Année 1904

## Tome L, numéro 172, avril 1904[§](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1904#body-3)

### Musique.  *L’Orfeo* de Monteverdi[§](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1904#body-3-2)

Jean Marnold.

Tome L, numéro 172, avril 1904, p. 242-251 [242-248].

« L’Orfeo, favola in musica da Claudio Monteverdi (1567-1643), représentée à Mantoue en 1607. Première audition en France le 25 février 1904. » Voici un programme à conserver ; il en vaut la peine. L’événement y relaté est, je crois bien, unique dans l’histoire de l’art musical, où il inscrit pour toujours le nom de l’admirable *Schola*. Après trois siècles, une œuvre inconnue autant qu’illustre vient d’être exhumée de la poussière des bibliothèques. Elle en sort si fraîche et si vivante qu’elle sait aussitôt nous charmer et nous émouvoir. Il ne faut point celer, pourtant, qu’on dut lui faire un brin de toilette. Hormis les chœurs et les pièces purement instrumentales, en effet, il ne nous reste d’*Orfeo* que la mélodie du chant accompagnée d’une « basse continue » *non chiffrée*. Réaliser celle-ci constituait un problème assez délicat. Eitner, qui s’y essaya le premier (1881) dans son édition, d’ailleurs incomplète, y déploya une gaucherie remarquable et une circonspection harmonique idoine à réjouir plutôt un pion de conservatoire que les mânes de l’audacieux Monteverdi. À la Schola, on rêvait autre chose qu’un travail d’érudition discutable et lourd. Sûrement documenté par M. Romain Rolland, V. d’Indy a reconstitué l’*Orfeo* avec toute la fidélité matériellement possible, eu égard aux moyens différents dont nous disposons aujourd’hui. Sa réalisation de l’harmonie commandée ou suggérée par la partie de basse authentique, est d’une maîtrise dont lui seul peut-être, dans l’espèce, était capable. La pensée de Monteverdi en acquiert une insoupçonnable souplesse, une beauté nerveuse qui ajoute à sa puissance, et, si on ne connaissait l’intangible probité de l’interprétateur, on serait induit à présumer qu’il ait flatté l’original. Au surplus, qui pourrait s’en plaindre ? Rien ne fut négligé pour préparer l’intelligence de l’auditoire et assurer son émotion. Une claire et substantielle analyse de M. L. de La Laurencie montrait l’importance de l’ouvrage, exposait, avec une sobre précision, la vie du musicien et le caractère de son art. Enfin le poème était traduit en français. Le résultat fut merveilleux. Ce public parisien de 1904 vibra comme un seul homme, transporté au point d’interrompre l’exécution par ses applaudissements, après le récit de « la messagère » annonçant à Orphée la mort d’Euridice. Une part légitime de l’ovation revient, certes, à Mlle Legrand, qui sut chanter en tragédienne au lieu de se croire au concert. Car c’est la tragédie antique qui servit de modèle à ces inconscients créateurs de ce qui devint plus tard « l’opéra », lequel est contenu en germe et tout entier reconnaissable dans leurs essais, avec déjà le conflit de ses éléments hétérogènes, des arts divers associés, luttant chacun pour la prépondérance, l’obtenant tour à tour et souvent côte à côte.

On s’est plu à rapprocher l’*Orfeo* de certaines productions modernes. Une communication occasionnelle, insérée au *Journal des Débats*, promettait même, de l’audition notifiée, la « preuve évidente d’une absolue conformité entre l’art de Monteverdi et le système dramatique de *Pelléas et Mélisande* ». Énoncée ainsi, la comparaison est vraiment d’un simplisme un peu trop superficiel. Le « *stile rappresentativo* » — (autrement dit « déclamation théâtrale ») — de ce passé lointain apparaît l’embryon et l’ancêtre de bien des choses : non seulement, et avant tout, du traditionnel « récitatif », mais aussi de l’*arioso*, de la « romance » d’opéra en forme lied et, même, de « l’air de bravoure » à vocalises Les cinq actes de l’*Orfeo* sont respectivement précédés d’une « *sinfonia* », terminés par un chœur final, émaillés de « *balletti* », d’ensembles et de « ritournelles ». On pourrait arguer facilement d’un tas de « conformités » non moins « absolues » que fort dissemblables, et les découvrir chez Gluck, Mozart, Rossini, Wagner, ou n’importe qui. Pour assimiler tant bien que mal le drame de Claude Debussy à la « fable » de Claudio Monteverdi, il faut faire abstraction, dans *Pelléas*, de tout ce qui est, à proprement parler, *la musique*, et ne garder que la notation du discours. On trouverait déjà quelque différence.

Si on voulait tenter l’épreuve opposée, il ne subsisterait, de l’*Orfeo*, qu’une partie de la basse dépourvue de signification par l’absence du chant supprimé ; — et il resterait presque tout de *Pelléas*. Cependant, entre les deux œuvres et les deux Claude, il existe, en effet, de réelles affinités autorisant un parallèle ; mais ces affinités sont plus profondément musicales.

Avec *Orfeo*, ressuscite une époque à jamais mémorable de notre musique, une phase de son évolution étrangement analogie à celle que nous avons vue se dérouler depuis une centaine d’années. C’est au cours et surtout vers la fin du xvie siècle que la sensibilité prit nettement conscience de l’*harmonie*. L’événement était depuis longtemps à prévoir. L’oreille humaine ne s’accoutuma que graduellement à la *simultanéité* des impressions sonores, et son éducation fut tout empirique. Jusque-là, elle avait discerné peu à peu, d’abord dans les combinaisons du déchant, puis du contrepoint novice, la « consonance » de certains « intervalles ». La polyphonie subséquente lui révéla insensiblement l’homogénéité de « l’accord ». Il n’est pas très commode de démêler avec certitude toutes les influences qui contribuèrent à cette évolution. Les tierces et sixtes du « faux-bourdon » dénoncent déjà, aux environs de 1900, le plaisir physique de l’oreille à la superposition d’intervalles harmonieux, indépendamment de tout intérêt intellectuel provenant des combinaisons contrapunctiques. Vers le déclin du xve siècle, le « frottole » et la « villanelle » sont le témoignage d’une tendance à la pure et simple « harmonisation ». Une harmonie virtuelle anime et libère l’inspiration du prodigieux Josquin et, dès 1501, chez un de ses contemporains, dans le *Lucius Dianæ* de Conrad Celtes, on rencontre un « chœur de Nymphes » à quatre voix, composé d’une succession d’accords parfaits basés sur la fondamentale, et dont la mélodie est exactement mesurée et cadencée selon le mètre des vers chantés. L’accoutumance progressive engendra ainsi une conception nouvelle de la matière sonore, qui devait révolutionner l’art musical. Bientôt, on voit se dessiner une réaction toujours plus marquée contre le « contrepoint ». En face de la *polyphonie*, se dresse, en adversaire décidé, *l’homophonie*. Au lieu de l’harmonie intermittente d’intervalles déterminés, due à la coïncidence éventuelle de deux ou plusieurs « notes », au hasard des combinaisons de *monodies* indépendantes, simultanément entendues, l’oreille perçoit et exige à présent une harmonie constante et naturelle, corrélative à l’enchaînement mélodique. Dans la polyphonie « monodique », le son était une sorte de « corps simple », une matière isolée et inerte, manipulée et amalgamée au gré du combinateur, soumise à sa volonté. Dans la polyphonie « homophonique », le son est considéré comme partie intégrante et constitutive d’un tout homogène. Pour la première fois peut-être, depuis les origines de notre musique occidentale, on constate formellement la réalité d’une « mélodie harmonique ». La synthèse est consciente et définitive. La mélodie est enfin conçue avec et en même temps que son harmonie fondamentale. Il s’ensuivit très logiquement l’adoption de la « basse générale ou continue », dont le chiffrage mécanique devint plus tard un dangereux instrument de routine. L’*harmonie* était née et, avec elle, la « forme » affranchie des formules, libre d’en user, mais non assujettie aux procédés successifs de 1’« imitation », indispensables jadis à l’inspiration monodique. Celle-ci même et sa polyphonie en subissent une impulsion efficace : chez Frescobaldi, à côté de la fugue « réelle », s’installe et s’impose la fugue « du ton ». Un des étonnements de Nietzsche, qui s’en montre fort scandalisé dans *l’Origine de la Tragédie*, c’est la soudaine apparition et la vogue immédiate du « *stile rappresentativo* », après le « sublime » apogée de la polyphonie palestinienne. Bien que cela semble, a priori, friser le paradoxe, tout progrès notable de la sensibilité « harmonique » a nécessairement pour conséquence une période de « mélodisme » plus ou moins, et diversement, accusé. Car ce que nous nommons « harmonie » n’est pas le résultat d’un assemblage artificiel de sons arbitrairement choisis, mais l’effet d’un phénomène objectif, agissant tout autant sur des choses inanimées (diapasons, cordes, tuyaux) que sur notre sensation ; — le phénomène de la « résonnance naturelle », constituée des aliquotes partiels ou « harmoniques » du son musical, et que nous pénétrons peu à peu. À chaque extension de nos facultés sensorielles, correspond une perception adéquate et une surexcitation subjective momentanée, une joie toute sensuelle au contact de la sonorité neuve et complexe. Au xvie siècle comme au xixe ou ailleurs, le « mélodisme » est la manifestation du « plaisir au son pour le son » accompagné de sa naturelle harmonie ; et, là comme autre part, la diversité de la sensation est exploitée presque aussitôt pour la paraphrase nuancée des sentiments : la musique devient « moyen d’expression ».

