tout.

La gloire de Molière va toujours grandissant; car,

aujourd'hui, l'estime que l'on fait de ce poète tient de l'adoration. Aussi est-on fort étonné quand on lit les reproches que lui font Boileau Labruyère et Féne- lon. Ces deux premiers écrivains ont bien senti tout son mérite ; mais j'avoue que leur critique, d'ailleurs trop sévère et fort exagérée chez le troisième, ne me paraît point porter à faux. Nous retrouvons encore ici une influence de temps et d'époque. Moins nous voyons qu'on approche du prince des poètes comiques, plus est grande notre admiration, plus nous découvrons de richesse dans sa verve inépuisable, et nous finissons par trouver de la vigueur et une profonde originalité jusque dans certaines fautes d'art et de style. Mais Labruyère et Boileau étaient ses contemporains, ils le voyaient avant son apothéose; Molière ne leur apparaissait pas comme dans un inviolable sanctuaire, et, contrairement à ce que nous éprouvons aujourd'hui, ils voyaient des fautes graves dans les taches qui déparaient tant d'inappréciables beautés.

Beaumarchais n'est point de l'école de Molière. Il est, avec les différences essentielles d'époque, l'Aristophane du XVIIIe siècle. De l'esprit, de la gaîté, un comique frondeur qui touche au grotesque sans y tomber, tel est son caractère. Il ne peint pas l'homme, mais au moins dans plusieurs scènes il présente sous son aspect le plus plaisant la pensée populaire, lorsqu'elle se débrouille, cherche à se reconnaître et se manifeste par cette apostrophe adressée aux grands : Vous vous êtes donné la peine de naître ! Ce qui explique les refus des ministres, et l'impatience du

public, et le succès extraordinaire du Mariage de Figaro.

Figaro! création originale, esquisse piquante de l'esprit et de la philosophie pratique de ce qu'on appelait alors le peuple ; Figaro, spirituel, hardi, entreprenant, malin sans méchanceté, sachant piquer sans déchirer, bon, généreux, humain, ayant toujours raison contre son adversaire, ou donnant adroitement le change, soitpar le tour de la pensée, soit par la malice de l'expression, fournissant les bons conseils, se tirant lui et ses amis d'un mauvais pas, couronnant toutes ses qualités d'une gaîté inaltérable, effaçant un fàcheux souvenir par une idée gaie ou bouffonne, insouciant du passé et de l'avenir, et sachant jouir du présent; Figaro, enfin, sans naissance et sans fortune, toujours en scène avec un grand seigneur qui a besoin de lui (1), qui n'a ni son esprit ni sa finesse, et avec lequel il joue serré (s), devait plaire au peuple pour lequel il était un piquant à-propos et un écho intelligen t.

Le spirituel barbier n'est qu'un moyen pour Beaumarchais, et, chose rare quand le personnage n'est qu'un prétexte pour l'auteur, il est toujours dans son rôle; car indépendamment de la pensée satirique qui jaillit, quand il est de mauvaise humeur, son esprit passablement sophistique, ses lambeaux de philosophie, la poésie toute comique de son langage, son style assez souvent prétentieux , auxiliaires aventureux de son bon sens et de son aplomb imperturbable,

1 Le Barbier de Séville.

2 Le Mariage de Figaro.

peuvent fort bien être attribués à des réminiscences, qui n'en a pas, et surtout un barbier?

Figaro est aussi un philosophe ! mais c'est une philosophie épicurienne et insoucieuse qui ne l'embarrasse guère. Entendez-le s'écrier : Ma foi, les hommes n'ayant guère à choisir qu'entre la sottise et la folie, ou je ne vois point de profit, je veux au moins dit plaisir, et vive la joie ! qui sait si le monde durera encore trois semaines !

Voulez-vous un échantillon de sa métaphysique ? Encore, je dis ma gaîté, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe ; un assemblage informe, etc., ce moil Figaro sait le fond de la langue philosophique aussi bien que le fond de la langue anglaise ! il ne s'agit que de savoir résumer. Et puis, voyez-le se mettre en parallèle avec les grands, et trouver, bien entendu, que tout l'avantage est de son côté : Parce que vous êtes un grand seigneur, etc., tandis que moi, morbleu ! etc. Voilà le résumé et l'aspect comique de la pensée du XVIIIe siècle. Au reste, il ne faut pas trop faire à Beaumarchais l'honneur de trouver un type dans Figaro, ni, dans son intention, une pensée profonde. La gaîté, la verve excentrique du barbier appelait tout naturellement les boutades libérales qui étaient, à ce moment de réveil, dans l'esprit de tout le monde, et elles sont bien plutôt un accessoire qu'un motif. En un mot, Figaro n'est pas le peuple, mais un homme du peuple, unus multorum, qui cède de temps en temps sa place à Beaumarchais, mais qui, de sa personne, n'est toujours que le spiri-

tuel philosophe sans le savoir, faisant la barbe à tout le monde.

La Harpe donne la supériorité au Barbier de Sé- ville sur le Mariage de Figaro qu'il appelle un long imbroglio. En considérant bien des détails, c'est assez juste; mais le vrai principe de l'art donne raison à la seconde de ces comédies. Sans doute elle présente des longueurs et des invraisemblances quelquefois étranges, et l'auteur y laisse entrevoir avec plaisir une décevante passion voilée d'une piquante naïveté ; mais, outre le mérite réel de verve, d'entrain, de gaîté, ce qui n'est pas commun, et souvent de style, ce qui ne l'est pas davantage, ces deux pièces fussent-elles d'un mérite égal dans tout le reste , il y a, en faveur du Mariage de Figaro, ce principe que le personnage passionné et injuste est amené par degré dans le piége qu'il s'est tendu lui-même par sa propre passion, et que sa confusion, au dénouement, impossible s'il n'avait pas tort, donne raison à tout ce qui est juste et raisonnable. C'est là vraiment le principe, la grande ligne dans le dessin d'une comédie ; il n'y a rien de semblable dans le Barbier de Séville. On trompe sans doute assez facilement Bartholo, quoiqu'il soit habile et rusé : mais il est trop évident que la jeune pupille doit échapper au vieux tuteur. Celui-ci est puni, mais il n'est pas ridicule. Or, c'était là la seule et vraie punition comique, comme chez les Arnolphe de Molière qui n'épousent pas non plus et qui ne s'en trouvent pas plus mal.

Mais la grande nouveauté, l'œuvre vraiment hors ligne de Beaumarchais, ce sont ses mémoires. Là, il a eu cette bonne fortune, plus rare peut-être qu'on

ne le pense, de se montrer plus grand,plus riche, plus complet comme écrivain, que ses autres écrits et sa vie ne l'auraient fait supposer. Il a fallu l'excitation de la lutte et la nécessité même d'employer toutes ses ressources afin de se sauver d'un pas si dangereux, pour que toutes les qualités d'écrivain dont il était capable se montrassent ensemble et avec tant d'énergie. Sans cette occasion, on n'aurait jamais su, ni lui non plus, qu'il les possédât à ce point, et qu'il eût encore cette mesure de ne les montrer qu'à propos et selon que chaque partie du sujet les réclame. Je n'en veux rien citer, parce que cela m'entraînerait à une analyse détaillée qui n'est pas ici mon sujet. Je me borne donc à dire qu'on y trouve, suivant le besoin, de l'esprit sous toutes ses formes, du sérieux, de l'ironie légère ou irrésistible ; de la logique la plus serrée, des mouvements qui vont jusqu'à la plus franche éloquence, de la plaisanterie vive et piquante, de la satire à tous les degrés mais sans colère ; de l'indignation sans cris et sans fureur; et le plus souvent une proportion de dessin et de style qui donne toute leur valeur à ces expressions si variées; cela est bien rare, je ne dis pas au XVIIIe siècle, mais dans tous les siècles.

On ne sera pas étonné que, dans ces rapides réflexions, je parle brièvement de quelques génies du premier ordre, et que je ne parle que d'un petit nombre d'écrivains. Tout est dit sur les derniers siècles, et je n'ai voulu donner qu'un aperçu, un résumé de quelques études.

Ces maîtres, et d'autres encore, nous offrent des modèles que nous ne saurions trop étudier. C'est l'art, le style, l'esprit, le génie. Pénétrons-nous des im-

menses ressources qu ils nous Offrent, et appliquons- les à l'expression de nos idées; regardons en arrière pour nous instruire et en avant pour produire. Soyons de notre temps et de notre pays, je veux dire soyons naturels; car, évidemment, il ne s'agit pas d'adopter toutes les idées du temps ni de suivre en aveugle les voies ouvertes, mais de ne pas se transporter, avec une fausse naïveté, à des temps qui ne sont plus, mais d'obéir à ses inspirations. En ce sens on peut être de son époque, en combattant ce qui s'y fait, ou comme faux en soi, ou comme n'étant pas original.

Ne cherchons donc point un caractère; étudions les modèles, mais ne cherchons pas à les reproduire, car, ce qui était naturel chez un autre deviendrait pour nous de l'affectation, c'est-à-dire tout le contraire.

Le génie qui n'est jamais qu'à moitié sous l'influence du siècle, est-il aujourd'hui dans d'heureuses circonstances? Oui, à cause de la large diffusion des idées; non, parce qu'il trouve peu d'idées qui n'aient été exploitées, parce que les filons deviennent de plus en plus rares. Y a-t-il compensation? Oui, pour le philosophe, mais je crois que non pour le poète. Aujourd'hui, en France, on paraît avoir horreur de l'imitation, et cependant, si l'on excepte quelques bons esprits, que d'imitateurs! Dans les pages légères de ce roman, vous trouvez une naïveté prétentieuse et parée de quelques bribes de Montaigne et de Marot ; dans ce drame, où l'on imite plus Racine, on imite la rudesse naturelle de Shakespeare et la naïveté antique! dans cette ode, on se fait du moyen âge; dans cette poésie romantique, on se fait chevalier; dans ce vaudeville, on fait du Marivaux; ici, c'est du Byron,

là du Gœthe, là de l'Hoffmann. Et ce ne sont pas des rencontres fortuites (ce qui peut arriver, et que la critique oublie souvent de dire) , mais on prouverait facilement, non-seulement par quelques citations, mais par la contrainte et la recherche mêmes, in visceribus rei, que ce sont des imitations.

Faut-il donc, quand on a du talent, se donner tant de peine pour se jeter dans une fausse route? Mais c'est un peu aussi la faute du siècle; on veut du nouveau, la raison et le naturel paraissent froids, le talent se laisse entraîner, parce qu'il veut plaire et qu'il n'a pas la patience d'attendre; et puis, disons-le à l'honneur de l'esthétique, les écrivains les plus spirituels et les plus habiles manquent souvent des principes les plus essentiels et des formules les plus nécessaires de l'art, que le génie a, dans des circonstances favorables, trouvés d'instinct et appliqués avec bonheur, mais qui ne se retrouvent plus ensuite que par une science très-sévère et très-sûre d'elle-même.

RÉFLEXIONS

ET

SOUVENIRS LITTÉRAIRES.

Une grande erreur littéraire de nos jours a été de ne pas voir que si l'auteur original n'imite personne, il ne suffit pas de ne ressembler à personne pour être original, et qu'au contraire, l'envie d'ètre original mène tout droit à l'affectation, et bien vite à la bizarrerie.

Il n'y a qu'à examiner un peu les belles pages de nos bons poètes. Ils sont originaux, ils sont de leur siècle, de leur pays, mais on ne voit pas chez eux cette grande crainte d'éviter toute ressemblance. Ils savent bien qu'en prenant la nature pour modèle, ils auront toujours, sous des ressemblances apparentes, la vraie originalité dont on ne peut méconnaître le caractère.

C'est à tort que l'on a accusé le XVIIe siècle d'avoir copié l'antiquité; car, indépendamment des auteurs qui n'ont évidemment imité personne, et qui ont été inspirés par la muse moderne, la morale chrétienne, ceux qu'on a regardés comme des imitateurs n'ont réellement pas imité. Lisez Racine, et lisez le théâtre grec, vous verrez dans notre grand poète une étude profonde de l'antiquité, mais non une reproduction, toujours plus ou moins suspecte.

Il a traité des sujets grecs, comme il a traité des sujets bibliques et d'autres, en prenant les caractères généraux des hommes et des temps, qu'il ramène à la peinture large et profonde de l'homme. Mais il imite Corneille? non ; il est d'abord l'élève de ce maître dans ses deux premières tragédies ; il s'ouvre ensuite une voie nouvelle dans son Andromaque, et l'on peut dire que cette tragédie est, dans ce second moment de la tragédie française, ce que le Cid avait été pour Corneille trente ans auparavant, c'est-à-dire, un nouvel aspect de l'art, un nouveau style, une autre peinture des développements de l'idéale

Les disputes sur les principes de la littérature ne sont pas nouvelles. Avec quel esprit, quelle finesse et quel tact, Horace se raille de ceux qui ne veulent pas que les poètes aient le sens commun ! Ils laissaient croître leur barbe et leurs ongles, c'étaient les marques de leur génie; de notre temps (je ne parle plus de la barbe), la discussion a été vive, mais, de part et d'autre, on a outré les principes. On a vu les partisans exclusifs des théories fondées uniquement sur

1 Voyez l'Etude précédente.

les ouvrages des anciens, réfutés par Aristote et Horace, et leurs adversaires, battus avec des citations de Madame de Staël et de Charles Nodier; vrai feu croisé d'arguments ad hominem, d'où, par la seule force de la raison, toujours supérieure aux débats qui s'agitent au-dessous d'elle, nous avons vu sortir une critique forte et rationnelle qui sait faire la part des hommes, des époques et du génie. Mais cette critique même devient bientôt insuffisante, si elle n'est qu'une sage analyse des œuvres littéraires; il faut qu'elle devienne elle-même une science. Cette science, encore incomplète, existe aujourd'hui : c'est l'esthétique.

Un grand écrivain, qui joint à un rare talent une vive sensibilité et un sentiment exquis de l'art, a fait avec bonheur ce dont Horace félicitait ses contemporains : Vestigia grœca ausus deserere, et il a entraîné la foule, et il a été loué, vanté, couronné par ceux qui, ailleurs, prétendaient que les Grecs avaient trouvé toutes les règlesl. C'est qu'il écrit sans passion, sans un système bien arrêté de louer ou de blâmer quand même, selon l'intérêt de la cause qu'il défend 2; c'est qu'il dit le vrai, ou que, s'il se trompe, ce qui est possible, il est toujours de bonne foi. On

1 Expression de Dussault, Ann. littT".

1 Dans le Génie du Christianisme, Châteaubriand démontre que l'inspiration de la religion chrétienne laisse bien loin celle des anciennes religions et des anciennes mœurs. Et cependant, nulle part la littérature ancienne n'est appréciée avec plus de goût, avec un sentiment d'admiration plus vrai ni plus sûr ;

Fénelon seul a des expressions plus vives et plus tendres en parlant des beautés propres à Horace et à Virgile. (Voyez sa lettre à l'Académie.)

trouve chez lui une érudition non curieuse mais suffisante, un grand sens littéraire, des aperçus variés, ingénieux, profonds même, une poésie facile et sincère. Il remue l'âme, il charme l'oreille. Toujours dominé par la pensée religieuse, s'il étudie la nature, c'est pour y voir le créateur. Buffon voyait bien et peignait en maître, Chateaubriand sent vivement et poétiquement. Il y a, chez le premier, un calme, une douceur de coloris, une vérité d'expression qui enchantent ; chez le second, je ne sais quoi de délicat, de pénétrant, qui vient de l'âme. L'un peint la nature, l'autre la chante : Buffon a quelque chose de plus grand, de plus pompeux ; Chàteaubriand est plus tendre, plus sensible, plus harmonieux. Il marche à côté de Bernardin de Saint-Pierre; ils ont tous les deux un style charmant qui, cependant, quoi qu'on en ait dit, n'est que l'expression naturelle de leur manière de comprendre, de sentir, d'inventer. S'il y a, sous ce rapport, quelque différence, on peut dire que l'art se fait plus sentir dans Atala, Ré-né et le Génie du Christianisme, que dans Paul et Virginie et les Etudes de la Nature. Le livre de Bernardin de Saint-Pierre, moins bien coordonné, moins complet, et avec d'assez fréquentes erreurs, ressemble plus à une inspiration. Au reste, ces deux grands ouvrages sont, avec tous leurs défauts, de nobles monuments du génie de deux hommes qui, pour écrire leurs plus belles pages, ont regardé au ciel.

Au milieu de son triomphe, Chateaubriand a eu le bonheur d'être attaqué par des adversaires dont la critique ne pouvait que faire briller plus vivement son mérite. On ne peut rendre à un écrivain un plus

grand service que de l'attaquer maladroitement. Ainsi, on lui a dit qu'il traitait son sujet d'une manière frivole, parce qu'il ne s'attachait qu'à faire ressortir, qu'à mettre dans tout son jour ce que le christianisme a d'aimable, de consolant, de touchant. Combien les zélés défenseurs de la religion chrétienne furent scandalisés de ce que l'influence qu'elle exerce sur les arts servait de texte aux pages pleines de sentiment du philosophe!

Et s'il avait traité son sujet en théologien austère, on lui aurait dit, sans doute, qu'il venait trop tard après Bossuet, Bourdaloue, Huet, La Luzerne, et le savant et spirituel antagoniste de Voltaire, le pseudojuif Guénée. On est ainsi quelquefois très-injuste; on veut dans les choses autre chose que ce qui y est, que ce que l'écrivain, le poète, l'artiste a voulu y mettre. Jugez-le, lui et son œuvre, très-bien, mais ne commencez pas par supposer une autre œuvre que la sienne.

Chateaubriand, dans son René, a fait, sous un rapport , un roman psychologique. Mais il a mis le remède à côté du mal, il n'a pas attiré tout l'intérêt sur ce jeune fou qui se trompe lui-même en trompant sur ses propres sentiments ceux qui écoutent son récit. Son orgueil, son dédain pour les hommes, une passion coupable qu'il laisse deviner sans oser l'avouer, son indifférence pour sa femme, lui attirent de la part du vieux missionnaire, le père Souël, une grave et solennelle réprimande : son orgueil est humilié, et la leçon que nous donne l'auteur sort ainsi d'elle-même. On a depuis imité ce caractère, mais on a oublié la dernière page du livre et la con-

c1usion de Chactas : Il n'y a de bonheur que dans les voies communes, etc.

