

Jean-Marie Guyau
(1887)

L'art au point de vue sociologique

Deuxième partie :

**Les Applications;
Évolution sociologique de l'art contemporain.**

Un document produit en version numérique par Pierre Tremblay,
Collaborateur bénévole
Courriel: muishkin42@hotmail.com

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"
Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Une collection développée
par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Cette édition électronique a été réalisée par Pierre Tremblay,
collaborateur bénévole, muishkin42@hotmail.com
dans la bibliothèque virtuelle [Les Classiques des sciences sociales](#)
à partir de:

Guyau, Jean-Marie (1854-1888)

L'art au point de vue sociologique (1887)

Éd. De Saint-Cloud : impr. Belin frères; Paris, libr. Félix Alcan, 1923. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 13^e édition. L-388 p.

Une édition électronique réalisée à partir du fac-similé de l'édition originale telle que reproduite par la Bibliothèque Nationale de France: <http://www.gallica.bnf.fr/>

Polices de caractères utilisées :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 10 points.

Édition électronique réalisée le 3 septembre 2002 avec le traitement de textes Microsoft Word 1997 sur Windows 98.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter, 8.5'' x 11'')

Table des matières

Premier fichier de deux

Introduction
Préface de l'auteur

Première partie : Les Principes; Essence sociologique de l'art.

- Chapitre I La solidarité sociale, principe de l'émotion esthétique la plus complexe.
- I. La transmission des émotions et leur caractère de sociabilité.
 - II. L'émotion esthétique et son caractère social.
 - III. L'émotion artistique et son caractère social.
- Chapitre II Le génie, comme puissance de sociabilité et création d'un nouveau milieu social.
- I. Le génie comme puissance de sociabilité.
 - II. Le génie comme création d'un nouveau milieu social.
- Chapitre III De la sympathie et de la sociabilité dans la critique.
- Chapitre IV L'expression de la vie individuelle et sociale dans l'art.
- I. L'art ne recherche pas seulement la sensation.
 - II. Les idées, les sentiments et les volontés constituent le fond de l'art.
 - III. Le but dernier de l'art est de produire la sympathie pour des êtres vivants.
- Chapitre V Le réalisme. – Le trivialisme et les moyens d'y échapper.
- I. L'imitation et le réalisme.
 - II. Distinction du réalisme et du trivialisme.
 - III. Moyens d'échapper au trivial.
 - IV. Déplacement dans l'espace et invention des milieux.
 - V. Influence de la bible et de l'orient sur le sentiment de la nature.
 - VI. La description.- L'animation sympathique de la nature.

Deuxième partie : [Les Applications; Évolution sociologique de l'art contemporain.](#)

- Chapitre I [Le roman psychologique et sociologique de nos jours.](#)
- I. [Importance sociale prise par le roman psychologique et sociologique.](#)
 - II. [Caractères et règles du roman psychologique.](#)
 - III. [Le roman sociologique. - Le naturalisme dans le roman.](#)
- Chapitre II [L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine.](#)
- I. [Poésie, science et philosophie.](#)
 - II. [Lamartine.](#)
 - III. [Vigny.](#)
 - IV. [Alfred de Musset.](#)
- Chapitre III [L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine \(suite\). Victor Hugo](#)
- I. [L'inconnaissable.](#)
 - II. [Dieu.](#)
 - III. [Finalité et évolution dans la nature.](#)
 - IV. [Religions et religion.](#)
 - V. [Idées morales et sociales.](#)
- Chapitre IV [L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine \(suite\). Les successeurs d'Hugo.](#)
- I. [Sully-Prudhomme](#)
 - II. [Leconte de Lisle.](#)
 - III. [Coppée.](#)
 - IV. [M^{me} Ackermann.](#)
 - V. [Une parodie de la poésie philosophique; *les Blasphèmes*.](#)
- Chapitre V [Le style, comme moyen d'expression et instrument de sympathie. Évolution de la prose contemporaine.](#)
- I. [Le style et ses diverses espèces.](#)
 - II. [L'image.](#)
 - III. [Le rythme.](#)
- Chapitre VI [La littérature des décadents et des déséquilibrés; son caractère généralement insociable. Conclusion. Rôle moral et social de l'art.](#)
- I. [La littérature des déséquilibrés.](#)
 - II. [La littérature des décadents. Son caractère généralement insociable.](#)
 - III. [Rôle moral et social de l'art.](#)

DEUXIÈME PARTIE

LES APPLICATIONS

ÉVOLUTION SOCIOLOGIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN

[Table des matière-2](#)

Deuxième partie: Les applications. Évolution sociologique de l'art contemporain.

CHAPITRE PREMIER

Le roman psychologique et sociologique de nos jours.

- I.** [Importance sociale prise par le roman psychologique et sociologique.](#)
- II.** [Caractères et règles du roman psychologique.](#)
- III.** [Le roman sociologique. - Le naturalisme dans le roman.](#)

[Table des matière-2](#)

Deuxième partie: chapitre I:
"Le roman psychologique et sociologique de nos jours".

I

Importance sociale prise par le roman psychologique et sociologique.

[Table des matière-2](#)

I. - Un fait littéraire et social dont l'importance a été souvent signalée, c'est le développement du roman moderne; or, c'est un genre essentiellement psychologique et sociologique. Zola, avec Balzac, voit dans le roman une épopée sociale : « Les œuvres écrites sont des expressions sociales, pas davantage. La Grèce héroïque écrit des épopées; la France du dix-neuvième siècle écrit des romans : ce sont des phénomènes logiques de production qui se valent. Il n'y a pas de beauté particulière, et cette beauté ne consiste pas à aligner des mots dans un certain ordre; il n'y a que des phénomènes humains, venant en leur temps et ayant la beauté de leur temps. En un mot, la vie seule est belle. » Tout en faisant ici la part de l'exagération, on ne saurait méconnaître l'importance sociologique du roman. Le roman raconte et analyse des *actions* dans leurs rapports avec le *caractère* qui les a produites et le *milieu* social ou naturel où elles se manifestent; suivant que l'on insiste sur l'action, ou le caractère, ou le milieu, le roman devient donc dramatique (roman d'aventures), psychologique et sociologique, ou paysagiste et pittoresque. Riais, pour peu qu'on approfondisse le roman dramatique, on le voit se transformer en roman psychologique et sociologique, car on s'intéresse d'autant mieux à une action qu'on l'a vue naître, avant même qu'elle n'éclate, dans le caractère du personnage et dans la société où il vit. De même, les paysages intéressent davantage quand ils ne font que servir de cadre à l'action, qu'ils l'appuient ou lui font repoussoir, qu'ils ne se trouvent pas mis là en dehors et comme à côté de l'intérêt dramatique. D'autre part, le roman psychologique lui-même n'est complet que s'il aboutit dans une certaine mesure à des généralisations *sociales*, quand il se complique, comme dirait Zola, « d'intentions symphoniques et humaines ». En même temps, il exige des scènes *dramatiques*, attendu que là où il n'y a de drame d'aucun ordre, il n'y a rien à raconter : une eau dormante ne nous occupe pas longtemps, et la psychologie des esprits que rien n'émeut est vite faite. Enfin, parmi tous les sentiments de l'âme individuelle ou collective qu'il analyse, le romancier doit tenir compte du sentiment qui inspire toute poésie, je veux dire : le sentiment de l'harmonie entre l'être et la nature, la résonance du monde visible dans l'âme humaine. Le roman réunit donc en lui tout l'essentiel de la poésie et du drame, de la psychologie et de la

science sociale. Ajoutons-y l'essentiel de l'histoire. Car le vrai roman est de l'histoire et, comme la poésie, « il est plus vrai que l'histoire même ». D'abord, il étudie en leur principe les idées et les sentiments humains, dont l'histoire n'est que le développement. En second lieu, ce développement des idées et des sentiments humains communs à toute une société, mais personnifiés en un caractère individuel, peut être plus achevé dans le roman que dans l'histoire. L'histoire, en effet, renferme une foule d'accidents impossibles à prévoir et humainement irrationnels, qui viennent déranger toute la logique des événements, tuent un grand homme au moment où son action allait devenir prépondérante, font avorter brusquement le dessein le mieux conçu, le caractère le mieux trempé. L'histoire est ainsi remplie de pensées inachevées, de volontés brisées, de caractères tronqués; d'êtres humains incomplets et mutilés; par là, non seulement elle entrave l'intérêt, mais elle perd en vérité humaine et logique ce qu'elle gagne en exactitude scientifique. Le vrai roman est de l'histoire condensée et systématisée, dans laquelle on a restreint au strict nécessaire la part des événements de hasard, aboutissant à stériliser la volonté humaine; c'est de l'histoire *humanisée* en quelque sorte, où l'individu est transplanté dans un milieu plus favorable à l'essor de ses tendances intérieures. Par cela même, c'est une exposition simplifiée et frappante des lois sociologiques¹.

¹ Il y a des romans dits *historiques*, comme *Notre-Dame de Paris* qui sont bien moins de l'histoire humaine que les romans non historiques de Balzac, par exemple. Victor Hugo n'a aucun souci du réel dans la trame et l'enchaînement des événements; il considère tous les petits événements de la vie, toutes les vraisemblances des événements comme des choses sans importance. Son roman et son drame vivent du coup de théâtre, que la plupart du temps il ne prend même pas la peine de ménager, de rendre plus ou moins plausible. Toutefois, ce qui établit une différence considérable entre lui et par exemple Alexandre Dumas, le grand conteur d'aventures, c'est que le coup de théâtre n'est pas par lui-même et à lui seul son but : c'est seulement, pour Hugo, le moyen d'amener une situation morale, un cas de conscience. Presque tous ses romans et tous ses drames, depuis *Quatre-vingt-treize* et *les Misérables* jusqu'à *Hernani*, viennent aboutir à des dilemmes moraux, à de grandes pensées et à de grandes actions; et c'est ainsi, à force d'élévation morale, que le poète finit par reconquérir cette réalité qui lui manque tout à fait dans l'enchaînement des événements et dans la logique habituelle des caractères.

Deuxième partie: chapitre I:
"Le roman psychologique et sociologique de nos jours".

II

Caractères et règles du roman psychologique.

Table des matières-2

II. - Le roman embrasse la vie en son entier, la vie psychologique s'entend, laquelle se déroule avec plus ou moins de rapidité; - il suit le développement d'un caractère, l'analyse, systématise les faits pour les ramener toujours à un fait central; il représente la vie comme une gravitation autour d'actes et de sentiments essentiels, comme un système plus ou moins semblable aux systèmes astronomiques. C'est bien là ce que la vie est philosophiquement, - sinon toujours réellement, en raison de toutes les causes perturbatrices qui font que presque aucune vie n'est achevée, n'est ce qu'elle aurait dû être logiquement. L'humanité en son ensemble est un chaos, non encore un système stellaire.

Dans la peinture des hommes, la recherche du « caractère dominant », dont parle Taine, n'est autre chose que la recherche de l'individualité, forme essentielle de la vie morale. Les personnalités puissantes ont généralement un trait distinctif, un caractère dominateur : Napoléon, c'est l'ambition; Vincent de Paul, la bonté, etc. Si l'art, comme le remarque Taine, s'efforce de mettre en relief le caractère dominateur, c'est qu'il cherche de préférence à reproduire les personnalités puissantes, c'est-à-dire précisément la vie dans ce qu'elle a de plus manifeste. Taine a pour ainsi dire vérifié lui-même sa propre théorie de la prédominance du caractère essentiel : il nous a donné un Napoléon dont l'unique ressort est l'ambition. Son Napoléon est beau en son genre, mais simplifié comme un mécanisme construit de main d'homme, où tout le mouvement est produit par un seul rouage central : ce n'est là ni la complexité de la vie réelle ni celle du grand art. La vie est une dépendance réciproque et un équilibre parfait de toutes les parties; mais l'*action*, qui est la manifestation même de la vie, est précisément la *rupture* de cet équilibre. La vie est ainsi réduite à un équilibre essentiellement *instable*, mouvant, où quelque partie doit toujours prédominer, quelque membre se lever ou s'abaisser, où enfin le sentiment dominant doit être exprimé au dehors et courir sous la chair, comme le sang même. Toute vie complète, à chaque moment de l'action, tend à devenir ainsi *symbolique*, c'est-à-dire expressive d'une idée ou d'une tendance qui lui imprime son caractère essentiel et distinctif. Mais beaucoup d'auteurs croient que, pour représenter un caractère, il suffit de figurer une tendance unique, - passion, vice ou vertu, - aux

prises avec les événements variés de la vie. Là est l'erreur. En réalité il n'y a pas dans un être vivant de tendance unique, il n'y a que des tendances dominantes; et le triomphe de la tendance *dominante* est à chaque moment le résultat d'une lutte entre toutes les forces conscientes et même inconscientes de l'esprit. C'est la diagonale du parallélogramme des forces, - et il s'agit ici de forces très diverses et très complexes. En vous bornant, comme Taine, à représenter cette diagonale, vous nous représentez non un être vivant, mais une simple ligne géométrique. C'est un excès dans lequel Balzac lui-même est souvent tombé.

En règle générale, il faut se défier des théories, car, dans la réalité, si rien n'est abandonné à l'aventure, il ne peut être question davantage d'une systématisation trop serrée : tant de choses se rencontrent à la traverse des lignes droites qu'elles se changent vite en lignes brisées; le but est atteint quand même. Aussi bien une manière de voir est déjà par elle-même une théorie : les uns sont attirés presque uniquement par la lumière, les autres considèrent l'ombre dont elle est partout suivie; leurs conceptions de la vie et du monde en sont éclairées ou assombries d'autant. Peut-être serait-il sage de s'en tenir à cette différence forcée, sans l'accentuer encore en la formulant. Ce qu'on reproche aux différentes écoles littéraires, ce n'est pas en soi la diversité de leurs points de vue, - tous existent - mais les exagérations de ces points de vue mêmes.

Le caractère est toujours révélé pour nous et précisé par l'action : nous ne pouvons nous flatter de bien connaître une personne avec laquelle nous *causons* habituellement tant que nous ne l'avons pas vue *agir*, - pas plus d'ailleurs que nous ne pouvons nous flatter de nous connaître nous-mêmes tant que nous ne nous sommes point vus à l'œuvre. C'est pour cela que l'action est si nécessaire dans le roman psychologique. Elle ne l'est pas moins, au fond, que dans le roman d'aventures, mais d'une toute autre manière. Ici ce n'est pas le côté extraordinaire de l'action qu'on recherche, mais son côté expressif, - moral et social. Un accident ou un incident n'est pas une action. Il y a des actions vraiment expressives du caractère constant ou du milieu social, et d'autres plus ou moins *accidentelles*; les actions expressives sont celles que le romancier doit choisir pour composer son œuvre. De même que chaque fragment d'un miroir brisé peut encore réfléchir un visage, de même dans chaque action, fragment détaché d'une vie humaine, doit se peindre en raccourci un caractère tout entier. Il n'est pas nécessaire pour cela qu'il y ait des événements très nombreux, très divers et très saillants. « Vous vous plaignez que les *événements* (de mon sujet) ne sont pas variés, répondait Flaubert à un critique, qu'en savez-vous ? il suffit de les regarder de plus près. » Les différences entre les choses, en effet, les ressemblances et les contrastes tiennent plus encore au regard qui contemple qu'aux choses mêmes ; car tout est différent dans la nature à un certain point de vue, et tout est le même à un autre. La valeur littéraire des événements est dans leurs conséquences psychologiques, morales, sociales, et ce sont ces conséquences qu'il s'agit de saisir. Deux gouttes d'eau peuvent devenir pour le savant deux mondes remplis d'intérêt, et d'un intérêt presque dramatique, tandis que pour l'ignorant deux mondes, deux étoiles d'Orion ou de Cassiopée, peuvent devenir deux points aussi indiscernables et indifférents que deux gouttes d'eau.

Un roman est plus ou moins un drame, aboutissant à un certain nombre de scènes, qui sont comme les points culminants de l'œuvre. Dans la réalité, les grandes scènes d'une vie

humaine sont préparées de longue main par cette vie même : l'individu des heures sublimes peut se révéler dans les moindres actes : il se fait pressentir à tout le moins, car celui qui sera capable ne fût-ce que d'un élan, et dût-il avoir besoin de toute une vie pour le préparer, n'est pas absolument semblable à celui qui ne renferme rien en soi. Ainsi en devrait-il être dans le roman : chaque événement, tout en intéressant par lui-même (cela est de première nécessité), serait une préparation, une explication des grands événements à venir. Le roman ne serait qu'une chaîne ininterrompue d'événements qui s'emboîtent étroitement les uns dans les autres et viennent tous aboutir à l'événement final. Un des traits caractéristiques du roman psychologique ainsi conçu, c'est ce qu'on pourrait appeler la *catastrophe morale* : nous voulons parler de ces scènes où aucun événement grave ne se passe d'une manière visible, et où pourtant on peut percevoir nettement la défaillance, le relèvement, le déchirement d'une âme. Balzac abonde en scènes de ce genre, en situations d'une puissance dramatique extraordinaire, et qui pourtant feraient peu d'effet au théâtre, parce que tout ou presque tout s'y passe en dedans : les événements extérieurs sont des symptômes insignifiants, non pas des causes. Ces événements constituent de simples moyens empiriques de *mesurer* la catastrophe intérieure, de calculer la hauteur de la chute ou la profondeur de la blessure qu'ils n'ont provoquée qu'indirectement. On peut trouver un exemple de catastrophe purement morale dans la scène culminante de *la Curée*, - un roman prolixe d'ailleurs et souvent déclamatoire. Tout vient aboutir à cette scène; on s'attend donc à une action, à un événement, à un heurt de forces et d'hommes : il n'y a rien qu'une crise psychologique, La moderne Phèdre prend tout à coup conscience de la profondeur de sa dégradation. Dénouement plus émouvant dans sa simplicité que tous ceux qu'on pouvait prévoir. Ce dénouement tout moral nous suffit, et la mort de Renée, qui vient plus tard, est presque une superfétation : elle était déjà moralement morte.