Vers 1480, l’évolution était accomplie. Le comte Bardi, protecteur de Caccini, déclare : « Il y a aujourd’hui deux espèces de musique. L’une est celle appelée contrepoint. Nous définirons l’autre : l’art de bien chanter. » — Et, à cette évocation de l’art du « *bel canto* », surgit toute une vision rossinienne. Et, quand Caccini lui-même, dans sa *Nuove musiche*, réprouve toute atteinte à la prosodie, blâme « une musique où on ne comprend pas bien les paroles » au lieu que soient soulignés le sens et la portée du verbe, et conclut, en invoquant Platon : « … La musique n’est, avant tout, que *langage* et *rythme*, et seulement après, et en dernier lieu, *son*. L’inverse n’est pas vrai… », — on cherche la signature de Wagner. Et les arguments sont les mêmes. Comme, à peu près, Wagner à la « musique pure », Caccini reproche au « contrepoint » d’être apte seulement à « satisfaire l’oreille par le concert de l’harmonie », et de ne pouvoir toucher jamais « *l’inteletto* » par « des discours rendus inintelligibles » ; — sans que l’un ni l’autre censeur ait paru songer que la seule hyperesthésie de « l’oreille » à la nouveauté d’impressions éprouvées de « l’harmonie » susdite, permettait l’emploi pertinent du mélos et déterminait sa puissance émotive. Alors comme hier, la musique est proclamée « servante du drame » ; et les moyens sont les mêmes. Ici, « légende » ; là, « favola ».

Et l’illusion est identique. On a écouté et admiré, à la Schola, de longs fragments d’une œuvre de Monteverdi. De Peri, Caccini et Cagliano, on n’en aurait pas supporté le quart ; pas même autant d’Emilio de Cavalieri ou autres. De toute la pléiade novatrice, Monteverdi est celui qui semble avoir péroré le moins. Il se contentait de faire de la musique pendant que ses confrères élaboraient des systèmes, appelaient exégètes, esthéticiens et antiquité à la rescousse. S’il partagea leur succès et, de son vivant, connut comme eux la gloire locale, il fut le plus attaqué, dénigré jusqu’à l’invective par Artusi, le Fétis d’alors. Et il est le seul qui brave le temps, le seul, aujourd’hui, que notre sensibilité tolère, entre ses rivaux ou émules. Pourtant, il n’use pas d’autres ressources ; il paraît ne rien inventer. Il n’est pas le créateur de l’opéra, dont le principe et les débuts remontent plus haut que la *Dafne* (1594) ou les deux *Euridice* (1600) de Peri et Caccini. Doit-on tenir Monteverdi pour « le père de l’instrumentation » ? *Le Ballet comique de la Reine*, de Baltazar de Beaujoyeulx pour la mise en scène, de Gérard de Beaulieu et Jacques Salmon pour la musique, est de 1581. On y rencontre un orchestre beaucoup plus considérable que celui de l’*Orfeo*, utilisé avec un pareil souci de variété et de contraste, d’accord entre le caractère des timbres et celui des personnages. Il faut même ajouter que, déjà, dans le dialogue de Glauque et Thétis, on y trouve un spécimen évident du « *stile rappresentativo* » autant que les roulades esquissées de *Varia di bravoura* future. Monteverdi inaugura le *trémolo* et le *pizzicato* des cordes ; mais ce n’est probablement pas pour cette innovation que son nom marque une étape de l’évolution musicale. Serait-ce pour la complexité de ses accords ? On en avait entendu bien d’autres, vers 1585, avec les madrigaux de Gesualdo, prince de Venosa, « le chevalier errant et virevoltant au labyrinthe de la modulation ».

Mais, parmi le contrepoint fleuri et mouvementé du génial Gesualdo, les intermèdes d’une harmonie insolite arrivent un peu comme des cheveux sur la soupe. On dirait, en ces endroits, qu’il arrête court l’élan de son inspiration naturelle, pour intercaler le fruit d’expérimentations patiemment réalisées sur un instrument à clavier. Il s’égare souvent dans le dédale du chromatique ou d’une enharmonie fictive, et, malgré sa hardiesse modulante, il ne néglige aucun artifice afin de « sauver la dissonance ». Il est savant ; à la fois traditionnel et curieux. Il cherche et il *veut* trouver du nouveau. Il interroge et triture la substance sonore, et il ne sait que faire de ce qu’il obtient, car, en ce temps des carrosses massifs aux frustes essieux, il découvre parfois une roue d’automobile avec pneu Michelin. Monteverdi ne cherche pas, et il trouve sans le vouloir. Et, ce qu’il trouve, il sait s’en servir aussitôt, parce que c’est l’œuvre spontanée de sa sensibilité. Il obéit à son instinct et, sans s’en douter, il libère l’harmonie. En parcourant les ouvrages de ses compétiteurs, on n’a pas de peine à se convaincre que Monteverdi fut bien le premier à traiter librement la soi-disant « dissonance », en employant, sans « préparation », non pas seulement la 7e, mais aussi la 9e de dominante. Et son génie devance de très loin son époque. Quand elles ne sont pas tout bonnement maladroites, la plupart des basses de Peri et Caccini orneraient dignement le traité de Bazin de leur « quatre coins » obstiné entre un 1er et un 4e ou 5e « degrés » opiniâtres. Les meilleures de Cavalieri pontifient jusqu’à en crever de « cadence parfaite ». Celles de Cagliano essaient à la mélodie impubère le corset de la symétrie. Tout cela fleure déjà l’emplâtre conservatorial, le bandage breveté « tonique, dominante et sous-dominante ». Les basses de Monteverdi sont pleines de surprises. Il s’y montre si peu précurseur d’une tonalité hâtivement systématisée, que, même aujourd’hui, leur liberté nous déconcerte. Après trois cents ans, nos doctes voisins bronchent devant les témérités du vieil harmoniste, et il faut un maître d’avant-garde pour nous restituer sa pensée dans sa vigueur native.

Les conquêtes de Monteverdi devinrent bientôt le prétexte et la base d’une théorie tonale qui dura longtemps indiscutée et qui règne encore à l’école. L’auteur d’*Orfeo* n’y est pour rien, Son génie fut d’avoir ignoré tout système, d’avoir, avant quiconque, éprouvé fortement telles vertus méconnues de la matière sonore, dérivées des propriétés essentielles du son musical, phénomène objectif et complexe ; et, à la barbe des Artusi et de la tradition, au mépris des habitudes, d’avoir pensé et créé comme il sentait. C’est en cela qu’on peut comparer son art primitif à celui de Claude Debussy. Tout autre rapprochement est spécieux. Qu’importe, ici, la déclamation dramatique ? C’est une illusion « wagnériste ». On a beaucoup wagnérisé, vers 1600, en Italie, avec le « *stile rappresentativo* ». Autant que Monteverdi, tout le monde l’employait alors au théâtre et parfois ailleurs. Pour avoir respecté la prosodie, réjoui ou troublé « l’*inteletto* » grâce à la compréhension des paroles, les œuvres de Caccini, Cagliano et consorts ne s’en portent pas mieux aujourd’hui. Les noms de ces « novateurs » n’échappent au néant de l’oubli que recueillis par une érudition spéciale. L’antiquité et les systèmes n’ont pas sauvé de la caducité leur « art de l’expression ». En voulant faire comme eux, Monteverdi émancipa deux intervalles, — et lui seul est « resté ». Seul, à cause de cela, il ouvre et suscita toute une ère d’évolution féconde, et l’art de ce revenant émeut encore notre âme actuelle. Car, en dépit de Platon, Caccini et Wagner, « la musique n’est, après comme avant tout, que *son* ».

## Tome L, numéro 174, juin 1904[§](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1904#body-4)

### Lettres italiennes[§](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1904#body-5-2)

Luciano Zuccoli.

Tome LI, numéro 175, juillet 1904, p. 272-277.