On lui a beaucoup reproché, surtout dans ces derniers temps, une certaine emphase, ce qu'on pourrait appeler un style académique, de convention, et il faut bien reconnaître que c'est là sa tendance. Cependant, comme on peut voir par les études précédentes que je n'admets comme vraiment bonne aucune qualité exagérée pouvant avoir un nom d'école, il me sera permis, je crois, cette réserve faite, de dire que les Martyrs de Chateaubriand ont un grand mérite de caractère, d'invention, de dessin,de description, d'expression du sentiment religieux qui rend si forts Eudore et Cymodocée et qui les fait aimer. Tout cet ensemble n'a pas la rudesse qu'on voudrait aujourd'hui, et qui n'est peut-être pas plus vraie que la couleur plus vive et plus brillante de ce poème ; et un critique tout récemment1 lui lance quelque vive ironie.

Il y a là cependant un grand charme poétique, quoique en plusieurs parties une certaine pompe factice semble un peu remplacer la peinture spontanée d'une vraie inspiration. Et sous ce rapport, le célèbre roman (Fabiola) du cardinal Wisemann est plus naturel, plus sensible, plus inspiré; il ne présente pas cette unité savante, ces proportions, ces grandes lignes d'un dessinateur aussi habile, mais il est simple, naïf, et souvent bien plus pathétique, et le noble Eudore, la lyrique Cymodocée laissent peut-être un moins vif souvenir que le jeune et aimable Pancrace, que Sébastien, Agnès et Coecilia.

1 M. Grenier, Idées nouvelles sur Homère.

Le roman psychologique1 peint cet état maladif de l'àme qui se manifeste par un superbe mépris des hommes, une farouche misanthropie, par de grandes facultés qui ont été détournées de leur but naturel, et qui s'usent dans une vaine et stérile contemplation. C'est une mélancolie sans cause et sans but, une tristesse prématurée de l'âme qui se ronge elle-même, faute d'aliments; un vague espoir de l'infini auquel on ne croit pas, et surtout, surtout un orgueil refoulé et froissé qui se cache au fond du cœur et en brise les ressorts. Ces sentiments outrés, ce désespoir factice, ces éternelles catilinaires contre le genre humain, forment un genre très-souvent faux et toujours fort dangereux. Il a cependant de l'attrait pour les hommes d'un esprit supérieur mais chagrin; il en a plus peut-être pour les esprits médiocres; on sent tout de suite combien l'amour-propre de l'auteur se complaît dans l'expression de ces grands caractères qu'il faut bien enfin attribuer à l'auteur lui-même. Il y a là une apparence de profondeur, de connaissance intime du cœur humain, dont on est bien aise de se montrer pourvu.

Au reste, c'est la maladie de notre siècle, et plusieurs écrivains y ont trouvé de la gloire, quelquefois même toute leur gloire. Les poèmes de lord Byron sont des romans psychologiques: nous ne parlons pas de la verve poétique; ChT Nodier en a fait un dans son Jean Sbogar, et c'est un caractère de ce genre i que l'Antony d'Alexandre Dumas.

La critique l'a appelé ainsi. Ce n'est qu'une des formes du romantisme.

Atala a essuyé bien des critiques et elle subsiste, quoiqu'un peu vieillie, malgré les critiques. On se rappelle celle de Morellet, qui arrête à chaque instant le poète pour lui demander des explications V Le savant n'était pas compétent pour juger le poète, la froide raison du logicien ne s'animait pas à la vue de ces tableaux si frais, si brillants de verve et de coloris, dans lesquels, je l'avoue, on pourrait trouver quelques images hasardées, quelquefois même une certaine coquetterie; mais la raison du poète ne ressemble pas à celle du philosophe. A celui-ci, il faut une exactitude rigoureuse; pour celui-là, elle consiste dans la vérité extérieure, la vraisemblance, le sentiment. A lui, l'âme et la forme ; au philosophe comme au physicien, la réalité. Le langage du poète est tout empreint des vives impressions, des sentiments qu'il éprouve; et il se passe dans le cœur bien des choses, il y a de vagues et délicieuses rêveries, des souvenirs, des sympathies dont il est pénétré et que l'esprit tout seul ne saurait comprendre.

Que ne fait pas un heureux génie dans d'heureuses circonstances! Chateaubriand, dans les forêts de l'Amérique , peint d'après nature et d'inspiration. Il trouve des images neuves, des inspirations vraies en présence d'une nature toute neuve, à la fois riche, brillante, majestueuse.

Depuis, on a voulu beaucoup nous désenchanter, nous autres, simple vulgaire dont certains esprits supérieurs veulent bien prendre pitié. Ils veulent nous faire voir les choses telles qu'elles sont, et nous ren-

J Voyez Dussault, Ann. Hure..

tire le service de nous apprendre à mépriser l'homme avant même que nous ayons pu le connaître. Triste erreur, triste leçon !

Ce n'est certes pas un homme ordinaire celui qui connaît la société, qui sait y voir ce que n'y voit point le vulgaire, véritable troupeau de Panurge. Mais que penser de ceux dont la philosophie consiste dans un esprit de dénigrement froid et cruel? C'est un tort très-grave qu'ont eu à se reprocher souvent Eugène Sue et Balzac.

Balzac appelle quelque part ?\*mbécilles ceux qui aspirent au beau idéal. Qu'en aurait dit Châteaubriand, qui le cherche du moins, et quel nom aurait- il donné à M. de Balzac? Il est vrai que d'autres ont fait avec passion de l'idéal, mais ce n'est pas le beau.

Ajoutez que Balzac ressent une profonde admiration pour les poèmes de Châteaubriand, et arrangez cela, si vous pouvez. Ajoutez encore que cet écrivain si fécond trouve des sentiments vrais, de riches descriptions, des peintures originales, de nobles idées, quand il laisse agir l'inspiration, et qu'il ne veut pas être original, ce qui lui arrive quelquefois.

Méfions-nous des écrivains à qui notre langue ne suffit pas, cette langue dont les plus beaux génies se sont contentés. L'amour de la nouveauté, passion féconde mais aujourd'hui poussée trop loin , nous a fait rechercher un langage affecté à force d'être simple, ampoulé de trivialité, bigarré de pauvres richesses. Au lieu de l'expression simple et entendue de tout le monde, pour rendre une idée ou un sentiment, on va chercher bien loin quelque chose d'extraordinaire

qui manque le but pour vouloir frapper trop fort. L'esprit et le cœur s'accommodent fort bien de la grammaire, et il n'est pas vrai que la passion affectionne le solécisme. Ne serait-ce pas qu'on veut cacher la faiblesse de la pensée sous le clinquant d'un style tout chargé d'images?

Je ne parle ici que de l'excès. On sr:it bien qu'il y a des licences permises, d'heureuses innovations; mais, chez beaucoup d'écrivains, sous le mot éclatant qui est neuf ou rajeuni, que trouvez-vous?

La beauté, l'éclat même de la poésie ôte-t-il rien à la naïveté charmante de l' Itinéraire, et cette grandeur simple, cette raison vive et calme, cette poésie vigoureuse, ce sentiment vrai, ont-ils en besoin d'une langue nouvelle?

Il va, dans Y Itin,éi-aii-e, du voyageur, du poète, de l'homme surtout. Dans ce livre, Châteaubriand est tour à tour narrateur simple et naïf, peintre et poète. Ici, c'est un philosophe religieux, un moraliste pur ; là, un curieux observateur d'antiquités, et partout un homme bon et humain qui sympathise avec les hommes, se réjouit de toutes leurs joies, s'afflige de toutes leurs peines. Point de déclamations, point d'hyperboles; ce qu'il voit, ce qu'il sent, il le dit, et va tout droit à l'âme d'autant plus sûrement que, parlant avec son âme, il ne songe point à disserter.

On peut dire que l'Itinéraire a été écrit sur la borne des routes, sur le pont d'un vaisseau, sur un fût de colonne renversée, sur un tombeau. Les impressions du moment y sont notées avec la simplicité, la candeur d'un voyageur qui sait observer et qui écrit pour lui-même; les lieux, le ciel, les hommes,

tout est crayonné en un moment, mêlé d'érudition et de souvenirs. Antiquaire philosophe, il retrouve l'homme dans tous ces débris ; il y a pour lui une voix dans les tombeaux et dans les ruines : bien différent d'Harold qui va porter dans tous les lieux sa noire tristesse et son incurable mélancolie. Celui-ci excite énergiquement la tête, celui-là touche le cœur; avec l'un, vous vous sentez plus disposé à l'amour des hommes, et à cette bonne philosophie qui fait supporter toutes les fortunes; avec l'autre, vous sentez un vide plein d'amertume, et une funeste misanthropie qui retombe de tout son poids sur votre cœur.

Les trois caractères que l'on peut trouver dans l'auteur de l'Itinéraire, loin d'être séparés, sont presque toujours unis et fondus ensemble. Quand c'est le voyageur qui parle, un mot riche en souvenirs et en contrastes vient vous révéler le poète, et quand c'est le poète que vous écoutez, sur-le-champ vous reconnaissez l'homme par toutes les sympathies humaines.

La tristesse, la mélancolie de Chateaubriand est I pleine de charme, sa pensée est affectueuse. Rêverie douce et pleine de poésie, douleur qui porte en elle- même sa consolation, morale fondée sur Dieu et le cœur de l'homme, et, par conséquent, indulgente et douce : si vous aimez ces qualités précieuses, lisez Chateaubriand. C'est un heureux sujet que celui où : tout est neuf, scène et personnages : Atala, Paul et Vernie, l'Amérique, l'Ile-de-France. Dans ces deux poèmes, quel coloris et quel charme dans la peinture des lieux! Comme ces cœurs vierges sont poétiquement analysés! dans celui-ci, que cette éducation toute naturelle et patriarcale fournit de belles cou-

leurs au poète! Simplicité naïve, affection, tendresse profonde, qui sont l'expression de la nature; éducation maternelle où les cœurs s'entendent et sympathisent, comme tout cela est frais et suave et s'empare de votre esprit et de votre cœur! Dans l'éducation chez les nations civilisées, ces mêmes qualités sont mélangées avec des usages, des modes, des habitudes, des caprices, des mensonges.... Quel sentiment exquis dans le choix de toutes les circonstances qui peuvent rendre si intéressante, bientôt si pathétique, la situation de ces deux enfants! Ils vivent, on les voit, on les aime, on suit avec anxiété leurs résolutions et tous les mouvements qui agitent leurs âmes. Ce petit poème, si simple, si pur, tout empreint des chaudes couleurs d'un autre climat, paraissant au milieu de la littérature artificielle, savante, spirituelle, de la fin du XVIIIe siècle, ressemblait lui-même à l'un de ces arbres de l'Ile-de-France qui serait transplanté au milieu des poiriers de nos jardins.

L'imitation est l'écueil dans les arts : les maîtres \* étudient, ils ne copient, ils n'imitent pas, ils sont inspirés; mais il ne suffit pas d'étudier: parce que vous avez des modèles sous les yeux, essayez de pa- < reilles peintures, vous ferez tout le contraire.

La critique littéraire, quand elle n'est pas philoso- phique, quand elle ne fait point la part du présent et ; de l'avenir, quelque habile qu'elle soit, amène directe- 2 ment ou indirectement l'imitation matérielle des mo- j dèles. Elle s'appuie sur le passé, et, dans son admira- tion passionnée, repousse avec effroi toute nouvelle tentative : elle prend la forme pour le fond. Sans doute, au fond la poésie ne change pas : Homère,

Sophocle, Virgile seront toujours de grands poètes, d'admirables génies ; mais le moyen de tailler des poèmes et des tragédies sur les leurs !

Les éléments dont la poésie fait usage, les objets de ses chants, la forme sous laquelle elle se manifeste, changent selon l'époque, selon l'éducation morale, intellectuelle, religieuse; et changent surtout, lorsque des révolutions profondes viennent remuer les bases de la société. Je dis surtout, car l'action lente du temps subsiste toujours ; mais comme elle est presque imperceptible, elle nous trompe, et plus tard on se surprend à être de l'époque précédente.

Ducis a fait voir où conduit un système arrêté qui aime mieux manquer a la nature qu'à la règle; qui applique tous les sujets sur un même cadre comme sur le lit de Procuste. En retranchant à Shakespeare un luxe inutile, il taille dans le vif. Quant il croit ne couper que des branches parasites, il abat les plus beaux fruits. Nouvelle preuve que, s'il faut étudier sévèrement les grands poètes, la meilleure manière de marcher sur leurs traces est de faire comme eux, qui n'ont pas imité, et qui ont surtout observé et tâché de reproduire la nature, qui ont puisé dans le cœur de l'homme les sentiments et leur expression, et, dans l'esprit de l'époque, la forme la plus na- turelle;enfin,quiontécrit deverve etd'inspiration : ils se trompent souvent, sans doute, mais nous le voyons bien. Si Ducis, souvent noble et touchant, s'était cru libre et n'avait pas craint de manquer à des formes, à des principes arrêtés, aurait-il remplacé un Iago pat- un Pézarre, pour ne citer qu'un exemple? Iago lui

a fait peur. Eh bien ! Racine n'avait-il pas mis sur la scène Narcisse et Mathan? oui, mais quand on imite, on va toujours plus loin que le maître, soit en timidité, soit en audace.

Quand les sociétés sont formées, la poésie ne commande plus le mouvement; elle peut l'aider encore, elle le suit, l'accompagne, mais elle n'est plus la voix de l'oracle. Dans les premiers temps, les poètes disent aux hommes : levez-vous, et ils se lèvent; allez, et ils vont; bâtissez des villes, et ils en bâtissent. C'est là le bon temps des poètes : puissance, gloire, apothéose, voilà leur partage. Point de feuilletons où l'on pèse leurs inspirations, où l'on épluche leurs vers; point de critiques qui se posent entre eux et le peuple, pour dicter à celui-ci ce qu'il doit penser de ceux-là. Ajoutez que, dans ces temps héroïques, les poètes ont toujours raison, non pas seulement parce qu'ils manquent de contradicteurs, comme on pourrait le croire, mais parce que, nés poètes, pénétrés, sans métaphore, du feu sacré, ils chantent ce qui est grand et beau , exaltent le courage et la vertu, c'est-à-dire qu'ils ne font qu'exciter poétiquement dans tous les cœurs les sentiments qui s'y trouvaient déjà, comme le créateur les y avait mis.

La poésie revêt toutes les formes; elle a tant de richesses et de ressources, qu'au moment où elle paraît s'épuiser, elle prouve facilement qu'elle est inépuisable. Chez les anciens, elle chantait les dieux et les héros, l'amitié, l'amour, le plaisir; elle excitait les cœurs aux combats. On n'est pas étonné que les Grecs, avec leur riante et belle imagination, aient inventé tant de merveilleuses fictions, aient regardé les poètes

comme les enfants d'Apollon, comme les favoris des muses. Longtemps après, la poésie embellit les actions des chevaliers, transmit à la postérité leurs grands coups d'épée, chanta leur délicatesse mêlée de grossièreté, et la naïve coquetterie des belles châtelaines. De nos jours, la mélancolie, la tristesse amère, le scepticisme, le néant, ou bien les élans de l'âme vers le ciel, les extases du cœur, le spiritualisme le plus délié, l'amour, la gloire et la liberté ont tour à tour fait résonner les cordes de sa lyre. Elle est si complaisante, si prodigue de ses trésors! N'accusons donc absolument ni la poésie ni le siècle (quoiqu'il y ait, -cela est bien évident, des époques plus fécondes les unes que les autres en inspirations poétiques), mais accusons quelquefois les poètes

Le poète sent vivement, exprime d'une manière forte, originale, ses idées et ses sentiments. Outre ce caractère qui lui est propre, ses ouvrages portent le cachet de son époque. Qu'il chante les idées populaires, l'amour de la patrie, la gloire de nos armées longtemps victorieuses, ou qu'il se réfugie dans la religion, dans les idées de l'avenir, qu'il soit mystique, ou qu'il invoque le dieu des bonnes gens, malgré ces caractères dissemblables, il est de son époque, il est aujourd'hui du XIXe siècle. Dans le premier cas, il est le poète des masses; dans le second, il représente plus particulièrement les hommes réfléchis que les tourmentes des révolutions, le scepticisme désespé-

1 M. Villemain dit, dans une de ses leçons : « Poètes, n'ac-

" cuse.: jamais votre siècle, mais, siècles, accuse % quelquefois

» vos poètes. »

rant de la science, vue d'un côté, et la fatigue des systèmes, dirigent vers les régions épurées de la philosophie et de la religion. Alors, dans sa poésie toute dégagée des sens, il peint le besoin de connaître, qui s'humilie et se perd dans la soumission au créateur, et les extases d'une âme qui se livrerait au désespoir, si elle n'était sûre de son immortalité. Poésie tout intime, toute contemplative, qui trouve du bonheur dans la tristesse, et, dans le plaisir, une salutaire douleur.

Cette mélancolie est bien différente de celle des anciens, et Anacréon est toujours un aimable convive, un gracieux égoïste, un gourmet délicat malgré son

Aristote, Plutarque, Madame de Staël et Châteaubriand remarquent que les hommes de génie ont ordinairement un certain grain de mélancolie. Les modernes n'ont donc pas fait cette découverte ; seulement, ils en ont abusé comme de tout ce qui est nouveau ou regardé comme tel, et, par la mélancolie, on est arrivé à tout ce qu'il y a de plus comique et au plus amusant désespoir. Mais la remarque de ces écrivains philosophes subsiste, elle est vraie, et il est facile de comprendre la cause de cette disposition des grandes âmes. Les hommes d'un esprit vaste et solide veulent se rendre compte de tout ce qu'ils voient; ils creusent, ils approfondissent, ils recherchent les secrets de la nature et du cœur humain, et il arrive alors, ou que leurs recherches sont infructueuses, et ils s'en affiigent; ou qu'elles leur découvrent des plaies et des

1 Il faut que je meure, même si je ne le veux pas.

misères, et ils en gémissent; ou encore, s'ils tro'uvent des vertus cachées, des trésors inconnus, c'est pour eux un dédommagement, une consolation, une joie; mais, alors même, l'habitude d'un travail profond, d'une réflexion sérieuse et soutenue les écarte des plaisirs bruyants et frivoles et de cette gaîté rieuse qui s'amuse de tout, comprend peu, n'approfondit rien.

Si l'épopée doit renfermer toute la science d'une époque, si elle doit en être la vivante expression, il n'est pas d'épopée possible aujourd'hui. Mais ne pourrait-on pas poser, pour d'autres temps, d'autres principes et donner au poète, pour sujet, une grande action qu'il chanterait sans fictions, sansmerveilleux, sans anachronisme? On fait des règles sur le passé; le temps change, et l'on vous dit : voilà les règles; ou bien : tel genre est mort. Il est mort, puisqu'il n'est plus possible tel qu'il a existé; mais cela empê- che-t-il le talent d'essayer, et, si le champ est moins vaste, les sources moins fécondes, ce qui me paraît incontestable, faut-il se condamner au silence?