Un des plus remarquables drames de la littérature moderne, - les pages simples dans lesquelles Loti représente Gaud attendant *son homme* le marin, qui tarde à revenir, - ne se compose pour ainsi dire que d'événements psychologiques : des espérances qui tombent l'une après l'autre, puis, une nuit, un coup frappé à la porte par un voisin. Ces détails minuscules nous ouvrent pourtant des perspectives immenses sur l'intensité de douleur que peut éprouver une âme humaine.

A vrai dire, le dramatique est là où se trouve l'émotion, et la grande supériorité du roman sur la pièce de théâtre, c'est que toute émotion est de son domaine. Au théâtre, le dramatique extérieur, à grand fracas, est presque le seul possible : sur la scène, penser ne suffit pas, il faut parler; si l'on pleure, c'est à gros sanglots. Or, dans la réalité, il est des larmes tout intérieures, et ce ne sont pas les moins poignantes; il est des choses pensées, qu'on ne saurait dire, et ce ne sont pas toujours les moins significatives. Le théâtre est une sorte de tribunal où l'on est tenu de produire des preuves visibles et tangibles pour être cru. Le roman, simple et complexe comme la vie, n'exclut rien, accueille tout témoignage, il peut tout dire et tout contenir. Et, tandis que le plus souvent les héros de théâtre sont éloignés de nous de toute la longueur de la rampe, nous nous sentons bien près, parfois, d'un personnage de roman qui se meut comme nous dans la simple clarté du jour.

La forme la moins compliquée du roman psychologique est celle qui ne s'occupe que d'un seul personnage, suit sa vie tout au long et marque le développement de son caractère. *Werther* est un roman de ce genre. Un seul personnage raconte, rêve, agit : c'est une sorte de monographie. Mais, comme l'individu est en même temps un type, la portée sociale de l'œuvre subsiste. Dans une monographie parfaite, tout événement qui se produit influence les événements suivants, et lui-même est influencé par les événements précédents; d'autre part, toute la suite des événements gravite autour du caractère et l'enveloppe. En d'autres termes, le roman idéal, en ce genre, est celui qui fait ressortir les actions et réactions des événements sur le caractère, du caractère sur les événements, tout en liant ces événements entre eux au moyen du caractère; ce qui forme une sorte de triple déterminisme.

Un coup de théâtre n'intéresse pas quand il n'arrive que pour dénouer une situation : il doit la poser tout au contraire. C'est au romancier à en déduire par la suite toutes les conséquences; le coup de théâtre devient la solution nécessaire d'une sorte d'équation mathématique. Dans la vie réelle, le hasard amène des événements : une situation est constituée, aux caractères de la dénouer; ainsi doit-il en être dans le roman. Le hasard produit une rencontre entre tel homme et telle femme; ce n'est pas la rencontre en elle-même qui est intéressante : ce sont les conséquences de cette rencontre, conséquences déterminées par les caractères des héros. Lorsque les événements et le caractère sont liés ensemble, il y a continuité, mais il faut aussi qu'il y ait progression. Dans la réalité, l'action des événements sur le caractère produit des effets accumulés : la vie et les expériences le façonnent et le développent; une tendance première, une manière de sentir ou d'agir vont s'exagérant avec le temps. Un roman doit donc ménager la progression dans toutes les phases de l'action; quant aux événements divers, ils se trouvent liés par la trame une du caractère. *Werther* est le modèle du développement continu et progressif d'un caractère donné. Nous choisissons cette œuvre parce qu'elle est classique, et que personne n'en peut nier aujourd'hui la valeur pas plus que les défauts. Aux premières pages du livre on trouve Werther contemplatif, avec tendance à s'analyser lui-même. Cette humeur contemplative ne tarde pas à amener une légère teinte de mélancolie : il envie celui qui « vit tout doucement au jour le jour et voit tomber les feuilles sans penser à rien, sinon que l'hiver approche ». A ce moment il rencontre Charlotte, il l'aime, et alors son amour remplit toutes ses pensées. Moins que jamais Werther sera disposé à mener une vie active : « Ma mère voudrait me voir occupé, cela me fait rire...; ne suis-je donc point assez actif à présent ? Et dans le fond n'est-il pas indifférent que je compte des pois ou des lentilles ? » Un événement très simple se produit, le retour d'Albert, fiancé de Charlotte. Albert est un charmant garçon; Werther et lui se lient d'amitié. Un jour qu'ils se promènent ensemble, ils parlent de Charlotte; la tristesse de Werther devient plus profonde, l'idée vague du suicide pénètre en lui sous une forme allégorique qui permet de la deviner : « Je marche à côté de lui, nous parlons d'elle; je cueille des fleurs sur mon passage; j'en fais avec soin un bouquet, puis... je le jette dans la rivière qui coule aux environs, elle m'arrête à le voir s'enfoncer insensiblement. » Ainsi il a entrevu l'abîme final sous la forme de quelques fleurs disparaissant sous l'eau. Dans la chambre d'Albert, la vue de deux pistolets hante Werther dans une discussion philosophique sur le suicide, discussion tout impersonnelle, bien éloignée encore de la résolution qu'il prendra un jour. De cette disposition d'esprit il passe aisément en pleine métaphysique : il regarde autour de lui, est frappé de « la force destructive cachée dans le grand tout de la nature, qui n'a rien formé qui ne se détruise soi-même et ce qui l'avoisine ».-

« Ciel, terre, forces diverses qui se meuvent autour de moi, je n'y vois rien qu'un monstre effroyable, toujours dévorant, et toujours affamé ! » De ces hauteurs nuageuses et toutes générales de la métaphysique, il redescend par degrés jusqu'à lui-même, et cela par l'effet d'incidents très simples : la rencontre d'une femme qui a perdu son enfant, la vue de deux arbres abattus, une conversation de Charlotte qui parle avec indifférence de la mort prochaine d'une personne; enfin il rencontre un pauvre fou qui, au milieu de l'hiver, croit cueillir les plus belles fleurs pour sa bien-aimée. Une séparation survient, il est ramené par son amour auprès de Charlotte. Et cet amour, quand il s'exaspère, Charlotte commence à le partager. « Comme je me retirais, hier, elle me tendit la main et me dit : Adieu, cher Werther. » Dès lors Werther n'a plus de paix : l'image de Charlotte le suit partout, l'obsède : « Comme son image me poursuit ! Que je veille ou que je rêve, elle remplit toute mon âme. Là, quand je ferme les yeux, là dans mon front, où se réunit la force visuelle, je trouve ses yeux noirs. Là !... je ne puis te l'exprimer... Je n'ai qu'à fermer les yeux, les siens sont là, devant moi, comme une mer, comme un abîme. » Et Werther sera véritablement tué par l'image de Charlotte : c'est cette obsession qui le conduira au suicide. Le romancier a figuré grossièrement ce suicide moral en faisant remettre par Charlotte elle-même le pistolet dont Werther se servira pour se tuer. Désormais, par la force du sentiment qui l'anime, Werther ne peut plus rester dans l'inaction; il lui faut agir, il ira à Charlotte et, repoussé, il accomplira enfin la grande action née de toute sa vie contemplative, et l'on peut dire que le roman dans son entier n'est que la préparation du coup de pistolet final ¹.

Lorsqu'on passe de la simple monographie, comme *Werther* ou *Adolphe*, au roman à deux personnages saillants, le problème se complique. Les deux personnages doivent être sans cesse rapprochés, mêlés l'un à l'autre, tout en restant bien distincts l'un de l'autre. La vie doit produire sur chacun d'eux une action particulière, mais non isolée, qui retentisse ensuite sur l'autre. Chaque événement doit, après avoir pour ainsi dire traversé le premier, arriver au second. L'action totale du drame est une sorte de chaîne sans fin qui communique à chaque personnage des mouvements divers, liés entre eux, quoique individuels, et qui réagissent sur l'ensemble en pressant ou en ralentissant le mouvement général.

Comme exemple d'un roman à deux personnages, nous prendrons une œuvre complètement différente de *Werther*, d'une psychologie aussi simple que celle de Goethe est raffinée. Cette œuvre, qui dans ses petites dimensions est assurément un chef-d'œuvre, a eu l'avantage de servir de transition entre Stendhal et Flaubert; nous voulons parler de la *Carmen* de Mérimée ². C'est l'histoire de la rencontre et de la lutte de deux caractères qui n'ont pour traits communs que l'obstination et l'orgueil.; sous tous les autres rapports ils présentent les

¹ On a souvent blâmé Goethe d'avoir fait se tuer son héros, au lieu de le laisser arriver à une vue plus nette, à un sentiment plus calme et à une existence tranquille après ses chagrins. Le docteur Maudsley remarque avec raison que le suicide était l'inévitable et naturelle terminaison des tristesses malades d'un tel caractère. C'est l'explosion finale d'une série d'antécédents qui tous la préparent; un événement aussi sûr et aussi fatal que la mort de la fleur rongée au cœur par un insecte. « Le suicide ou la folie, voilà la fin naturelle d'une nature douée d'une sensibilité morbide et dont la faible volonté est incapable de lutter avec les dures épreuves de la vie. » (Maudsley, *le Crime et la Folie*, p. 258.)

² Quoique *Carmen* date déjà de quarante ans, rien n'y a vieilli, sauf l'introduction, assez faible et peu utile. Il ne faut pas d'ailleurs juger le roman par le mauvais libretto d'opéra-comique qu'on en a tiré, où le grave don José Lizavra-bengoia devient un « tourlourou » sentimental et *Carmen* une simple fille de mauvaise vie.

antagonismes des deux faces les plus opposées, celle du montagnard à la tête étroite comme ses vallées, celle de la bohémienne errant par tout pays, ennemie naturelle des conventions sociales. Lui est Basque et vieux chrétien, il porte le *don*; c'est un dragon timide et violent entièrement dépaysé hors de sa « montagne blanche ». - « Je pensais toujours au pays, et je ne croyais pas qu'il y eût de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur les épaules. » - Elle, c'est une effrontée, une coquette jusqu'à la brutalité; « elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue. » D'abord elle ne lui plait pas; il se sent trop loin avec elle de toutes les choses de son pays; « mais elle, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, s'arrêta devant moi et m'adressa la parole. » Ses premières paroles sont des railleries; puis la rencontre de ces volontés dures et frustes toutes deux, hostiles au fond, se résume dans un geste qui vaut une action : « Prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche, elle me la lança, d'un mouvement du pouce, juste entre les deux yeux. Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait... » Le petit drame commence; ils sont liés l'un à l'autre, malgré les instincts de leurs races qui les tirent en sens contraire; tout ce qui arrivera à l'un retentira sur l'autre, et tous leurs points de contact avec la vie amèneront des points de contact entre leurs deux caractères opposés. La croix de Saint-André dessinée par Carmen avec un couteau sur la joue d'une camarade de la manufacture n'est pas un incident vulgaire, choisi au hasard pour amener une nouvelle rencontre des deux personnages; il permet de saisir immédiatement le fond de sauvagerie du caractère de Carmen; c'est de la psychologie en action. Cette scène de violence se fond aussitôt dans une scène de coquetterie, de séduction par le regard, par l'attitude, par la caresse de la voix, enfin par la caresse même du langage (elle lui parle basque); « notre langue, monsieur, est si belle que, lorsque nous l'entendons en pays étranger, cela nous fait tressaillir. » - « Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité; mais, quand elle parlait, je la croyais c'était plus fort que moi. » A partir de ce moment, les événements très simples de l'action se suivent avec la rigueur d'une déduction, rapprochant toujours davantage, jusqu'à les broyer, les deux individualités antagonistes. C'est d'abord l'évasion de Carmen suivie de l'emprisonnement du dragon : « Dans la prison, je ne pouvais m'empêcher de penser à elle... Ses bas de soie tout troués qu'elle me faisait voir tout entiers en s'enfuyant, je les avais toujours devant les yeux... Et puis, malgré moi, je sentais la fleur de cassie qu'elle m'avait jetée, et qui, sèche, gardait toujours sa bonne odeur. » C'est la dégradation, c'est la faction humiliante comme simple soldat, à la porte du colonel, un jour où précisément Carmen vient danser dans le *patio* : « Parfois j'apercevais sa tête à travers la grille quand elle sautait avec son tambour. » C'est la journée folle chez Lillas Pastia. Puis les premières infidélités à la discipline et enfin la série de dégradations et de glissements par lesquelles il arrive jusqu'au brigandage. Toute cette première partie est dominée par une scène très simple, impossible à rendre au théâtre : nous voulons parler de cette soirée où les contrebandiers poursuivis, après avoir achevé eux-mêmes un des leurs, s'arrêtent dans un hallier épuisés de faim et de fatigue; quelques-uns d'entre eux, tirant un paquet de cartes, jouent à la lueur d'un feu qu'ils allument. « Pendant ce temps-là, moi, j'étais couché, regardant les étoiles, pensant au Remendado (l'homme massacré) et me disant que j'aimerais autant être à sa place. Carmen était accroupie près de moi, et de temps en temps elle faisait un roulement de castagnettes en chantonnant. Puis, s'approchant comme pour me parler à l'oreille, elle m'embrassa, presque malgré moi, deux ou trois fois. « - Tu es le diable, lui

disais-je. - Oui, me répondait-elle. » Le meurtre de Garcia le borgne, le *rom* de Carmen, marque un nouveau moment dans le petit drame. On peut croire d'abord que l'introduction du personnage de Garcia rompt l'unité de l'œuvre et que sa mort est un épisode inutile. Au contraire, Carmen ne serait pas complète sans son mari, et le combat contre le borgne est le premier acheminement au meurtre de Carmen. Garcia tué, l'état moral du meurtrier est peint en un mot, indirectement : « Nous l'enterrâmes, et nous allâmes placer notre camp deux cents pas plus loin. » Passons sur les autres petits incidents déterminés par la vie de contrebandier, laquelle a été déterminée elle-même par l'amour exclusif pour la bohémienne; nous arrivons au dénouement, qui est admirable parce qu'il est contenu à l'avance dans tous les événements qui précèdent comme une conséquence dans ses prémisses: - « Je suis las de tuer tous tes amants; c'est toi que je tuerais. Elle me regarda fixement de son regard sauvage et me dit : - J'ai toujours pensé que tu me tuerais... - Carmencita, lui demandai-je, est-ce que tu ne m'aimes plus ?... Elle ne répondit rien. Elle était assise les jambes croisées sur une natte et faisait des traits par terre avec son doigt... - Je ne t'aime plus; toi, tu m'aimes encore et c'est pour cela que tu veux me tuer. » Durant toute l'action, l'un des traits distinctifs des deux caractères, c'est que Carmen, plus froide, a toujours su ce qu'elle faisait et fait ou fait faire ce qu'elle voulait; tandis que l'autre ne l'a jamais bien su. La lucidité et l'énergie obstinée de Carmen ne pouvait qu'éclater davantage dans la surexcitation de la dernière lutte : « Elle aurait pu prendre mon cheval et se sauver, mais elle ne voulait pas qu'on pût dire que je lui avais fait peur. » Dans la lutte intérieure de quelques heures qui précède chez tous deux le dénouement, ce qui surnage seul de tous les sentiments bouleversés, ce sont les croyances religieuses ou superstitieuses de l'enfance ; et cela devait être. Carmen fait de la magie, lui, fait dire une messe; c'est la messe dite qu'il revient vers elle et, après une dernière provocation, la tue. « Je la frappai deux fois. C'était le couteau du borgne que j'avais pris, ayant cassé le mien. Elle tomba au second coup sans crier. Je crois voir encore son grand œil noir me regarder fixement; puis il devint trouble et se ferma. » Carmen morte, sa vie est finie, il n'a plus qu'à galoper jusqu'à Cordoue pour se livrer, et attendre le *garrot*, privilège des nobles, qui ne sont pas pendus comme les vilains. Auparavant, une dernière contradiction qui résume toutes les faiblesses et toutes les incertitudes de ce violent. « Je me rappelai que Carmen m'avait dit souvent qu'elle aimerait à être enterrée dans un bois. Je lui creusai une fosse avec mon couteau, et je l'y déposai. Je cherchai longtemps sa bague, et je la trouvai à la fin. Je la mis dans la fosse auprès d'elle, avec une petite croix ¹. »

¹ On voit par cet exemple combien la composition est essentielle au roman, malgré ce qu'en ont dit certains critiques : « Le roman est le plus libre des genres et souffre toutes les formes. Il y a les beaux romans et les méchants; il n'y a pas les romans bien composés et les romans mal composés. Une composition serrée peut contribuer à la beauté d'une œuvre; il s'en faut qu'elle la constitue toute seule. On pourrait citer dans l'histoire des littératures des chefs-d'œuvre à peu près aussi mal composés que *Manette*. » (Jules Lemaître. *Etude sur les Goncourt*. - *Revue bleue*, 30 septembre 1882.)