#### Gabriele d’Annunzio : La Figlia di Jorio

Un de nos journaux mondains les plus curieux, *Verde e Azzurro*, qui paraît à Milan, interviewait dernièrement les écrivains italiens en vue. J’ai suivi ces entrevues et j’ai remarqué que les auteurs de mon pays sont modestes : on chercherait en vain des grandes paroles et de ces gestes qu’on appelle beaux. Ils annoncent qu’ils travaillent, mais ils se tiennent sur leurs gardes, tellement que ce cycle de confessions finit par démentir la légende que les hommes de lettres sont des poseurs. Je trouve qu’ils parlent comme tout autre travailleur sans outrecuidance et sans préciosité.

Mais ce qui semble encore plus notable, c’est qu’on travaille beaucoup pour le théâtre et fort peu pour les éditeurs. Presque tous les écrivains annoncent quelque pièce et vis-à-vis de cette production à venir, je ne trouve que deux ou trois romans et une floraison inattendue de nouvelles.

Les jeunes et les vieux ont le regard fixé sur la scène ; on dirait que la lumière ne vient plus du Nord, ce dont je me suis toujours permis de douter, mais des planches du théâtre. En effet le théâtre italien a marché beaucoup depuis quelques années ; nous avons aujourd’hui, sinon des chefs d’œuvre, du moins des succès qui passent les frontières.

À remarquer le triomphe d’une tragédie nationale, **la Figlia di Jorio**, par Gabriele d’Annunzio, sur laquelle je vais revenir.

Est-ce pour cela que les jeunes négligent le roman, cette forme de littérature superbe, libre, indépendante ? Est-ce pour des raisons d’argent ? Je ne trouve plus, parmi la jeunesse littéraire actuelle, ces écrivains nés qui travaillaient avant tout pour eux-mêmes, ne s’inquiétant pas trop de l’accueil des éditeurs et du public. Étaient-ils des héros ou des maniaques ? Toujours est-il qu’à ces fous de jadis nous sommes redevables de ce mouvement littéraire qu’on a appelé, pour quelque temps, renaissance italienne.

J’ai nommé Gabriele d’Annunzio et sa dernière tragédie. Cet homme qui prêche continuellement la religion de la joie, la nécessité du plaisir, travaille comme un nègre. C’est à peu près le phénomène de Nietzsche qui prêchait la conquête des plus belles femmes par les hommes les plus forts, et qui, lui, vivait presque dans la chasteté. Gabriele d’Annunzio, le grand Prêtre de la Joie, passe sa vie sur le papier ; moi, qui ne prêche rien, j’ai toujours trouvé mon plaisir à me promener et à garder tant que je peux le loisir le plus rigoureux. C’est peut-être l’idée la plus courante, et tous les hommes tomberaient des nuages si on leur expliquait que le plaisir et la joie c’est précisément de travailler jusqu’à la mort.

Cela dit pour ne pas manquer à mes habitudes de médisance insignifiante, je constate avec le plus vif plaisir qu’il s’agit cette fois d’un succès colossal et sincère. Gabriele d’Annunzio vient de trouver la forme la plus directe et la plus empoignante pour parler à un public jadis si défiant. On a vérifié ce phénomène symptomatique : lorsque le poète manquait tous ses effets dramatiques, les snobs disaient qu’il faisait du Grand Art, maintenant ils lui tournent le dos, en regrettant qu’il se soit plié aux goûts de la foule ; ils se trompaient dans les deux cas. *La Figlia di Jorio* n’est réellement plus l’œuvre de l’artiste qui écrivait *la Gloria, la Ville Morte, Francesca da Rimini*. Seulement, il croyait alors que le public goûterait le Grand Art : et puisqu’il s’est aperçu qu’il s’était trompé, il se donne maintenant à l’Art Petit. Cela peut être la fin d’un poète, mais sans doute c’est le principe de la richesse ; et la richesse est une poésie à son tour.

## Tome LII, numéro 179, novembre 1904[§](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mdf-italie/mercure-italie_1904#body-8)

### Guy de Maupassant et Gabriel d’Annunzio. De la Normandie aux Abruzzes

Édouard Maynial.

Tome LII, numéro 179, novembre 1904, p. 289-315.

De charitables esprits ont déjà pris soin de nous prévenir que la prose ou les vers de G. d’Annunzio n’étaient pas sans analogie avec les œuvres de quelques-uns de nos romanciers ou de nos poètes. Notre intention n’est pas de rouvrir un débat stérile en cherchant querelle à un écrivain dont les emprunts en question ont fort peu engagé la probité littéraire et nullement compromis l’originalité. La découverte des sources, en matière de littérature contemporaine, tend à devenir une affligeante manie ; j’ajoute qu’il est trop facile d’y céder, et de trouver partout des imitations, des démarquages ou des plagiats.

Que G. d’Annunzio ait traduit quelques paragraphes et plusieurs phrases de G. de Maupassant, sans les accompagner d’inesthétiques guillemets et de références importunes, cela ne témoigne pas seulement d’une lecture attentive, d’une mémoire complaisante et d’une méthode de travail un peu rapide. Qu’il ait plus d’une fois choisi des sujets traités par l’auteur d’*Une Vie*, cela atteste entre ces deux tempéraments d’artistes une affinité qu’il peut être intéressant d’observer. S’il y a des transpositions de Maupassant dans les œuvres de d’Annunzio, il n’y a nulle part de pastiche continu : on peut déplorer ces rencontres, qui sont rares, et en rendre responsable une certaine hâte à produire en même temps qu’une habitude fâcheuse de mettre en fiches, sans précaution critique, des souvenirs de lecture. Mais a-t-on le droit de prononcer le mot de plagiat ? et n’a-t-on pas plutôt le devoir d’expliquer ces analogies, celles surtout des sujets d’inspiration, plus significatives, par la parenté d’intelligence et de sensibilité, qui rapprochent deux écrivains de même race, mais de milieux différents ?

Nous choisirons comme terme de comparaison les *Novelle della Pescara*, où les emprunts faits à Maupassant sont particulièrement nombreux ; ce livre pose précisément une question de milieu assez piquante : il nous est donné comme une sorte de chronique locale du pays où l’auteur a recueilli ses premières impressions ; c’est à Pescara, dans la province de Chieti, au bord de l’Adriatique, qu’il a vécu ses années de jeunesse ; c’est à ce sol qu’il tient par ses ancêtres, par la formation de sa conscience et de son imagination, c’est à lui qu’il revient, avec la nostalgie des premiers souvenirs, à travers son culte d’artiste voué à la nature. Toutes les nouvelles de la Pescara ont pour cadre la province de Chieti, pour personnages de grands seigneurs, des bourgeois, des paysans ou des pêcheurs de cette terre, pour sujets, des aventures tragiques ou comiques, quelques-unes réelles, la plupart imaginaires, qui se sont déroulées sur les rives du fleuve Pescara. Comment se fait-il alors que des paysages normands s’évoquent parfois dans la vision de l’écrivain italien, que des types du pays de Caux, que des traits de mœurs observés et des anecdotes recueillies dans les environs de Rouen ou du Havre se soient prêtés à la singulière transposition que leur fait subir G. d’Annunzio dans ses nouvelles pescaraises ?

#### I

Deux définitions sommaires ont été données du tempérament de Maupassant qui ne laissent pas de convenir assez exactement à celui de d’Annunzio : « c’est un faune un peu triste, revenu à la vie primitive », écrit J. Lemaître, « un taureau triste », disait plus brutalement Taine. Qu’il y ait du faune dans l’auteur du *Canto Novo* et de l’*Intermezzo*, il n’y a qu’à lire ses premiers vers pour s’en convaincre : les exigences sans mesure de ses sens y tiennent une grande place ; un jour d’été, il guette à l’ombre d’un platane la nymphe craintive qui cache mal sous ses longs cheveux la nudité de son corps agile ; il la poursuit sous les oliviers, il l’atteint, la terrasse et la possède sur l’herbe, chaude de son désir, plonge les mains dans sa fauve chevelure, et vibre tout entier « comme une flamme sonore », tandis que les arbres, les collines et la mer exaltent sa vigueur triomphante. Du faune antique il a aussi cette initiation mystérieuse qui l’associe à tous les frissons de la nature, à la volupté féconde éparse dans les bois et dans les campagnes, à la vie continue, irrésistible et silencieuse qui jaillit de toute part : comme le satyre de V. Hugo, il écoute, pensif, le chant sauvage qui s’éveille en mai dans la forêt, sur la mer, sur les moissons et les vignes en fleurs ; et ce chant est en lui, les vibrations éternelles du monde retentissent dans son cœur mortel, les germes de toutes les vies bouillonnent dans sa vie humaine : quand il s’étend au fond de sa barque, livré aux caprices de la mer, offrant au soleil ses membres nus, il sent de son corps gigantesque s’élever une forêt et naître l’île inconnue que des matelots découvriront un soir. Aussi est-ce à Pan que le poète porte le plus volontiers ses offrandes, des fruits, du miel, une tasse d’argile pleine de lait de chèvre.