Le poème de Napoléon en Egypte brille par l'absence de toute fiction. Il n'y a, dans ce poétique ouvrage, rien qui ne soit exact, et les détails en pourraient être attestés par ces vieux soldats qui ont monté la garde aux Pyramides ! Ce n'est point une Iliade, qui en doute? mais c'eût été un méchant poème, si l'on y avait mis en mouvement les dieux et les déesses et toutes les merveilles de la religion païenne, ou les miracles du christianisme, d'après les Poétiques de Boileau ou de Châteaubriand. Il nous faut du positif, du vrai; c'est peut-être tant pis pour

le poète, mais c'est une nécessité de l'époque. Si votre poème n'est pas vrai de détail, si les caractères n'en sont pas absolument vrais, nous préférons l'histoire. La poésie, qui est si variée, qui revêt tant de formes, peut fort bien d'ailleurs s'accommoder de la vérité. N'a-t-elle pas toujours l'homme et la nature à peindre, et a-t-elle besoin d'êtres imaginaires ou de faits imaginaires? Et après tout, ôtez les fictions de l'Iliade, ce sera toujours l'Iliade, car c'est la peinture vraie des passions et de la nature qui en constitue le grand et immortel caractère.

C'est un beau sujet que cette expédition d'Egypte. Cette terre, antique berceau de la civilisation, pays en dehors du reste du monde par son histoire, ses mœurs, ses monuments gigantesques, réveillait bien des souvenirs. D'un côté, une région à part avec ses déserts, son ciel d'airain et ses esclaves ; de l'autre, une armée française avec ses armes modernes, son drapeau tricolore, ses chansons guerrières, venant .. troubler ces vastes solitudes et ces tombes éternelles.

Quel génie dans le chef! quelle vaillance antique dans les généraux! et dans les soldats, quelle patience, quelle résignation, quel courage! dans tous, quelle confiance en leur général, leur grand homme de trente ans !

Il y a dans cette expédition quelque chose de magique. Et, si l'on veut n'admirer que la gloire sanctionnée par une longue suite d'années, ne semble-t-il pas que ces héros, qui datent de 60 ans, ,aient 30 siècles comme les Pyramides?

Ce poème manque d'unité comme œuvre d'art, puisqu'il est formé de huit tableaux successifs qui

auraient pu être suivis d autres encore, si Napoléon n'avait tout à coup quitté l'Egypte; mais, sous un autre rapport, il y a vraiment unité d'intérêt. C'est toujours l'armée et son jeune chef que vous suivez à. travers tant de dangers et de privations, et qui se meuvent dans un drame intéressant dont on peut dire que la victoire d'Aboukir est le dénouement. Point d'intrigues, point d'intervention surnaturelle, point de fades amours, seulement des tableaux et des descriptions. Et quelle variété, quelles richesses de style ne fallait-il pas prodiguer pour faire d'une histoire un poème ! Oui, mais aussi y a-t-il beaucoup de fictions qui vaillent cette réalité-là? il fallait ou abandonner le sujet, ou le traiter comme l'exigeait l'époque et faire une iliade dont le général Bonaparte pût être l'Agamemnon. Félicitons ces poètes d'avoir osé, et surtout d'avoir si heureusement osé.

Sous le rapport du style, ce poème est singulièrement remarquable : une poésie vigoureuse y éclate à chaque page ; et cependant les choses n'y sont pas ennoblies, mais appelées de leurs noms. Un cheval, c'est un cheval, à moins que le poète ne nous montre cette

Sibyle du Coran, qui de son noir talon

Excite les flancs nus d'un sauvage étalon.

Et un pistolet, c'est un pistolet :

et sur sa haute selle

D'un double pistolet la poignée étincelle.

Et la baïonnette n'y est pas

Cette arme que jadis, pour dépeupler la terre.

Dans Bayonne inventa le démon de la guerre ;

mais, par une périphrase qui peint, l'objet et en indique l'usage,

Cette lance française, au fer triangulaire,

Du fusil tiède encor sanglante auxiliaire.

Nous voyons le canon vomir ses arsenaux brisés; et, si une image est ajoutée, elle peindra l'effet particulier de tel combat, d'autant plus poétiquement que, sans prétention à relever les objets, elle les montre sous leur point de vue le plus saisissant :

Les grêlons échappés à leur bouche qui gronde,

Volent avec le feu dans la masse profonde,

Et, sous les pieds sanglants des six mille chevaux,

La mitraille a passé comme une immense faux.

Et cela est de la poésie à la façon d'Homère.

On a beaucoup parlé, dans ce siècle, de perfectibilité, et même de perfectibilité indéfinie; mais il est plus facile de dire le mot que d'expliquer la chose. Madame de Staël dit d'abord assez clairement ce qu'elle entend par là, mais elle se contredit ensuite, ce qui n'empêche pas qu'il n'y ait beaucoup de bon et de vrai dans son livre. Dussault ne l'a pas assez étudié, puisqu'il ne daigne pas même le réfuter. Il dit dans ses Annales littéraires qu'on ferait je ne sais combien de volumes,: si l'on voulait réfuter toutes les erreurs que contient l'ouvrage de l'ingénieuse et savante dame. Otez-en l'excès, retranchez quelque chose de ce luxe d'idées et de rapprochements, rendez un peu plus flexible ce système quelque peu pédantesque, et vous aurez une critique qui n'aura besoin que de quelques formules plus précises pour

ètre souvent de vraie esthétique. Mais Dussault dit une bonne chose sur la perfectibilité indéfinie, qui n'arriverait jamais à la perfection : Comment l'une peut-elle exister sans l'autre? qu'est-ce que la perfectibilité sans perfection? Je crois en effet que , dans les arts, il y a un point au-delà duquel on peut bien faire autrement, mais non mieux, et que cet autrement est souvent plus mal. Quand vous êtes arrivé au vrai et au beau, je ne vois pas ce qu'on pourrait trouver au-delà; mais on n'y arrive jamais. —A la bonne heure : essayons donc toujours. Mais on a trop peur de ressembler à ses devanciers : eh, mon Dieu! écrivez d'inspiration, et vous verrez que la nature est aussi féconde que la terre, dont les sucs fournissent la substance de tant de plantes et d'animaux divers. Il y a longtemps qu'Horace l'a dit :

Publica materies privati juris erit si

Labruyère exprime la même pensée : « Horace ou Despréaux l'a dit avant vous. Je le crois sur votre parole, mais je l'ai dit comme mien, etc.» Et Sophocle, et Corneille, et Racine n'ont-ils pas traité des sujets qui l'étaient déjà et par des habiles? l'inspiration et la verve ne rendent-elles pas tout nouveau ?

Nos bons écrivains font-ils mieux que les maîtres du grand siècle littéraire, ont-ils fait avancer l'art, disent-ils mieux, savent-ils mieux peindre? Ils traitent d'autres sujets, s'attachent à la peinture d'autres sentiments, ou plutôt des sentiments de l'homme, modifiés par toutes sortes de circonstances. Si c'est là ce qu'on appelle progrès, je le veux bien ; le mot ne fait

rien à l'affaire ; mais l'art, ce qui constitue réellement l'art, a-t--il fait un pas? Peignez-vous mieux un caractère que Corneille et Racine? Avez-vous plus d'esprit et de raison que Labruyère, que Boileau, plus de cet esprit vif et mordant qui anime presque tous leurs ouvrages? Etes-vous plus éloquents que Bossuet, plus naïfs, plus vrais, plus profonds que Lafontaine? Vous pouvez des mêmes talents (j'accorde une belle part), faire d'autres applications, voilà tout. Lafontaine, plus tard, aurait eu sa place toute marquée : la fable se serait faite chanson, et il aurait été Béranger, c'est- à-dire beaucoup moins que Lafontaine : Béranger est plus châtié et plus dur; Lafontaine, plus naïf, plus vrai, plus trouveur; le premier est plus savant, plus spirituel; le second est plus innocemment et plus profondément caustique, il connaît mieux tous les secrets d'harmonie, il s'adresse plus à tous les hommes ; la philosophie politique et populaire de Béranger est infiniment plus restreinte ; Béranger est l'Horace du peuple, Lafontaine est le ma foi ! trouvez un nom, si vous pouvez; je n'en connais pas, il est tout seul.

C'est donc d'un point de vue plus élevé qu'il faut considérer l'art. Arriver au beau et au vrai, voilà son but, sa gloire, et, si les idées ont gagné, l'art proprement dit n'a pu s'élever au-dessus de la perfection que comporte l'esprit humain.

Y a-t-il vraiment une tragédie et un drame? Ici les étymologies ne signifient rien ; car le premier de ces mots rappelle un. usage antique qui n'est plus rien pour nous, soit qu'on le dérive de rpâyo; èfo, chant (dont un) bouc (est le prix), ou de zpûÇ »<?$,

chant (dont les acteurs sont barbouillés de) lie, ou de TETpccywtfta, parce qu'il fallait présenter quatre pièces pour concourir dans les fêtes de Bacchus. — Le second signifie action, ce qui ne constitue pas un genre, puisque l'action est essentielle à toute pièce dramatique, depuis la tragédie jusqu'au vaudeville.

Voici d'une manière générale et au point de vue historique, quel est le sens de cette question. Quant au principe et à la nature intime de la chose, je l'ai traité dans une étude précédente.

La tragédie s'est habituée à peindre l'homme en grand, tel qu'il se montre dans l'histoire. Le drame a la prétention de le peindre dans son intérieur, dans le déshabillé de la vie privée, de nous le faire voir tout entier, enfin, de nous montrer les deux visages : voilà le grand homme ; voyez maintenant ses mesquines particularités. C'est l'homme delà chronique. De là un style plus populaire, plus sans façon ; de là, quand le sujet le demande, un mélange de sérieux et de comique.

asper

Incolumi gravitate jocmn, tentavit

HOR. (Art podt.)

A-t-on réussi ; et les incroyables licences dramatiques, historiques et morales que l'on s'est permises, n'ont-elles pas reculé fort loin le moment où le drame proprement dit sera accepté sans méfiance ou sans une certaine ironie? Je ne traite pas, dans ces courtes réflexions, une question aussi importante, mais j'ose dire que ce genre en lui-même est, vu l'état des idées et de l'art, une nécessité. Je ne parle pas des rè-

gles fondamentales de l'art qui, bien entendues, trouvent toujours leur application ; mais la forme moins solennelle et l'expression des passions, dans certains détails plus variés qui peignent l'homme de la tête aux pieds, tiennent à tous les éléments de la société moderne.

Croyez-vous que ce ne serait pas un drame intéressant que celui qui nous représenterait Auguste, maître du monde, et non maître chez lui; Auguste, autrefois cruel, toujours ambitieux, le plus fin compère dont l'histoire ait gardé le souvenir, et cependant dominé par sa femme; Auguste se cachant pour aller voir son petit-fils Agrippa dans l'île de Planasie: Auguste, enfin, en présence de cette impératrice, qui n'est rien, s'il le veut, n'ayant plus ni fermeté, ni ruse, ni cette habileté vulgaire, cette diplomatie bourgeoise qu'aurait trouvée, sans doute, le moindre des citoyens qui s'humiliaient devant lui? Voilà l'homme de la chronique, l'homme du drame. C'est là, dira-t-on, montrer un homme plutôt que l'humanité. Mais représenter fidèlement l'un, n'est-ce pas aussi peindre Vautre ? Et d'ailleurs, n'est-ce pas encore une nécessité pour nous, par cela seul que l'homme, comme personnalité humaine, a été si souvent un sujet manié par de si habiles mains?

Au XVIIe siècle, on était tout naturellement porté à reproduire les chefs-d'œuvre des anciens, en les accommodant un peu à nos mœurs. C'était par admiration et par un mouvement tout naturel qu'on allait puiser à cette littérature, comme à une source pure et féconde. Aujourd'hui, nous étudions les an- ■ ciens et le XVIIe siècle; mais ne pouvant les imiter,

nous en revenons à l'histoire moderne, et nous suivons le précepte renfermé implicitement dans l'éloge qu'Horace donne à ses compatriotes :

Nec minimum meruere decus , vestigia graeca

Ausi deserere et celebrare domestica facta.

Encore un mot sur la forme du drame. Chaque pays , chaque siècle a une forme de prédilection qui sert de cadre aux peintures des mœurs et des passions que le poète, représentant naturel du beau côté de son époque, se charge de faire pour plaire et instruire. La tragédie proprement dite, aux allures nobles et sublimes, était, dans sa pureté sévère, la forme na- turelle au XVIIe siècle. La majesté de l'unité catholique et royale y resplendissait; et, en France, les sujets étant tout neufs, on avait bien assez de l'homme public, on dédaignait les misères de l'homme privé , de l'homme du foyer, qui, se montrant sous divers aspects, dépouille le langage élevé où chaque mot est pesé, mesuré par la critique qui proscrit ce tour, cet hémistiche, ce mot comme trop peu noble pour la tragédie, c'est-à-dire, pour la sphère élevée où se meuvent de nobles personnages chez lesquels tout doit être noble.

On sait fort bien que le cœur humain est peint par Racine d'un pinceau charmant et vrai : on sait qu'il est simple en même temps que noble, et qu'il descend dans les secrets du cœur de l'homme, sans écrire un mot qui ne soit dans la situation, mais cela n'est pas une objection : car la forme de la tragédie était alors le cadre le plus naturel, le cadre unique, il n'y avait

pas à choisir, et le Virgile qui s'appelle Racine n'a point fait d'efforts pour y entrer.

Mais en est-il de même après lui? ne parlons pas du génie dont il n'est point question ici; je dis qu'après lui, la question change. Sans doute vous ne peindrez pas mieux que lui, vous ne peindrez même jamais comme lui, mais la forme naturelle du drame (je prends ici ce mot dans son acception étymologique, action dramatique), mais la forme avait dû changer, parce que les esprits, plus occupés des luttes de la liberté civile et religieuse et des besoins de l'homme, descendaient de ces hauteurs poétiques où les avait retenus la naïveté savante du XVIIe siècle. Qu'est-il arrivé? c'est que la tirade ambitieuse s'est montrée dans toute sa pàleur; c'est que Voltaire, non comparable àRacine pour le génie, s'est trouvé peut-être au- dessous du sien, pour avoir pris une forme qui n'était déjà plus de son siècle, et dans laquelle on s'éloignait tout naturellement de la nature.

Au XIXe siècle, c'est bien pis encore. L'affectation d'une forme autrefois naturelle, devient flagrante, et la critique, toujours en arrière, excepté chez un petit nombre de vrais philosophes, est elle-même obligée d'en convenir. Est-ce qu'elle ne traitait pas sévèrement les poètes tragiques? Si fait. Elle leur disait: Vous êtes dans la bonne voie, travaillez, courage ! si vous ne réussissez pas, c'est que vous n'avez pas de génie. Et là-dessus elle faisait une tirade sur Corneille, Racine et Voltaire; elle était contente d'elle-même, elle avait fait sa besogne, elle avait fait son sermon en faveur du goût, et elle y ajoutait l'exemple des anciens qu'elle jugeait par contumace.

Donc, au XIXesiècle, il a fallu trouver la forme possible et vraie. Quand une idée est devenue tout à fait générale, elle prend tranquillement son cours, et rien ne peut plus l'arrêter. Eh bien 1 la forme plus libre du drame est aujourd'hui tellement dans nos mœurs littéraires, qu'on ne songe plus à faire autrement. On se jette plus ou moins dans les excès d'une réforme, mais tout le monde y est, c'est un fait accompli. L'un conserve de la forme tragique la sévère pureté, l'harmonie du style, le développement noble d'une idée, d'un sentiment, mais il montre l'homme chez lui; si une plaisanterie ou une scène comique se présente naturellement, il lui donne accès, et personne ne -songe à se récrier. L'autre s'affranchit de toutes les règles de la tragédie, il va trop loin, il se perd dans sa liberté, invente des situations en dehors de toute poétique, des caractères, des styles même, et il est trop évident qu'il ne fait pas des tragédies; tous les auteurs enfin, bons ou médiocres, sentent si bien que la liberté du drame est l'expression de notre société moderne qui trouve enfin son point d'appui après tant d'oscillations, qu'ils ne pensent même pas à faire autrement. Car, remarquons bien que dans la poétique de la tragédie proprement dite, on ne voulait qu'un style noble et constamment noble, quels que fussent les personnages et leur situation : on citait comme une merveille le mot chien, ennobli par Racine; ridicule, par Corneille, etc.; mais quand les sujets commencèrent à s'épuiser et que les auteurs ne firent plus naïvement des pièces où tout était noble, où l'homme public seul se montrait, on tomba dans les énormes périphrases, quoiqu'on eût le mot

propre sous la main, et l'on n'osait l'employer, parce que la critique était là qui, vivant toujours sur le passé, criait, comme s'il s'était agi du fond même des caractères : prenez garde, ce mot est banni de la tragédie. Je n'analyse pas ici le Jean Calas de Ché- nier; mais ce seul fait qu'une servante, dans cette tragédie 1, s'exprime ainsi :

Son fils a dirigé ses pas

Aux lieux où se faisaient les apprêts du repas.

Et

Octobre finissait sa treizième journée ;

Ce fait, dis-je, est très-significatif et donnerait toi t à toutes les périphrases du monde.

Ainsi, ces changements de méthode dramatique ont été l'image de ceux de la société; mais ils n'ont pas eu lieu simultanément; et les règles variables d'un genre, presque toujours confondues avec les principes invariables, avec l'essence même d'une œuvre, continuant à servir de code aux imitateurs, on y reste encore attaché, quand déjà tout a changé autour de nous.

Maintenant, peut-on appliquer il nos poètes dramatiques le commencement du premier vers d'Horace que je viens de citer? Quelques-uns, certes, ont fait preuve d'un grand talent. Mais, disons-le hardiment, dût-on nous appeler laudator temporis acti, aucune œuvre ne vaut réellement, au point de vue de l'art absolu, les grandes œuvres de l'époque privilégiée. Ce n'est pas une phrase facile, une figure de style

1 Joué en 1791.

sur les siècles de Périclès, d'Auguste et de Louis XIV (quoique Corneille ne puisse être rattaché qu'au règne de Louis XIII), c'est une simple vérité d'expérience et de raisonnement : cela est, et on le prouve. Il y a peut-être eu depuis Michel-Ange et Raphaël, depuis Corneille et Racine, des génies de la même force et de la même trempe, mais les circonstances, le cours des idées, etc., ne leur ont pas permis de se produire tout entiers; ils ont eu plus de liberté, plus de connaissances même et plus de ressources diverses, mais le meilleur était pris. C'est dans d'autres genres qu'il a fallu chercher l'inspiration et le succès.