Tels romans, qui semblent faire exception aux lois de composition et de développement posées plus haut, en sont au contraire la confirmation quand on les examine plus attentivement. Le Pêcheur d'Islande, une des œuvres les plus remarquables de notre temps, est absolument conforme à la progression et à la continuité dans le développement des caractères. Les deux héros principaux nous sont d'abord montrés seulement de profil, comme enveloppés, dans les éternels brouillards gris de la Bretagne. Le caractère de Gaud se dessinera le premier. D'abord c'est l'amour simple et instinctif d'une belle jeune fille pour un beau jeune homme. Gaud rêve à sa fenêtre, et cela sied à la Bretonne; enfin une idée claire et obstinée s'implante dans son esprit, c'est qu'elle a droit à l'amour de Yann. Un premier événement psychologique se produit : c'est sa visite à la famille des Gaos, -visite qui tire toute son importance de la station que la jeune fille fait chemin

Il n'y a qu'à compliquer ainsi cette étude des actions et réactions entre les caractères, le milieu, l'époque, l'état social, pour arriver aux grands romans de Stendhal. Ce dernier est, comme on l'a mainte fois remarqué, merveilleux dans l'analyse psychologique; mais sa psychologie porte tout entière sur les idées parfaitement conscientes de ses personnages, non sur les mobiles obscurs du sentiment. D'ailleurs ses héros sont des Italiens, et les Italiens se laissent peu gouverner par le pur sentiment, ils raisonnent toujours et sont froids même dans la colère ; ils ont un proverbe caractéristique : - La vengeance est un plat qui se mange froid.

faisant à l'église des Naufragés. Là, devant ces plaques rappelant les noms des Gaos morts en mer, son amour devient plus fort, prend à jamais racine dans son cœur : il prévoit l'au delà et il va par delà la mort.

Puis vient l'attente, des faits très simples, comme une visite manquée; une rencontre prend une importance démesurée à ses yeux. A ce moment l'épisode de Sylvestre intervient. Puis l'intrigue principale se renoue à un événement insignifiant qui amène la déclaration de Yann. Autre phase : c'est l'amour partagé. Puis le départ pour l'Islande, et alors l'attente qui recommence, mais cette fois plus poignante, démesurée. Le caractère de Gaud n'est pour ainsi dire que l'analyse profonde et suivie de l'amour dans l'attente, et la progression est merveilleusement observée. C'est d'abord l'attente douce, presque certaine, dans le rêve qui la reporte à ce bal où il lui a semblé qu'elle était aimée, puis douloureuse dans l'amour dédaigné, et enfin désespérée dans l'absence indéfinie du bien-aimé; attente, désespoir qui doivent finir dans la certitude de la mort. Yann nous est représenté comme beau; mais, derrière son œil franc, on ne sait ce qu'il y a. Est-ce obscurcissement d'un esprit hanté par les légendes ? est-ce l'entêtement breton ? Il échappe. Il ne se révèle à nous que deux fois. lorsqu'il apprend la mort de Sylvestre; et puis lorsque brusquement il épouse Gaud. Tout le reste du temps, c'est le beau mari attirant, mais insaisissable et duquel on ne sait trop que penser. Il parle, agit comme un être ordinaire, et pourtant il y a quelque chose en lui qui échappe. C'est le type du Breton à l'esprit rempli de légendes, de superstitions dans lequel les idées irrationnelles s'implantent et ne peuvent être arrachées que par une brusque détermination; comme celle qui décide Yann à demander la main de Gaud; caractère obstiné dans une décision une fois prise, c'est la personnification des choses immobiles que voilent les brouillards gris de la Bretagne. Yann est un personnage symbolique, un peu à la manière de quelques héros de Zola, comme Albine, par exemple, symbolisant la terre, et Serge, le prêtre. D'un bout à l'autre; Yann nous demeure mystérieux, mystérieux comme la mer qui a emporté nombre des siens, qui le prendra à son tour, qui l'empêche, le jour de son mariage, de venir s'agenouiller avec sa femme dans la petite chapelle chère aux pêcheurs. Mystérieux il restera jusqu'au bout, dans sa mort à laquelle nul n'a assisté, mort symbolique qui fait ressortir le côté merveilleux de l'œuvre, - par malheur, un peu lourdement, et en gêne légèrement l'effet. Quoi qu'il en soit, ce caractère étrange, indéfinissable de Yann rejaillira même sur Gaud, caractère qui pourtant en lui-même n'a rien d'obscur. Yann est parfaitement peint dans l'abordage de la *Reine-Berthe*. Ce bateau tout à coup présent sans qu'on l'ait vu venir est comme la projection du vague nuageux de la superstition et du merveilleux contenus dans l'esprit de Yann. La vieille Yvonne est merveilleusement peinte d'un bout à l'autre, seulement, au lieu d'être vue progressivement, elle, la pauvre vieille, c'est au déclin de sa personnalité. Quant à Sylvestre, ce n'est qu'une esquisse : un sentiment très simple l'anime, l'amour de la Bretagne et de la vieille grand mère. Il faut convenir qu'il eût été difficile de lui en donner de plus complexe sous peine d'enlever à Yann l'intérêt. C'est celui qui agit le plus, et, somme toute, le livre fermé, il n'est qu'une esquisse; pourquoi ? parce qu'il n'a pas d'événement psychologique. Il part pour la guerre; il est blessé, il meurt. L'amour de la patrie qu'il ne reversa plus est le seul sentiment en jeu, et cela est bien assez pour nous attacher à lui. Aussi avec quel art l'auteur relie Sylvestre ou vivant ou mort à ces deux héros pour parer à l'inconvénient de voir l'intérêt et l'émotion se partager ! Sylvestre est le trait d'union entre son frère et sa sœur adoptifs. Gaud est présente par lui aux premières pages du livre, là-bas, en Islande, auprès de Yann, Sylvestre mort, test dans sa chaumière, auprès de sa vieille grand mère que s'en vient demeurer Gaud, c'est sous son portrait encadré d'une couronne de perles noires que Yann et Gaud se disent leur amour. Il est en quelque sorte un milieu où se meuvent les deux amants. La forme du roman-ballade convenait à merveille pour peindre la Bretagne et la mer, les Bretons et les brouillards, et, dans une apparence décousue, l'œuvre a une continuité extrême; si l'on semble sauter d'un personnage à l'autre, d'un pays à l'autre, d'un lieu à l'autre, c'est que l'auteur et son œuvre le veulent ainsi; mais, en réalité, rien n'est plus suivi que ces notes et ces petits sauts.

- Stendhal analyse donc, et dans la perfection, les motifs conscients des actions, mais il ne fait que de l'analyse, rien que de l'analyse et tout intellectuelle. Il n'arrive pas à la synthèse de l'intelligence et du sentiment, qui rend seule la vie, exprime l'homme complet dans son fond le plus obscur comme dans son être le plus conscient. On ne s'explique même point, dans la *Chartreuse de Parme*, les deux amours sincères qui gouvernent le récit : celui de la tante pour le neveu et celui du neveu pour Clélia ; il les pose comme un géomètre pose un théorème qu'on lui accorde et auquel tous ses raisonnements vont s'enchaîner. Ces deux amours admis, non expliqués, il va déduisant les actions et leurs mobiles. Stendhal analyse des idées, mais des idées en somme assez simples parce qu'elles sont superficielles. La conception de la vie que se font ses personnages est des plus primitives : superstitions dignes d'un sauvage, diplomaties de coquette, ou préjugés de dévote, scrupules d'étiquette propres à l'homme du monde ; le tout reposant sur des sentiments très nets et définis, précis comme des formules mathématiques, - ambition, amour, jalousie, - le tout se jouant sur le vieux fond humain le plus primitif. Ce sont des ressorts très compliqués, mais qui après tout ne font mouvoir que des pantins. Une clarté, une limpidité parfaite, qui tient souvent à ce qu'on ne va pas jusqu'au fond du sentiment dernier et obscur, ou à ce qu'il n'y a pas de sentiment, pas de cœur, rien que des idées, des motifs puérils ou raffinés, des surfaces. Cela est trop conscient, ou du moins trop raisonné et trop sec. Stendhal est semblable à l'anatomiste qui met à nu toutes les fibres nerveuses, si imperceptibles qu'elles soient, mais qui en somme travaille sur des cadavres ; la vie lui échappe avec ses phénomènes multiples, sa chimie complexe, son fonds impersonnel ; on ne sent pas en ses personnages ce qu'il y a en tout être de fuyant, d'infini, d'indéterminé, de synthétique. Balzac est incomparablement plus complet comme psychologue.

On a trouvé étrange que les naturalistes contemporains se réclamassent de Stendhal. - De Balzac, oui, mais de Stendhal ! ce romancier du grand monde français ou italien qui ne quitte jamais ses gants, surtout quand il touche la main de certains personnages suspects ; Stendhal est un pur psychologue, et il y a bien autre chose que de la psychologie dans le roman contemporain. - Ces raisons sont bonnes assurément, et pourtant nos naturalistes n'ont pas tort : le détail psychologique, qui abonde chez Stendhal, y est en effet toujours lié à la vue nette de la réalité, de chacun de ses personnages, de ses mouvements, de son attitude, d'une fenêtre qu'il ouvre ou d'une taille qu'il enveloppe discrètement de son bras ¹. Ce n'est jamais

¹ Voici un passage de Stendhal, caractéristique, en ce que toute observation psychologique y est attachée à un détail de la vie familière, à un détail que les classiques eussent repoussé comme trivial, et auquel les romantiques n'eussent pas songé dans leur préoccupation du romanesque ; et remarquez cependant qu'il n'agit dans cette page d'une scène de roman, s'il en fut, d'une escalade de fenêtre, la nuit, par un jeune séminariste qui n'a pas revu sa maîtresse depuis quatorze mois.

« Le cour tremblant, mais cependant résolu à périr ou à la voir, il jeta de petits cailloux contre le volet ; point de réponse. Il appuya une échelle à côté de la fenêtre et frappa lui-même contre le volet, d'abord doucement, puis plus fort. « - Quelque obscurité qu'il fasse, on peut me tirer un coup de fusil, pensa Julien. » Cette idée réduisit l'entreprise folle à une question de bravoure... Il descendit, plaça son échelle contre un des volets, remonta, et, passant la main dans l'ouverture en forme de cœur, il eut le bonheur de trouver assez vite le fil de fer attaché au crochet qui fermait le volet. Il tira ce fil de fer ; ce fut avec une joie inexprimable qu'il sentit que ce volet n'était plus retenu et cédait à son effort. « - Il faut ouvrir petit à petit et faire reconnaître ma voix. » Il ouvrit le volet assez pour passer la tête, et en répétant à voix basse : « C'est un ami. »

de la psychologie dans l'abstrait, comme on en trouve d'admirable d'ailleurs dans *Adolphe*; on est en tel lieu, en tel temps, devant telle machine humaine : on ne démonte pas seulement les ressorts, on vous les montre. Ajoutez à cela une certaine vue pessimiste de la nature humaine et de ses égoïsmes, comme on en trouve facilement chez toute âme de diplomate, et vous comprendrez la parenté étroite qui relie les visions déjà sanglantes de l'auteur de *Rouge et Noir* aux drames sombres de Zola.

Un autre véritable devancier du roman sociologique, comme on l'a remarqué fort justement, c'est George Sand en personne; *Indiana*, *Valentine* et *Jacques* marquent l'introduction des « questions sociales » dans le roman. Il est vrai que Zola reproche à George Sand de ne parler « que d'aventures qui ne se sont jamais passées et de personnages qu'on n'a jamais vus » ; il est vrai encore que M. Brunetière, après avoir protesté contre cette assertion, en vient à concéder que, dans *Valentine* même et dans *Jacques*, les personnages finissent par devenir de « purs symboles »; mais enfin il n'en reste pas moins certain que dans les romans de George Sand « les personnages ne sont plus comme autrefois enfermés dans le cercle de la famille : ils sont en communication perpétuelle avec les préjugés, c'est-à-dire avec la société qui les entoure, et avec la loi, c'est-à-dire avec l'État ¹ ». Plus tard, c'est le riche que le romancier mettra en contact avec le pauvre (Balzac), le patron avec l'ouvrier, le peuple avec la bourgeoisie, pour instituer ce que Zola veut qu'on appelle des expériences. Mais *le Meunier d'Augibault*, *le Compagnon du tour de France* posent déjà des problèmes sociaux : « Ce que l'on ne peut pas nier, c'est qu'en devenant la substance même du roman, ces thèses y aient comme introduit nécessairement tout un monde de personnages qu'on n'y avait pas encore vus figurer ².

Le roman n'était encore que *social* avec George Sand : roman à thèses où l'étude de la vie en société n'est pas le but même. C'est avec Balzac, selon nous, que le roman devient *sociologique*. Il y a d'ailleurs longtemps qu'on a remarqué ce caractère de l'œuvre de Balzac ³. Il est clair aussi que Balzac est, avec Stendhal, l'ancêtre du réalisme contemporain. Il a le souci

« Il s'assura, en prêtant l'oreille, que rien ne troublait le silence profond de la chambre. Mais décidément, il n'y avait point de veilleuse, même à demi éteinte, dans la cheminée; c'était un bien mauvais signe.

« Gare le coup de fusil ! Il réfléchit un peu; puis, avec le doigt, il osa frapper contre ta vitre: pas de réponse; il frappa plus fort. « - Quand je devrais casser la vitre, il faut en finir. » Comme et frappait très fort, il crut entrevoir, au milieu de l'obscurité, comme une ombre blanche qui traversait la chambre. Enfin, il n'y eut plus de doute, il vit une ombre qui semblait s'avancer avec une extrême lenteur. Tout à coup il vit une joue qui s'appuyait à la vitre contre laquelle était son œil.

« Il tressaillit et s'éloigna un peu...

« Un petit bruit sec se fit entendre. »

¹ M. Brunetière, *le Roman naturaliste*, pp. 256, 257, 258.

² *Ibid.*

³ Hugo disait sur sa tombe . « Tous ses livres ne forment qu'un livre, livre vivant, lumineux, profond, où l'on voit aller et venir, et marcher et se mouvoir, avec je ne sais quoi d'effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre civilisation contemporaine; livre merveilleux que le poète a intitulé « comédie » et qu'il aurait intitulé « histoire », qui prend toutes les formes et tous les styles, qui dépasse Tacite et qui va jusqu'à Suétone, qui traverse Beaumarchais et qui va jusqu'à Rabelais; livre qui est l'observation et qui est l'imagination; qui prodigue le vrai, l'intime, le bourgeois, le trivial, le matériel, et qui par moments, à travers toutes les réalités brusquement et largement déchirées, laisse tout à coup entrevoir le plus sombre et le plus tragique idéal. (*Littérature et philosophie mêlées*, discours prononcé anz funérailles de Balzac, vol. II, p. 318.)

de la vérité psychologique et sociale, et il la cherche dans le laid comme dans le beau, plus souvent dans le laid que dans le beau. Son but est d'exprimer la vie telle qu'elle est, la société telle qu'elle est; comme les réalistes, il accumule le détail et la description, il tombe même dans le technique. Mais son procédé de composition est encore une abstraction et une généralisation. De plus, Balzac est logicien avant tout : ses caractères sont des théorèmes vivants, des types qui développent tout ce qu'ils renferment. Il a un procédé de simplification puissante qui consiste à ramasser tout un homme dans une seule et unique passion : le père Grandet n'est plus qu'*avare*, le père Goriot n'est plus qu'idolâtre de ses filles, et ainsi de suite. On a dit avec beaucoup de justesse que, par là, Balzac n'est pas vraiment réaliste; il est classique comme les poètes dramatiques du dix-septième siècle, avec cette différence qu'il l'est beaucoup plus, et que, « simplificateur extrême, il n'aurait pas même admis la clémence d'Auguste, ni les hésitations de Néron, ni fait Harpagon amoureux; il conçoit tous ses personnages sur le modèle du jeune Horace, de Narcisse ou de Tartufe ». Le réalisme vrai consiste, au contraire, à ne jamais admettre qu'un homme soit une passion unique incarnée dans des organes, mais un jeu et souvent un conflit de passions diverses, qu'il faut prendre chacune avec sa valeur relative ¹.

Le naturalisme contemporain procède non seulement de Balzac, mais du romantisme de Hugo, par « réaction » et par « évolution ». Hugo, rejetant les règles arbitraires et les personnages de convention, disait dans la préface de *Cromwell*: « Le poète ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration. » En s'essayant au roman historique dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo avait déjà peint un état social et un ensemble de mœurs, quelque faiblesse qu'il ait montrée dans la conception des caractères individuels. Plus tard, dans *les Misérables*, Hugo fait un roman à la fois social et sociologique. *L'Assommoir* est en germe dans *les Misérables*. Voici, par exemple, l'original de l'interminable promenade de Gervaise sur le trottoir des boulevards dans la neige :

Vers les premiers jours de janvier 1823, un soir qu'il avait neigé, une créature rôdait en robe de bal et toute décolletée avec des fleurs sur la tête devant la vitre du café des officiers... Chaque fois que cette femme passait (devant un des élégants de l'endroit), il lui jetait, avec une bouffée de la fumée de son cigare, quelque apostrophe qu'il croyait spirituelle et gaie, comme : - Que tu es laide ! - Veux-tu te cacher. - Tu n'as pas de dents ! etc., etc. - Ce monsieur s'appelait M. Bamatabois. La femme, triste spectre paré qui allait et venait sur la neige, ne lui répondait pas, ne le regardait même pas, et n'en accomplissait pas moins en silence et avec une régularité sombre sa promenade qui la ramenait de cinq minutes en cinq minutes, sous le sarcasme, comme le soldat condamné qui revient sous les verges... ².

Voici la familiarité et le langage imagé du peuple :

Quand on n'a pas mangé, c'est très drôle. - Savez-vous, la nuit, quand je marche sur le boulevard, je vois des arbres comme des fourches, je vois des maisons toutes noires grosses comme les tours de Notre-Dame, je me figure que les murs blancs sont la rivière, je me dis : Tiens, il y a de l'eau là ! Les

¹ M. Faguet, *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle*.

² *Les Misérables*.

étoiles sont comme des lampions d'illuminations, on dirait qu'elles fument et que le vent les éteint, je suis ahurie, comme si j'avais des chevaux qui me soufflent dans l'oreille; quoique ce soit la nuit, j'entends des orgues de Barbarie et les mécaniques des filatures, est-ce que je sais, moi ? Je crois qu'on me jette des pierres, je me sauve sans savoir, tout tourne, tout tourne¹.