Quant au « taureau triste »… G. d’Annunzio a écrit, avec une complaisance marquée, sur le treizième travail d’Hercule, des vers éloquents où l’on devine que les demi-dieux n’ont pas tout à fait déserté la terre et que les belles mortelles ne sont pas insensibles à leurs âpres caresses. Leurs promesses hantent visiblement le poète. À l’époque même où il écrivait ces vers, un autre écrivain, rendu célèbre par un poème qui lui valait un procès pour atteinte aux bonnes mœurs, une truculente justification de Flaubert et la curiosité sympathique du public, menait à Paris une existence de « faune dans les grands bois », avec une fougue qui pouvait faire prévoir le caractère brutal de ses premières œuvres, débordantes de santé et de vie. Il y a une similitude frappante entre les débuts de G. d’Annunzio et ceux de G. de Maupassant ; ce n’est pas de leurs débuts littéraires que j’entends parler. Celui-ci s’abandonnait à d’imprévoyants excès dont s’alarmait la prudente affection de Flaubert ; comme son jeune ami lui parle de malaises physiques et moraux, de fatigue et de tristesse mal définie, le sage de Croisset répond : « Vous vous plaignez des femmes qui sont monotones. Il y a un remède bien simple, c’est de ne pas vous en servir… Il faut, entendez-vous, jeune homme, il faut travailler plus que ça… Prenez garde à la tristesse. C’est un vice, on prend plaisir à être chagrin, et quand le chagrin est passé, comme on y a usé des forces précieuses, on en reste abruti. » [Lettre du 15 juillet 1878.] Cependant qu’en Italie on s’entretenait avec un intérêt indulgent, dont bénéficiait le poète, des aventures d’un jeune dieu à qui Léda, Omphale ou Pasiphaé n’avaient rien à refuser, et l’on cherchait avidement dans ses vers l’écho frémissant de passions déjà célèbres, l’hymne reconnaissant à la luxure omnipotente, mère de tous les mystères et de tous les songes.

La sensualité dont tout l’œuvre de d’Annunzio et presque tout l’œuvre de Maupassant sont empreints n’est donc pas un simple jeu de poète ou d’artiste. Chez les deux écrivains il y a la même inquiétude perpétuelle, absorbante, de la femme, une sorte d’obsession non pas même de l’amour, mais de ce qu’il a de plus primitif et de plus général, de l’instinct sexuel : l’un et l’autre considèrent tous les gestes de l’amour comme des phénomènes si naturels qu’on les doit décrire sans embarras ni trouble ; le désir qui se renouvelle sans cesse n’a d’intérêt que par son assouvissement régulier ou brutal : tout sentiment qui détourne ou altère le désir est vain ; toute complication psychologique est fausse. Aussi les femmes qui occupent une si grande place dans les romans de Maupassant et de d’Annunzio sont-elles des courtisanes, maîtresses que domine la fatalité des sens et que des scrupules de morale ne troublent jamais, épouses qui se livrent comme des amantes. Bel-ami et André Sperelli (*Il piacere*), André Mariolles (*Notre cœur*) et Georges Aurispa (*Il trionfo della Morte*) se trompent eux-mêmes quand ils cherchent dans l’amour épuré l’oubli passager d’une passion moins chaste : Madeleine Forestier, Marie, Michèle de Burne sont de délicates créatures, les jolies amies d’un instant, les tendres ou coquettes consolatrices, celles qui reposent ou amusent le cœur convalescent. Mais après la blessure, après la fatigue ou le dégoût d’un jour, c’est vers Mme de Marelles, vers Hélène Muti, vers Hippolyte, vers la petite servante d’auberge, dont la perversité voluptueuse n’est gâtée par aucun détour sentimental, que revient, avec une ardeur toute neuve, l’amant régénéré, ou bien ce sont elles encore qu’il cherchera, égaré par un triste vertige, parmi les caresses dont il fait distraitement aumône aux autres.

De ces femmes qui ne sont que fines, élégantes et spirituelles, exquises compagnes, mais piètres amoureuses, Maupassant fait dire assez joliment à l’un de ses personnages : « Ma femme est charmante, provocante, seulement… elle ne vous laisse rien dans la main. Elle ressemble à ces verres de champagne où tout est mousse. Quand on a fini par trouver le fond, c’est bon tout de même, mais il y en a trop peu. » Et l’homme déjà cherche ailleurs l’ivresse qui n’est pas dans la mousse. André Mariolle a été séduit par un être raffiné, « de sensibilité indécise, d’âme inquiète, agitée, irrésolue » qui, l’ayant distingué, a voulu faire de lui une sorte d’associé intelligent de sa vie : mais au jeu d’amour qu’il a entrepris avec elle, il s’est laissé gagner ; son désir meurtri, mal satisfait, se confie à une fille docile et simple. La morale du roman n’est pas, comme on l’a dit, qu’André Mariolle a besoin de deux maîtresses ; car la première ne compte pas, elle est, en réalité, l’amuseuse fragile qui finira peut-être par souffrir et s’humilier devant la vraie femme, celle qui suit l’instinct. De même le triste Olivier Berlin (*Fort comme la mort*) n’aime plus d’amour la maîtresse de ses jeunes années ; l’amère mélancolie des choses finissantes, le souvenir des tendresses lointaines tourmentent vainement son âme auprès de la femme qui n’a plus à lui offrir que de l’amitié ; celle à qui va son désir a le front jeune et les cheveux dorés : en elle, il retrouve l’image voluptueuse qui avait éveillé ses sens, la caresse des mains, le regard qui parle, le sourire qui promet les lèvres, les lèvres qui promettent l’étreinte…

La même opposition fondamentale entre l’instinct et le sentiment se retrouve dans l’œuvre de d’Annunzio. Nulle part elle n’est mieux exprimée que dans *la Gioconda* : Lucio le sculpteur doit aimer Silvia, l’épouse qui est toute douceur et toute bonté ; il veut l’aimer, il s’efforce de dompter la révolte de sa tragique passion. Mais son tempérament d’artiste se rebelle : « La bonté ! la bonté ! ainsi tu crois que la lumière doit me venir de la bonté, et non pas de cet instinct profond qui précipite mon esprit vers les plus superbes apparitions de la vie. Je suis né, moi, pour faire des statues… » Avec toute son âme et tous ses sens, il aime l’étrangère, la Gioconda Dianti, celle dont la sculpturale beauté crée et détruit, de seconde en seconde, mille harmonies divines. Comme elle, l’Hippolyta du *Triomphe de la mort*, l’Hélène du *Piacere* sont de merveilleuses créatures de chair, mais rien de plus : on ne voit pas bien quelle vie morale, quelle valeur intellectuelle elles peuvent avoir ; nul prélude psychologique ne précède leur passion, nul regret ne la trouble, nulle joie même n’accompagne l’assouvissement prolongé des sens. La nature extérieure à laquelle l’imagination du poète emprunte les prestigieux décors de l’amoureuse aventure, les formes d’art les plus raffinées auxquelles se complaît son talent descriptif, ne sont qu’un intermède lyrique ; dans leurs promenades sur l’Aventin ou à la Trinité des Monts, Hélène et André sont bien moins occupés de l’impérissable beauté de Rome et du charme de l’heure que de l’étreinte prochaine où se perdra une fois de plus leur désir, dans le poème musical de Tristan et Yseult ; c’est la fatalité de sa propre passion que Georges retrouve, et l’impossibilité de lutter contre l’instinct qui l’a indissolublement lié à l’Ennemie, et auquel il n’échappera que par la mort.