Casimir Delavigne a fait des tragédies qui sont des drames, dans le sens attaché à ce mot. Des scènes d'intérieur, des scènes comiques qui se mêlent à une action sérieuse et tragique, des mots naïfs et spirituels, un vers où l'on remarque un certain travail de négligence, des contrastes de la vie publique et de la vie privée, l'absence de la périphrase poétique , voilà pour le drame; et, dans le développement des caractères, de superbes morceaux de poésie qui rappellent Ducis et Voltaire, un vers harmonieux, facile, élégant, certaines invraisemblances de scène, qui passent à la faveur de l'expression développée d'un sentiment, im style poétique, qui, au lieu du mot simple, présente quelquefois des images, des figures et les hautes idées de l'homme public, voilà pour la tragédie. Il a presque toujours un style châtié et spirituel, soit dans la comédie, soit dans la tragédie, ou, si l'on veut, dans les divers genres de ses tragédies. On n'a pas assez apprécié tout cela ; la critique contemporaine, si sévère quand elle ne donne pas des éloges .exagérés, n'a

guère paru s'apercevoir du rare mérite d'un tel langage, et, quant au fond , j'ai souvent vu juger ainsi ce poète: il n'est ni classique ni romantique, il prend un peu de tous les genres, et que résulte-t-il de cet amalgame, de cette chimie littéraire?..... C'est ainsi qu'on juge quelquefois les écrivains et les artistes avec des mots. Mais c'est précisément parce qu'il ne cherche pas à imiter, qu'il profite suivant sa force et son pouvoir de la liberté que la critique moderne avait faite à la tragédie. Son défaut n'est pas de n'être franchement le poète ni de la tragédie ni du drame proprement dit, mais de faire un peu timidement le mélange des deux genres, et, ce qui ne tient pas à la méthode, de n'avoir pas reçu du ciel cette vigueur de conception et de style qui fait les grandes œuvres. Les siennes ont quelque, chose d'aimable et de facile, de doux et d'honnête, plutôt que de saisissant comme vrai et profond.

Mais en s'exerçant dans des genres tout différents, il a eu le rare bonheur de n'être nulle part médiocre, d'être toujours un poète de mérite, et souvent un écrivain supérieur. Sans s'élever au-dessus des nues, son vol a toujours quelque chose de gracieux et de noble. Il n'est pas dans l'ode 1 un Pindare ni un Béranger, dans la comédie un Molière, dans la tragédie un Corneille ni un Racine : il s'est cependant acquis dans ces trois genres une renommée de bon aloi. Ses œuvres ne passeront pas, comme une mode, avec l'engouement d'une époque, parce qu'el-

Je prends ce mot dans son acception la plus large, ùdri chant.

les ont un mérite littéraire réel et solide, et elles otrri- - ront toujours à l'homme de lettres une lecture intéressante, une étude aussi agréable qu'utile par ses qualités et par ses défauts mêmes, comme expression historique de son époque.

Les querelles littéraires, sans exercer une grande influence sur l'art proprement dit, sont souvent utiles en ce qu'elles jettent sur le champ de bataille des questions de philosophie et d'histoire littéraires, dont les combattants s'emparent, qu'ils approfondissent, qu'ils analysent en les poussant à leurs dernières conséquences, et qu'ils appuient de nombreuses autorités dont la science fait son profit. On va trop loin départ et d'autre, mais nous finissons par savoir à peu près la vérité.

Ainsi quelques-uns avaient presque en horreur le moindre changement à la tragédie telle que l'ont créée Corneille et Racine et que l'ont laissée leurs imitateurs grands et petits, le tout par respect pour les tragiques grecs et pour Aristote ; d'autres voulaient tout changer, et cela, d'abord, a fait relire Aristote; puis on s'est mis il relire aussi, à commenter, à citer les illustres Grecs. Les premiers ne voulaient qu'un style noble et majestueux, des sentiments filés avec délicatesse, enfin le plus grand respect pour les yeux et les oreilles, toujours en vue d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide. Les seconds répondaient : l'homme de la tragédie grecque est plus simple, plus rapproché du foyer domestique que vous ne le prétendez: chez ces Grecs que vous citez toujours, le langage est tout plein de cette naïveté mâle que ne vous donne point la périphrase poétique; il est sans prétention il la tirade

ambitieuse; le contraste du bonheur et de la misère, des tableaux effrayants de désolation, de meurtres, de douleurs physiques et morales y sont offerts sans cesse, tandis qu'une poésie simple et vigoureuse frappe l'esprit en charmant l'oreille par sa vérité. Voyez, disaient-ils, dans l'Hippolyte d'Euripide, le. malheureux fils de Thésée qu'on amène sur la scène: il est déchiré, meurtri; il débute même par répéter plusieurs fois l'exclamation où, ce qui forme des vers assurément peu semblables au noble alexandrin. Ecoutez Hercule à table, buvant et mangeant, et vociférant comme un brigand affamé 1, pendant qu'une scène de désolation se passe tout près de la salle du festin. Voyez Philoclète, se traînant sur les deux mains, le pied enveloppé de linges sanglants, ramassant quelques branches sèches pour faire du feu; entendez-le exhaler sa douleur et son ressentiment tout grec, c'est-à-dire implacable , en plaintes rudes et sauvages , et s'écrier quand son pied lui fait mal ; '1t'Q;'1rÛ, &¡rQ;'1r7t'C<'1rC(t, TtKiiâ itKKKt, etc. - Lisez encore Ajax, Iphigénie, Œdipe roi, qui paraît sur la scène les deux yeux crevés et le visage inondé de sang; lisez tout cela, en grec, s'il vous plaît, et dites- nous en vérité si, au nom de ces mêmes œuvres, vous avez bonne grâce à nous refuser un peu de liberté.

A cela, les autres ne trouvaient pas grand'chose à répondre, et ils se rejetaient avec raison sur la vieille distinction entre la liberté et la licence; et, dans l'appréciation des œuvres de leurs adversaires, ils trou-

Voy. dans le second volume la tragédie d'Alceste, et les réflexions qui suivent.

vaient amplement il se dédommager d'avoir été quelquefois battus sur les principes. Il résultait toujours de la querelle, que les anciens, cités par les uns comme modèles, par les autres comme fournissant une excuse irrécusable à l'audacieuse innovation, étaient approfondis dans des vues nouvelles, surtout sous le rapport moral et historique, et tous enfin convenaient qu'on ne saurait trop étudier ces productions naïves des génies les plus originaux, mais qu'il est dangereux de les imiter.

Dans cette voie dramatique alors nouvelle, Victor Hugo a surtout la poésie des idées, et elle éclate dans ses drames, mais c'est là une faute contre la vraisemblance, dont les règles sont absolues. Le poète dramatique est poète par cela seul qu'il crée des caractères; une fois le personnage posé, c'est celui-ci qui parle, et ce qui est vrai et tout simple pour lui, qui est dans la situation où le placent les évènements, n'est de la poésie pour l'auteur que parce qu'il a su, dans la peinture d'un caractère, trouver ce que devait dire la passion. Eh bien ! Victor Hugo, dans ses drames, se livre tellement à la poésie des idées, à la poésie lyrique ou personnelle, que ses figures les plus hardies, ses images les plus brillantes, ses métaphores les plus libres, ses hyperboles les plus gigantesques se trouveraient plutôt dans ses drames que dans ses poésies proprement dites. Son imagination toute poétique s'enflamme au contact d'une idée, et cette idée, il l'analyse par une suite d'images riches, variées, bizarres qu'il jette et prodigue, insoucieux des principes qu'a trouvés l'expérience et qu'a sanctionnés la raison. Il se plaît quelquefois à peindre ce que la

difformité morale a de plus hideux, et il la purifie en quelque sorte par un rayon de vertu : ainsi, l'amour profond et respectueux de l'ignoble Quasimodo, l'amour réel de la courtisane, la tendresse égoïste du difforme Triboulet, la tendresse maternelle de cette Lucrèce Borgia pour laquelle il n'y a } as d'épithète ; et dans toute cette profusion d'idées et de sentiments, que d'invraisemblances ! que de choses désavouées par la nature! quel style qui se tourmente pour descendre plus bas, pour monter plus haut, pour frapper plus fort que ne le permettent la raison et le goût ! Et pourquoi se complaire dans des caractères exceptionnels? Et pourquoi ces beautés énormes, ces défauts énormes, cette recherche d'effets surprenants, et dans les personnages, et dans le dialogue, et dans la mise en scène ?

Pourquoi? parce qu'il fallait lutter contre l'indifférence du public, le distraire de ses préoccupations industrielles et politiques : il fallait piquer son goût émoussé, le remuer par des secousses violentes, et le tenir éveillé par des sensations énergiques.

Mais il n'y a d'exact dans tout cela que la moitié. Il est bien vrai que le public est souvent indifférent et préoccupé, et c'est pour cela même qu'il faudrait travailler, non pas à le distraire par des ouvrages faits à la hâte et multipliés, mais par des œuvres consciencieuses, irréprochables, vingt fois retouchées avec la patiente sévérité du génie ; moyen le plus long, mais infaillible.

Ce poète aurait été plus grand, s'il n'avait pas tant voulu l'être et cherché le nouveau dans des systèmes trop subtils, dans des théories où il prend souvent

l'exception pour la règle, et dans un style qui restera comme type du travail d'une littérature vieillie , qui fait de vains efforts pour atteindre à la fraîcheur et à la force des inspirations primitives.

Souvent la fin l'aveugle sur les moyens; son but est moral, je le veux, et chez lui l'orgie ne sert qu'à rendre plus frappants et plus solennels les chants de mort. C'est possible. Mais c'est par de singuliers tableaux qu'il arrive à ce but moral, à cette haute leçon qui court fort le risque d'échapper aux spectateurs s'il faut tant calculer pour la découvrir. Peut-on s'abuser à ce point? car, son intention d'être utile et moral est formelle, et ses préfaces, pleines d'esprit et d'aperçus originaux, en font foi. Mais il a été entraîné hors de sa sphère par ce besoin de nouveauté qui nous a tant travaillés dans ce siècle, et il ne faut pas se lasser de le dire, par une critique et des théories qui, sans bases solides dans une bonne esthétique, avaient uni par mettre les sentiments, les passions, les goûts personnels, à la place des principes.

En lisant la plupart de nos drames, on se rappelle involontairement le vers d'Horace : on ferait de belles choses

Si non offenderet unum

Quemque poetarum limae labor et mora.

C'est là le mal. On travaille vite, on veut frapper fort et éblouir; et l'on a plus vite fait de se jeter dans un système que d'étudier la nature.

Ainsi, attendons quelque chef-d'œuvre; mais que la critique soit solide et impartiale. Souvent, quand elle ne loue pas avec excès, elle blàme avec cruauté.

C'est un péché d:habitude; elle se trouve elle-même entraînée par le mouvement de notre époque, par le mot d'ordre : faire vite.

N'oublions pas cette pensée de Mme de Staël, qu'une page de critique doit être une page de morale; cette alliance de la philosophie et de la littérature est féconde.

La philosophie littéraire est encore l'appréciation de la forme qu'a prise la pensée à diverses époques, et des éléments que le génie a pu mettre en œuvre. C'est une recherche des causes, appuyée de J'étude approfondie des idées et du caractère d'un peuple à une époque donnée. Sans cette philosophie littéraire, qui est la moitié de l'esthétique, que deviennent le Prométhée et les Euménides d'Eschyle? Il le faut dire, notre époque est surtout remarquable par ces nouvelles voies que s'est ouvertes la critique, et jamais peut-être le mérite et le génie des anciens n'ont été mieux appréciés.

SUR LORD BYRON,

COMPARÉ A QUELQUES POÈTES

SOUS LE RAPPORT DE LA PENSÉE.

Les hommes de génie ne sont d'aucune école, mais ils font école, c'est-à-dire que sur leurs traces s'élancent une foule d'esprits médiocres et quelquefois même élevés qui, cherchant à imiter les allures du maître, se reposent avec complaisance dans l'idée qu'ils se sont associés au génie et doivent en partager la gloire.

De quelle école est Homère, je vous prie? De quelle école, Sophocle, Shakespeare, Corneille, Racine, Bossuet? Ne cherchez pas : ces écrivains-là sont eux- mêmes, ils n'imitent pas, ils sont imités, et ce que nous disons ici du genie peut se dire d'une puissante originalité. Lord Byron en a donc sa part, même dans

les écarts d'un esprit vigoureux qui n'a pas toujours, à beaucoup près, la haute raison du vrai génie.

L'homme se peint dans ses œuvres, et surtout dans sa poésie, quand elle est une expression vive et passionnée des mouvements de l'âme. Elle porte donc en elle-même quelque chose de faux, si elle n'en présente une fidèle image. Aussi combien d'imitations ridicules les poèmes de lord Byron n'ont-ils pas produites! Combien de poètes se sont faits tristes, rêveurs , désespérés, parce qu'ils étaient frappés de la vigueur que ce caractère semble avoir donné à lord Byron, et de l'intérêt qui s'attache à sa personne ; combien dans une autre école n'avait-on pas vu de poètes se faire poitrinaires :

Et toujours bien mangeants mourir par métaphore.

Ils ne songeaient pas, ces pauvres désespérés, que si l'on plaint le poète qui ne voit et ne sent que le mal, le poète souffrant de cette maladiede l'âme, on rit sans pitié de celui qui n'a pas même cette excuse pour prendre le monde en pitié. Ce n'est pas, on le voit, que je veuille mettre sur la même ligne les grands hommes que je viens de citer; car la poésie destinée à faire une si vive impression sur nous, si elle abat notre âme au lieu de l'élever, si elle la flétrit au lieu de l'ennoblir, manque son but, et pourra bien mériter notre admiration par son coloris et sa hardiesse, mais notre sympathie ne saurait lui être acquise.

Que notre cœur se tienne donc en garde contre les séductions de notre esprit, et réservons notre sympathie pour ceux-là seulement qui ont su ne flétrir que

le vice, et restent fidèles à la véritable et noble mission du poète.

C'est ce que lord Byron n'a pas fait, et la critique qui ne pèse pas seulement les mots, mais les choses, pas seulement le génie, mais l'usage qu'on en fait, ne doit pas l'oublier en faveur des sublimes inspirations de ce poète.

Peut-être aussi a-t-on été injuste envers Byron quand on a voulu le voir tout entier dans ses héros si sombres, si sauvages, dont le cœur cruellement ulcéré s'est fermé à tous les généreux sentiments. En effet, quand il attribue le malaise moral, le dégoût de Childe- Harold à toutes sortes de mauvaises passions, ne fait- il pas voir, par cela même, sans y penser peut-être, et sans avoir l'intention de nous donner cette leçon si vieille et toujours nouvelle, que la vertu est la source du vrai bonheur? Harold, c'est Byron, en ce sens que le poète lui prête souvent ses sentiments et ses idées, mais, après tout, ce n'est qu'une fiction, et l'on sent bien qu'il a pu exagérer, et pousser les sentiments de son héros à un excès qui n'était pas en lui-même. Ses poésies prouventen beaucoup d'endroits queson cœur, loin d'être flétri comme celui d'Harold, était accessible aux plus tendres sentiments et doué d'une vive sensibilité: voyez, par exemple, les strophes de ce poème où il parle de sa mère et de sa fille ; j'avoue cependant que le poète s'y montre à côté de l'homme, et que la tête vient un peu se mêler des affaires du cœur. Mais enfin, Childe-Harold n'aime personne; il quitte sa patrie sans regret, sans verser une larme, et il y laisse sa mère! Mais souvent aussi la ligne de démarcation est difficile à tirer, surtout dans ses autres

poèmes. Son esprit inquiet s'élance impétueusement, et, comme pour s'étourdir, cherche à se confondre avec les colères de la nature ; il me semble que c'est lui qui s'écrie, par la bouche de Manfred : « 0 nuit... » laisse-moi partager tes sauvages plaisirs, et faire » partie de la tempête et de toi. »

Il est donc, je crois, permis de dire que si on le reconnaît partout, il ne serait cependant pas juste de lui attribuer les sentiments de ses héros dans toute leur énergique insociabilité. Il n'a pas destiné ses drames au théâtre, et je le conçois. C'est presque toujours lui qui parle, et le dialogue n'est guère pour lui qu'un moyen d'exprimer ses propres sentiments. Il sait tracer de grandes et belles scènes, mais, en général, il s'inquiète peu de développer un caractère, de graduer l'intérêt; on dirait qu'il a trop de poésie dans la tête pour s'imposer silence à lui-même et laisser faire ses personnages. Car remarquons bien que la poésie dramatique consiste à ne rien dire qui ne soit dans la situation. Là, point de digressions, point de ces élans capricieux de poète, pas de liberté pour la pensée et les opinions particulières, pas de poésie personnelle 1. Or, il ne voit dans le drame qu'un cadre où il

1 Qu'on me permette ce mot. Souvent le poète exprime des sentiments qui ne sont pas les siens, et qu'il trouve en lui, par cela même qu'il est poète, soit qu'il se mette dans une situation donnée, soit qu'il fasse parler un personnage. Il n'est pas libre alors; cette poésie-là peut s'appeler dramatique. Souvent aussi, il parle en son propre nom : toutes les figures, toutes les images vives, brillantes, toutes les hardiesses (placées à propos) lui sont permises ; c'est lui qui se montre et qui exprime directement ce qu'il éprouve, il est responsable de ses idées, de ses sentiments,

pourra jeter ses idées, ses brillantes improvisations, ses doutes, ses espérances, ses regrets. Cela une fois admis, on ne jouera pas ses pièces ; mais on y trouvera ces contrastes qui frappent, ces vives et impétueuses saillies, cette amertume, qui n'est pas sans intérêt parce qu'elle n'est pas feinte, et dont il répand une teinte plus ou moins sombre sur tous ses tableaux.

Dans le Mystère qu'il a intitulé Caïn, avec quelle verve il a peint l'angélique tendresse d'Adah, l'âme noble et pured'Abel, l'orgueil indomptable de Lucifer, et ce misérable Caïn, encore retenu parles sentiments de la famille, et dont l'âme sombre et réprouvée se jette dans les bras de Lucifer qui, pour l'entraîner, flatte ses passions avec une éloquence vraiment infernale! Et ce même Caïn, voyez-le penché sur le berceau de son fils; il dit : « Continue à dormir et à sourire... » la vie n'est encore pour toi que bonheur et inno- » cence, tu n'as pas cueilli le fruit de la science... Il » rêve sans doute : de quoi? du paradis, peut-être... » Oui, rêve d'Eden, mon fils déshérité ! ce n'est plus » qu'un songe; car jamais, ni toi, ni tes fils, ni tes » pères ne reverront ce lieu de délices 1. » Quelle force poétique dans ce contraste d'un père malheureux, vivement ému par des sentiments si divers, sur les lèvres duquel erre le blasphème en même temps que l'expression profonde de l'amour paternel; de ce père qui est un mauvais fils, et de ce jeune enfant si beau , si heureux, qui rêve... du paradis, peut-être. A ce mé-

de son style, cette poésie-là lui est personnelle. (Voy. dans ce vol. l'Etude sur les Sympathies.)