Voici enfin les naïvetés enfantines, prises sur le fait. Jean Valjean porte le seau trop plein de Cosette; la petite marche à ses côtés, il lui parle :

- Tu n'as donc pas de mère ?

- Je ne sais pas, répondit l'enfant.

Avant que l'homme eût eu le temps de reprendre la parole, elle ajouta :

- Je ne crois pas. Les autres en ont. Moi, je n'en ai pas.

Et, après un silence, elle reprit :

- Je crois que je n'en ai jamais eu.

Les deux petites Thénardier se sont emparées d'un jeune chat, elles l'ont emmailloté comme une poupée; l'aînée dit à sa sœur :

Vois-tu, ma sœur, jouons avec. Ce serait ma petite fille. Je serais une dame. Je viendrais te voir et tu la regarderais. Peu à peu tu verrais ses moustaches, et cela t'étonnerait. Et puis tu verrais ses oreilles, et puis tu verrais sa queue et cela t'étonnerait. Et tu me dirais ! Ah ! mon Dieu ! et je te dirais ! Oui, madame, c'est une petite fille que j'ai comme ça. Les petites filles sont comme ça à présent.

Lisez encore le dialogue de Fantine et de la vieille fille Marguerite. On a dit à Fantine que sa petite fille en nourrice était malade d'une fièvre miliaire :

- Qu'est-ce que c'est donc que cela, une fièvre miliaire ? Savez-vous ?

- Oui, répondit la vieille fille, c'est une maladie.

- Ça a donc besoin de beaucoup de drogues ?

- Oh ! des drogues terribles.

- Où cela vous prend-il ?

- C'est une maladie qu'on a comme ça.

.....

- Est-ce qu'on en meurt ?

- Très bien, dit Marguerite.

¹ *Récit d'Espagne. – Les Misérables*, tome VI, pp. 143-144.

Voici un fragment tiré du récit du bonhomme Champmathieu que la justice prend pour un ancien forçat :

Avec ça, j'avais ma fille qui était blanchisseuse à la rivière. Elle gagnait un peu de son côté; à nous deux, cela allait. Elle avait de la peine aussi. Toute la journée dans un baquet jusqu'à mi-corps, à la pluie, à la neige, avec le vent qui vous coupe la figure; quand il gèle, c'est tout de même, il faut laver; il y a des personnes qui n'ont pas beaucoup de linge et qui attendent après; si on ne lavait pas, on perdrait des pratiques. Les planches sont mal jointes et il vous tombe des gouttes d'eau partout. On a ses jupes toutes mouillées, dessus et dessous. Ça pénètre. Elle a aussi travaillé au lavoir des Enfants-Rouges, où l'eau arrive par des robinets. On n'est pas dans le baquet. On lave devant soi au robinet et on rince derrière soi dans le bassin. Comme c'est fermé, on a moins froid au corps. Mais il y a une buée d'eau chaude qui est terrible et qui vous perd les yeux. Elle revenait à sept heures du soir, et se couchait bien vite; elle était si fatiguée. Son mari la battait... C'était une brave fille qui n'allait pas au bal, qui était bien tranquille. Je me rappelle un mardi gras où elle était couchée à huit heures...

La descente de police, dans *Nana*, est en germe dans la fuite effarée des filles de Thénardier, qui heurtent Marius : « J'ai cavale, cavale, cavale. » Le Jeanlin de *Germinal* est un Gavroche tourné au noir, et sa retraite dans un puits abandonné est le pendant de celle de Gavroche dans le ventre gigantesque de l'éléphant de maçonnerie ¹.

Le jardin de la rue Plumet combiné avec des souvenirs d'enfance est l'original du jardin du Paradou.

Ce jardin ainsi livré à lui-même depuis plus d'un demi-siècle était extraordinaire et charmant. Les passants d'il y a quarante ans s'arrêtaient dans cette rue pour le contempler, sans se douter des secrets qu'il dérobaient derrière ses épaisseurs fraîches et vertes...

Il y avait un banc de pierre dans un coin, une ou deux statues moisies, quelques treillages décloqués par le temps, pourrissant sur le mur, du reste plus d'allées ni de gazon... Les mauvaises herbes abondaient, aventure admirable pour un pauvre coin de terre. La fête des giroflées y était splendide. Rien dans ce jardin ne contrariait l'effort sacré des choses vers la vie... Les arbres s'étaient baissés vers les ronces, les ronces étaient montées vers les arbres...; ce qui flotte au vent s'était penché vers ce qui se traîne dans la mousse... Ce jardin n'était plus un jardin, c'était une broussaille colossale; c'est-à-dire quelque chose qui est impénétrable comme une forêt, peuplé comme une ville, frissonnant comme un nid, sombre comme une cathédrale, odorant comme un bouquet, solitaire comme une tombe, vivant comme une foule.

¹ La destinée des romanciers, et de tous les écrivains, est de prendre beaucoup les uns aux autres; quelquefois ils s'en aperçoivent et, de la meilleure foi du monde, s'écrient avec Rossini : « Vous croyez que cette phrase n'est pas de moi ? Bah ! Paesiello ne méritait pas de l'avoir trouvée. » - D'autres ne s'en aperçoivent même pas; tous pourraient s'approprier la prière fameuse du paysan normand : « Mon Dieu, je ne vous demande pas de bien, donnez-moi seulement un voisin qui en ait. »

En floréal, cet énorme buisson, libre derrière sa grille et ses quatre murs, dans le sourd travail de la germination universelle, tressaillait au soleil levant presque comme une bête qui sent la sève d'avril monter et bouillonner dans ses veines, et, secouant au vent sa prodigieuse chevelure verte, semait sur la terre humide, sur les statues frustes, sur le perron croulant du pavillon et jusque sur le pavé de la rue déserte, les fleurs en étoiles, la rosée en perles, la fécondité, la beauté, la vie, la joie, les parfums. A midi mille papillons blancs s'y réfugiaient, et c'était un spectacle divin de voir là tourbillonner en flocons dans l'ombre cette neige vivante de l'été... Le soir, une vapeur se dégageait du jardin et l'enveloppait; l'odeur si enivrante des chèvrefeuilles et des liserons en sortait de toute part comme un poison exquis et subtil; on entendait les derniers appels des grimpereaux et des bergeronnettes s'assoupissant sous les branchages... C'était un jardin fermé, mais une nature âcre, riche, voluptueuse et adorante..

Quand Cosette y arriva, elle n'était encore qu'une enfant, Jean Valjean lui livra ce jardin inculte. - Fais-y tout ce que tu voudras, lui disait-il. Cela amusait Cosette ; elle en remuait toutes les touffes et toutes les pierres, elle y cherchait « des bêtes » ; elle y jouait, en attendant qu'elle y rêvât ¹.

Flaubert continue le romantisme par son culte de la forme et du style poétique ; il annonce le réalisme par les études psychologiques et sociales de *Madame Bovary* et de *l'Éducation sentimentale*. Déjà il applique au roman le système des petits faits significatifs, soutenu par Taine. Le moi de ses héros n'est qu'une « collection de petits faits », une « série de faits mentaux », une association d'idées et d'images qui défilent dans un certain ordre. Ses romans sont des « monographies psychologiques ». En outre, il y introduit l'idée chère aux Allemands et aux Anglais de l'évolution, du développement (*entwicklung*), qui consiste, dit Taine, « à représenter toutes les parties d'un groupe comme solidaires et complémentaires, en sorte que chacune d'elles nécessite le reste, et que, toutes réunies, elles manifestent par leurs successions et par leurs contrastes la qualité intérieure qui les assemble et les produit ». Cette qualité intérieure, Hegel l'appelait *l'idée* du groupe; Taine l'appelle un caractère dominateur.

¹ Chez les romantiques, l'idéalisme et le réalisme sont encore si peu fondus que, lorsque celui-ci apparaît, à tout moment il détonne et fait dissonance; en voici un exemple :

« Un soir, Cosette songeait; une tristesse la gagnait peu à peu, cette tristesse invincible que donne le soir et qui vient peut-être, qui sait ? du mystère de la tombe entr'ouvert à cette heure-là... Cosette se leva, marchant dans l'herbe inondée de rosée, et se disant, à travers l'espèce de somnambulisme mélancolique où elle était plongée : « - Il faudrait vraiment des sabots pour le jardin à cette heure-ci. On s'enrhume... » (*Les Misérables*, t. VII, p. 360.)

Autre exemple d'attente trompée et d'une mauvaise coordination des idées et images : « Jamais rien que d'ailé n'avait posé le pied là. Ce plateau était couvert de fientes d'oiseaux. » (*Les Travailleurs de la mer*.)

Mais, si l'on trouve maint exemple de réalisme ridicule dans le romantisme, on trouve maint exemple de romantisme manqué chez nos réalistes contemporains. Rappelez-vous l'exhibition que fait la *Mouquette* « dans un dernier flamboiement de soleil ». Ce qu'elle montrait « n'avait rien d'obscène, etne faisait pas rire, farouche. » Ce sont les procédés du plus pur et du plus mauvais romantisme, c'est l'effort pour faire un sublime avec du grotesque. Ces lignes sont évidemment de la même inspiration que le commentaire lyrique du mot de Cambronne dans *les Misérables*. Une sorte de révolution a été commencée par Boileau, qui demandait qu'on appelât *chat un chat*, continuée par le romantisme de Victor Hugo, qui prescrit d'appeler un cochon par son nom, et achevée, du moins il faut l'espérer, par le naturalisme, qui a appliqué comme qualificatif à l'homme le substantif du romantisme.

Les faits significatifs, préférés aux faits suggestifs, sont la caractéristique de la science; la science pénètre donc dans l'art. Le héros romantique, égaré en pleine fantaisie, retombe sur terre de tout le poids des faits observés : il se précise, il cherche à personnifier l'homme réel, non plus le rêve du poète dans une heure d'enthousiasme. Mais la réalité est chose si fuyante qu'elle peut trouver moyen d'échapper encore à cette méthode toute d'exactitude scientifique. Voir de près, de tout près même, est assurément la meilleure condition pour saisir les détails dans leur plus rigoureuse précision, mais cela peut être aussi un excellent moyen de borner sa vue à ces seuls détails : ils grandiront de toute l'attention qui leur sera prêtée, et leur relation avec l'ensemble pourra en être altérée d'autant. Pour bien saisir les proportions des différentes parties d'un tout, le plus sûr est encore de regarder à une certaine distance, la netteté de quelques détails dû-elle en souffrir. Si de plus on parle de fait dominateur auquel tous les autres ne feront que se relier, il devient de la plus haute importance de ne se point tromper dans la perspective, de voir d'un peu loin, d'un peu haut surtout. Le reproche qu'on pourrait faire à Flaubert, un maître pourtant, - et surtout à son école, - c'est de s'être complu dans l'étude et dans la peinture de la médiocrité, sous prétexte qu'elle est plus vraie. Plus commune, soit, mais plus vraie ? Est-ce que la réalité la plus haute n'appartient pas toujours aux sentiments capables de nous porter en avant, ne fût-ce qu'un seul instant, d'élever au-dessus de nos têtes ne fût-ce qu'un seul d'entre nous ? Nous jugeons des époques passées par leurs grands hommes. Jugeons donc un peu la médiocrité contemporaine précisément par ce qui en sort. Le pessimisme s'est introduit dans l'art avec cette manière de voir, quoi d'étonnant¹ ? C'est presque un dicton populaire que les hommes paraissent plus mauvais qu'ils ne sont; si donc nous les jugeons uniquement par leurs actes, lesquels sont déterminés par une foule de chocs et de circonstances qui ont fait dévier l'impulsion première, nous ne pourrions trouver en eux que matière à réflexions pessimistes. - Mais que m'importe, dira-t-on, l'homme intérieur, si je n'ai affaire qu'à l'homme extérieur ? - Il importe plus qu'on ne croit, car, s'il y a réellement dans l'homme deux tendances, presque deux volontés inverses, il y aura aussi lutte pour arriver à l'équilibre; cette lutte se manifestera par des actes de générosité spontanés et inattendus, et aussi par un certain nombre de natures d'exception. C'est au nom de la science que nos romanciers se disent pessimistes, mais la science n'est pessimiste que par les inductions qu'on en tire; et peut-être bien que l'étude du cœur humain est, de toutes, celle qui doit encore le moins porter au pessimisme. « As-tu réfléchi, écrit Flaubert jeune, as-tu réfléchi combien nous sommes organisés pour le malheur ?... » Et plus tard : - « C'est étrange comme je suis né avec peu de foi pour le bonheur. J'ai eu, tout jeune, un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde s'échappant par un soupirail. On n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir qu'elle est à faire vomir. » M. Bourget a remarqué que, quand Salammbô s'empare du zaïmph, de ce manteau de la Déesse « tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger... », elle est surprise, comme Emma

¹ Dans son *Voyage en Italie*, devant les chefs-d'œuvre des siècles anciens, Taine s'écrie . « Que de ruines et quel cimetière que l'histoire !... » « Froide et fixe, la *Niobé* se redresse, sans espérance, et, les yeux fixés au ciel, elle contemple avec admiration et avec horreur le nimbe éblouissant et mortuaire, les bras tendus, les flèches inévitables, et l'implacable sérénité des dieux... » Pour Taine, la « raison et la santé sont des accidents heureux »; « le meilleur fruit de la science est la résignation froide, qui, pacifiant et préparant l'âme, réduit la souffrance à la douleur du corps... » ... Après avoir montré que l'imperfection humaine est dans l'ordre, comme l'irrégularité foncière des facettes dans un cristal. Taine demande : « Qui s'indignera contre cette géométrie ? » (Voir M. Bourget, *Etudes de psychologie contemporaine*, pp. 204, 216.)

entre les bras de Léon, de ne pas éprouver ce bonheur qu'elle imaginait autrefois : « Elle reste mélancolique dans son rêve accompli... » L'ermite saint Antoine, sur la montagne de la Thébaïde, ayant, lui aussi, réalisé sa chimère mystique, comprend que la puissance de sentir lui fait défaut; il cherche avec angoisse la fontaine d'émotions pieuses qui jadis s'épanchait du ciel dans son cœur ; « Elle est tarie maintenant, et pourquoi...? » Flaubert s'appelait lui-même ironiquement le R. P. Cruchard, directeur des dames de la Désillusion. *La Tentation de saint Antoine* aboutit au désir de ne plus penser, de ne plus vouloir, de ne plus sentir, de redescendre degré à degré l'échelle de la vie, de s'abîmer dans la matière, d'être la matière. « J'ai envie de voler, de nager, de beugler, d'aboyer, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sous toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au *fond de la nature*, - être la matière ! » Illusion, désillusion, eh ! c'est l'éternel sujet de l'éternel poème. Seulement il est des poètes qui aiment à montrer l'illusion nouvelle surgissant tout aussitôt, - car, si nos rêves comme les choses nous trompent et passent, le sentiment, qui avait produit notre attente, demeure ; - mais à notre époque, tout assombrie, tout oppressée de pessimisme, on aime à méditer sur le rêve qui s'est trouvé vide de sens. Enfin, Flaubert tend déjà à préférer les analyses « de cas pathologiques », préconisées par les psychologues, et auxquelles se sont complu les de Goncourt. Tous les éléments du naturalisme contemporain sont ainsi réunis. Nous arrivons à l'ère des « histoires naturelles et sociales ¹. »

¹ Avant d'examiner le roman naturaliste et sociologique, disons quelques mots des mœurs mondaines, qui, pour quelques-uns, sont un sujet préféré. Tandis qu'à notre époque des romanciers ont pris pour objet d'étude la société populaire ou bourgeoise, et que leurs œuvres roulent en partie sur des grossièretés, d'autres ont peint avec amour la société mondaine. C'est sans doute un objet d'étude légitime comme tous les autres. Malheureusement les œuvres de ces romanciers portent trop souvent sur des conventions et sur des niaiseries. La vie mondaine est celle où le cœur et la pensée ont assurément le moins de part. Restent les sens; mais ils sont tellement appauvris et usés qu'ils ne peuvent qu'être le principe de sensations malades, de penchants détraqués. Tout cela d'ailleurs, le plus souvent, n'aboutit même pas; les vrais gens du monde ont à peine la force d'être franchement charnels, et vouloir sans pouvoir est le mot de leur existence. Ces marionnettes ont fort peu d'humain en elles; aussi la peinture qu'on en peut faire n'est-elle que l'ombre d'ombres. Le roman mondain, c'est le bibelot et l'étiquette envahissant l'art. Rien n'est méprisable pour l'artiste, soit; mais il y a des choses qui sont vaines et futiles en tout cas, il ne faut point être dupe de son sujet, et il faut connaître les endroits où il sonne creux. Certaines personnes, n'ayant point de vraie distinction dans la tête on dans le cœur, la cherchent dans leur mobilier, dans leurs habits, dans la noble tenue de leurs laquais; les romanciers ne doivent point se laisser prendre à cette comédie, ni croire qu'ils ont peint un monde distingué parce qu'ils ont peint un monde où chacun voudrait-l'être et croit l'être, - y compris les concierges. La plupart des traits d'esprit qui se colportent de salon en salon ressemblent à ces mots des enfants, à ces petites niaiseries gracieuses que les mères redisent avec complaisance et que nous ne pouvons écouter sans ennui. Vouloir faire une œuvre de vraie psychologie individuelle et sociale avec la vie des salons, c'est prendre au sérieux non pas même des enfants, - car les enfants sont des êtres réels, sympathiques, des germes d'hommes, - mais des enfantillages, c'est-à-dire rien : de la poussière de mots.

Deuxième partie: chapitre I:
“Le roman psychologique et sociologique de nos jours”.