De cette volupté insatiable naissent en effet, chez Maupassant et chez G. d’Annunzio, la même tristesse de vivre et le même sentiment du néant : l’idée de la mort domine toutes leurs créations. On se rappelle le puissant dessin du maître Willette : deux amoureux de Lancret, Pierrot et Pierrette, étroitement enlacés, entendent soudain un roulement sinistre ; c’est la Mort qui passe en battant l’implacable rappel ; et une indicible terreur crispe la figure des deux amants. Cette angoisse mortelle, que le poète a douloureusement exprimée au milieu des plus douloureux frissons de la chair *(Animal Triste, Panico, Sed non satiatus*) traverse sans cesse les étreintes des couples, des deux éternels adversaires qui s’épuisent l’un l’autre : la tristesse atroce du désir infini et de la jouissance limitée leur apparaît, quand les sens sont las ; l’homme songe que toute sa jeunesse « barbare et forte » se consume entre les bras des femmes, qu’une bouche ardente suce infatigablement sa vie ; il est pris de haine pour l’image dont « aucun voile d’amour ne couvre plus l’inerte nudité », — alors vient l’heure fatale, le besoin de tuer et l’envie de mourir : *Tempus destruendi* ! C’est à un vertige charnel qu’obéissent Tullio Hermil (*l’Innocente*) et Georges Aurispa en précipitant dans la mort libératrice l’Intrus et l’Ennemie. La sensation du néant apparaît chez Maupassant dès ses premiers vers (*Au bord de l’Eau*) : l’amour tue l’homme, parce qu’on ne peut pas le limiter, et que les forces vitales s’épuisent plus vite que le désir (*Fort comme la mort*). Rien ne fait mieux sentir l’inutilité absolue de l’effort humain que l’impuissance finale de la sensibilité (*Notre cœur*). Maupassant jette le premier cri d’angoisse que répète après lui d’Annunzio : « Oh ! qui me donnera un sens nouveau, une volupté nouvelle ? » Et la même conclusion s’impose aux deux écrivains : la vie n’a plus aucun sens, elle est intolérable, du moment qu’elle est bornée, incomplète, impuissante ; la mort seule est capable d’arrêter l’élan du désir et d’empêcher qu’il ne se meurtrisse. La pensée du suicide naît, se précise et s’impose : épuisé de jouissances, l’homme s’anéantit dans l’oubli souverain.

Pour rendre l’obsession inéluctable de l’instinct, les deux écrivains ont des procédés d’expression analogues : les êtres vivants aussi bien que les choses ne les intéressent que par leurs signes extérieurs ; avec un vocabulaire essentiellement matériel, ils excellent à traduire d’une façon concrète les passions, les sentiments, les impressions. Aussi ne sont-ils parfaitement à leur aise que quand ils décrivent : tout objet tangible, tout phénomène physique apparaissent, à travers leurs phrases, plus réels que la réalité ; et quant à la prétendue psychologie des deux romanciers, elle n’est qu’une transposition en termes expressifs des phénomènes abstraits. Ainsi plusieurs journées d’Olivier Berlin et de Georges Aurispa sont racontées heure par heure, avec un choix très habile de circonstances extérieures, de menus faits de la vie, d’incidents significatifs qui nous font comprendre le progrès et la fatalité de la passion, bien mieux que les plus subtiles déductions de l’analyse directe.

Les sensations que Maupassant et d’Annunzio enregistrent et décrivent de préférence sont les plus suggestives et les plus voluptueuses : comme telles, les sensations de l’odorat, la notation des parfums tiennent dans leurs récits une grande place. Pour les exprimer, ils ont rencontré à peu près les mêmes images : chaque senteur évoque un souvenir et provoque un désir. L’ardent parfum qu’exhale un corps de femme fait songer à un fruit mûr : « Il y avait dans cette odeur une vision de fruits mûrs, de miel, de chevelures, de belles bouches brûlantes et de toutes les choses impures. » (*Intermezzo, Preludio*). « Que de fois une robe de femme lui avait jeté au passage, avec le souffle évaporé d’une essence, tout un rappel d’événements effacés ! Au fond des vieux flacons de toilette, il avait retrouvé des parcelles de son existence ; et toutes les odeurs errantes, celles des rues, des champs, des maisons, des meubles, les douces et les mauvaises, les odeurs chaudes des soirs d’été, les odeurs froides des soirs d’hiver, ranimaient toujours chez lui de lointaines réminiscences, comme si les senteurs gardaient en elles les choses mortes embaumées… » (*Fort comme la mort*). Aussi, lorsque les deux écrivains ont appelé les odeurs une « symphonie de caresses », cette expression n’était-elle pas pour eux une banale métaphore.

De même, la musique provoque une excitation mystérieuse des sens et réveille de voluptueux frissons : G. d’Annunzio ne décrit un concert, n’analyse une partition que pour nous faire assister à la naissance et à l’évolution du désir que le voisinage de la femme aimée provoque chez le dilettante.

« La dame est inclinée à son épinette. Au rythme de l’adagio, mes vers montent de sa nuque au nimbe de ses cheveux… » André Sperelli convalescent rêve de baiser les belles mains qui égrènent au piano les notes d’un menuet, et plus tard l’obsession du menuet troublera ses nuits de visions sensuelles. Chez Maupassant, Olivier Bertin, écoutant les mélodies préférées que sa maîtresse lui joue un soir de mélancolie, retrouve les souvenirs de sa passion déclinante, et refait avec une autre femme le rêve d’amour que ces mêmes mélodies berçaient autrefois. Cette puissance dangereuse de la musique, le caractère particulier d’excitation nerveuse et d’aspiration sans objet qu’elle communique à des organismes épuisés ont été fortement exprimés par Tolstoï, dans sa *Sonate à Kreutzer*.

Enfin, de l’inquiétude douloureuse qui suit la satisfaction de l’instinct se dégagent une appréhension morbide de l’inconnu et le besoin d’expliquer ce qui échappe aux sens : le rêve où se noie l’esprit, pour se libérer de la souffrance et du dégoût physiques, s’est également imposé aux deux écrivains. Ils aiment tout ce qui provoque la volupté des « paradis artificiels » : ainsi ils ont un attrait irrésistible pour l’eau qui cache, en elle plus de mystères que l’imagination n’en saurait inventer, et qui engourdit la volonté malade de son impuissance. C’est sur l’eau, celle de la Seine ou de la Méditerranée, que Maupassant a vécu toutes ses heures d’oubli, c’est à elle, aux parties de canotage de Maisons-Laffitte, de Croissy ou de Sartrouville, que sont liés ses meilleurs souvenirs d’amour. — C’est à elle qu’il demandera la guérison de ses nerfs ou le charme périlleux des hallucinations qu’il aimait. L’eau tient aussi une grande place dans la vie et l’œuvre de d’Annunzio : l’homme qu’une passion insatiable torture va chercher au bord des îlots l’apaisement du doute et l’espérance du néant. La vision de l’Adriatique, toujours associée à l’image d’une femme, traverse souvent les vers du poète des *Odes navales* :

Sur ma haute proue, Elle se tiendra debout dans le soir, semblable à une espérance dorée, et mes voiles rouges seront gonflées de joie sur la mer…

#### II.

Malgré la diversité des pays qu’il a traversés et où il a placé l’action de ses nouvelles et de ses romans, Maupassant a toujours conservé au paysage normand la première place dans son œuvre. Tous ses souvenirs de jeunesse, toutes ses émotions d’artiste et ses trouvailles d’observateur tiennent à ces petites villes d’Étretat, d’Yvetot, de Caudebec et de Canteleu, où il vécut une longue enfance sans contrainte d’aucune sorte : sa vie avec les pêcheurs, ses promenades en mer, ses courses sur les falaises le forcèrent à la description précise et suggestive d’un terroir dont l’impression domine son premier roman tout entier et presque toutes ses nouvelles ; son séjour attardé dans un milieu bourgeois, dans les cités étroites et mortes où tout événement se dramatise, dans une province où tous les types sociaux sont peut-être mieux cristallisés que dans n’importe quelle autre région de la France, lui donnèrent ce sens de la réalité moyenne qui restera son meilleur titre de gloire.

Il semble au contraire que tous les efforts de d’Annunzio aient tendu à l’éloigner de plus en plus du sol natal, à le libérer des premières contemplations qui avaient sollicité son âme de poète. Ce sont les villes, les palais ou les villes princières qui lui fournissent un cadre digne des cas de sensualité raffinée qu’il se plaît à étudier ; c’est dans un monde artificiel qu’il s’efforce de réaliser l’idéal d’élégance perverse qu’il a conçu, et l’écrivain, pour ses romans, cherche au moins l’inspiration du décor dans la vie mondaine qu’il mène avec conviction. On le voit souvent aux chasses au renard de la campagne romaine, tandis que, sur les bords de la rivière Pescara, une petite maison jaune, aux volets clos, reste obstinément silencieuse, parmi les cyprès et les lauriers-roses du jardin abandonné : elle attend le retour du poète qui, dans *le Bon Message*, lui promettait sa vie et qui ne se soucie plus de venir réveiller les cordes muettes du clavecin silencieux dans le salon aux tentures flétries. Il y vint pourtant, et s’y fixa un jour, et ce fut précisément quand il écrivit les *Novelle della Pescara*.