1 Traduction de M. Am. Pichot.

lange de teintes sombres et douces, à ces tableaux qui saisissent l'âme, ne reconnaît-on pas le poète?

Ses idées sont énergiques et souvent sublimes : sous son pinceau, comme sous celui de Pindare, les choses les plus ordinaires sont agrandies par une touche ferme et savante. Byron et Pindare s'avancent par sauts et par bonds; c'est, chez tous les deux, une profusion d'idées, un coloris éclatant, des teintes jetées hardiment et non posées avec calcul; chez tous les deux, même aptitude à saisir profondément et à résumer en strophes vigoureuses les grands traits de la nature et de l'histoire. Mais chez Pindare, le héros domine tout; chez Byron, il est lui-même sacrifié au poète; on pourrait par de nombreuses citations motiver ce parallèle. Pindare a, dans son début, beaucoup de noblesse et de grandeur ; il s'adresse aux souvenirs poétiques des cités et des familles, et il trouve ainsi dans la stérilité même des sujets qu'il traite, une mine féconde de poésie. Byron se livre comme lui à son enthousiasme, et fait résonner sa lyre en invoquant tous ses souvenirs, et prenant les temps, les lieux, les hommes pour texte de ses poétiques digressions.

En chantant les jeux olympiques, le poète grec dit à son esprit : Ne cherche point d'astre plus brillant que le soleil dans les déserts du ciel 1. Voilà une idée riche et majestueuse. Le ciel parsemé d'étoiles n'est plus qu'un désert où tout s'évanouit et disparaît à l'aspect du soleil.

Dans son ode à Ergotèle, il dit à la fortune : Par toi, les espérances des hommes, tantôt élevées,

1 Epypctç M AlOipo;, Ode à Hiéron.

tantôt rampantes, passent et roulent sans cesse de chimère en chimère 1. Dans ces expressions hardies, dans le coup d'œil jeté par le poète sur l' avenir que nous dérobent de noires ténèbres 2, dans le vol puissant, grave, majestueux du poète des jeux olympiques, qui ne reconnaîtrait un génie de la trempe de Byron? Car il faut remarquer que Pindare descend aussi de ces hauteurs pour laisser flotter son âme dans la mollesse de l'épicuréisme, et que, comme Byron et Voltaire, on le surprend à préférer la santé, la richesse, la gloire, au bonheur des dieux, et à lancer les traits les plus aigus contre ses ennemis.

Mais une différence essentielle qui résulte de la différence des époques, sépare ces deux poètes. Pindare, lors même que ses odes ne seraient pas aussi des hymnes, necesseraitpasd'êtrere%iew;r, tout en exprimant des doutes ; il ne creuse pas un abîme. Chez lord Byron, les mêmes doutes sont l'expression du scepticisme et d'une superbe incrédulité qui se tourmente elle-même pour savoir ce qu'elle ne peut comprendre. Son génie s'élève au-dessus des nuages et y cherche un Dieu : on voit qu'il a besoin d'une croyance, et qu'il se replie avec peine sur lui-même. Dans cette recherche de l'infini, quelle vigueur, quelle élévation d'idées, mais au fond, quelle tristesse, quelle amertume : « Qu'est-elle devenue (dit Manfred), la » victime de mes crimes? un objet auquel je n'ose » penser... rien peut-être. » Et cette recherche qui le fatigue, se reproduit si souvent dans l'expression de sa pensée, qu'on ne peut douter qu'elle ne soit l'ex-

et 1 Ode à Ergotèle.

pression de ses propres sentiments : « J'aurais voulu » m'élever, je ne savais où... et pour retomber peut- » être, mais comme la cataracte des montagnes. » Voyez aussi cette indomptable fierté qui le soutient : « Le lion est seul, je suis seul comme le lion.» Ainsi, génie de la même trempe, esprit tout différent chez les deux poètes.

Le poète anglais aime à peindre ces caractères qui sont en dehors de la nature, dont le profond chagrin mêlé au découragement et à l'orgueil, semble être le type poétique du spleen anglais, et la route la plus directe vers le suicide. Les anciens n'ont pas connu cette maladie morale, quoique chez eux, comme chez nous, quelques grands génies aient eu un certain fond de mélancolie avec toutes les différences, bien entendu, d'époques si différentes. Ils sont plus naturels dans l'acception ordinaire du mot, c'est-à-dire que, dans leurs peintures les plus vives, les plus énergiques des passions, c'est toujours l'homme qu'on retrouve, même quand il se débat sous la main de fer de la fatalité, et l'on sent que dans les mêmes circonstances on pourrait être cet homme. Achille est emporté par une fureur sauvage, par un délire de vengeance qui devient horrible; mais, après tout, c'est un homme qui sait aussi bien haïr1 qu'aimer, qui est tout entier à ses affections et que ne réprouvent pas les dieux \*. Otez aux modernes le sentiment chrétien, la moralité chrétienne qui élève l'homme au-dessus de l'homme en épurant son cœur, et laissez les pas-

' Lord Byron dit : J'aime un bon haïsseur.

» Voy. Iliade, ch. 1, IX, XXII.

sions humaines, vous trouverez des Achilles. C est la nature brutale, implacable, enfin c'est la nature abandonnée à elle-même, mais non se révoltant et se niant elle-même. Mais des Childe-Harold, des Manfred, des Conrad ainsi que des Faust, ne les cherchez pas dans l'antiquité; et chez les modernes, ils font une poétique mais triste exception. Il est curieux d'en examiner la cause. Je sais qu'au premier coup d'œil on peut voir que le défaut de croyance, les vagues et inutiles recherches de l'âme livrée à elle-même, doivent conduireà une impatiencede curiosité, aune sorte de révolte contre l'inconnu. Mais les anciens, loin d'en savoir plus que les modernes, n'avaient en général, sur l'avenir, que des idées matérielles, très- confuses, souvent contradictoires, et partant incapables de satisfaire l'esprit ni le cœur: d'où vient donc cette différence? C'est que chez eux la religion était, en grande partie, une affaire de convention ; les hommes éclairés et raisonnables ne croyaient point aux dieux éclos du cerveau des poètes ; ils se faisaient à eux-mêmes une croyance souvent, on peut le croire, très-supérieure aux fables qui avaient 'bercé leur jeunesse; il y avait là progrès et ils se reposaient tranquilles dans l'espoir indéfini d'un avenir que leur conscience pressentait; ou, si leur recherche aboutissait à un panthéisme qui n'est rien, ils fermaient les yeux pour ne point voirie fond de l'abîme, se rattachaient à la vie par la jouissance, et se soumettaient à la nature. Ils avaient épuré leur esprit en le débarrassant des superstitions qui ne soutenaient pas le regard de la raison, c'était toujours du progrès : la preuve s'en trouve partout. Aristote, Lu-

crèce, Pline le Naturaliste et tant d'autres n'ont-ils pas sur l'avenir l'esprit fort peu soucieux? C'est que chez eux, l'absence de croyance n'est ni une révolte contre la raison, ni une chute de la pensée. Chez nous, au contraire, il y a transition de la morale la plus pure à l'égoïsme et à ses flétrissantes doctrines, du sentiment du devoir, de la croyance la plus logique et des lois positives de la conscience, à un équilibre matériel, à je ne sais quelle science pédantesque qui veut tout expliquer, pénétrer tous les secrets de la Providence, sinon la nier, et se jette dans d'inextricables erreurs. En un mot, notre âme, privée des appuis auxquels elle était accoutumée, ressemble à un vaisseau qui n'a plus ni pilote ni voiles. Voyez Faust et Manfred : tous les deux sont dévorés par l'ardeur de la science, non pas la science humaine ou divine, mais celle des mystères impénétrables de la nature. L'ennui et le dégoût viennent bientôt flétrir leur àme; l'un et l'autre font un pacte avec les puissances surnaturelles ; le résultat chez tous les deux, c'est l'endurcissement et l'impénitence finale.

Ajoutez à cela les progrès d'une civilisation raffinée, le caprice des imaginations saturées de tant de systèmes, et l'influence des révolutions qui remuent tout profondément et habituent l'homme aux tempêtes : toutes ces causes et d'autres moins apparentes expliquent les différences essentielles de cette poésie et de celle des anciens.

Quand lord Byron dit : Je ne demande aucune sympathie, je n'en ai nul besoin, il ne se met pas au-dessus, mais à côté de la nature humaine. Et quel est le héros de ce poète malheureux et sublime? Voici

comment il le fait connaître: « Triste victime de la » satiété, ne voyant que ténèbres dans une vie abhor- » rée, Harold portait sur son front livide la malédic- » tion qui troublait le repos de Caïn. » Et si je rappelais ici les figures sombres et terribles de Conrad, de Manfred, et surtout de Lara, on verrait, dans cette gradation de peintures sinistres, jusqu'où peut aller un esprit puissant mais tourmenté, quand il épuise tout ce qu'il a d'amertume et de fiel.

Et cependant il aime à peindre la nature; devant les beaux sites du Portugal et les collines de l'Albanie, il semble respirer un peu, et son triste héros, insensible à tout, n'est pas tout-à-fait inaccessible aux charmes de la nature. On dirait qu'une vie nouvelle anime son cœur, et par contraste avec ses noirs tableaux il prodigue alors les plus fraîches couleurs. En respirant l'air pur et suave des montagnes , il ne perd pas sa mélancolie, mais sa pensée reflète le doux éclat des paysages sur lesquels l'œil se repose avec une sereine satisfaction.

« Un doux génie règne encore dans ces lieux, sou- » pire avec le zéphir, se tait dans les cavernes, et » glisse d'un pied léger sur cette onde mélodieuse. » Il y a une mélancolie suave dans ce souvenir; mais on retrouve dans plusieurs passages de ce genre une certaine coquetterie de pinceau : quand son cœur parle, sa tête vient toujours un peu se mettre de la partie, sans toutefois détruire le sentiment qu'il exprime; mais il y a une tristesse poétique, plutôt piquante que naïve, dans plusieurs strophes d'Harold. Il a beau faire, sa vive imagination est toujours là, et

les reflets en colorent les sentiments les plus touchants.

Voyez combien cet esprit est énergique, et quelle vigueur il trouve en lui-même, puisque, sans rattacher sa poésie à de hautes pensées, il sait trouver cette vive et puissante expression qui nous saisit dans Bossuet. Comme lui, il s'empare de ces idées de mort et de néant, il les manie, les contemple d'un œil ardent, et remue sans frayeur la poussière du tombeau. Comme Bossuet, toutefois avec beaucoup moins de naturel , il tempère par une touche de mélancolie ce que ces idées ont d'affreux ; mais il s'y repose, ne voit rien au-delà et l'on conçoit qu'il parle si souvent de son cœur desséché, flétri, sans d'ailleurs comprendre comment, alors, sa poésie peut être si riche, si colorée.

Il semble puiser une nouvelle force dans l'amertume même de son doute et dans le désespoir. Mais on sent que pour se mettre en face de lui et répondre à la sauvage harmonie de ses concerts par des accords religieux, il ne suffira pas de se reposer dans une foi inébranlable ou d'avoir l'esprit bien tranquille sur l'avenir. A Byron se réfugiant dans le néant, anticipant sur le tombeau, il faudrait opposer un Pascal ou un Bossuet qui nous fait aussi regarder dans la tombe, qui se complaît dans les idées de destruction, qui vous dit devant le cercueil d'Henriette : La voilà telle que la mort nous l'a faite; qui nous rappelle que notre corps devient un je ne sais quoi qui. n'a plus de nom dans aucune langue, mais qui, poète sublime, génie vraiment inspiré, s'élance tout-à-coup du bord du cercueil, s'élève au-delà des cercles tracés par les astres, en s'écriant : Sortez du temps, aspirez à l'é-

ternité. Ces admirables contrastes de grandeur et de bassesse ne peuvent se retrouver dans un poète qui ne reconnaît pas la véritable grandeur de l'homme, et qui méprise tout ce que nous sommes.

« Pauvre enfant du doute et de la mort, ses espé- » rances s'appuient sur des roseaux... Cette urne » étroite en dit plus que des milliers d'homélies. » Ne dirait-on pas que cette citation est de Bossuet, et si j'ajoute : « Peut-on bâtir sur ces ruines , » ne pourrait-on pas croire que c'est Byron qui parle? D'ailleurs, il y a entre eux un abîme. Quand Bossuet a dit: « La grandeur et la gloire!... Non, Messieurs, je ne » puis plus soutenir ces grandes paroles, par les- » quelles l'arrogance humaine tâche de s'étourdir » elle-même, pour ne pas apercevoir son néant; » il ajoute : «Mais, dis-je la vérité? l'homme que Dieu a » fait à son image, n'est-il qu'une ombre?... » Voilà comment il relève après avoir humilié; comment il console l'âme tout étourdie d'être descendue si bas. Lord Byron n'ajoute rien quand il a humilié, anéanti l'homme.

Ainsi, tous les deux ont une vive éloquence qui s'empare de votre cœur et le maîtrise. Mais qu'y laisse le poète anglais? le doute, le dégoût, et, après une excitation trop énergique, un repos fatiguant. Bossuet vous remue profondément et laisse dans votre âme de l'espoir, de la force, un repos consolant et cette conscience sublime de la grandeur de votre origine et de votre fin. Tous les deux sont doués d'un sentiment vif qui leur fait promptement saisir les rapports, créer les contrastes; mais l'un a puisé dans l'étude des livres saints et trouvé dans la retraite de son cœur

une simplicité, un charme de naïveté et de sentiment que l'autre n'a pu trouver dans son esprit.

Si je voulais pousser plus loin ce parallèle, j'opposerais à Bossuet, athlète de la religion, Byion, athlète de la liberté; car l'amour de la liberté communique à sa poésie quelque chose de mâle et de pur. Alors il est homme, il sympathise avec l'homme, et l'on voit dans Byron se promenant parmi les colonnes renversées de la Grèce, autre chose qu'une ruine vivante au milieu des ruines. La liberté, c'est sa religion à lui, elle l'anime, elle l'inspire, et ce n'était pas en vain que, par ses mâles accords, il évoquait l'àme de Léonidas.

Oui, quand il s'adresse à la Grèce, il est humain, c'est un ami sincère ; il prend tous les tons, il est tour à tour sublime et gracieux. Il invoque des souvenirs, il fait, en passant, un reproche plein de douceur :

« Cependant (dit-il), ton ciel est toujours aussi » bleu, et tes rochers toujours aussi sauvages; tes » bocages sont aussi frais, tes plaines aussi verdoyan- » tes, tes olives mûrissent comme au temps où tu » voyais Minerve te sourire ; le mont Hymette est tou- » jours riche en miel doré... »

Quel charme, quelle douce tristesse dans cette opposition! Cette belle nature est toujours la même, le peuple seul a changé! Ailleurs, c'est, en trois mots, un tableau où l'ancienne splendeur, le vainqueur et le vaincu, sont mis en contraste : « Ces orgueilleuses » colonnes élèvent seules leurs têtes séculaires ; mais » l'impassible Musulman s'appuie contre elles sans » être ému, et le Grec frivole passe en chantant » Je voudrais que lord Byron eût le sentiment pro-

fond de la divinité, comme Bossuet, et que Bossuet sût allier la liberté à la religion. Je voudrais qu'en nous montrant partout le doigt de Dieu, celui-ci ne s'appuyât pas .presque uniquement sur ces grandes théories souvent inconciliables avec les faits; et que celui-là, en chantant la liberté et les arts, ne vît pas dans les hommes les tristes jouets d'une aveugle fatalité. Pourquoi l'un semble-t-il rapporter tout à une sorte de théocratie dont il est si facile d'abuser? Pourquoi entre-t-il avec une ingénuité audacieuse dans tous les conseils de la Providence? Pourquoi l'autre, ne voulant rien ignorer, aime-t-il mieux tout nier? Mais c'est là un autre sujet.

En lisant les poèmes de Byron, on sent que l'auteur, s'il secoue la tristesse de ses idées, pourra s'égayer dans la composition d'un poème où, prenant le côté plaisant de sa. philosophie, il se jouera de tout. Ce ne sera plus un froncement de sourcil, sous lequel brille le regard de l'aigle, ce sera le rire moqueur, acéré, et le sarcasme qui semble effleurer, mais qui blesse profondément.

C'est ce qu'il a fait dans son Don Juan; il y parait quelquefois grave, sérieux, touchant; mais tout-à-coup il ricane de la bonhomie de son lecteur qui le prenait au mot. Puis il flétrit le vice, raille la vertu, proteste de ses bonnes intentions, fait des satires bizarres, d'un comique qui fait mal, d'une gravité rieuse et mordante; raconte avec une hypocrite chasteté des scènes scandaleuses, s'arrête par de perfides réticences, montre en se jouant une fausse pudeur: c'est de l'esprit gaspillé; est-ce du génie, est-ce de l'art? Non ; car le génie est droit, et l'art vrai ne donne pas le

change sur les pensées et les sentiments. La encore, il exprime ses doutes, il veut sonder l'avenir, il est mécontent de la nature ; mais un sarcasme vient faire trève à ses digressions, et il reprend le fil de sa narration si plaisante, si spirituelle, si ingénieusement immorale.

On a dit qu'il est, dans ses strophes plaisantes et satiriques, de l'école de Voltaire. C'est possible, mais je me défie de cette expression, comme on l'a vu ; faire des contes plaisants et philosophiques, ce ne serait pas pour cela être de l'école de Voltaire, à moins qu'on ne le prît pour modèle, ou, au moins, qu'on ne pensât au fond comme lui. C'est ce que Byron ne fait pas. Il reste poète, et Voltaire n'est qu'un très-spirituel conteur. Celui-ci n'a aucune inquiétude sur l'avenir, il attaque surtout la religion ; quand il peut manger du jésuite, il s'en donne à cœur joie. Le culte est surtout l'objet de ses moqueries; c'est de l'homme que se moque Byron. Le poète anglais est incrédule à tout, et il a besoin de croire à quelque chose; ou son doute le tourmente, et il écrit le Corsaire, Lara, Manfred ; ou il s'étourdit, et il écrit les strophes de Don Juan. Voltaire se retranche dans un déisme vague, il se confie au dieu des bonnes gens, et il laisse tomber de sa plume ces facéties où le sérieux est mêlé au grotesque, où il y a souvent plus de talent et d'esprit que de vérité et de raison. Ainsi, quelle différence ! L'un cherche toujours à creuser, et il ne peut s'arrêter nulle part; l'autre, tout au contraire, écrit d'après ce principe, qu'il a exprimé dans son dictionnaire philosophique et qui le sauve des amertumes byronniennes... Comment, étant aussi bornés que nous le sommes,

pouvons-nous connaître ces profondeurs? Ne nous suffit-il pas qu'il soit prouvé qu'il existe un maître suprême ?

lime reste à opposer à Byron un autre poète, poète du premier mérite, chez qui les sentiments les plus nobles sont unis à une belle et riche poésie, et qui sait nous consoler en nous attristant, c'est-à-dire en nous faisant verser de douces larmes. Il a mis en scène Harold, ou plutôt Byron lui-même; si sa modestie ne le mettait à l'abri du reproche, et par conséquent de l'excuse, je dirais que, s'il y a de l'audace à faire parler Byron en le continuant, son motif l'y autorisait. Lamartine a voulu le conduire jusqu'au terme de sa carrière, et faire sentir ce qu'il y a d'affreux dans les derniers moments de celui qui n'espère pas. C'est un contre-poison aux stances désespérantes d'Harold. Chez lui, l'âme retrouve sa dignité, son calme, son sublime espoir.