III

Le roman sociologique. - Le naturalisme dans le roman.

[Table des matière-2](#)

III. - Le naturalisme se définit lui-même « la science appliquée à la littérature ». Il donne pour raison de cette définition ambitieuse qu'il a le même but et les mêmes méthodes que la science. Le même but : la vérité, rien que la vérité; - malheureusement il n'ajoute pas : toute la vérité. La même méthode : la méthode expérimentale, qui, outre l'observation, comprend l'expérimentation. Le romancier naturaliste doit être d'abord un observateur : avant d'écrire, il fait comme Taine ; il amasse quantité de notes, de petits faits, documents sur documents. Mais ce n'est pas assez, il change son roman même en une « expérimentation ». L'observateur donne les faits tels qu'il les a vus, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages, se développer les phénomènes avec leurs lois. Puis, l'expérimentateur paraît et « institue l'expérience », c'est-à-dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours une expérience « pour voir », comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. Voyez la figure du baron Hulot dans *la Cousine Bette*, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille, dans la société. Dès que Balzac a eu choisi son sujet, il part des faits observés, puis il institue son expérience, dit Zola, en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer comment fonctionne le mécanisme de sa passion. Il n'y a plus seulement là observation, à en croire les théoriciens du naturalisme; il y a expérimentation, en ce sens que Balzac ne s'en tient pas strictement, en photographe, aux faits recueillis par lui : il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions « dont il reste le maître ». Le problème est de savoir ce que telle ou telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société; et un roman expérimental, *la Cousine Bette*, par exemple, est simplement « le procès-verbal de l'expérience que le romancier répète sous les yeux du public ». En somme, toute l'opération consiste « à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des

faits en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale. Le roman expérimental se donne donc comme une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique; substitué à l'étude de « l'homme abstrait », de « l'homme métaphysique » l'étude de l'homme naturel, « soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu » ; le roman expérimental, en un mot, est la littérature de notre âge de science comme la littérature classique et romantique correspondait à un âge de scolastique et de théologie ¹.

Il semble qu'on ait tout dit lorsqu'on a qualifié le roman de scientifique. En somme, qu'est-ce qu'il y a d'immédiatement certain dans la science ? le fait visible, tangible. Admettons que les faits assemblés par le romancier soient d'une exactitude rigoureuse - quoique en réalité voir, ce soit déjà interpréter, par conséquent transformer - il reste à tirer les conclusions, lesquelles dépendront de la nature d'esprit du romancier, de ses idées préconçues, de son génie enfin. Si, par bonheur, il est doué d'un sens droit, la mesure sera gardée; mais il en est beaucoup que leur imagination déborde, et alors ils ont plus d'un rapport avec les romantiques tant décriés par eux. Le reproche fait aux romantiques est avant tout l'exagération : comme ils n'incarnent guère qu'une passion par personnage, ils réduisent ainsi la machine humaine à un seul rouage, et, toute la force de la sorte épargnée, ils l'emploient pour pousser à l'extrême la passion donnée. Mais les partisans à outrance du fait dominateur, les adeptes du gigantesque et du symbolique (à la façon de Zola) font-ils autre chose ? Les uns et les autres, romantiques et réalistes; dans leur élan, peuvent perdre pied; tous, dans une même mesure, sont idéalistes, quoiqu'ils aillent en sens contraires; idéaliser, c'est isoler et grandir une tendance existante pour la faire prédominer : tel est le but par eux tous poursuivi. Seulement les romantiques ont cela de bon qu'ils ne négligent point le côté généreux de l'homme, lequel n'est pas le moins réel ni le moins puissant; telle œuvre romantique qui, à la lecture, a pu nous paraître un tissu d'exagérations et d'invéraisemblances, le livre fermé, nous laisse malgré tout un type dans l'esprit. Ce qui marque aux romantiques, c'est moins encore le vrai que le vrai pris sur le fait. Bien autrement difficile serait d'accorder à nombre de héros réalistes la valeur de types de l'homme réel.

Les romanciers naturalistes estiment que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Ils accordent aussi une influence considérable au milieu. « L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors, pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société. » Et c'est précisément, selon Zola, ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer « les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles », telles que la physiologie nous les expliquera sous l'influence de l'hérédité et des circonstances ambiantes : enfin montrer l'homme vivant « dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue ». Ainsi donc, « nous

¹ *Le Roman expérimental*, pp. 18, 19, 20, 22.

nous appuyons sur la physiologie, nous prenons l'homme isolé des mains du physiologiste, pour continuer la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes dès qu'ils sont en société... » - « Je voudrais, dit encore Zola dans une préface récente, coucher l'humanité sur une page blanche, toutes les choses, tous les êtres, une œuvre qui serait l'arche immense. »

Quelle est la valeur de toute cette théorie du roman expérimental, physiologique et sociologique ? L'épopée antique contait la destinée des nations. Mais le sentiment patriotique a changé de mesure, le mot *nation* est trop vaste, trop vague peut-être pour tenir en un poème. Alors un poète a pensé que l'épopée devait se transformer et s'appliquer à telle ou telle *classe* d'individus digne d'intérêt et de pitié, et Victor Hugo a écrit *les Misérables*. Mais le sujet était encore trop vaste et par cela même l'œuvre un peu diffuse. Zola a cru que le réduire, c'était donner sa vraie forme à l'épopée moderne; il étudie tel groupe dans les diverses classes de notre société : *l'Assommoir*, c'est l'ouvrier parisien; *Germinal*, c'est le mineur. Malheureusement, une conception juste de la portée sociale que le roman peut avoir est gâtée par le système matérialiste que nos romanciers professent, sous prétexte de réalisme ou de naturalisme, si bien qu'au lieu d'hommes ils ne peignent trop souvent que des brutes : c'est le règne de la « littérature brutale ». Il est très vrai encore qu'il y a une ressemblance entre l'expérimentateur et le romancier : tous les deux, au moyen d'une *hypothèse*, conçoivent une expérience possible, idéale; ils sont tous deux imaginatifs, inventeurs. Mais il ne suffit pas d'imaginer une expérience idéale; il faut la *réaliser* objectivement pour *vérifier* l'idée préconçue. Zola a bien soin de n'en souffler mot. Le physicien dit d'abord : - Si la foudre est produite par l'électricité, imaginons un cerf-volant terminé par une pointe et lancé en l'air; j'en devrai tirer des étincelles. - Puis il réalise le cerf-volant, en tire l'étincelle, et vérifie ainsi la loi d'abord hypothétique des relations entre la foudre et l'électricité. *L'expérimentation* ne commence qu'avec la réalisation objective et la vérification de l'hypothèse. Le romancier, lui, s'en tient à l'*hypothèse*, à l'idée préconçue, à l'imagination, qui est précisément la part de l'*idéalisme* véritable dans la science. Il ne fait donc qu'imaginer et supposer; il *n'expérimente* pas. - « Mais mes *documents* humains, mes cahiers de notes, mes petits faits significatifs alignés à la façon de Taine ! » - Ce sont là des observations, exactes ou inexacts, complètes ou incomplètes; ce ne sont pas des expérimentations. Dites que vous êtes un observateur, nous vous l'accordons, sauf à faire nos réserves sur ce que vos observations peuvent avoir d'insuffisant, de borné et de systématique; mais ne vous érigez pas en *expérimentateur* lorsque vous n'avez pour tout cabinet d'expérience que votre propre tête. La famille des Rougon-Macquart n'est pas une hérédité expérimentée, mais une hérédité imaginée, entre des pères et des enfants qui sont tous les enfants de votre cerveau. S'ils se ressemblent si bien entre eux et paraissent hériter l'un de l'autre, c'est qu'ils sont sortis du même moule où on les a jetés. La seule expérimentation, ici, est celle dont le romancier lui-même est le sujet, et qui permet aux lecteurs de dire qu'il a le cerveau fait de telle ou de telle manière, des yeux qui voient de telle ou telle couleur. Il a beau se réclamer de la *physiologie*, Zola est un *psychologue*; - ce mot, qui lui semblera peut-être une injure, est d'ailleurs pour nous un éloge. Le psychologue est, lui aussi, un romancier : il imagine des caractères, des passions, des souvenirs, des volontés; il se place par l'imagination dans telle ou telle circonstance; il se demande

ce qu'il ferait, ce qu'il a fait dans des circonstances analogues, ce qu'il a vu faire. Puis il cherche des lois, des théories.

La méthode de nos réalistes, outre ce qu'elle a de psychologique, est encore analogue à la méthode déductive des géomètres. Étant données telles lignes et tels points d'intersection, il en résultera telle figure, - *abstraction* faite de toutes les autres circonstances. Étant donnée (par abstraction) une courtisane qui n'a rien de la femme, elle sera telle et telle, elle sera Nana. C'est toujours la méthode de simplification qui caractérise la déduction géométrique. Il n'y a plus qu'à trouver des courtisanes qui n'aient rien de la femme; et encore, si on en trouve, ce seront de pures exceptions qui ne prouveront rien de général. Est-ce à dire que nous fassions fi de cette méthode et de ses résultats ? Nullement. Il est toujours bon d'examiner les conséquences d'une hypothèse, à la condition de ne pas représenter cette hypothèse abstraite comme le tout de la réalité. Un géomètre ne croit pas que les points, les lignes et les surfaces épuisent le monde.

Outre qu'il est un géomètre, le réaliste par système est encore un métaphysicien; - il est métaphysicien matérialiste et pessimiste, - mais un système matérialiste et pessimiste est un système métaphysique tout comme les autres, qui prétend nous révéler le dernier mot et le dernier fond de notre conscience. Zola a beau rire des *scolastiques*, avec lesquels il identifie les *idéalistes* : au lieu d'une expérimentation « à la Claude Bernard », il nous donne des constructions à la Képler (ceci n'est pas pour l'offenser). Képler disait, avec Aristote : - Tout doit être beau dans l'œuvre de Dieu; la ligne circulaire est la plus belle des lignes; donc les astres doivent décrire des cercles, même ceux qui, comme Mars, semblent avoir un trajet si irrégulier. - Seulement Képler, lui, chercha la confirmation de son hypothèse, et il trouva non des cercles, mais des ellipses. A leur tour, nos réalistes disent : - Tout doit être laid dans l'homme, ou à peu près, car la bête en lui domine; donc toutes les lignes de sa conduite doivent être tortueuses, sinistres, hideuses. - C'est de l'idéalisme retourné. Et où est la preuve du système ? - Dans mes romans. - Un roman ne sera jamais une preuve. - Dans mes notes de petits faits. - Eh bien, les petits faits eux-mêmes ne prouvent nullement ce que Taine veut leur faire prouver. Tout dépend de la manière dont on les aligne. Avec sa collection de notes, Taine a fait un Napoléon qui n'est plus qu'un monstre. Avec une autre collection de notes, ou avec la même, un autre historien en refera un héros. Qui peut se flatter d'avoir la totalité des faits, et, l'eût-il, d'avoir la *loi* ? En somme, dans ses romans, le réaliste fait ce beau raisonnement : « Si l'homme n'est qu'une brute dominée par tous les instincts de la bête et à peu près incapable de tout ce qui est beau et généreux, il devra agir de telle sorte dans telles circonstances que j'imagine. » Puis, il réalise les circonstances, - où ? - dans son imagination; - et il vérifie la bestialité radicale de la nature humaine, - où ? - toujours dans son imagination. Cette façon d'expérimenter est trop commode. Quand Claude Bernard a supposé qu'une piqûre à telle partie de l'encéphale devait produire le diabète, il a réellement piqué le cerveau d'un animal et *vérifié* le diabète consécutif. Le réaliste, lui, nous attribue toutes les maladies morales possibles dans son esprit, et, fort heureusement, il n'en réalise pas la vérification au dehors.

En outre, on confond souvent, dans cette question, l'art avec la science. - Le romancier, répète-t-on, est un naturaliste, qui n'a qu'à observer les hommes et à les classer; or, c'est ainsi

que la science agit à l'égard de toute chose : il n'y a rien de vil dans l'art, pas plus que dans la science. Le romancier observe les mœurs et, en nous les représentant, il doit en rendre compte par les sentiments et les sensations qui en sont la cause : jusqu'alors, on a laissé dans l'ombre certains sentiments, certaines sensations; le romancier actuel doit les mettre en scène comme tous les autres, en sa qualité de physiologiste et de psychologue. - Cette théorie, selon nous, est insoutenable. Il est faux que la science et le roman ne fassent qu'un. Et leur effet n'est pas le même : la science peut être ennuyeuse, le roman doit être intéressant; jamais un roman ne sera un traité scientifique. Si le romancier fait entrer en scène un chien ou un chat, ce dont il a parfaitement le droit (voyez le chien et le chat du *Capitaine Fracasse*), il ne se bornera pas à reproduire M. de Buffon en le complétant par une anatomie plus exacte du chien et du chat. Non, ce qui est vrai, c'est que le roman, s'il n'est point un traité scientifique, doit être d'esprit scientifique; le progrès des sciences est tel de nos jours qu'il y a un certain nombre d'idées et de théories dont il faut tenir compte pour édifier le roman, pour faire comprendre et accepter ses personnages. Le romancier ne doit pas *faire* de la science, mais il doit l'employer pour rectifier ses conceptions. Le monde s'est tellement compliqué pour nous, et nous-mêmes nous sommes devenus à nos propres yeux si complexes, que l'imagination créatrice du romancier doit opérer sur des matériaux toujours plus multiples et plus vastes : aucun détail ne peut plus être négligé. L'écrivain, pas plus que le peintre, ne tentera aujourd'hui de nous représenter des êtres qui seraient hors des lois et des classes où nous savons qu'ils sont rangés. Le grand Raphaël a peint de certains chameaux si dissemblables aux chameaux du désert qu'ils nous font sourire à présent : le chameau n'est plus un animal fantastique que personne ne connaissait. A notre époque, Raphaël peignant ses chameaux serait forcé de leur donner l'exactitude des lions de Rosa Bonheur. Les sciences et la philosophie ont tellement pénétré notre société moderne, qu'il est juste de dire que nous ne voyons plus le monde et les hommes du même œil que nos grands-pères. La tâche du romancier étant précisément de représenter la société sous le jour où tous la voient, il ne peut se maintenir dans une complète ignorance scientifique, en retard sur ses contemporains : il ne saurait les intéresser à ce prix; mais d'autre part il ne doit pas se montrer plus savant qu'eux; il ne saurait davantage les intéresser. Un roman est un miroir qui reflète ce que nous voyons, non ce que nous ne voyons point encore.

Tout, à la vérité, offre un intérêt scientifique dont le romancier doit savoir profiter; c'est même parce que toute chose rentre dans la science que les naturalistes ont pu traiter toutes choses dans le roman; mais ils n'ont réussi dans leur œuvre que toutes les fois qu'ils n'ont pas mis seul en jeu l'intérêt scientifique¹. Le récit pur et simple, c'est-à-dire purement et simplement scientifique de certaines expériences de Lavoisier; restées célèbres, n'aurait certes pas le don de nous intéresser esthétiquement; il ne pourrait être acceptable qu'à la condition de prendre, comme sujet principal, Lavoisier lui-même et non point ses expériences, de faire

¹ Zola, sous ce rapport, a quelque ressemblance avec Jules Verne. Elles sont souvent fort ingénieuses et fort jolies, littérairement parlant, les applications des vérités scientifiques dans les romans de Jules Verne. Rappelons la dernière allumette, l'unique grain de blé, le diamant se réduisant en poudre, la glace produisant le feu après être devenue une lentille reflétant les rayons du soleil. Zola s'est évidemment souvenu de la façon de conter de Jules Verne dans l'épisode du petit Jeanlin descendant dans le puits de mine abandonné, sa chandelle à la main.

ressortir son opiniâtreté et son courage de savant qui ne se laisse rebuter par rien. La science n'a d'autre but qu'elle-même; rien n'existe pour elle en dehors du résultat obtenu, l'homme ne compte qu'en tant que moyen, mis de côté dès qu'il cesse d'être utile : il ne ferait que retarder, embarrasser sa marche; le roman au contraire tout entier tourné vers l'homme, ne verra l'œuvre de l'homme qu'à travers ses efforts. Ainsi ont pu trouver place dans le roman moderne des sujets qu'on avait coutume de regarder comme laids ou inconvenants; mais il y faut de l'art, et beaucoup d'art; ce qui est beau en demande moins, ce qui est laid en demande infiniment. Il s'agit tout simplement de trouver par quel côté le laid cesse de l'être, c'est-à-dire en quel sens il a droit à notre sympathie, droit qui est celui de tout ce qui existe, à la seule condition qu'on sache regarder les choses sous un certain jour. Les jeunes gens qui débutent par des œuvres naturalistes s'attaquent à ce qu'il y a de plus difficile. Avant les progrès envahissants de la science contemporaine, le romancier, dans une étude psychologique, se contentait de prendre l'état d'âme existant et le dépeignait tel qu'il le trouvait, sans en demander compte ni aux raisons physiologiques, ni au milieu dans lequel son héros se trouvait placé. En étendant, à la façon moderne, l'étude psychologique aux études physiologiques et aux études de milieux, le romancier a donné plus de couleur à sa peinture de l'âme humaine. Mais, encore une fois, la science seule ne suffit pas : voilà pourquoi une nomenclature ne saurait nous intéresser, voilà pourquoi décrire pour décrire nous fatigue à la longue, quelles que soient d'ailleurs les qualités d'exactitude et de coloris que l'auteur peut déployer. L'intérêt scientifique doit toujours s'allier à un intérêt moral et social pour devenir un véritable intérêt esthétique.