Peut-être ne pourrait-on pas soutenir sans un peu d’artifice que la terre de Chieti, qui sert de cadre à toutes ces nouvelles, offre une ressemblance singulière avec la Normandie. Mais il n’est pas sans intérêt de rappeler qu’un jour les Normands vinrent sur cette côte de l’Adriatique et que d’Ortona à Otrante, leur passage a laissé dans l’esprit des peuples, dans le type de la race, où les yeux bleus et les chevelures blondes ne sont pas rares, des traces aussi nettes que dans les monuments d’un art qu’ils transformèrent profondément : au pied des églises qu’ils construisirent, les cimetières gardent encore de l’oubli des noms aux sonorités françaises. Aussi, lorsque deux écrivains, l’un normand, l’autre pescarais, ont tenté, avec des chances inégales, de retrouver derrière la physionomie artificielle que le progrès des siècles et le mouvement de la civilisation ont imposée à la province normande et à la terre des Abruzzes les caractères essentiels, primitifs de la race, ont-ils trouvé dans des traits de mœurs, dans des habitudes de vie, dans des superstitions analogues, des sujets d’inspiration identique.

La mer est tout d’abord le thème fertile sur lequel se sont exercées l’imagination de G. de Maupassant et celle de d’Annunzio. Les deux poètes, attirés par l’instinct de leur race vers ces « sentiers obscurs de la mer » dont parlait Pindare, ont souvent porté leur observation sur la vie des marins et des pêcheurs : ils y retrouvaient quelque chose de leurs propres émotions, de leur goût pour l’existence rude, saine et libre des flots. L’isolement entre le ciel et l’eau, loin des villes et des hommes, l’illusion de se détacher de tout, d’oublier tout, de ne plus voir et sentir qu’en soi, le silence des grands espaces vides, sont un commun remède que tous les deux ont voulu chercher contre l’abus de la jouissance et l’ébranlement des nerfs. Dans ces moments-là ils ont eu l’intuition de ce qu’il y a d’étrange et de profondément dramatique dans les mœurs primitives et brutales des gens de mer. Ils se sont demandé, quand ils n’avaient pas eu l’occasion de les observer directement, quelles situations comiques ou tragiques pouvait créer cette vie nomade qui soustrait l’homme à toutes les contraintes habituelles de la vie civilisée, à ses habitudes, à ses affections naturelles, aux exigences du bien-être, comme au contrôle de la loi et souvent aussi aux obligations de la morale. Entre celui qui part et ceux qui restent, la mer met une barrière définitive : quand il s’éloigne des côtes, le marin se détache peu à peu de tous les souvenirs dont il a vécu ; loin de lui, sans lui, la vie des siens continue ; loin d’eux, il faut recommencer une autre vie, et les liens qui lui étaient le plus nécessaires et le plus précieux lui apparaîtront un jour comme faibles et vains. Si par hasard il revient, après une longue absence, l’irrémédiable rupture est consommée : chez lui, il n’est qu’un étranger. — Sur mer, loin de toute affection, de tout secours, de toute protection, il dépend uniquement, servilement, des compagnons qu’il s’est donnés : faible, malheureux ou souffrant, il est à la merci de leur pitié, comme aussi de leur sottise, de leur ignorance ou de leur cruauté. Ce sont là deux situations que G. d’Annunzio a reprises, après Maupassant, suivant un dessin analogue.

Dans *le Retour* (recueil *Yvette*, 1885), Maupassant conte l’histoire d’un matelot normand, Martin, qui a disparu à la suite d’un naufrage où on le croit perdu. Après trente ans d’absence, il revient au pays et trouve sa femme remariée. Dans *Turlendana ritorna*, G. d’Annunzio nous montre un marin pescarais, Turlendana, qui revient à Pescara, après de lointains voyages en pays exotiques : il arrive un soir, en bizarre équipage, suivi par un chameau et par un singe qu’il ramène avec lui. Pendant les trente ans qu’a duré la disparition, sa femme, la « Cecata », s’est remariée trois fois. Turlendana descend précisément à l’auberge tenue par la « Cecata » et se trouve en présence du quatrième mari de sa femme. La rencontre des deux hommes toute simple, vaut la peine d’être citée :

|  |  |
| --- | --- |
| G. DE MAUPASSANT (pp. 190-191).  Levesque, ayant pris une chaise, lui demanda :  — Alors vous v’nez de loin ?  — J’viens de Cette.  — À pied, comme ça ?  — Oui, à pied…  — Ousque vous allez donc ?  — J’allais-t’ici.  — Vous y connaissez qué-qu’un ?  — Ça s’peut ben.  … Il mangeait lentement, bien qu’il fût affamé, et il buvait une gorgée de cidre après chaque bouchée de pain.  Levesque lui demanda brusquement :  — Comment q’vous vous nommez ?  — Il répondit sans lever le nez :  — Je me nomme Martin.  — Etes-vous d’ici ?  Il répondit :  — J’suis d’ici. | G. D’ANNUNZIO (pp. 434-435).  À la fin, Verdura demanda :  — De quel pays venez-vous ?  — Je viens de loin.  — Et où allez-vous ?  — J’allais ici.  Turlendana mangeait ses poissons un à un. Après chaque poisson, il buvait une gorgée de vin.  — Comment vous appelez-vous ?  L’homme, interrogé, releva la tête de son assiette et répondit simplement :  — Je m’appelle Turlendana.  — Comment ?  — Turlendana…  — Ah ! Turlendana !……  Vous êtes d’ici ?  — D’ici. |

Dans les deux récits, le dernier mari éprouve le besoin de montrer partout le revenant ; il semble que celui-ci lui appartienne, soit un peu sa chose, son bien, qu’il tire, quelque gloire de ce retour inopiné, et que la curiosité qui s’attache à son camarade rejaillisse jusqu’à lui. Aussi va-t-il de cabaret en cabaret, l’exhibant avec orgueil :

|  |  |
| --- | --- |
| G. DE MAUPASSANT (p. 196).  Eh ! Chicot, deux fil-en-six, de la bonne, c’est Martin qu’est r’venu, *Martin celui à ma femme*, tu sais ben, Martin des « Deux Sœurs », qu’était perdu. | G. D’ANNUNZIO (p. 436).  Il traînait le revenant par un bras, à travers les buveurs s’agitant, criant :  — Voici Turlendana, Turlendana le marin, *le mari de ma femme*, Turlendana qui était mort ! Voici Turlendana ! Voici Turlendana ! |

La nouvelle *En Mer* (*Contes de la Bécasse*, 1883) est l’histoire d’un chalutier normand qui fait la pêche entre les côtes de France et celles d’Angleterre. Par une nuit de tempête, on jette à la mer le chalut, filet gigantesque, suspendu par de longs câbles, au bateau qui le traîne à sa suite. Une fausse manœuvre provoque un accident : l’un des marins a le bras pris, immobilisé et violemment serré entre le lourd câble et le bord du bateau. Le patron refuse de couper le cordage ; cette décision sauverait le blessé, mais perdrait le filet qui représente une grosse valeur. On parvient enfin à détendre le câble mais le bras est irrémédiablement perdu, broyé par l’étreinte qui l’enserrait. Alors commence en mer, à travers la tempête, un drame terrible : des soins absurdes, ignorants, barbares sont suggérés ou imposés au malade, qui, devant le péril de la gangrène, se décide à se couper lui-même le bras. Une amélioration se déclare, et le blessé rentre au port en assez bon état, avec le bras mort pieusement conservé dans la saumure. G. d’Annunzio a légèrement modifié cette donnée dans sa nouvelle *il Cerusico di Mare* (*le Chirurgien de mer*) : un bateau pescarais navigue entre la côte italienne et la côte dalmate ; l’un des hommes d’équipage s’aperçoit qu’il porte au cou une plaie inquiétante ; à travers les hasards d’une navigation longue et périlleuse, la blessure s’envenime. Et le blessé, littéralement torturé par la cruauté ignorante des autres marins, subit les traitements les plus extravagants et les plus sauvages. Il meurt avant d’être rentré au port. Dans les deux cas, les mêmes procédés servent à peindre l’horreur spéciale de cette situation : l’homme gravement malade en mer, privé de tout soin intelligent, sacrifié à l’intérêt de la navigation ou de la pêche dont un retard compromettrait le succès, est entièrement à la merci de ses compagnons. G. d’Annunzio s’est aussi souvenu du récit de Maupassant dans une autre de ses nouvelles, *l’Eroe* (*le Héros*) « l’Ummalido », en aidant au transport d’une statue de saint, a la main prise sous un poids énorme ; gravement mutilé, il n’en continue pas moins une tâche qu’il considère comme glorieuse, puis se coupe lui-même la main, comme le pêcheur de Maupassant, et l’offre à S. Gonzalve :

|  |  |
| --- | --- |
| G. DE MAUPASSANT (p. 159).  Ils se jetèrent sur la corde, s’efforçant de dégager le membre qu’elle broyait. Ce fut en vain… Javel s’était laissé tomber à genoux, les dents serrés, les yeux hagards. Il ne disait rien…  Les amarres s’amollirent enfin et on dégagea le bras inerte, sous la manche de laine ensanglantée. | G. D’ANNUNZIO (pp. 188-189).  Ses compagnons, tous ensemble, s’efforcèrent de soulever l’énorme poids. L’Ummalido était tombé à genoux. Il tenait ses yeux fixés sur sa main qu’il ne pouvait dégager, deux yeux larges, pleins de terreur et de souffrance, mais sa bouche tordue ne criait plus… Finalement, la statue fut soulevée ; et l’Ummalido retira sa main écrasée et sanguinolente qui n’avait plus de forme. |