Lamartine a moins de vigueur, plus de sentiment dans les grands tableaux; mais quand il aborde ces hautes régions où l'aigle vole et respire à son aise, on voit qu'il n'est pas dans sa sphère, qu'il n'y a pas assez d'air pour ses ailes et qu'il a fait des efforts pour s'élever si haut. Sa foi, qui laisse son âme tranquille, répand sur ses vers 1 une sorte d'uniformité et de monotonie qui est peut-être une harmonie imitative du quiétisme de ses idées, mais qui ne répond pas à la sublime horreur de son sujet.

Ainsi, l'auteur des Méditations, accoutumé aux impressions douces, au calme que donne un sentiment

1 Je ne parle que du dernier chant de Childe-Harold.

religieux et pur, ne s'est point élevé aux puissants accords de la lyre de Byron. Je sais qu'on peut faire parler un caractère qu'on ne trouve point en soi-même et Racine n'a point trouvé Mathan dans son cœur. Mais il est des sentiments intimes qu'il est bien difficile de supposer, et d'ailleurs, tout esprit ne peut prendre toutes les formes : que sera-ce s'il faut peindre des sentiments peu naturels, le désenchantement d'une âme qui se ronge elle-même, d'une âme flétrie par une fausse expérience et un ténébreux scepticisme , et qui ressent le supplice cruel du remords sans se reprocher aucun crime?

Voici comment ce poète parle d'Harold :

Du sceptique Harold le doute est la doctrine,

Le croissant ni la croix ne couvrent sa poitrine :

Jupiter, Mahomet, héros, grands hommes, dieux ,

(0 Christ, pardonne-lui!) ne sont rien à ses yeux.

Que font ici Jupiter et Mahomet? et puis ne faut-il pas deviner un peu tout l'ensemble de la phrase? est-ce là l'homme dont vous venez de voir le sinistre portrait, jeté en deux coups de pinceau?

Mais quel est le dieu d'Harold? c'est, suivant le poète :

Ce pan mystérieux, insoluble problème, Grand, borné, bon, mauvais, etc.

J'en doute fort, et je crois qu'il faut aussi rayer le panthéisme comme doctrine. Ce poème commence par une invocation à la muse des derniers temps :

Voy. dans ce vol. le chap. intitulé : Des Sympathies.

est-ce là de la poésie? Vient ensuite un poétique tableau de la chute du paganisme, mais, à la place de tous les dieux détrônés et morts, il reste :

Deux sentiments divins plus forts que le trépas :

L'amour, la liberté, dieux qui ne mourront pas!

Eh bien, qu'est-ce que cela fait alors qu'Harold ne croie, ni à Jupiter, ni à Mahomet, ni aux grands hommes, puisque vous mettez vous-même, à la place des dieux et des prophètes, deux sentiments qui peuvent très-bien s'en passer, et auxquels le cœur d'Harold est peut-être très-accessible? J'avoue en hésitant, que tout cela aurait besoin de quelques explications, et qu'en lisant tout ce début je me rappelle involontairement le mot de Bossuet, qu'il y a un grand creux dans la poésie.

Je disais que Lamartine ne paraît pas tout-à-fait à son aise. Et, en effet, on trouve dans ce petit poème un assez grand nombre d'expressions et de vers qui décèlent moins la négligence que le travail de la pensée, et une contrainte fort éloignée du sublime. Je n'en cite pas ; mais on voit bien que j'en pourrais citer quelques exemples.

Pour expier cette petite critique, je dirai aussi que bien des pages sont admirables de poésie. Je citerai les Adieux à l'Italie, morceau plein de verve où règne un sentiment profond de sa grandeur passée et de l'indigne mollesse où elle se plonge; je citerai l'invocation à Homère, au nom duquel

Les airs, les cieux, les flots, la terre, tout répond.

Je citerai encore le tableau déchirant du désespoir des

femmes grecques qui se précipitent, elles et leurs enfants, pour échapper à un féroce vainqueur.

Des morceaux comme ceux-là suffiraient pour assurer à Lamartine le pretium nomenque poetœ. Et, après tout, s'il n'est pas poète comme Byron ou Pin- dare, il l'est autrement; s'il n'est pas le cygne de Dircé, il est l'abeille du mont Matinus; il sait parler à l'âme, l'élever, et lui inspirer de généreux sentiments, un noble élan vers le ciel.

Mais n'accusons pas trop sévèrement le cœur de Byron. Des malheurs qui flétrissent l'âme sont venus l'abattre, et il a tiré de sa lyre des sons lugubres, rendus plus tristes encore par un scepticisme désespérant. En lui donc admirons le poète, plaignons l'homme, et rappelons encore à ceux qui seraient tentés de l'imiter, que la poésie du désespoir, s'ils n'égalent pas Byron, sera ridicule et fatigante, et que, s'ils l'égalent, ce qu'il ne faut jamais attendre d'un imitateur, elle manquera toujours le vrai but du poète, qui est d'élever les âmes et de les charmer.

SUR

LES CONTES FANTASTIQUES

D'HOFFMANN.

Le monde est vieux, dit-on, je le crois; cependant

Il le faut amuser encor comme un enfant.

LiFONTÀlNE.

Qui n'a pas lu cet ingénieux et naïf conteur, ce rêveur savant, cet enfant de génie qui révèle des accords inconnus, qui dessine des formes sans réalité, et vous jette à son gré dans cette mélancolie charmante dont l'âme aime à s'envelopper pour s'élancer dans les espaces inconnus? Qui ne connaît ce narrateur poète qui se lance avec vous au milieu des évènements qu'il imagine, se mêle aux groupes des personnages qu'il crée, et sait presque vous montrer l'àme au travers de son enveloppe? Tel est Hoffmann. Il a uni aux sentiments les plus intimes du cœur les conceptions

les plus vives de l'imagination, et tout en s'égarant quelquefois, souvent même, j'en conviens sans difficulté, il a su intéresser par la naïveté dans les récits même les plus bizarres.

Les passions douces ou terribles, toutes les affections, toutes les impressions ont été décrites par de grands poètes, qui ont fait voir que le génie sait y trouver une source intarissable d'émotions; mais Hoffmann, tout en présentant des tableaux de ces passions, en a dépeint une autre qui n'est pas toujours vraie, qui n'est pas dans toutes les âmes, qui certainement était dans la sienne, et dont l'expression poussée un peu loin, présente dans ses développements un mélange d'idéal, de mystérieux et de surnaturel poétique ou bizarre, qui justifie le titre de fantastiques qu'il a donné à ses contes.

Otez-lui son exaltation, son culte pour l'art; faites- en un esprit fort qui se moque des fantômes qu'il évoque , qui ne sente pas ce qu'il dit, qui feigne de rêver quand il écrit un rêve ; alors, non-seulement la plupart de ses contes perdent presque tout leur attrait, mais quelques-uns ne sont plus que des fables ridicules, que les élucubrations d'un homme sombre qui veut être artiste et poète, mais qui n'est en réalité ni l'un ni l'autre.

Car ces contes ne présentent pas seulement des faits plus ou moins intéressants : une vive passion pour les arts y est presque toujours développée avec les couleurs brillantes d'une imagination vraiment passionnée. Pour le comprendre, il faut donc accepter ce caractère étrange , pénétrer sa pensée, s'associer à ses sentiments, sympathiser avec ce cœur malade

dont les souffrances sont souvent exprimées avec tant de poésie. Sans doute, il n'est pas toujours enveloppé dans ce mystérieux amour de l'art, et il a écrit, sans avoir recours à ce mobile, de petits romans pleins d'intérêt. Il a écrit aussi des pages qui ne sont que bouffonnes ou absurdes, mais c'est par les beautés et non par les fautes qu'il faut juger un écrivain, un artiste ; il faut faire la part du bien et du mal, et je crois qu'avec sa haute et grave raison, l'auteur de Waverley n'a pas assez observé tous les côtés sous lesquels se présente Hoffmann.

Le sentiment qui domine dans presque toutes ses compositions, c'est une religieuse passion pour tout ce qui tient à l'art, amour exalté et dont il semble impossible de se rendre compte. A ce lyrisme intérieur se mêlent des craintes et des joies mystérieuses, une espèce de fatalité qui empêche l'âme de jouir de toute la plénitude de son bonheur; c'est un art capricieux qui échappe à l'artiste, comme les fruits à la bouche avide de Tantale, ou qui l'enivre et le tue. Je le répète, on ne suppose pas de pareils sentiments; il faut les éprouver, il faut avoir rêvé cet idéal indéfini ou se résigner, si l'on veut le peindre, à n'être que ridicule.

Or, Hoffmann se peint lui-même, il ne se joue pas de son lecteur, sa foi d'artiste est vraie : la musique, par exemple, est pour lui une religion ; elle le transporte dans le ciel où il poursuit cette joie ineffable qui lui échappe, et dont la recherche le fatigue et l'épuisé. On sent bien qu'avec une pareille organisation , les artistes qu'il met en scène ne seront pas des hommes ordinaires, et qu'il racontera de leur génie des effets prodigieux qu'il sut admirablement décrire

comme poète, mais dont, comme musicien et comme peintre, il ne sut faire que le croquis ou la caricature.

Cette imagination exaltée sent un peu la fièvre, j'en conviens; mais avec quel art, quelle légèreté de pinceau il sait exprimer les effets de l'harmonie et les souffrances d'une âme vraiment musicale ! — Bettina est malade, elle est menacée de ne pouvoir plus chanter. On croit d'abord que le rhume dont souffre cette jeune fille prive son gosier délicat de sa flexibilité et de sa pureté. Mais Hoffmann y voit une cause surnaturelle. Ecoutons-le :

— « Maître de chapelle ! dit le voyageur, je vis une » fois un petit papillon bariolé qui s'était pris dans » les fils de votre double clavicorde. La petite créa- » ture voltigeait gaîment de côté et d'autre, et ses » ailerons brillants battaient tantôt les cordes supé- » rieures, tantôt les cordes inférieures, qui rendaient » alors tout doucement des sons et des accords d'une » délicatesse infinie, et perceptibles seulement pour » le tympan le plus exercé. Le léger insecte semblait » voluptueusement porté par les ondulations de l'har- » monie; il arrivait quelquefois cependant qu'une » corde, touchée plus brusquement, frappait, comme » irritée, les ailes du joyeux papillon, dont les cou- » leurs étincelantes s'éparpillaient aussitôt en pous- » sière; mais il continua de voltiger gaîment, jus- » qu'à ce que, froissé, blessé de plus en plus par les » cordes, il alla tomber sans vie dans l'ouverture de » la table d'harmonie, au milieu des doux accords » qui l'avaient enivré i. »

' Traduction de Loève Veimars. 1

Dans cette description si pure et tout aérienne, vous trouvez ce spiritualisme de l'art que poursuit Hoffmann', cette vague et poétique rêverie d'artiste qui lui est si naturelle. — Ailleurs, dans un conte qui a tout le charme et tout le prestige d'un songe, c'est une jeune fille dont les chants ont quelque chose de céleste, et dépassent la sphère de la voix humaine. Mais elle mourra si elle chante encore, parce que la musique agit avec trop d'énergie sur sa frêle organisation, et brise son âme. Et en effet, une nuit qu'elle avait chanté, on la trouva morte, le sourire sur les lèvres, comme si elle était bercée par des rêves de bonheur. Voilà le papillon qui s'est brisé sur les fils du clavicorde, et qui est mort ivre d'harmonie.

C'est une propension naturelle chez les modernes, que de tendre vers la spiritualité, c'est-à-dire vers une expression qui échappe autant que possible, et que l'art peut le permettre, aux étreintes de la matière. De là, car sait-on s'arrêter? de là tant de rêveries chez ; nous, et tant de tableaux qui sont peints sans avoir été esquissés, et qui ne présentent que des vapeurs ; de là aussi tant d'amertume dans certaines poésies qui flétrissent tout, parce que l'âme, seule et sans frein, a besoin d'un aliment et d'un point d'appui : or, où le trouver si l'on se sépare de Dieu et si l'on n'y a pas foi? Voilà le mot de la littérature du désenchantement et du désespoir. Qui ne croit pas en Dieu, flétrit non pas le vice mais l'homme, et ricane de l'humanité. Pauvre rôle! Les anciens d'abord croyaient au moins à une partie de leur mythologie; il y avait au fond de tout cela croyance à quelque chose de divin,

et lors même qu il n'en était rien, ils ne tombaient pas dans ce suicide de la pensée, retenus qu'ils étaient par la forme et la beauté matérielles. Certes, ils savaient les animer, et celui dont le ciseau fît Apollon et la Vénus de Milo, avait soufflé une âme dans cet admirable morceau de marbre. Mais ils ne cherchaient pas à peindre l'esprit tout seul, défaut tout spécial à la rêverie mystique des modernes. Loin de là : les choses mêmes de l'âme étaient souvent personnifiées, et les effets et les causes pouvaient, même au moral, s'enchaîner ou être séparés par des moyens purement physiques. A eux donc surtout et les formes et la beauté 1 ; l'amour a des formes, la mort en a, et toutes les vertus, et tous les vices. Voyez Alceste : son époux devait mourir, c'est-à-dire les Parques devaient couper le fil de sa vie. Elles consentent à le laisser vivre, si une autre personne descend dans les enfers à sa place. Alceste se dévoue, et la Mort vient en personne pour la prendre. Elle lui coupe le cheveu fatal avec un fer tranchant. Que faire? Comment la sauver? Hercule, le vigoureux Hercule court au tombeau, saisit la Mort dans ses bras, l'étreint, la suffoque, et il faut bien qu'elle lâche sa proie, et le destin a cédé à la force musculaire.

Voilà le canevas sur lequel a travaillé Euripide; c'est sur cette esquisse qu'il a jeté les belles et vives couleurs de sa poésie. Cela est fort clair; tout étant représenté, humanisé, le surnaturel s'explique par des mouvements; mais comparez maintenant à ce tableau le Violon de Crémone d'Hoffmann, dont je

1 Evidemment cela n'a rien d'exclusif.

viens de citer le dénouement. Il y a aussi là une jeune femme, proie dévolue à la mort. Est-ce une maladie incurable qui la mine? pas plus qu'Alceste. Est-ce quelque mauvais génie qui a étendu ses noires ailes sur cette belle et frêle créature? non plus. Elle doit mourir (si elle chante), non pas que les efforts de poitrine doivent déterminer chez elle l'horrible phthisie, non, ce n'est pas cela. Mais il y a une âme dans ce corps, une âme qui s'y trouve à l'étroit, qui s'enivre d'harmonie, qui s'évapore comme l'encens, mieux que cela, qui monte au ciel comme une prière, et il se trouvera, une belle nuit, que ce corps sera resté tout seul, comme le Labyrinthe d'où, sur ses sublimes ailes, s'est envolé Dédale. Ce sont là les extrêmes sur la chaîne de l'art. Alceste et Antonie, l'ancien et le moderne, le Grec et l'homme du Nord 1.

De ce spiritualisme aux espaces imaginaires, où la pensée va se perdre et se consumer sans fruit, il n'y a qu'un pas, et le conteur allemand le franchit quelquefois. La bizarrerie a pour lui beaucoup d'attraits ; on voit qu'il éprouve un secret plaisir à épuiser l'activité de son esprit dans la peinture d'une espèce de - folie raisonnable, analyse la plus subtile, métaphysique la plus déliée des passions. Souvent aussi, il fait vibrer les cordes les plus délicates de l'âme, et l'on sent qu'il y a du vrai dans sa passion spiritualiste. Ses artistes sont bizarres, capricieux ; mais ils le sont

1 On a tiré de ce conte d'Hoffmann le sujet d'un opéra. Je ne l'ai pas vu, mais j'ai lu qu'on a fait de la jeune fille une poitrinaire. 0 contre-sens! ô logique! logique qui a voulu expliquer ce mystère par la matière et les formes, et qui a froissé brutale-

. ment les ailes brillantes du papillon !

naturellement, mais ils ont du génie, ils sont vraiment inspirés ; tout différents de ceux qu'on voit dans bien des romans et des drames, et qui n'ont du véritable artiste que des ridicules. Ceux d'Hoffmann se laissent aller à une exaltation pure, idéale, qui a bien aussi son côté bizarre, mais on voit que l'auteur s'est peint lui-mênie , qu'il a donné une forme à ses propres sensations, et que, s'il est fidèle à son titre, c'est qu'il voit quelquefois la figure qu'il dessine, à travers la flamme du punch, et au milieu des tourbillons de fumée que sa pipe exhale autour de lui.

Qu'il mette en scène des peintres ou des musiciens, ce sont les effets les plus prodigieux de l'art qu'il veut peindre, les combats et l'épuisement d'une âme qui cherche lé beau, son ivresse, quand elle l'a trouvé; chose remarquable ! il dessine souvent des grotesques, il aime à saisir et à rendre ces figures imaginaires qui voltigent comme des ombres chinoises ; et quand il s'agit de l'art, c'est dans les sentiments les plus profonds et les plus nobles, c'est dans le ciel qu'il va chercher ses inspirations. Alors, dans ses conceptions les plus vraies, d'après le point de vue où il s'est placé, il y a de l'idéalisme, du surnaturel; ce sont souvent des esprits et non des corps qu'il dessine, parce que, dans ses rêves d'artiste, il dépouille l'art de tout ce qu'il a de matériel, et ressemble à un enthousiaste qui voudrait saisir des sons mélodieux, mais fugitifs, qui retentissent au loin et jettent son âme dans une douce extase.

Au reste, dans plusieurs contes, il ne sort pas du positif relativement à l'art, mais il n'en peint jamais froidement les merveilles. Voyez comment il décrit

les chefs-d'œuvre de Salvator Rosa, voyez le court dialogue entre lui et son ami Antonio. Là, vous ne trouvez ni exaltation ni ivresse, mais un sentiment vrai, mais les hautes pensées d'un artiste qui a pénétré, qui sent les mystères de son art.