La question de l'idéal, scientifiquement, se réduirait, selon Zola, à la question « de l'indéterminé et du déterminé ». Tout ce que nous ne savons pas, tout ce qui nous échappe encore, c'est pour lui « l'idéal », et le but de notre effort humain est chaque jour de « réduire l'idéal, de conquérir la vérité sur l'inconnu ». « Il appelle idéalistes « ceux qui se réfugient dans l'inconnu pour le plaisir d'y être », qui n'ont de goût que pour les hypothèses les plus risquées, qui dédaignent de les soumettre au contrôle « sous prétexte que la vérité est en eux et non dans les choses ¹. » Mais il est philosophiquement inadmissible d'appeler *idéal* l'indéterminé, l'inconnu; il n'est pas moins inadmissible de l'appeler le fantastique, le faux. L'idéal n'est autre chose que la nature même considérée dans ses tendances supérieures; l'idéal est le terme auquel l'évolution elle-même tend. Quant à l'idéal classique, qui est loin de coïncider toujours avec l'autre, il est simplement le type général et plus ou moins abstrait d'une classe d'êtres. Or, il n'est pas difficile de montrer que tout faux réaliste fait de l'idéalisme à rebours. Le procédé de simplification, d'abstraction, de généralisation absolue, qui caractérise les *idéaux* classiques, sortes de théorèmes vivants à la façon de Taine, c'est le procédé même du naturalisme contemporain. Seulement, au lieu d'éliminer le concret *laid*, comme les idéalistes classiques, on élimine le concret beau, ou simplement d'ordre intellectuel et *psychique*, pour ne laisser que le bestial et le matériel. Ce qui intéresse Zola, par exemple, dans l'homme, c'est surtout et presque exclusivement l'animal, et, dans chaque type humain, l'animal particulier qu'il enveloppe. Le reste, il l'*élimine*, au rebours des romanciers proprement idéalistes, mais par une méthode non moins algébrique. Avec son appareil lourd et compliqué de physiologie, c'est donc un simpliste. Dans « l'histoire naturelle

¹ *Le Roman expérimental*, pp. 33, 34, 35, 36, 37.

et sociale » des *Rougon-Macquart*, il déclare lui-même qu'il étudiera chez ses héros « le débordement des appétits ». Il dit des personnages qui peuplent l'un de ses romans : « L'âme est parfaitement absente, et j'en conviens, puisque je l'ai voulu ainsi. » Il prétend peindre « des brutes humaines ». Où est ici l'impartialité de l'esprit « étranger aux systèmes » ?

Tout le monde a remarqué, outre le matérialisme, le second trait du « système » métaphysique à la mode chez les romanciers du jour, le pessimisme. Le maître lui-même nous dit : « L'art est grave ! l'art est triste ! » Selon lui, « tout roman vrai doit empoisonner les lecteurs délicats. » Un disciple de l'école, Guy de Maupassant, a trouvé une formule meilleure et plus vraie en disant : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais ni si bon ni si mauvais que ça. » Mais pour la plupart des réalistes l'humanité semble composée de « brutes », de fous, de coquins. Après avoir promis de nous peindre la vie *réelle*, nos réalistes ne nous peignent presque que des monstruosité, c'est-à-dire, en somme, des exceptions. Au lieu des prodiges de vertu, nous avons des prodiges de vice, mais nous ne sortons pas de l'extraordinaire.

Plus proche du réalisme véritable, est la théorie que nous en donne George Elliot :

« Je trouve une source d'inépuisable intérêt dans ces représentations fidèles d'une monotone existence domestique, qui a été le lot d'un bien plus grand nombre de mes semblables, qu'une vie d'opulence ou d'indigence absolue, de souffrances tragiques ou d'actions éclatantes. Je me détourne sans regret de vos sibylles, de vos prophètes, de vos héros, pour contempler une vieille femme penchée sur un pot de fleurs, en mangeant son dîner solitaire,... ou encore cette noce de village qui se célèbre entre quatre murs enfumés, où l'on voit un lourdaud de marié ouvrir gauchement la danse, avec une fiancée aux épaules remontantes et à la large face... Ayons donc constamment des hommes prêts à donner avec amour le travail de leur vie à la minutieuse reproduction de ces choses simples. Les pittoresques lazzaroni ou les criminels dramatiques *sont plus rares* que nos vulgaires laboureurs, qui gagnent honnêtement leur pain et le mangent prosaïquement à la pointe de leur couteau de poche. Il est moins nécessaire qu'une fibre sympathique me relie à ce magnifique scélérat en écharpe rouge et plumet vert qu'à ce vulgaire citoyen qui pèse mon sucre, en cravate et en gilet mal assortis... *Je ne voudrais pas, même si j'en avais le choix, être l'habile romancier qui pourrait créer un monde tellement supérieur à celui où nous vivons, où nous nous levons pour nous livrer à nos travaux journaliers*, que vous en viendriez peut-être à regarder d'un œil indifférent, et nos routes poudreuses et les champs d'un vert ordinaire, les hommes et les femmes réellement existants... »

Certes la vie est une partout et toujours ; sous tels dehors qu'il vous plaira de l'observer, vous la trouverez avec ses mêmes joies et ses mêmes peines. Parmi nous, il n'en est pas, comme dans les comédies, spécialement chargés de rire et d'être heureux, d'autres de souffrir; la balance penche seulement pour quelques-uns un peu plus d'un côté que de l'autre; ou tout simplement, peut-être, il en est qui se laissent affecter davantage par les tristesses inhérentes à l'existence. Mais rien de ce qui émeut un être humain ou simplement vivant n'est étranger à aucun de nous. Tout l'art du romancier et du poète consiste donc à faire jaillir cette sympathie

déjà existante ; et pour cela, le plus sûr pourrait bien être encore de ne pas se piquer d'une froideur, d'une impassibilité d'ailleurs impossible à obtenir d'une façon absolue : ne me laissez pas le soin de découvrir, montrez-moi les choses; soyez ému le premier et je le serai aussi. Les magnifiques scélérats à plumet vert, invoqués par George Elliot, tombent un peu dans le domaine de la fantaisie : ce sont pures arabesques d'imagination de poète. D'ailleurs, le personnage extraordinaire et tout d'une pièce n'est souvent, comme nous l'avons montré déjà, qu'un artifice, un aveu d'impuissance à tout embrasser et à tout comprendre de la part de l'écrivain. Dans la réalité, l'homme supérieur ne porte aucune étoile au front, il ne brandit pas au-dessus de sa tête, à la façon de certains héros de roman, et ainsi qu'une lame d'épée brillante et tranchante, cette supériorité ; c'est tout au plus si on la devine parfois au fond de son regard; il la prouve, et voilà tout. Souvent ce sont les plus insignifiants en apparence qui se trouvent être les meilleurs ou les plus marquants. George Elliot nous dit se contenter de regarder la vieille femme songeuse, penchée sur un pot de fleurs et mangeant son dîner solitaire; - eh ! toute la poésie de la vieillesse, du passé se souvenant, est là; la fleur et la solitude, mais c'est presque de la mise en scène pour cette figure de vieille femme. Et maintenant, si nous passons au lourdaud de marié et à sa fiancée à la large face, pour obscurs et imparfaits qu'ils soient, ils ne s'en vont pas moins, comme nous, dans la vie et vers l'inconnu; en faut-il davantage pour que nous leur soyons amis ? Mais ce réalisme-là est aussi vieux que la réalité, et sa poésie est l'éternelle, la première en date ; dans leurs meilleures inspirations, les poètes de tous les temps et de tous les pays n'en ont point connu d'autre. Elles sont légères, somme toute, les modifications apportées par les écoles et les époques; ce qui les distingue les unes des autres, c'est avant tout leurs exagérations, et c'est précisément ce qui dans l'œuvre ne comptera pas.

Si la vraie sociabilité des sentiments est la condition d'un naturalisme digne de ce nom, le réaliste, en voulant être d'une froideur absolue, arrive à être partial. Il prend son point d'appui dans les natures antipathiques, au lieu de le prendre dans les natures sympathiques. Zola n'est-il pas allé jusqu'à prétendre que le « personnage sympathique » était une invention des idéalistes qui ne se rencontre presque jamais dans la vie ¹ ? Vraiment, il n'a pas eu de bonheur dans ses rencontres.

La seule excuse des réalistes, de Zola comme de Balzac, c'est qu'ils ont voulu peindre surtout les hommes dans leurs rapports sociaux; c'est qu'ils ont fait surtout des romans « sociologiques ». Or, le milieu social, examiné non dans les apparences extérieures, mais dans la réalité, est une continuation de la lutte pour la vie qui règne dans les espèces animales. De peuple à peuple, chacun sait comment on se traite. D'individu à individu, la compétition est moins terrible, mais plus continuelle : ce n'est plus l'extermination, mais c'est la *concurrency* sous toutes ses formes. En outre, on n'est jamais sûr de trouver chez les autres les vertus ou l'honnêteté qu'on désirerait; il en résulte qu'on craint d'être dupe, et on hurle avec les loups. Pourtant, il ne faut pas exagérer cette part de la compétition dans les relations sociales : il y a aussi, de tous côtés, *coopération*. Et c'est justement ce que les réalistes négligent.

¹ *Le Roman naturaliste*, p. 309.

D'après Tourguenef, un bon récit de roman doit, afin de reproduire les couches diverses de la société, se distribuer pour ainsi dire en trois plans superposés. Au premier de ces trois plans appartiennent, - et c'est aussi leur place dans la vie, - les créatures très distinguées, exemplaires tout à fait réussis et par conséquent typiques de toute une espèce sociale. Au second plan se trouvent les créatures moyennes, telles que la nature et la société en fournissent à foison; au troisième plan les grotesques et les avortés, inévitable déchet de la cruelle expérience. Toute règle, en matière d'art, ne saurait avoir rien d'absolu, c'est ici ou jamais que l'exception la confirme, plus encore qu'une rigoureuse application. Mais les réalistes, eux, s'en tiennent de parti pris aux grotesques, aux avortés, aux monstrueux. Leur « société » est donc incomplète.

Un troisième trait du *système* philosophique substitué par les réalistes à l'observation de la réalité, c'est le *fatalisme*. Zola s'en défend avec énergie : il cite encore une fois son Claude Bernard, qui a dit : « Le fatalisme suppose la manifestation nécessaire d'un phénomène indépendamment de ses conditions, tandis que le déterminisme est la condition nécessaire d'un phénomène dont la manifestation n'est pas forcée. » Le romancier doit être déterministe, ajoute avec raison Zola, non fataliste : « c'est la source de son impartialité. » Conçoit-on un savant se fâchant contre l'azote, parce que l'azote est impropre à la vie ? Le savant supprime l'azote, quand il est nuisible; et pas davantage. Comme le pouvoir des romanciers n'est pas le même que celui des savants, « comme ils sont des expérimentateurs sans être des praticiens », ils doivent se contenter de chercher le déterminisme des phénomènes sociaux, en laissant aux législateurs, aux hommes d'application, le soin de diriger tôt ou tard ces phénomènes, de façon à développer les bons et à réduire les mauvais, au point de vue de l'utilité humaine. « Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes ¹. » Le « *circulus social* » est identique au *circulus vital*; dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que, si un organe se pourrit, beaucoup d'autres sont atteints, et une maladie très complexe se déclare. Dès lors, dans les romans, « lorsqu'on expérimente sur une plaie grave qui empoisonne la société », on procède comme le médecin expérimentateur : on remue le terrain fétide de la vie, on tâche de trouver le déterminisme simple, initial, pour arriver ensuite au déterminisme complexe dont l'action a suivi. On peut prendre l'exemple du baron Hulot, dans *la Cousine Bette*. Voyez le résultat final, le dénouement du roman : une famille entièrement détruite, toutes sortes de drames secondaires se produisant sous l'action du tempérament amoureux de Mulot ².

Comme on voit, l'auteur de *Nana* est un excellent professeur de roman réaliste; mais, en fait, dans ses propres romans il est fataliste et non déterministe. En effet, il a supprimé toute réaction de la volonté, tout déterminisme intellectuel et moral au profit exclusif du déterminisme physiologique; il a éliminé systématiquement, tout « facteur personnel », comme dirait Wundt, dans les équations de la conduite. Ses personnages, comme ceux de Balzac, sont des « forces de la nature », non de véritables volontés. Certes, nous ne demandons pas au romancier de nous représenter le « *libre arbitre* » ; mais au moins devrait-il, outre la force

¹ *Le Roman expérimental*, p.24.

² *Le Roman expérimental*. (*Ibid.*)

des appétits, nous montrer aussi la force des sentiments et des idées, - même celle des beaux sentiments et des belles idées, qui ne laissent pas d'en avoir une; il devrait, en un mot, mettre en jeu ce qu'on a appelé les « idées-forces », qui n'excluent pas le déterminisme, mais qui le complètent, le rendent flexible et, en le rapprochant de la liberté, permettent la réalisation progressive de l'idéal moral et social.

Nous craignons fort que les effets sociaux du réalisme, dont nos romanciers font étalage, n'aillent contre leurs belles intentions de moralistes et de sociologistes. S'il est bon de montrer le chemin qu'il ne faut pas suivre, meilleur est-il encore, peut-être, d'indiquer celui qu'il faut prendre. Qui sait, si l'on avait moins parlé au petit Chaperon rouge du chemin des épinglettes, - et des noisettes qu'il n'y fallait pas cueillir, - qui sait s'il n'eût pas pris tout uniment le droit chemin, celui des aiguillettes ? Supposer la désobéissance, c'était la suggérer, c'était la réaliser. Malgré cela, hâtons-nous d'ajouter qu'une tendance naturelle était nécessaire et que le Chaperon rouge avait apporté en naissant une prédisposition à la désobéissance. On connaît le précepte antique : « hors du temple et des sacrifices, ne montrez pas les intestins. » Le roman naturaliste est une protestation outrée contre ce précepte : on a brisé les voûtes du temple de l'art pour l'égaliser au monde ; soit; mais le cerveau et la pensée finissent par disparaître au profit des intestins. Toutes les fonctions physiologiques acquièrent droit de cité dans l'art. L'expérimentateur des Rougon-Macquart se vante d'avoir le premier, dans le roman, donné sa vraie place à l'instinct génésique. Jusqu'alors on avait dit « l'amour » tout simplement; le romancier est en droit d'employer des termes scientifiques comme de nous montrer les choses sous un aspect scientifique, mais il y a, parmi les savants eux-mêmes, certains vulgarisateurs qui insistent avec complaisance sur tels et tels sujets scabreux dans un tout autre but. que l'esprit purement scientifique : ils veulent avoir simplement un succès de librairie. Bon nombre de réalistes ont fait comme eux. La science n'est jamais impudique, parce qu'elle scrute dans une intention toute désintéressée; elle ignore simplement la pudeur. Nos modernes naturalistes ne l'ignorent pas du tout : ils savent très bien comment on la blesse, et ils l'ont blessée souvent de propos délibéré pour obtenir un de ces scandales qui se transforment, eux aussi, en succès de librairie. Leur maître actuel, comme les premiers romantiques d'ailleurs, cherche certainement à scandaliser; néanmoins, il semble avoir une prédisposition native à se complaire dans de certains sujets, prédisposition qui, suivant ses théories mêmes, doit s'expliquer par quelque cause héréditaire, par quelque trace morbide. On doit lui rendre cette justice qu'on ne rencontre nulle part autant que dans ces romans une persistance pareille à rechercher les sujets scabreux et à les détailler. L'*instinct génésique*, comme il l'appelle, deviendrait, à l'en croire, la préoccupation incessante du genre humain; voilà, par exemple, des mineurs harassés, épuisés, assommés par de longues heures de travail au fond d'une mine, qui, une fois rentrés chez eux, n'ont qu'une idée en tête : l'idée génésique. Le héros de *Germinal*, après sept jours d'ensevelissement et de diète, songe encore à satisfaire cet instinct, et son idée fixe, en tombant dans un évanouissement qui est peut-être la mort, c'est que Catherine pourrait bien être enceinte... Si les ouvriers et paysans étaient ainsi, on serait vraiment en droit de s'étonner de l'infécondité de la race française. Quand on traite crûment de pareils sujets, les qualités scientifiques sont de rigueur : exactitude, mais aussi simplicité, et concision. Nos naturalistes, fussent-ils exacts, sont loin d'être concis : ils abondent, et non seulement ils étalent à nos yeux l'amour naturel, mais encore ils se complaisent dans l'amour anormal. Il est à remarquer que les modernes,

dans la peinture de ces amours hors nature, croient masquer ce que le sujet a de repoussant par des effusions lyriques et paysagistes. Théophile Gautier d'abord, puis Zola, - Daudet lui-même, malgré sa délicatesse de sentiments, - et nombre de nos romanciers modernes se sont plu dans cette peinture des amours contre nature; et une erreur dans laquelle ils sont à peu près tous tombés, c'est d'avoir cru que s'étendre longuement était pallier les choses. Loin d'exciter l'intérêt, cette insistance augmente la répulsion et enlève à l'œuvre tout caractère esthétique. Quand on traite ces sortes de sujets, il faut les traiter comme le médecin visite une plaie, suit un cas pathologique, rien de plus : on ne couronne pas de fleurs une bosse.