Nous avons montré quelle place l’amour occupe dans l’œuvre de Maupassant : il n’y a peut-être pas une seule de ses nouvelles qui n’ait pour sujet la fatalité du désir, sa tristesse, son impuissance finale, les conséquences lointaines, inattendues qu’un caprice d’un jour peut faire peser sur toute une vie humaine, les souvenirs, les regrets qui envahissent l’âme quand elle se croyait guérie et affranchie du passé. Parmi les cas singuliers de ce problème très général et très banal, il en est un qu’il a étudié avec prédilection : c’est l’espèce de timidité qui souvent fait reculer l’homme devant la satisfaction d’un instinct qu’il n’ose s’avouer ; combien de vieillesses solitaires et mélancoliques, combien d’existences manquées et misérables, s’expliquent par cette sorte de maladresse nerveuse qui empêche l’aveu, quand il était nécessaire, et qui laisse subsister une gêne pénible, un malaise douloureux jusqu’au moment où l’évidence de ce qu’il fallait faire et dire, la certitude d’un bonheur irrémédiablement perdu par la gaucherie d’un jour éclairent d’une révélation accablante la pauvre âme en peine qui se souvient. Cette situation fait le sujet de la jolie nouvelle *Regret*, dans *Miss Hariett* (1884) ; elle a été reprise avec bonheur par G. d’Annunzio dans la *Veglia funebre*.

Laval, du fond de sa solitude maussade de vieux célibataire sans famille, sans amis, sans affections, rêve du bonheur qu’il a manqué par lâcheté ou par indécision ; et soudain il comprend, trop tard, qu’il a aimé une femme, sans se l’avouer, il devine qu’il a dû être aimé d’elle, et que, pour ne pas avoir voulu croire à cet amour, il a gâté toute son existence. Il retrouve nettement, dans tous ses détails, l’épisode le plus caractéristique de leur rencontre, une promenade à la campagne, où elle s’offrit à lui, où lui ne sut pas la prendre. Pareillement, dans la *Veglia funebre*, le prêtre Emidio qui veille le cadavre de son frère, auprès de sa belle-sœur Rosa, découvre qu’il aima celle-ci, quand il n’était encore qu’un tout jeune homme et qu’elle aurait pu être à lui, s’il avait osé comprendre. Le souvenir qui fait tout l’intérêt du récit, la promenade en tête à tête de l’homme timide et de la femme, plus clairvoyante, plus décidée, est par les deux écrivains :

|  |  |
| --- | --- |
| G. DE MAUPASSANT (p. 288).  Il la regardait, frémissant jusqu’au cœur, se sentant pâlir, redoutant que ses yeux ne fussent trop hardis, qu’un tremblement de sa main ne révélât le secret.  Elle s’était fait une couronne avec de grandes herbes et des lis d’eau, et lui avait demandé : « M’aimez-vous comme ça ? »  Comme il ne répondait rien, — car il n’avait rien trouvé à répondre, il serait plutôt tombé à genoux, — elle s’était mise à rire, d’un rire mécontent, en lui jetant par la figure : « Gros bête, va ! On parle, au moins ! »  Il avait failli pleurer sans trouver encore un mot. Tout cela lui revenait maintenant, précis comme au premier jour…  Et il se rappela comme elle s’appuyait tendrement sur lui. En passant sous un arbre penché, il avait senti son oreille à elle contre sa joue à lui…  Quand il avait dit : « Ne serait-il pas temps de revenir ? » elle lui avait lancé un regard singulier. Certes elle l’avait regardé d’une curieuse façon…  — Comme vous voudrez, mon ami. Si vous êtes fatigué, retournons. | G. D’ANNUNZIO (p. 200).  Le jeune homme la regardait, se sentant frémir jusqu’aux moelles et se sentant pâlir et craignant de se trahir.  Elle détacha d’un tronc, avec ses ongles, une longue spirale de lierre, l’enroula vivement autour de ses tresses et arrêta sur la nuque avec les dents du peigne l’éparpillement du feuillage… Elle demanda :  — M’aimez-vous ainsi ?  Mais Emidio n’ouvrit pas la bouche ; il ne sut que répondre.  Il aurait voulu tomber à genoux. Et comme Rosa riait d’un rire mécontent, il se sentait presque monter les pleurs aux yeux, dans son angoisse de ne pouvoir trouver une seule parole. Ils poursuivirent leur chemin. À un moment un petit arbre abattu coupait la route. Emidio avec les deux mains souleva le tronc, et Rosa passa sous les rameaux verdoyants qui la couronnèrent un instant.  … Soudain, Rosa se releva, regarda Emidio avec un regard singulier :  — Donc, nous partons ?  Et ils se remirent en route… |

Tous les menus faits qui mettent en lumière la coquetterie provocante de la femme et la timidité maladroite de l’homme sont identiques, dans les deux nouvelles ; chez d’Annunzio, le récit, que nous avons ramené aux citations intéressantes pour la comparaison, est plus développé, et quelques détails où se complaît la description lyrique du poète ont été ajoutés.

Dans la physiologie de l’amour, dont G. de Maupassant a, lui aussi, écrit de nombreux chapitres, un autre problème l’a visiblement préoccupé : la paternité, conséquence souvent involontaire ou volontairement négligée, et dont la responsabilité surgit un jour, fatale et impitoyable, parfois amusante, presque toujours tragique. Plusieurs de ses nouvelles (*Duchoux, l’Abandonné, Un Fils, le Champ d’oliviers*) nous montrent directement un père ou une mère placés par la force des choses en face de l’enfant grandi, dont ils ignoraient l’existence, ou que leur intérêt les avait contraints d’écarter très loin de leur propre vie. Quel sort peut attendre un être dont la seule faute est d’être né ? Quel lien indissoluble continue pourtant à l’unir à ceux dont il avait un instant compromis le bonheur ? Telles sont les questions que se pose Maupassant, particulièrement dans *l’Abandonné* (recueil d’*Yvette*, 1885), et après lui G. d’Annunzio dans le *Traghettatore* (*le Passeur*).

La donnée des deux nouvelles est identique : une femme, mariée à un vieil officier que le hasard des campagnes forçait à de fréquentes et lointaines absences, est devenue la maîtresse d’un jeune homme, dont elle a eu un fils. Du jour où elle se sut enceinte, commencèrent pour elle l’angoisse et le remords ; elle accoucha furtivement, dans une petite ville de Provence, entourée des soins affectueux et inquiets de son amant. La naissance de l’enfant fit évanouir toute la terreur dramatique des mauvais jours : « le sentiment vague de sa maternité lui donnait un frisson profond, le premier cri de son fils lui ébranla l’âme jusqu’aux racines les plus profondes ». Brusquement, l’enfant lui fut arraché, porté et caché elle ne savait où. Elle ne le revit plus : vainement elle demanda à son amant l’endroit où vivait son fils, quand l’envie de le revoir la torturait plus âprement. L’homme, prétextant des raisons de prudence, la nécessité d’un secret absolu, resta inébranlable à toutes ses supplications. Elle se résigna, « revint chez elle et vécut auprès de son mari la vie de toutes les épouses » ; des années passèrent. Mais voilà que chez la femme vieillie, déjà proche de la mort, à un âge où le roman de sa jeunesse n’était plus qu’un très lointain et mélancolique souvenir, la mère se réveilla et en elle surgit l’impérieux besoin de connaître son fils, qu’elle sait vivant et qu’elle n’a pas revu, depuis le jour où elle embrassa pour la première fois l’être fragile, qui était né de sa chair et de sa volupté. À ce moment du récit, les deux romanciers arrivent à la même émouvante constatation par des voies légèrement différentes : chez Maupassant, la femme s’en va au bras de son amant, dans l’atmosphère énervante d’un lourd après-midi d’été, vers la ferme normande où vit le paysan rustre, aux instincts vulgaires, abruti par l’ivresse, qui est son fils ; et l’âme dolente qui a sacrifié toute sa vie au rêve orgueilleux de sa maternité se brise dans l’effondrement cruel de ses illusions. Chez d’Annunzio, la rencontre est plus tragique et plus imprévu le réveil : la mère a arraché à l’amant, sur son lit de mort, le secret qu’il ne peut plus lui refuser. Elle verra son fils ; elle ira seule vers la maison sordide, au bord du fleuve où le fils de donna Laura Albonico et du marquis de Fontanella vit de l’humble métier de passeur : elle le voit enfin, ce fils tant chéri à travers les mensonges de l’imagination, elle le voit tel qu’il est, vil, brutal, vicieux et sale ; dans la folie soudaine de son amour déçu, donna Laura se jette dans le fleuve.