Hoffmann est doué d'une vive et féconde imagination. Chez lui, les évènements se multiplient, se pressent, s'enchaînent, et sont narrés avec une précision, une clarté qui les empêchent de se confondre. Tout en se livrant à ses caprices, il tient les fils qui font mouvoir toutes ces figures. Belles ou laides, elles sont dessinées en quelques traits et spirituellement caractérisées; quelquefois il les charge de la manière la plus bouffonne. Beaucoup de ces contes auraient aisément fourni l'étoffe d'un long roman , ils n'ont cependant rien de sec dans leur modeste dimension , tant Hoffmann sait l'art de conter, de grouper ses personnages en leur conservant leur physionomie, de piquer la curiosité, en jetant au milieu de la scène un personnage singulier, mystérieux, grotesque, qui serait peut-être déplacé ailleurs, et qui plaît chez lui, parce que c'est très-naïvement qu'il puise dans son imagination, comme d'autres puisent dans la nature.

Et il puise aussi dans la nature: il sait la peindre ; mais il affectionne le sombre et le terrible, et, comme il a une grande vivacité de conception, il jette hardiment ses couleurs, trouve des tons heurtés, saccadés ; puis, tont-à-coup, au milieu du plus sombre tableau, il fait briller une de ces figures angéliques dont la délicatesse et la pureté forment avec le reste un contraste frappant. Mais souvent son imagination, vivement excitée, lui fait voir la nature comme à travers

un prisme, et il n'est pas étonnant qu'alors il outre les formes et charge le coloris.

Dans la Biographie de Kreisler, par exemple, où les faits et les incidents sont multipliés avec profusion , où Hoffmann passe de la satire fine et spirituelle aux récits les plus sérieux; du bouffon à l'enthousiasme de l'art ; de la niaiserie et de la folie aux plus nobles pensées, aux plus généreux sentiments; dans ce singulier roman et quelques autres contes, où l'auteur était si bien dans son caractère, la nature paraît, dans plusieurs scènes, plutôt surexcitée ou galvanisée que vivante; ce que vous prendriez pour un homme, n'est parfois qu'un fantôme créé par le génie d'Hoffmann, c'est quelque chose d'indéfinissable, d'insaisissable, qui n'est qu'à moitié dans la vie humaine, et qui, du reste, est céleste ou diabolique. Mais vous trouvez dans presque tous, des caractères pleins de vérité et saisis avec bonheur.

Hors de la nature, il n'y a pas de vrai; pourquoi donc Hoffmann nous intéresse-t-il encore? c'est que pour lui, la vision, c'est aussi la nature ; c'est que, s'il nous trompe, il se trompe lui-même ; c'est qu'alors, il est naïf et sincèrement crédule; c'est que, quand il rêve, c'est tout de bon. D'ailleurs il ne rêve pas toujours ; il sait dessiner et colorier de petits tableaux pleins d'expression, de grâce et d'originalité, où tout le merveilleux consiste dans les contrastes et la singularité des formes. Il intéresse, il amuse, il attriste et égaie tour à tour. Sobre de réflexions et de portraits, il sait, en peu de mots, faire connaître complètement ses personnages, de manière qu'on ne puisse plus les méconnaître. Voyez ses caricatures du conte intitulé :

,S'al,r,atoi, Rosa; comme elles sont jetées d'une main légère et ferme, et, malgré les invraisemblances, quoi de plus plaisant que le signor Pasquale Capuzzi, le docteur Pyramide, le petit nain, femme de chambre, et cette charge de Formica, qui réunit les arlequina- des italiennes à la spirituelle bouffonnerie d'Aristophane? Et, pour le contraste, voyez à côté de ces bizarres personnages, le grand artiste, l'habile, le rusé Salvator, son ami Antonio, et la belle Marianna, et ce dénouement qui nous montre Salvator lui-même sous le masque de Formica. Tout cela est plein de bonne satire, de peintures comiques, d'incidents curieux, racontés d'une manière très-piquante.

Si, dans tout ce qu'il a fait, on retrouve toujours la touche d'Hoffmann, on peut dire cependant qu'il sait varier à l'infini ses tableaux, et qu'il n'a jamais besoin de se copier lui-même. Ainsi, puisque je parle des contes dans lesquels il n'a pas eu recours au merveilleux, ses personnages artistes, sérieux, comiques, bouffons, ne se ressemblent pas du tout. On voit qu'il est riche, très-riche de son propre fonds. Les évènements se colorent, dans son imagination , des reflets les plus singuliers ; la manière dont il les présente leur imprime quelque chose de vif et d'inattendu, et ses touches, rudes et heurtées, leur donnent un relief frappant.

Ce que j'ai dit du Salvator, je pourrais le dire de plusieurs contes qui n'ont de fantastique que le titre. Ceux-là ressemblent-ils aux contes gris, bruns, noirs, de toutes les couleurs, dont nos contemporains ont été si prodigues? Non , c'est toujours Hoffmann, ce simple et candide rêveur qui croit tout ce qu'il dit, qui

frémit lui-même des scènes terribles qu'il raconte, qui, toujours vivement ému, écrit comme il sent, ne suit pas de système, peint tour à tour la vertu, le vice, le beau, le laid, l'horrible, trouve les contrastes sans les chercher, le surprenant sans y penser, n'épuise pas son sujet, et, plein d'imagination, poète exalté, bouffon spirituel, unit la naïveté de l'enfance à la sérieuse bonhomie d'un Allemand.

Et quand il emploie le merveilleux, on voit qu'il est dans son naturel. Il vous déroule, avec une sorte d'effroi, les tableaux sombres qu'il sait rembrunir par les incidents les plus insignifiants en eux-mêmes, comme un craquement de croisée ou de porte, le vent qui souffle dans la cheminée, etc. ; puis, il fait apparaitre tout-à-coup une figure mystérieuse, et fait planer sur toute la scène la fatalité et le malheur. On éprouve alors une agréable terreur, comme celle qui fait rapprocher les siéges au récit des histoires de fantômes qui viennent abréger par la peur les longues veillées du village.

Ainsi, dans le Majorai, le rôle mystérieux de Daniel est saisissant; on sent qu'il y a un grand crime au fond de cette histoire, et l'on frissonne en voyant ce malheureux, bourrelé de remords, venir, la nuit, dans un pénible somnambulisme, répéter une ef- . frayante pantomime. Cependant, tout s'explique , il n'y a rien de surnaturel, et, à la fin , Daniel tombe mort en entendant prononcer, par hasard, les deux mots que sa victime lui avait adressés en expirant. Il n'y a là d'autre merveilleux que ce secret que l'on cherche à pénétrer, et qui est si bien enveloppé dans une suite de scènes vivement présentées et enchaî-

nées avec art. On trouve d'ailleurs dans ce conte les autres qualités d'Hoffmann : le contraste entre Daniel et le bon et honnête Justicier, l'amour de la musique et ses puissants effets sur l'âme, et ces figures rapide- dement crayonnées dont Hoffmann est si heureusement prodigue.

Souvent, le merveilleux est inexplicable et n'a de réalité que pour Hoffmann lui-même. Un fait se présente, son imagination le grandit, le développe, l'entoure de circonstances singulières, bizarres, crée en quelque sorte des passions nouvelles par la singularité de sa peinture, donne comme vrai tout ce qui est possible; aucun obstacle ne l'arrête alors , et il vous raconte très-sérieusement ses hallucinations, qu'il sait cependant enchâsser dans des récits vrais et intéressants. Le magnétisme animal, par exemple, les fascif nations exercées sur l'àme, et tous les prodiges de cette nouvelle magie sont décrits par Hoffmann dans le Spectre fiancé. Là, tout est sombre, mystérieux, terrible. Toute la nature s'anime; on est dans un monde nouveau où le positif a disparu ; on se sent pénétré d'un effroi involontaire, dominé par un songe affreux. Croyez au magnétisme, et tout cela sera vrai pour vous.

Pour jouer avec un enfant, il faut se faire enfant; pour lire ce singulier conteur, il faut croire un peu aux revenants, n'être pas trop difficile sur la stricte logique, ne pas le chicaner sur ce spiritualisme qu'on appellerait aujourd'hui du spiritisme, s'associer un moment au sentiment intime de cette âme malade, à cette imagination libre et rêveuse, et je vous assure

qu'alors il y a plaisir à suivre les caprices et les folies de son pinceau.

Je ne parlerai pas des contes d'Hoffmann qui sont réellement fantastiques dans le sens même que Walter Scott attache à ce mot. Le grotesque surnaturel n'a rien qui en rachète l'absurdité : des êtres monstrueux, des prodiges ridicules, des contes de sorcier qui sont sans but comme sans intérêt, des tableaux exagérés, horribles, hideux , tout cela n'est que le fruit de l'ivresse et du délire. Mais combien il serait injuste de juger notre auteur par ce côté, et de confondre ces grossières productions , enfantées sous l'inspiration d'un cauchemar, avec celles où il ne paraît raconter que des songes et des rêveries pleines d'une douce mélancolie, d'une poésie exaltée, mais qui part d'un sentiment vrai, mais qui est pleine de naïveté et de bonne foi, où le terrible n'est pas hideux, où l'ivresse n'est pas du délire, où enfin , chargeant sa palette de riches couleurs qu'il emploie, il est vrai, avec plus de profusion que de sagesse, il jette sur la toile ces petits drames pleins de mouvement et de verve !

On voit bien que par la nature de son esprit Hoffmann est un homme à part, et plus encore à cause de la singularité de son caractère et de son talent; que, pour l'apprécier, il faut aussi sortir des règles ordinaires du goût, et ne pas le soumettre à la critique sévère que provoquent les ouvrages où l'on est en droit de réclamer toujours la raison et la vérité. Il veut nous intéresser et nous plaire, sans doute ; mais il veut, avant tout, s'amuser lui-même, s'effrayer, s'attrister, se réjouirà l'aspect des tableaux qu'il vient de créer ; c'était une source de jouissance, écrire était

pour lui une passion1. Entraîné par ce mouvement instinctif de son imagination, il franchit les bornes de la nature, se jette dans un monde idéal, s'enivre de sa propre exaltation. Eh bien, suivez-le dans ses écarts, observez avec curiosité sa fougue et ses caprices , et ne perdez pas de vue, si vous voulez jouir un peu de ses inventions, que cettè rêveuse imagination est pour lui comme une seconde nature.

Mais gardez-vous de vouloir marcher sur ses traces. S'il ne faut jamais imiter, il faut, sans aucun doute, étudier et comprendre. Le littérateur ne peut faire trop ample provision de connaissances : il faut qu'il profite de l'exemple des autres, et pour éviter les écueils sur lesquels ils ont été se perdre, et pour apprendre d'eux à connaître la nature. Etudiez donc cet esprit original qui aura sa place dans l'histoire de la pensée humaine; lisez-le, mais pas plus pour faire du fantastique, que vous ne lisez Homère pour faire du merveilleux. Or, comment la lecture peut-elle en être profitable? Par la vérité, la poésie des détails, par la vivacité des tableaux, par ces qualités, enfin, que j'ai tâché d'esquisser, et même aussi par cet abus de spiritualisme qui nous signale un danger, mais non par le fantastique proprement dit. Quelques-uns ont beau vanter le genre rêveur, la poésie romantique, et tomber dans un excès en voulant en éviter un autre, la rêverie , du moins comme ils l'entendent, n'est pas un genre, c'est une exception qui fatiguerait bientôt, si l'on s'en faisait un système, c'est-à-dire, si l'on se

Si je pouvais seulement, disait-il dans la maladie qui l'enleva, conserver la force de travailler à l'aide d'un secrétaire !

faisait rêveur. Il faut être Allemand, Il faut être Hoffmann pour écrire comme lui ; il faut avoir du génie à éparpiller dans de petits contes, et une imagination riche et un peu hallucinée qui, ne pouvant en partie être appréciée que dans des circonstances exceptionnelles, trouve dans la variété et la vivacité des couleurs qu'elle emploie, une excuse pour ses excès, et, dans ses écarts même, un moyen de vous captiver. En un mot, on peut marcher sur les traces de Walter Scott et de Cooper: ceux-là parlent aux hommes de tous les pays; les contes d'Hoffmann, dans ce qu'ils ont de purement imaginatif, sont une de ces productions de l'Allemagne qu'on lit avec plaisir, avec un singulier intérêt de curiosité qui étonne, comme certains rêves, par des sensations inaccoutumées, qui vous charment en vous transportant dans un monde idéal, vrai pour l'écrivain; mais dont l'imitation, ne nous lassons pas de le dire, serait, de toutes les imitations, la plus gênante et la moins heureuse.

DE L'IDÉAL DANS L'ART;

UN MOT SUR CORNEILLE ET RACINE A CE SUJET1.

Cette expression d'idéal peut avoir plusieurs significations et se considérer sous divers points de vue. Dans la vie, on appelle quelquefois ainsi le but arrêté auquel on tend, le dernier terme qu'on se propose, et qui n'est pas toujours, à beaucoup près, le degré moral le plus élevé : pour les uns, c'est la fortune, et tous leurs efforts, tous leurs mouvements ont ce but unique et toujours envisagé ; pour d'autres, c'est la renommée, la gloire par la science ou par les arts, le repos qu'il faut s'assurer par une fortune suffisante, otium divos rogat. Cependant, on peut dire, si l'on veut laisser au mot sa haute et légitime signification, que le vrai idéal dans la vie est bien un but cherché et toujours en vue, mais un but qui est placé à un degré très-élevé de la force et de la grandeur morale.

C'est par erreur que cette Etude a été indiquée comme faisant partie du 2" volume.

L'idée étant la vie de l'intelligence, l'idéal doit être une haute expression de force sur soi-même, de puissance sur la passion, en un mot, l'usage le plus complet de la liberté de l'âme. Il est certain que les degrés différents d'élévation et de vertu dans les diverses civilisations, soit successives, soit simultanées, sont en raison de l'idéal qui y est connu et accepté. Les sages et les forts dans une nation tendent à ce point culminant et ne se reposent que quand ils y ont atteint. La religion, les sciences morales et philosophiques fixent jusqu'à un certain point ce degré. Il y a de très-grandes différences entre des sages qui n'ont pas le même idéal; ils peuvent avoir relativement une égale valeur, mais ils ont absolument des vertus qui sont loin d'être les mêmes.

Mais l'œuvre d'art peut exprimer simplement les choses matérielles de la vie, l'aspect de la réalité quelle qu'elle soit, et c'est jusqu'à un certain degré de l'art et sa première condition. Et d'un autre côté, elle peut exprimer au moyen d'une forme vraie et saisissante ce qui est dans la vie et dans la nature, en général, mais de manière à élever l'àme, à exciter en elle des aspirations plus nobles et plus bienfaisantes, et c'est là la plus belle et la meilleure expression artistique. 01', cela étant convenu qu'en tout état de cause l'artiste met en usage les moyens de son art, suivant les nécessités auxquelles cet art est soumis sous peine de n'être plus lui-même, et ce premier besoin d'expression artistique satisfait, reste à considérer la nature de l'idéal dans la vie comme le modèle et l'âme de l'idéal dans l'art; ce qui est essentiel et très-délicat à déterminer parce que l'idéal ne se

voit ni ne se touche comme les réalités qui affectent les sens, et que si, dans une œuvre d'art, il est sensible et évident, on ne saurait dire cependant à quelle forme particulière du dessin ou du coloris il est attaché.

La forme est essentielle; elle tient à la matière même de l'art, matière cachée, voilée, changée par l'art lui-même, transfigurée par l'idée qu'elle est chargée de représenter et qu'elle représente en effet. Elle devient donc alors autre chose qu'elle-même par la nouvelle signification que l'art lui a donnée; mais elle ne constitue pas une œuvre idéale par cela seul qu'elle renferme une idée et qu'elle la suscite nécessairement dans l'esprit.

L'idéal dans l'art, c'est l'expression vraie de ce qui serait l'idéal dans la vie, 1° comme type d'une certaine moralité, et 2° du plus haut mérite moral de volonté libre et pure. Toute œuvre d'art excellente remplit cette première condition de valoir par elle- même et d'exprimer la chose qu'a voulue l'artiste, sans signes conventionnels qui la fassent reconnaître, et par le seul langage naturel de la sensibilité, s'adres- sant à tout être raisonnable. Mais de plus, cette chose exprimée ainsi, et sentie par les moyens de l'art, montre et dévoile un certain idéal, c'est-à-dire un certain degré de mérite moral et de volonté pure. Or cet idéal, dans l'art, est quelquefois offert directement à notre esprit, et quelquefois il ne l'est que virtuellement, étant présent quoique invisible; ainsi la peinture du mal sous toutes ses formes et a tous ses degrés, si elle est vraie et puissante, nous fait penser, par un contraste sous-entendu, mais inévi-

table pour l'esprit, à tous les degrés du bien dont ce mal est la négation haïssable.

Cela étant, et toutes choses égales, on comprend que ce degré d'idéal est un moyen puissant de comparaison entre des littératures et des civilisations différentes. Ainsi l'Iphigénie d'Euripide avec sa poétique rudesse, son naïf et charmant égoïsme et ensuite son consentement plutôt énergique que résigné, est bien différente de l'Iphigénie de Racine, qui se résigne ou plutôt paraît se résigner sur-le-champ, comme le prouverait l'habile et aimable entortillement de quelques phrases.

J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis

Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie

Pour ne pas souhaiter

Ce n'est pas le lieu de m'arrêter à cette comparaison , mais on sent tout de suite, quelque tort que cela puisse constituer au sens historique, toute la force et la précision de l'idéal dans tout ce rôle d'Iphigénie. De même, si l'on comparait le déchaînement de passions et de colère dans les héros de l'Iliade, à la bonté, au pardon, à la possession de soi-même des héros d'une civilisation moins ancienne ou moderne, ainsi Auguste; Henri IV, Tancrède, Gusman, et en général l'expression du dévouement et de l'abnégation, on verrait combien la poésie, combien l'art peut représenter énergiquement et vraiment le degré d'idéal possible à l'époque dont il s'agit.