Un professeur de Lausanne, M. Renard, dans une excellente étude sur le réalisme contemporain, avait remarqué, après d'autres critiques, que le réalisme arrive à peupler le monde d'hallucinés, d'hystériques, de maniaques, qu'au sortir de mainte lecture on est tenté de répéter le mot fameux : « Il y a des maisons où les hommes enferment les fous pour faire croire que les autres ne le sont pas ¹. » Zola a répondu : « Vous nous avez trop enfermés dans le bas, le grossier, le populaire. Personnellement, j'ai au plus deux romans sur le peuple, et j'en ai dix sur la bourgeoisie, petite et grande. Vous avez cédé à la légende, qui nous fait payer certains succès bruyants en ne voyant plus de notre œuvre que ces succès. La vérité est que nous avons abordé tous les mondes, en poursuivant dans chacun, il est vrai, l'étude physiologique. Maintenant, je n'accepte pas sans réserve votre conclusion. Nous n'avons jamais chassé de l'homme ce que vous appelez l'idéal, et il est inutile de l'y faire rentrer. Puis, je serais plus à l'aise si vous vouliez remplacer ce mot d'*idéal* par celui d'*hypothèse*, qui en est l'équivalent scientifique. Certes, j'attends la réaction fatale, mais je crois qu'elle se fera plus contre notre rhétorique que contre notre formule. C'est le romantisme qui achèvera d'être battu en nous, tandis que le naturalisme se simplifiera et s'apaisera. Ce sera moins une réaction qu'une pacification, qu'un élargissement. Je l'ai toujours annoncé ². » Excellente profession de foi, prophétie de bon augure; mais ce n'est probablement pas dans son œuvre même que Zola verra se réaliser la « réaction fatale qu'il attend » (et que d'autres sans doute attendent avec lui), car, depuis lors, ce qu'il a publié, c'est son roman de *la Terre*.

¹ G. Renard, *Etudes sur la France contemporaine*, p. 21.

² Extrait d'une lettre de M. Zola à M. Renard. *Ibid.*, pp. 57, 58.

Deuxième partie: Les applications. Évolution sociologique de l'art contemporain.

CHAPITRE DEUXIÈME

L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine.

- I. [Poésie, science et philosophie.](#)
- II. [Lamartine.](#)
- III. [Vigny.](#)
- IV. [Alfred de Musset.](#)

[Table des matière-2](#)

Deuxième partie: chapitre II:
 “L’introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine.”

I

Poésie, science et philosophie

Table des matière-2

I. - Un des traits caractéristiques de la pensée et de la littérature à notre époque, c'est d'être peu à peu envahies par les idées philosophiques. La théorie de l'art pour l'art, bien interprétée, et la théorie qui assigne à l'art une fonction morale et sociale sont également vraies et ne s'excluent point. Il est donc bon et même nécessaire que le poète croie à sa *mission* et ait une conviction. « Ce don, - une conviction, - a dit Hugo, constitue aujourd'hui comme autrefois l'identité même de l'écrivain. Le penseur, en ce siècle, peut avoir aussi sa foi sainte, sa foi utile, et croire à la patrie, à l'intelligence, à la poésie, à la liberté ! ¹ » Avoir une *conviction* n'est pas, en effet, sans importance, même au pur point de vue esthétique; car une conviction imprime, une certaine unité à la pensée, une convergence vers un but, conséquemment un ordre, une mesure. En même temps une conviction est le principe de la sincérité, de la vérité, qui est l'essentiel même de l'art, le seul moyen de produire l'émotion et d'éveiller la sympathie. La conviction rend vibrante la parole du poète et nous ne tardons pas à vibrer avec elle, ce qui est la plus haute et la plus complète manière d'admirer ².

Aussi est-il impossible de méconnaître le rôle social et philosophique de la poésie et de l'art. « Le poète a charge d'âmes, » a dit Hugo. Et Hugo attaque les partisans de l'art pour de l'art, parce qu'ils refusent de mettre le beau dans la plus haute vérité, qui est en même temps la plus haute utilité sociale. Hugo se pique d'être « utile », de répandre sur les cœurs à pleines mains la pitié et la générosité, comme le prêtre verse sur les têtes ses bénédictions : bénir efficacement, n'est-ce pas avant tout rendre meilleur ? Déjà, dans *René*, Chateaubriand avait dit des poètes : - « Ces chantres sont de race divine : ils possèdent le seul talent incontestable dont le ciel ait fait présent à la terre. Leur vie est à la fois naïve et sublime; ils célèbrent les

¹ V. Hugo, Discours de réception à l'Académie française, II^e vol. de *Littérature et philosophie mêlées*, pp. 211, 212.

² Nous pourrions citer tel poète contemporain, par exemple M. Richepic, qui manque plutôt de conviction que de talent, et c'est cette absence de sincérité, nous le verrons, qui l'a fait rester à mi-chemin entre le bateleur et le poète. Encore est-il que le peu de choses éloquentes mêlées à sa rhétorique sont des choses qu'il a *crues*, des expressions de croyances au moins négatives.

dieux avec une bouche d'or, et sont les plus simples des hommes; ils causent comme des immortels ou comme de petits enfants; ils expliquent les lois de l'univers, et ne peuvent comprendre les affaires les plus innocentes de la vie; ils ont des idées merveilleuses de la mort, et meurent sans s'en apercevoir, comme des nouveau-nés. »

Ce qu'il faut exclure, c'est la théorie qui, dans l'art, demeure indifférente au fond. Ce n'est plus l'art pour l'art, c'est l'art pour la *forme*. Pour notre part, nous ne saurions admettre une doctrine, qui nous semble enlever à l'art tout son sérieux. Victor Hugo avait compris du premier coup et beaucoup mieux que ses successeurs, que l'idée, inséparable de l'image, est la substance de la poésie lyrique elle-même. Dès 1822, dans la préface aux *Odes et Ballades*, il explique pourquoi l'ode française est restée monotone et impuissante : c'est qu'elle a été jusqu'alors faite de procédés, de « machins poétiques », comme on disait alors, de figures de rhétorique, depuis l'exclamation et l'apostrophe jusqu'à la prosopopée; au lieu de tout cela, il faut « asseoir la composition sur une idée fondamentale » tirée du cœur du sujet, « placer le mouvement de l'ode dans les idées, plutôt que dans les mots ». Rechercher l'art pour lui-même, ce n'est donc pas rechercher exclusivement l'art pour sa forme; c'est l'aimer aussi pour le fond qu'il enveloppe. « La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout ¹. » La poésie est « dans les idées; les idées viennent de l'âme. » La poésie peut s'exprimer en prose, et elle est seulement plus parfaite sous la grâce et la majesté du vers. C'est la poésie de l'âme qui inspire les nobles sentiments et les nobles actions comme les nobles écrits. Des curiosités de rime et de forme peuvent être, dans des talents complets, une qualité de plus, précieuse sans doute, mais secondaire après tout, et qui ne supplée à aucune qualité essentielle. Qu'un vers ait une bonne forme, cela n'est pas tout; il faut absolument, pour qu'il ait parfum, couleur et saveur, qu'il contienne une idée, une image ou un sentiment. L'abeille construit artistement les six pans de son alvéole de cire, et puis elle l'emplit de miel. L'alvéole, c'est le vers; le miel, c'est la poésie ². »

Les grands poètes, les grands artistes redeviendront un jour les grands initiateurs des masses, les prêtres d'une religion sans dogme ³. C'est le propre du vrai poète que de se croire

¹ Préface aux *Odes et Ballades* (1822).

² Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, II^e vol., p. 60.

³

Pourquoi donc faites-vous des prêtres
 Quand vous en avez parmi vous ?
 Les esprits conducteurs des êtres
 Portent un signe sombre et doux.
 Nous naissons tous ce que nous sommes :
 Dieu de ses mains sacre des hommes
 Dans les ténèbres des berceaux ;
 Son effrayant doigt invisible
 Écrit sous leur crâne la bible
 Des arbres, des monts et des eaux.

Ces hommes, ce sont les poètes ;
 Ceux dont l'aile monte et descend ;
 Toutes les bouches inquiètes
 Qu'ouvre le verbe frémissant ;
 Les Virgiles, es Isaïes ;

un peu prophète, et après tout, a-t-il tort ? Tout grand homme se sent providence, parce qu'il sent son propre génie. Il serait étrange de refuser aux hommes supérieurs la conscience de leur propre valeur, toujours amplifiée par l'inévitable grossissement de l'illusion humaine. « L'Éternel m'a nommé dès ma naissance, s'écriait le grand poète hébreu. Il a rendu ma bouche semblable à un glaive tranchant. Il a fait de moi une flèche aiguë et il m'a caché dans son carquois. Il dit : Je t'établis pour être la lumière des nations; ainsi parle l'Éternel à celui qu'on méprise. » On peut dire de la haute pensée philosophique et morale ce que Victor Hugo a dit de la nature même : elle mêle

Toujours un peu d'ivresse au lait de sa mamelle.

Les religions dogmatiques vont s'affaiblissant; plus elles deviennent insuffisantes à contenter notre besoin d'idéal, plus il est nécessaire que l'art les remplace en s'unissant à la philosophie, non pour lui emprunter des théorèmes, mais pour en recevoir des inspirations de sentiment. La moralité humaine est à ce prix, et aussi la félicité. Celui qui ne connaît pas la distraction de l'art et qui est tout à fait réduit à la bestialité ne connaît plus guère qu'une distraction au monde : manger et boire, boire surtout ¹. L'homme est peut-être le seul animal qui ait la passion des liqueurs fortes. C'est à peine s'il y a quelques cas exceptionnels de singes ou de chiens buvant de l'alcool étendu d'eau, et paraissant y trouver du plaisir. Mais la passion des liqueurs fortes, chez l'homme, est universelle. C'est que l'homme est malheureux et qu'il a besoin d'oublier. Un grand homme de l'antiquité disait qu'il aimerait mieux la science d'oublier que celle de se souvenir; un moyen d'oubli, c'est l'alcool. Ainsi l'ouvrier des grandes villes oublie sa misère et son épuisement, le paysan de Norvège ou de Russie oublie le froid et la souffrance, les peuplades sauvages de l'Amérique et de l'Afrique oublient leur abâtardissement. Tous les peuples esclaves ou exilés boivent. Les Irlandais, les Polonais sont les peuples les plus ivrognes de l'Europe. Ceux qui n'ont pas assez de force pour se refaire un avenir ferment les yeux au passé. C'est la loi humaine. Il n'y a que deux moyens de délivrance pour le malheureux : l'oubli ou le rêve. Même parmi nos bonheurs, il n'en est peut-être pas un qui n'ait son origine ou sa protection dans quelque oubli, dans quelque ignorance – fût-ce l'ignorance seule du jour où il doit finir. Quant au rêve, avec l'espoir qui en est inséparable, il est ce qu'il y a de plus doux. C'est un pont entrevu entre l'idéal lointain et le réel trop voisin, entre le ciel et la terre. Et parmi les rêves, le plus beau est la poésie. Elle est comme cette colonne qui semble s'allonger sur la mer au lever de Sirius, laiteuse traînée de lumière qui se pose immobile sur le frémissement des flots, et qui, à travers l'infini de la mer et des cieux, relie l'étoile à notre globe par un rayon.

C'est le privilège de l'art que de ne rien démontrer, de ne rien « prouver », et cependant d'introduire dans nos esprits quelque chose d'irréfutable ². C'est que rien ne peut prévaloir contre le sentiment. Vous qui vous croyiez un pur savant, un chercheur désabusé; voilà que

Toutes les âmes envahies
Par les grandes brumes du sort :
Tous ceux en qui Dieu se concentre ;
Tous les yeux où la lumière entre,
Tous les fronts dont le rayon sort.

¹ Voir notre *Irréligion de l'avenir*, p. 362.

² Voir notre *Irréligion de l'avenir*.

vous aimez et que vous avez pleuré comme un enfant; et votre raison proteste, et elle a raison, et elle ne vous empêche pas de pleurer. Le savant aura beau sourire des larmes du poète; même dans l'esprit le plus froid, il y a une multitude d'échos prêts à s'éveiller, à se répondre; une simple idée, venue par hasard, suffit à en appeler une infinité d'autres, qui se lèvent du fond de la conscience. Et toutes ces pensées, jusque-là silencieuses, forment un chœur innombrable dont la voix retentit en vous. C'est tout ce que vous avez pensé, senti, aimé. Le vrai poète est celui qui réveille ces voix.

Les conceptions abstraites de la philosophie et de la science moderne ne sont pas faites pour la langue des vers, mais il y a une partie de la philosophie qui touche à ce qu'il y a de plus concret au monde, de plus capable de passionner : c'est celle qui pose le problème de notre *existence* même et de notre *destinée*, soit individuelle, soit sociale. Comparez une simple description poétique, quelque belle quelle soit, à une belle pièce inspirée par une idée ou par un sentiment vraiment élevé et philosophique : à mérite égal du poète, les vers purement descriptifs seront toujours inférieurs. Les vers scientifiques mal entendus ne sont eux-mêmes que des *descriptions* de choses ennuyeuses. La science se compose d'un nombre défini d'idées, que l'entendement saisit tout entières : elle marque un triomphe et un repos de l'intelligence; la poésie, au contraire, naît de l'évocation d'une multitude d'idées et de sentiments qui obsèdent l'esprit sans pouvoir être saisis tous à la fois : elle est une suggestion, une excitation perpétuelle. La poésie, c'est le regard jeté sur le fond brumeux, mouvant et infini des choses. Nos savants sont semblables aux mineurs dans la profondeur des puits : cela seul est éclairé qui les entoure immédiatement; après, c'est l'obscurité, c'est l'inconnu. Ne tenir compte que de l'étroit cercle lumineux dans lequel nous nous mouvons, vouloir y borner notre vue sans nous souvenir de l'immensité qui nous échappe, ce serait souffler nous-mêmes sur la flamme tremblante de la lampe du mineur. La poésie grandit la science de tout ce que celle-ci ignore. Notre esprit vient se retremper dans la notion de l'infini, y prendre force et élan, comme les racines de l'arbre plongent toujours plus avant sous la terre, pour y puiser la sève qui étendra et élancera les branches dans l'air libre, sous le ciel profond. Un théorème d'astronomie nous donne une satisfaction intellectuelle, mais la vue du ciel infini excite en nous une sorte d'inquiétude vague, un désir non rassasié de savoir, qui fait la poésie du ciel. Les savants cherchent toujours à nous satisfaire, à répondre à nos interrogations, tandis que le poète nous charme par l'interrogation même. Avoir trouvé par le raisonnement ou l'expérience, voilà la science; sentir ou pressentir en s'aidant de l'imagination, c'est la plus haute poésie. La science et surtout la philosophie demeureront donc toujours poétiques, d'abord par le *sentiment* des grandes choses connues, des grands horizons ouverts, puis par le *pressentiment* des choses plus grandes encore qui restent inconnues, des horizons infinis qui ne laissent entrevoir que leurs commencements dans une demi-obscurité. En outre, les inspirations venues de la science et de la philosophie sont à la fois toujours anciennes et toujours renouvelées. De siècle en siècle, en effet, l'aspect du monde change pour les hommes; en parcourant le cycle de la vie, il leur arrive ce qui arrive aux voyageurs parcourant les grands cercles terrestres : ils voient se lever sur leurs têtes des astres nouveaux qui se couchent ensuite pour eux, et c'est seulement au terme du voyage qu'ils pourront espérer connaître toute la diversité du ciel.

La conception moderne et scientifique du monde n'est pas moins esthétique que la conception fautive des anciens. L'idée philosophique de l'évolution universelle est voisine de cette autre idée qui fait le fond de la poésie : vie universelle. Le *firmament* même n'est plus ferme et immuable, il se meut, il vit. A l'infini, dans les cieux en apparence immobiles, se passent des drames analogues au drame de la vie sur la surface de notre globe. Dans l'immense forêt des astres, dit l'astronome Janssen, on rencontre le gland qui se lève, l'arbre adulte, ou la trace noire que laisse le vieux chêne. Les étoiles ont leur âge; les blanches et les bleues, comme Sirius, sont jeunes, en plein éclat et en pleine fusion; les rougeâtres, Arcturus en Antarès, sont vieilles, en train de s'éteindre, comme une forge qui du blanc passe au rouge. L'évolution est dans l'infini. En nous la montrant partout, la science ne fait que remplacer la beauté toute relative des anciennes conceptions par une beauté nouvelle, plus rapprochée de la vérité finale, de ce que les astronomes appellent le ciel absolu. Mais c'est surtout dans la philosophie qu'il y a un fond toujours poétique, précisément parce qu'il demeure toujours insaisissable à la science : le mystère éternel et universel, qui reparait toujours à la fin, enveloppant notre petite lumière de sa nuit. La conscience de notre ignorance, qui est un des résultats de la philosophie la plus haute, sera toujours un des sentiments inspirateurs de la poésie.

Ce soir, dans le silence de la nuit, j'entends une petite voix qui sort des rideaux blancs du berceau. L'enfant rêve souvent tout haut, prononce des bouts de phrase; aujourd'hui un simple petit mot : « Pourquoi ? » Pauvre interrogation d'enfant destinée à rester à jamais sans réponse ! Il reprend son rêve, le grand silence de la nuit recommence. Nous aussi, nous disons en vain : pourquoi ? Jamais notre question ne recevra sa dernière réponse. Mais, si le mystère ne peut être complètement éclairci, il nous est pourtant impossible de ne pas nous faire une représentation du fond des choses, de ne pas nous répondre à nous-mêmes dans le silence morne de la nature. Sous sa forme abstraite, cette représentation est la métaphysique; sous sa forme imaginative, cette représentation est la poésie, qui, jointe à la métaphysique, remplacera de plus en plus la religion. Voilà pourquoi le sentiment d'une mission sociale et religieuse de l'art a caractérisé tous les grands poètes de notre siècle; s'il leur a parfois inspiré une sorte d'orgueil naïf, il n'en était pas moins juste en lui-même. Le jour où les poètes ne se considéreront plus que comme des ciseleurs de petites coupes en or faux, où on ne trouvera même pas à boire une seule pensée, la poésie n'aura plus d'elle-même que la forme et l'ombre, le corps sans l'âme : elle sera morte.