Lorsqu’il a porté son observation sur les petites gens et sur les petites aventures de sa ville natale, lorsqu’il a voulu étudier quelques-uns de ces types populaires qui sont l’amusement ou l’effroi des campagnes, quelques-uns de ces menus incidents que l’ignorance et la sottise grossissent, et qui prennent au village les proportions d’un drame, G. d’Annunzio a plusieurs fois rencontré Maupassant. Par exemple, voici deux types de francs maraudeurs, écumeurs des champs et des bois, tirant profit sans scrupule de la naïveté ou de la cupidité des paysans, toujours à l’affût d’une confiance ou d’une bêtise à exploiter. « Ciavolà » et « Il Ristabilito », qui sont les deux acteurs de la bouffonne aventure contée dans *la Fattura*, font songer par bien des traits à Mailloche et à Chicot que Maupassant a mis en scène dans la nouvelle intitulée : *l’Âne* (recueil de *Miss Hariett*, 1884) Au physique, ils présentent le même contraste, l’un grand, maigre et chauve, l’autre petit et rougeaud ; la physionomie de ces deux couples sympathiques offre bien des traits communs :

|  |  |
| --- | --- |
| G. DE MAUPASSANT (p. 209).  La peau de sa tête semblait couverte d’un duvet vaporeux… comme le corps d’un poulet plumé qu’on va flamber. Il semblait n’avoir jamais nu d’autre barbe qu’une brosse de courtes moustaches et une pincée de poils raides sous la lèvre inférieure… Il avait cet œil vif qu’ont les gens tracassés par des inquiétudes légitimes et les bêtes souvent traquées. | G. D’ANNUNZIO (pp. 341 et 342).  Son crâne était couvert d’une sorte de duvet semblable à celui d’une oie grasse toute plumée et qu’on va flamber…  … Il portait des moustaches dures et taillées comme une brosse. — Ses yeux ronds, vifs et mobiles, trahissaient une inquiétude incessante, comme ceux des bêtes traquées. |

Les deux complices viennent de réussir l’un de leurs meilleurs tours : Mailloche et Chicot ont tué un vieil âne qu’ils vendent sur place, argent comptant, comme cerf ou biche, à un gargotier cupide qui croit faire un bon marché. « Ciavolà » et « il Ristabilito » ont volé un porc à Mastro Pappe ; ils arrivent, par un prétendu artifice de magie, à convaincre le propriétaire lui-même de ce vol. Et voici quelle est, chez les deux écrivains, la brève conclusion de récit :

|  |  |
| --- | --- |
| G. DE MAUPASSANT (p. 223).  Et il s’enfonça dans la nuit. Mailloche, qui le suivait, lui tapait dans le dos de grands coups de poing pour témoigner son allégresse. | G. D’ANNUNZIO (p. 356).  Les deux compagnons s’acheminèrent vers Pescara, à pas pressés, marchant sous les arbres, l’un derrière l’autre. Et Ciavolà tapait de grands coups de poing dans le dos du Ristabilito, pour témoigner son allégresse. |

On se rappelle le drame rustique conté par Maupassant dans la nouvelle : *la Ficelle* (recueil de *Miss Hariett*, 1884). Un jour de marché, un riche fermier, Maître Chicot, a été vu se baissant sur la route, ramassant et mettant avec soin dans sa poche un objet dont on n’a pu établir la nature. Le même jour, un portefeuille a été perdu. La trouvaille mystérieuse de maître Chicot, publiée par un de ses ennemis qui l’a épié, fait peser sur lui les plus graves soupçons. Arrêté, malgré ses dénégations, remis en liberté, quand le portefeuille est rapporté par le valet de ferme qui l’avait en réalité trouvé, il sort, la tête haute, de la mairie du village où on l’avait conduit ; son aventure qu’il répand avec complaisance dans tout le pays ne trouve que des incrédules. La sotte défiance, l’esprit madré et cupide des paysans se refusent à croire à l’innocence du fermier : on l’accuse d’avoir fait rapporter par un complice le portefeuille qu’il avait ramassé, avec l’intention de le garder, s’il n’avait pas été soupçonné. En vain il s’épuise en raisonnements ingénieux pour détruire la prévention générale : toute son argutie échoue, et ses plus subtils arguments ne réussissent qu’à affermir l’opinion établie contre lui. Toute sa vie est désormais bouleversée par ce simple événement : hanté par l’idée fixe de faire reconnaître son innocence, il perd le goût du travail, néglige sa maison et ses champs, et meurt à moitié fou, avec l’obsession délirante de son aventure qui le poursuit jusque dans son agonie. La *fine di Candía* de d’Annunzio expose plus longuement un cas identique : une vieille blanchisseuse est accusée du vol d’une cuiller : l’objet volé se retrouve : mais l’opinion publique est faite et Candia, triomphante, se heurte à l’incrédulité hostile du village entier. Alors, comme le personnage de Maupassant, la vieille s’en va de tous côtés, contant sans fatigue son histoire, avec sans cesse des détails nouveaux, pour détruire les soupçons qui continuent à peser sur elle. « Elle fit le tour de toutes ses pratiques. À chacun elle racontait le fait, à chacun elle exposait sa justification, ajoutant toujours un nouvel argument, entassant les mots sur les mots, s’échauffant, se désespérant devant l’incrédulité et la défiance ; vainement… Elle sentait que désormais tout moyen de se défendre lui était enlevé. Une espèce d’abattement profond s’empara de son âme. » Elle cessa de travailler, tout entière à cette histoire de cuiller qui l’obsède, tenue à l’écart par son ancienne clientèle : enfin, elle meurt : « Dans son agonie, lorsque déjà ses yeux agrandis étaient voilés comme par une eau trouble, Candia balbutiait : — « Ce n’est pas moi, Monsieur… voyez… puisque… la cuiller… » Les deux traits de mœurs caractéristiques qu’un pareil sujet mettait en lumière : la sottise malveillante d’un groupe de paysans bornés, accessibles aux solutions toutes faites qui satisfont le mieux leur ignorance et leur manque de générosité, et la hantise qu’un événement d’abord insignifiant arrive à exercer sur une conscience simple et droite, ont été sans aucun doute empruntés par G. d’Annunzio à la nouvelle de Maupassant.

Les *Novelle della Pescara* n’ont pas été traduites en français dans leur ensemble. Nous aurions pu multiplier les brèves citations que nous en avons faites pour les rapprocher de passages analogues empruntés à Maupassant ; mais nous avons surtout voulu montrer comment l’écrivain français fournit à G. d’Annunzio des motifs d’inspiration que celui-ci développe, assimile à sa propre substance et transforme avec les merveilleuses ressources de son lyrisme luxuriant. Fussent-elles plus nombreuses encore, ces transpositions ne prouveraient pas grand’chose contre l’originalité de l’écrivain italien dont la singulière destinée littéraire semble avoir été précisément d’*italianiser*, de convertir en une matière personnelle et d’adapter au génie de sa race des idées ou des images éparses dans les autres littératures européennes. Naturellement on ne s’est pas privé, surtout en Italie, de rechercher toutes les sources de d’Annunzio : on en a trouvé beaucoup, et sans doute il y en a d’autres encore : c’est un jeu facile, quelquefois amusant, que de découper dans la prose extraordinairement abondante et riche de l’auteur du *Feu* des morceaux de Nietzsche, de Péladan, de Dostoïevsky, de Swinburne, voire d’A. Theuriet. Parmi les étrangers auxquels G. d’Annunzio a rendu l’hommage d’un souvenir trop fidèle, il n’en est pas dont les tendances, les visions et les habitudes d’artiste répondent mieux que celles de Maupassant à son propre tempérament. C’est parce que les mêmes choses les intéressaient dans la vie, c’est parce que les mêmes thèmes leur étaient suggérés par la nature du pays où ils vécurent leurs premières impressions, que les deux écrivains se sont plus d’une fois rencontrés ; mais les récits de d’Annunzio ne font pas oublier les anecdotes narrées par notre maître-conteur, pas plus que *le Lys dans la Vallée* ne saurait jamais effacer la délicieuse historiette de la reine de Navarre qui lui a donné le jour. Les *Nouvelles de la Pescara*, presque toutes inspirées très directement de Maupassant, sont un démenti nouveau à ce mot plus spirituel que juste : « En littérature, quand on dépouille un homme, il faut avoir soin de l’assassiner. »