Mais ici se présente une question assez importante, car plusieurs s'y sont trompés, entre autres Mme de Staël, et un problème qui peut paraître singulier :

à ce compte, Voltaire qui, avec un très-grand mérite d'esprit et de style, n'a pas cependant la prétention d'être le premier poète du monde, passerait donc avant Homère, Eschyle, tous les anciens, enfin, et avant Corneille lui-même? Et Lafontaine, dont l'idéal en ce genre n'est pas très-élève, ou, dans tous les cas, ne s'élève pas au plus haut degré, serait donc un poète médiocre? Or, voici un moyen très- simple et, selon moi, infaillible, de résoudre cette question et de ne s'y tromper jamais:

L'idée, plus ou moins forte, élevée, noble, est l'âme de l'œuvre d'art; mais elle n'en est que l'âme, âme en peine quand elle n'a pas un corps capable de la contenir et d'en faire sentir la vivante expression. Elle ne vaut donc pas plus que l'art lui-même, et il ne manque pas d'exemples d'un idéal très-élevé et très-pur qui reste froid et même faux par l'infériorité de l'élément purement artistique. On comprend, en effet, qu'il est trop facile de supposer et d'exagérer des vertus extraordinaires. Mais, dira-t-on, il faut au moins les connaître pour cela, —sans doute, et cette possibilité de mettre dans son œuvre, même maladroitement, des vertus sublimes, fait l'éloge de l'époque où on les connaît; mais cette facilité même est contenue par les exigences de l'art. Puisqu'il s'agit de l'idéal dans l'art, il est clair que cet idéal, s'il est nu et dépouillé de ce que l'art doit lui donner, ne pourra pas constituer tout seul une œuvre d'art, puisque ce serait précisément l'art qui ferait- défaut, et il perdrait même beaucoup comme idéal propre- . ment dit, puisqu'il n'aurait pas non plus sa simple et naturelle expression philosophique. Il rentrerait

alors dans les maximes de religion et de morale, dans les préceptes applicables à la vie, et il aurait besoin d'une légende pour signifier ce qu'il veut dire et être compris. C'est donc l'idéal dans l'art et avec l'art qu'il faut considérer et étudier quand il s'agit de cette question, etl'on peutmême dire, si notre analyse est vraie, que c'est surtout l'art et tous ses éléments qu'il faut examiner avec le plus grand soin, puisque l'expérience nons montre les œuvres les plus admirables et les plus étonnantes précisément dans des degrés de civilisation qui ne présentent pas l'idéal le plus pur. Alors tout s'explique, bien plus, des principes vraiment esthétiques en ressortent avec une évidence qui rassure et satisfait l'esprit. Et cette nécessité de ne jamais séparer l'art même de l'idéal pour apprécier seulement celui-ci, est si vraie, que l'art, quand il est à peu près tout dans l'œuvre dont il s'agit, quand il est en quelque sorte seul, mais qu'il est vrai et original, présente toujours par le fait même un certain ideal suffisant pour maintenir l'œuvre dans une haute estime.

Nous pouvons donc le dire : à mérite égal, mais seulement à cette condition, la mesure de l'idéal sera la règle de la supériorité; et c'est là, dans des expressions très-diverses, le triomphe des Raphaël, des Corneille et des Racine. Cela ne demande pas de preuve ; tout le reste se valant, il est clair que la supériorité d'un élément, fùt-il de peu d'importance, à plus forte raison quand c'est celui qui, dans de bonnes conditions, est seul capable de ravir les âmes, il est évident que cette supériorité entraînera celle de l'œuvre entière.

Et cependant, malgré cette extrême importance, nous osons dire que, il mérite inégal, c'est la supériorité de l'art proprement dit qui l'emporte et qui entraîne tout le reste. La petite ode épicurienne à Leuconoë vaut mieux qu'un poème mal fait, avec des sentiments très-nobles et un grand idéal. Et l'École des femmes est certainement très-supérieure à une foule de tragédies où triomphe la plus noble vertu. La raison en est facile à comprendre : cet idéal, en lui-même , conservera sa valeur propre, sans doute, et ce qui est grand et beau reste toujours tel. Mais exprimé par une forme qui a pour objet et résultat final de faire parvenir cet idéal jusqu'à l'âme, au moyen de la sensibilité, il est bien clair que s'il ne peut y parvenir, par suite de l'infériorité du moyen, il sera, dans une telle œuvre, à peu près comme n'étant pas, il y sera comme une maxime ou un axiôme de morale, mais enfoui et caché, n'ayant qu'une mince valeur, et manquant à la règle qu'il s'est posée lui-même de se faire sentir et aimer de l'intelligence, au moyen de l'œuvre qu'il s'était chargé d'animer. Il faut donc avant tout que l'œuvre existe; 01', il y a tel degré d'infériorité où elle n'est plus.

Mais, d'ailleurs , il ne faut pas s'y tromper : dans une œuvre bien faite, au point de vue de l'art, l'idéal est souvent plus réel et plus grand qu'il ne paraît. Il y est alors présent et invisible, parce qu'il l'était instinctivement dans la pensée de l'auteur, quoique sans intention de l'exprimer positivement. Il y est même souvent par le seul fait qu'il n'est pas remplacé par une autre idée, et que la place au moins lui est laissée libre. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à con-

sidérer à ce point de vue quelques œuvres plus célèbres sous d'autres rapports que celui qui nous occupe. L'épopée rabelaisienne, par exemple, où la verve bouffonne et cynique emporte si souvent le narrateur au-delà des limites, ne présente-t-elle pas, au fond, comme résultat réel et substantiel, l'idéal d'une éducation des plus sérieuses et des plus profitables, et l'idéal d'un bon roi (Grandgousier) vraiment père de son peuple, contraste frappant avec les qualités moins réelles et très-suspectes alors de la chevalerie? Et sa dive bouteille (d'eau claire) n'est-elle pas le symbole d'une quintessence de philosophie et de sagesse platonicienne, après l'aimable et sage épicuréisme de son abbaye de Thélème? En somme, Rabelais prêche indirectement la sagesse, une certaine sagesse très-imparfaite sans doute, mais qui a des parties sérieuses et vraiment fortes; c'est là son idéal.

Les animaux malades de la peste nous donnent avec un relief frappant la pensée de la force, du courage, de la sincérité qui sont absents de cet admirable petit drame. Il résulte de l' École des maris un sentiment très-élevé de la dignité de la femme, par le rôle de Léonor, peu développé et qui est là surtout pour faire mieux sentir le contraste des deux espèces d'éducations employées à l'égard des deux sœurs, et par le rôle même d'Isabelle qui évidemment agit contre sa nature et son caractère, dans les ruses qu'elle se voit obligée d'employer pour échapper à Sganarelle. Je ne veux pas multiplier les exemples; ils abondent et, chez les bons écrivains, on trouverait bien peu d'œuvres qui ne présentassent pas ainsi

directement ou indirectement un certain idéal ou élevé, ou du moins très-suffisant, et concourant avec les vrais éléments de l'art à l'unité artistique de l'œuvre. Il y a quelques exceptions : les grands maîtres s'oublient quelquefois et, dans le vrai moment le plus favorable à l'art, s'ils donnent facilement toute carrière à leur génie, ils ne savent pas toujours eux- mêmes, d'une manière précise, toutes les formules de l'art. Molière s'y est donc quelquefois trompé et il serait difficile de trouver quel est l'idéal des fourberies de Scapin, par exemple, comme on le trouve avec une évidence réjouissante dans l'Avare, le Bourgeois gentilhomme et le Malade imaginaire. Nous reviendrons sur ce sujet, et je termine cette petite étude par l'observation qu'annonce le titre, et qui a besoin d'être élucidée parce qu'elle contrarie un peu les jugements portés sur Corneille et Racine, non pas quant à l'ensemble de l'art, il ne peuty avoir là qu'une voix sur ces merveilleux génies, mais au point de vue de l'idéal qui nous occupe et que je ne comprends pas tout à fait de la même manière.

En effet, on dit et l'on répète depuis Labruyère que les héros de Corneille sont du plus haut idéal, qu'il a peint les hommes tels qu'ils devraient être, et que Racine, avec sa douce et tendre harmonie, les a peints tels qu'ils sont. Que par conséquent Corneille, d'une aile vigoureuse, nous entraîne dans des régions bien plus hautes où l'aile plus gracieuse mais plus faible de Racine ne saurait s'élever. Tels qu'ils devraient être, c'est-à-dire plus grands, plus fermes, plus maîtres d'eux-mêmes, d'un plus noble idéal; — tels qu'ils sont, c'est-à-dire toujours plus

ou moins passionnés, faibles, égoïstes, toujours le regard tourné vers les biens et les plaisirs de la terre. J'avoue que ce jugement me paraît loin d'être juste, et je comprends cependant qu'on s'y soit trompé et qu'on s'y trompe encore tous les jours ; la méthode différente de ces deux poètes doit donner d'abord cette impression qu'on ne garde que parce qu'on s'y est laissé aller tout d'abord.

Je ne fais ici qu'indiquer le sujet, et il me suffit qu'il soit facile de vérifier; je ne veux pas donner de détails, ce serait long; ce serait toute une thèse, et je la prendrais, si j'avais une thèse à faire.

Commençons par reconnaître que ceux qui veulent absolument choisir entre Corneille et Racine et qui plaident pour l'un ou pour l'autre, se jettent dès le premier pas dans des erreurs d'où ils ne peuvent plus se tirer. Il ne s'agit pas de demander à l'un ce qui est du génie de l'autre, mais seulement, et cela est bien simple, de reconnaître de bonne foi, naïvement, que chacun d'eux, quand il est vraiment lui- même, quand il déploie vraiment toufr sa puissance, est hors de toute comparaison et de toute rivalité; nous ne disons pas pour tout l'ensemble de l'œuvre ( quoique cela puisse être vrai, mais tout le monde ne nous l'accorderait pas) , nous disons : dans toute l'expression de leur génie propre, et cela peut être et est accordé même par les Anglais, qui mettent absolument Shakespeare au premier rang. Or, voyons maintenant quel usage ces deux poètes font de l'idéal, quel est le degré où ils sont capables de monter et de nous emporter avec eux.

Corneille commence souvent par un débrouillement

plus ou moins pénible d'idées ou de sentiments; C'est comme ces nuages sombres qui obscurcissent le ciel et qui recèlent des chaleurs mystérieuses ; bientôt les éclairs de son génie déchirent la nue et illuminent le ciel. Pour parler sans métaphore, ses grandes idées, ses sentiments énergiques, viennent bientôt tout échauffer de leur verve puissante. Son vers, le vrai vers Cornélien, qui est incomparable, vibre dans l'air comme les. flèches d'Apollon qui vont droit au but et le touchent sûrement. Rien n'est plus beau, et il y aurait folie à vouloir diminuer la vive impression de ces grandes beautés pour admirer plus à son aise un autre génie.

De même Racine présente une expression savante des sentiments et des idées, et il la développe avec un art, un naturel qui paraissent toujours nouveaux; il a le mot vrai, le mot qui vient du cœur et qui est très-simple, mais frappant et unique, et il y aurait folie à attaquer par des analyses subtiles et de parti pris toutes ces beautés extraordinaires, afin de réser- ver toute son allmiration pour d'autres formes du génie.

Mais je laisse de côté le parallèle général dont il n'est pas question ici, entre ces deux grands génies, et j'examine seulement comment ils entendent et expriment l'idéal dans le sujet qu'ils traitent; or, voici ce que j'y ai vu, ce qui m'a frappé, et dont, sauf meilleur avis, je me crois sûr :

Corneille entre dans F'idéal du premier abord et par de vives saillies; il en sort, il y revient, sans se répéter, mais sans monter plus haut. Le pourrait-il? Je le crois, et voici comment je me l'explique. Je ne dis pas qu'il pourrait lancer de plus vifs traits de flamme

dans l'expression de l'énergie, de la grandeur des caractères, mais que, la gradation étant possible tant qu'il reste quelque passion et que la force morale n'est pas absolument pure, les héros de Corneille conservent un peu de cette passion dans leur grandeur la plus admirable, dans leur énergie la plus superbe. Chez lui, l'idéal est répandu un peu partout sans qu'il faille y arriver par gradation. Ce sera dès le commencement de son drame, aussi bien qu'à la fin, et les changements dans la situation des personnages amèneront des expressions différentes de l'idéal qui, en réalité, reste toujours à peu près le même. Mais cet idéal énergique frappe, étonne, transporte, et l'on ne fait pas attention qu'il ne s'élève pas au plus haut degré, et qu'il conserve toujours quelque vestige de passion.

Racine, au contraire, commence par nous montrer la passion ( toute faiblesse quelconque de la volonté) se développant, cherchant à s'abuser ou à tromper, luttant avec plus ou moins de force et de courage, et bientôt, ou subsistant par sa propre énergie, se fortifiant et remportant ce triomphe du mal dont la peinture vraie est un des plus puissants auxiliaires du sentiment moral ; et alors il la met en opposition, en lutte, en contraste avec des vertus de plus en plus épurées, et tout l'ensemble forme le concert le plus harmonieux et le plus moral qui se puisse imaginer; ou bien la passion lutte contre elle-même, se débat, triomphe sur un point, faiblit sur l'autre, revient avec énergie et, triomphant enfin d'elle-même, laisse la place à un sentiment parfaitement épuré dont le degré idéal est au plus haut, puisqu'il ne reste plus

rien, absolument rien de la passion. Il nous a donc fait monter par degrés, et sans nous donner de vertige, au-dessus de tout ce qui peut troubler la sérénité de l'àme, au-dessus des nuées même les plus légères, et nous respirons alors comme quelque chose de céleste, dans le ciel profond.

Pour Racine, le point véritable est là : tant qu'il reste quelque chose de la passion, un regret, un soupir, le moindre regard tourné vers l'objet auquel il faut renoncer, vous êtes sûr que son drame n'est pas fini, qu'il y a encore une dernière lutte à attendre et une dernière victoire, sans arrière-pensée, quelque imperceptible qu'elle puisse être.

Comment donc s'y est-on trompé? C'est que Racine ne fait pas seulement de l'idéal, il est en même temps un grand poète, un grand artiste, sans cela, nous l'avons prouvé, il ne resterait rien; et dans cette gradation si vive et si naturelle on est touché, attendri, remué par toutes ces nuances si délicates de passion, et l'on ne fait pas attention qu'on arrive à un idéal d'une pureté infinie.

Ainsi, pour conclure, la force et la grandeur qui éclatent dans les beaux passages de Corneille émeuvent et transportent, sans être l'expression de l'idéal d'une âme arrivée à la pureté absolue, et l'on peut ne pas le remarquer, précisément parce qu'on est transporté. L'idéal absolu auquel on parvient avec Racine ne peut aller plus haut et aurait pour synonyme la sainteté même, et l'on a pu ne pas le remarquer, précisément aussi parce qu'on était ému, attendri par les luttes et les combats des passions, et leur vive peinture avant leur défaite absolue.

Et c'est pour cela qu'on a dit et tant répété la fameuse phrase des hommes tels qu'ils devraient être, et des hommes tels qu'ils sont. Mais la preuve, la preuve! me dira-t-on ; elle est dans chacun des chefs- d'œuvre et à chaque page de ces deux grands poètes. Qu'on veuille bien étudier sous ce rapport, sans préoccupation et sans parti pris, les rôles importants des chefs-d'œuvre dont je parle, et l'on verra que l'idéal frappant, mais moins pur, est répandu dans tout l'ensemble de la composition chez Corneille; qu'il est moins frappant, moins énergique, mais qu'il monte, monte toujours jusqu'à ses dernières limites, chez Racine.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

AVANT-PROPOS v Pensées et réflexions sur quelques principes de

Fart 4 Préjugés en fait de littérature et d'art 41 Pensées et réflexions sur l'idée et la forme dans

l'art 25

Sur la conclusion morale dans les ouvrages qu'on peut considérer comme des oeuvres d'art 35 Réflexions sur la nature de l'art dramatique.. 49 Sur la critique littéraire..v 81 Les sympathies en matière de goût 95 De l'idée et de son expression artistique à pro-

pos de l'ancien art égyptien 1 09

De l'idée et de son expression artistique dans

le jugement dernier de Michel-Ange ....... 419

De la forme considérée en elle-même et relativement à l'idée 136

Lafontaine peint par lui-même dans sa correspondance 148

Pourquoi Boileau, dans son art poétique, n'a-t-

il parlé ni de la fable ni de Lafontaine?.... <69 Sur le style de Racine 187 Sur Mme de Sévigné 207 Etude générale sur quelques écrivains des derniers siècles 247 Réflexions et souvenirs littéraires 277 Sur lord Byron, comparé à quelques poètes sous le rapport de la pensée 313 Sur les contes fantastiques d'Hoffma n71' H 333 De l'idéal dans l'art; un mot sur/^^ei^^l

Racine à ce sujet ........... 349

A la même librairie:

Guide épistolaire de l'enfant et de l'adolescent pour les fêtes de famille, le jour de l'an, les anniversaires, etc., par MARTINO, directeur de l'Ecole préparatoire du Lycée impérial de Grenoble. — 2e édition, revue et corrigée; 1 vol. in-18 de 400 pages i fr. 50 c. Ouf de dans les Alpes du Dauphi né (vallée dlAlle- vard). Histoire, usines, géologie, zoologie, ichthyoiogie, insectes, papillons, botanique; —Courses et promenades;

— Crétins et Albinos, etc. ; — propriétés thérapeutiques et médicales des eaux d'Allevard, d'Uriage et'de la Motte, par M. le docteur NIEPCE, chevalier de la Légion d'honneur, etc. — 1 magnifique vol. in-12, avec une carte et de nombreuses lithographies 4fr. Guide du voyageur à Grenoble et dans ses environs.

Ouvrage renfermant diverses notices historiques, une carte, un plan de la ville et neuf dessins représentant les principaux sites indiqués dans le Guide. — 1 vol. in-8° oblofls (1860) 3 fr. 50 c. Guide du voyageur à la Grande-Chartreuse, contenant l'itinéraire des quatre routes, avec les distances et les heures de marche, une notice sur la Grande-Chartreuse, une carte géographique et 8 dessins lithograpbliés. — I vol. in-8° oblong (1860) 2fr. 50c. Histoire du Dauphiné depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par M. Jules TAULIER. — Un très- beau vol. in-8° £) fr.

Petit Manuel médical à l'usage des familles, des maisons d'éducation et des établissements de bienfaisance, mis à la portée des ouvriers et des habitants de la campagne, par l'abbé DAVID, ex-professeur d'histoire naturelle, ancien directeur de l'infirmerie au Petit Séminaire de Grenoble, etc.

AVIS. — Le fond de ce Manuel a été puisé aux meilleures sources, telles que BOUCIIARDAT, TROUSSEAU, BARBIER d'Amiens, HALLE, LONDE, MARTINET, ORFILA, TOURTELLE, AUTHENAC, HUFELAND, R ASP A IL et autres auteurs justement appréciés.

Il contient sept parties : 1° Propriétés médicales des plantes, etc. ; - 2° Notions abrégées de diagnostic; - 31 Térapeu- tique ou médecine curative (remèdes simples et faciles) ; — 4° Traité d'hygiène; — 5° Pharmacie populaire; — 6° Guide des garde-malade; — 7° Vocabulaire explicatif et Table alphabétique. — In-8° anglais ............ 3fr.