Notre poésie française, heureusement, a été dans notre siècle de plus en plus animée d'idées philosophiques; morales, sociales. Il importe de montrer cette sorte d'évolution, en ce moment de décadence poétique où l'on ne s'attache guère qu'aux jeux de la forme. Avec Lamartine, nous sommes encore plus près de la théologie que de la philosophie. C'est la religiosité vague des Racine, des Rousseau, des Chateaubriand. Avec de Vigny et Musset, nous sortons déjà des lieux communs et des prédications édifiantes. Avec Hugo, nous avons des nuages amoncelés d'où jaillissent les éclairs; ce n'est plus la prédication, mais l'enthousiasme prophétique. Nous nous arrêterons de préférence sur Victor Hugo, celui qui a vécu le plus longtemps parmi nous, et qui a ainsi le plus longtemps représenté en sa personne le dix-neuvième siècle.

Deuxième partie: chapitre II:
“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine.”.

II

Lamartine

[Table des matière-2](#)

Il n'y a pas grande originalité dans la philosophie encore trop oratoire de Lamartine : le christianisme et le platonisme en ont fourni l'ensemble et les détails; mais vouloir que toute idée philosophique mise en vers par le poète lui appartienne toujours en propre serait véritablement trop demander. Il est dans la nature même du poète d'être grand surtout en surface : il doit voir et sentir plus que s'appesantir, il doit tout effleurer et tout comprendre; il reflète; c'est le miroir d'une génération, d'une époque; sa profondeur est le plus souvent intuition. Ses doutes ou ses croyances, il les trouve la plupart du temps, comme chacun de nous, dans l'air ambiant. Seulement, comme son art consiste justement à grandir toutes choses en les animant, il est indispensable que l'idée soit par lui *repensée*, qu'il la fasse pour ainsi dire sienne en la rendant vivante de sa vie propre. C'est en ce sens qu'on pourrait soutenir qu'il n'est peut-être pas mauvais que le poète se fasse illusion à lui-même, finisse par se croire au même degré l'auteur de certaines pensées et de la forme qu'il leur a donnée. Se contenter de traduire, c'est pour un poète se condamner d'avance à la froideur; c'est faire un travail, non une œuvre d'art véritable, quelque perfection d'ailleurs qu'il y apporte. Ainsi en arrive-t-il pour Lamartine : quoique le sentiment soit vrai, trop souvent la pensée philosophique et religieuse, au lieu de projeter spontanément son expression vivante, est « traduite en vers », - en vers heureux, faciles, abondants, poétiques, mais qui n'en sont pas moins des traductions et des tours d'adresse ¹. Il y a encore trop de Delille dans Lamartine.

¹ Voyez, dans *Jocelyn*, les pages connues sur les étoiles :
Celles-ci, leur disais-je, avec le ciel sont nées :
Leur rayon vient à nous sur des milliers d'années.
Des mondes, que peut seul penser l'esprit de Dieu,
Elles sont les soleils, *les centres, le milieu* ;
L'océan de l'éther les absorbe en ses ondes
Comme des grains de sable, et chacun de ces mondes
Est lui-même un *milieu pour des mondes pareils*,
Ayant ainsi que nous leur lune et leurs soleils,
Et voyant comme nous des firmaments sans terme

La *Mort de Socrate* résume éloquemment Platon et, plus d'une fois, y ajoute. Rappelez-vous ces vers qui expriment si bien la vie universelle et l'animation divine de la nature :

Peut-être qu'en effet, dans l'immense étendue,
 Dans tout ce qui se meut une âme est répandue;
 Que ces astres brillants sur nos têtes semés
 Sont des soleils vivants et des feux allumés;
 Que l'océan frappant sa rive épouvantée
 Avec ses flots grondants *roule une âme irrités* ;
 ...
 Et qu'enfin dans le ciel, sur la terre, en tout lieu,
 Tout est intelligent, tout vit, tout est un dieu ¹.

Une théodicée est poétiquement enseignée dans *Jocelyn* : c'est la *Religion* de Racine fils, avec des traits de génie en plus :

Je suis celui qui suis.
 Par moi seul enfanté, de moi-même je vis;
 Tout nom qui m'est donné me voile ou me profane;
 Mais, pour me révéler, le monde est diaphane ².
 Rien ne m'explique, et seul j'explique l'univers :
 On croit me voir dedans, on me voit à travers;

Ce grand miroir brisé, j'éclaterais encore.
Eh ! qui peut séparer le rayon de l'aurore ?
 Celui d'où sortit tout contenait tout en soi.
 Ce monde est mon regard qui se contemple en moi.

Si les premiers vers rappellent par trop les vers de Louis Racine, les derniers contiennent d'heureuses formules de philosophie néoplatonicienne.

Dieu, selon Jocelyn, est supérieur à la pensée humaine comme il est supérieur à la nature.

Le regard de la chair ne peut pas voir l'esprit !
 Le cercle sans limite, en qui tout est inscrit,
 Ne se concentre pas dans l'étroite prunelle.

S'élargir devant Dieu sans que rien de le referme !...
 Celles-là, *décrivant des cercles sans compas*,
Passèrent une nuit, ne repasseront pas.
 Du firmament entier la page intarissable
 Ne renfermerait pas le chiffre incalculable
 Des siècles qui seront calculés jusqu'au jour
 Où leur orbite immense aura fermé son tour ;
 Elles suivent la courbe où Dieu les a lancées.

C'est là une bonne dissertation en vers français.

¹ ——— π ———, disaient les platoniciens.
² ———
 Oui, c'est un Dieu caché que le Dieu qu'il faut croire,
 Mais, tout caché qu'il est, pour révéler sa gloire,
 Quels témoins éclatants, dans les cieus rassemblés !
 Répondez cieus et mer, et vous terre, parlez.

Quelle heure contiendrait la durée éternelle ?
Nul œil de l'infini n'a touché les deux bords :
Élargissez les cieux, je suis encor dehors.
...
Je franchis chaque temps, je dépasse tout lieu;
Hommes, *l'infini seul est la forme de Dieu.*

D'après Larmartine comme d'après les Alexandrins, la vie universelle est un effort de tous les êtres pour revenir au premier principe, qu'ils sentent tous sans le voir.

Trouvez Dieu ! son *idée* est la raison de l'être,
L'œuvre de l'univers n'est que de la connaître.
Vers celui dont le monde est l'émanation,
Tout ce qu'il a créé n'est qu'aspiration.
L'éternel mouvement qui régit la nature
N'est rien que cet élan de toute créature
Pour conformer sa marche à l'éternel dessein,
Et s'abîmer toujours plus avant dans son sein.

Les idées de Rousseau sur la religion naturelle viennent s'ajouter aux inspirations chrétiennes et platoniciennes :

La raison est le culte et l'autel est le monde.

Avec Lamartine, les découvertes de la science commencent à pénétrer dans la poésie et y trouvent leur expression, non sans quelque effort.

... Pourtant chaque atome est un être,
Chaque globule d'air est un monde habité;
Chaque monde y régit d'autres mondes, peut-être.
Pour qui l'éclair qui passe est une éternité !
Dans leur lueur de temps, dans leur goutte d'espace,

Ils ont leurs jours, leurs nuits, leur destin et leur place,
La vie et la pensée y circulent à flot;
Et, pendant que notre œil se perd dans ces extases,
Des milliers d'univers ont accompli leurs phases
Entre la pensée et le mot.

La vraie poésie est surtout dans les grands symboles philosophiques et même dans les mythes ; l'imagination poétique se confond avec l'imagination religieuse : la poésie est une religion libre et qui n'est qu'à demi dupe d'elle-même; la religion est une poésie systématisée qui croit réellement voir ce qu'elle imagine et qui prend ses mythes pour des réalités. Lamartine ne connaît que la forme encore trop froide de l'allégorie ou de la fable.

L'aigle de la montagne un jour dit au soleil :
« Pourquoi luire plus bas que ce sommet vermeil ?
A quoi sert d'éclairer ces prés, ces gorges sombres,
De salir tes rayons sur l'herbe dans ces ombres ?
La mousse imperceptible est indigne de toi...

- Oiseau, dit le soleil, viens et monte avec moi !... »
 L'aigle, vers le rayon s'élevant dans la nue,
 Vit la montagne fondre et baisser à sa vue;
 Et quand il eut atteint son horizon nouveau,
 A son œil confondu tout parut de niveau.
 « Eh bien ! dit le soleil, tu vois, oiseau superbe,
 Si pour moi la montagne est plus haute que l'herbe.
 Rien n'est grand ni petit devant mes yeux géants;
 La goutte d'eau me peint comme les océans;
 De tout ce qui me voit je suis l'astre et la vie;
 Comme le cèdre altier, l'herbe me glorifie ;
 J'y chauffe la fourmi, des nuits j'y bois les pleurs,
 Mon rayon s'y parfume en traînant sur les fleurs.
 Et c'est ainsi que Dieu, qui seul est sa mesure,
 D'un œil pour tous égal voit toute la nature ».

Le mal du siècle se montre déjà dans Lamartine, mais c'est sans altérer jamais par aucune dissonance l'amplitude de ses inspirations.

Pressentiments secrets, malheur senti d'avance,
Ombre des mauvais jours qui souvent les devance !

et ailleurs :

... ce *vide immense*,
 Et cet *inexorable ennui*,
 Et ce *néant de l'existence*,
Cercle étroit qui tourne sur lui.

Byron, qui exerça sur Lamartine tant d'influence, avait concentré toutes les objections à Dieu tirées du mal dans quelques lignes de Caïn : « ABEL. Pourquoi ne pries-tu pas - CAÏN. Je n'ai rien à demander. - Et rien dont tu doives rendre grâces à Dieu ? Ne vis-tu pas ? - Ne dois-je pas mourir ? » Le pessimisme de Byron ne pouvait convenir au tempérament de Lamartine. Malgré cela, le problème du mal a inquiété sa pensée autant que quelque chose pouvait l'inquiéter. On sait de quelle manière, un peu déclamatoire, ce problème est posé dans le *Désespoir* :

Héritiers des douleurs, victimes de la vie,
 Non, non, n'espérez pas que sa rage assouvie
 Endorme le malheur,
 Jusqu'à ce que la mort, ouvrant son aile immense,
 Engloutisse à jamais dans l'éternel silence
 L'éternelle douleur.

Lamartine reprend plus tard la question :

Le sage en sa pensée a dit un jour : « Pourquoi,
 Si je suis fils de Dieu, le mal est-il en moi ?
 ...
 Est-il donc, ô douleur, deux axes dans les cieux,

Deux âmes dans mon sein, dans Jéhovah deux dieux ? »
 Or l'esprit du Seigneur, qui dans notre nuit plonge,
 Vit son doute et sourit; et l'emportant en songe
 Au point de l'infini d'où le regard divin
 Voit les commencements, les milieux et la fin;
 « Regarde, » lui dit-il...

Et l'homme finit par comprendre qu'il est, comme l'ont cru les religions orientales, l'auteur de sa propre destinée, selon la hauteur plus ou moins grande à laquelle il est parvenu dans l'échelle des êtres.

Et son sens immortel, par la mort transformé,
 Rendant aux éléments le corps qu'ils ont formé,
 Selon que son travail corrompt ou l'épure,
Remonte ou redescend du poids de sa nature !
 Deux natures ainsi combattent dans son cœur.
 Lui-même est l'instrument de sa propre grandeur;
 Libre quand il descend, et libre quand il monte,
 Sa noble liberté fait sa gloire ou sa honte.
Descendre ou remonter, c'est l'enfer ou le ciel.

On reconnaît la *Profession de foi du vicaire savoyard* mise en beaux vers, avec un accent qui rappelle les idées de Swedenborg sur le ciel intérieur à la conscience même, sur l'enfer également intérieur.

La chute des âmes et leur retour à Dieu, ce fond commun du platonisme et du christianisme, ont inspiré les deux grands poèmes : *Chute d'un ange* et *Jocelyn* :

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
 L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

Par les désirs sensuels, l'âme tend en bas et tombe : « l'être lumineux » devient un « être obscur ». Par le détachement et le sacrifice, elle remonte vers la lumière.

La patrie, l'humanité, le progrès, les révolutions, les idées sociales ont fourni à Lamartine bien des inspirations, et parmi les plus élevées :

C'est la cendre des morts qui créa la patrie !
 ...
 Marchez ! l'humanité ne vit nos d'une idée !
 Elle éteint chaque soir celle qui l'a guidée :
 Elle en allume une autre à l'immortel flambeau :
 Comme ces morts venus de leur parure immonde,
 Les générations emportent de ce monde
 Leurs vêtements dans le tombeau.

Tous sont enfants de Dieu ! L'homme, en qui Dieu travaille,
 Change éternellement de formes et de taille :
 Géant de l'avenir à grandir destiné,
 Il use en vieillissant ses vieux vêtements, comme

Des membres élargis font éclater sur l'homme
Les langes où l'enfant est né.

L'humanité n'est pas le bœuf à courte haleine
Qui creuse à pas égaux son sillon dans la plaine,
Et revient ruminer sur un sillon pareil :
C'est l'aigle rajeuni qui change son plumage,
Et qui monte affronter, de nuage en nuage,
De plus hauts rayons de soleil.

Enfants de six mille ans qu'un peu de bruit étonne,
Ne vous troubles donc pas d'un mot nouveau qui tonne,
D'un empire éboulé, d'un siècle qui s'en va !
Que vous font les débris qui jonchent la carrière ?
Regardez en avant, et non pas en arrière :
Le courant roule à Jéhova !

En somme Lamartine, qui se souvient de la quiétude des classiques plus qu'il ne pressent les agitations des modernes, n'est qu'assez légèrement affecté encore par toutes ces questions morales, philosophiques et religieuses qui préoccuperont nos poètes contemporains. Tout est calme dans cette poésie ondulante et rythmée comme les flots des grèves par les nuits d'été; seule la mélancolie, qui naît vite à leur murmure continu, vient voiler l'immuable sérénité du poète du lac du Bourget. De tels vers font songer à de blancs clairs de lune, à la fraîcheur des brises, au jour adouci des rayons sous les arbres; tout est grâce, demi-teinte et nonchalance, malgré un perpétuel souci, - notons-le en passant, - de la majesté et du grand air.

Deuxième partie: chapitre II:
“L’introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine.”.

III

De Vigny

Table des matière-2

La philosophie de Vigny est le pessimisme. « Il n'y a, dit-il, que le mal qui soit pur et sans mélange de bien. Le bien est toujours mêlé de mal. L'extrême bien fait mal. L'extrême mal ne fait pas de bien. » De là à croire que c'est le mal qui fait le fond de l'existence, le bien qui en est l'accident, il n'y a pas loin. La conclusion pratique est de ne pas compter sur le bien et le bonheur, de ne pas espérer. – « Il est bon et salutaire de n'avoir aucune espérance... ; il faut surtout anéantir l'espérance dans le cœur de l'homme. *Un désespoir paisible, sans convulsion de colère et sans reproche au ciel, est la sagesse même.....* Pourquoi nous résignons-nous à tout, excepté à *ignorer les mystères de l'éternité ? A cause de l'espérance*, qui est la source de toutes nos lâchetés... Pourquoi ne pas dire : - Je sens sur ma tête le poids d'une condamnation que je subis toujours, ô Seigneur; mais, ignorant la faute et le procès, je subis ma prison. J'y tresse de la paille, pour oublier... Que Dieu est bon ! quel géôlier admirable, qui sème tant de fleurs dans le préau de notre prison ! » - « La terre est révoltée des injustices de la création, elle *dissimule* par frayeur..., mais elle s'indigne en secret contre Dieu... Quand un *contempteur de Dieu* paraît, le monde l'adopte et l'aime. » - « Dieu voyait avec orgueil un jeune homme illustre sur la terre. Or ce jeune homme était très malheureux et se tua avec une épée. Dieu lui dit. : « Pourquoi as-tu détruit ton corps ? » Il répondit : « C'est pour t'affliger et te punir. »

Ce pessimisme aboutit au stoïcisme. « Il est mauvais et lâche de chercher à se dissiper d'une noble douleur pour ne pas souffrir autant. *Il faut y réfléchir* et s'enfermer courageusement dans cette épée. » Et ensuite ? Ensuite il faut garder le silence :

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.

... Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,

Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
 Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
 Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
 Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
 Dans la voie où le sort a voulu t'appeler;
 Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler ¹.

Cette fierté stoïque ne va pas sans un certain orgueil. De Vigny y met sa dignité et y voit le fond de l'honneur même. Selon lui, il faut acquiescer à la souffrance comme à une distinction; Vigny insiste sur un sentiment raffiné que les grands cœurs seuls connaissent, « sentiment fier, inflexible, instinct d'une incomparable beauté, qui n'a trouvé que dans les temps modernes un nom digne de lui; cette foi, qui me semble rester à tous encore et régner en souveraine dans les armées, est celle de l'*Honneur*. »

Une autre idée chère à Vigny, et d'inspiration pessimiste, c'est que le génie, qui semble un don de Dieu, est une condamnation au malheur et à la solitude; lisez *Moïse* et les épisodes de *Stello*.

Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations...
 J'élève mes regards, votre esprit me visite,
 la terre alors chancelle et le soleil hésite;

Vos anges sont jaloux et m'admirent entre eux.
 Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux,
 Vous m'avez fait vieillir *puissant et solitaire*.
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre...
 M'enveloppant alors de la colonne noire,
 J'ai marché devant vous, triste et seul dans ma gloire.

...

... Marchant vers la terre promise,
 Josué s'avançait *pensif et pâissant*,
 Car il était déjà l'élu du *Tout-Puissant*.

Le Christ lui-même, le plus doux et le plus aimant des génies, ne fut-il pas abandonné de son père ? Alfred de Vigny voit en lui le symbole de l'humanité entière abandonnée de son Dieu. Dieu est muet; il est pour nous l'éternel silence et l'éternelle absence; répondons-lui par le même silence, marque de notre dédain.

.....
 Ainsi le divin Fils parlait au divin Père.
 Il se prosterne encore, il attend, il espère.

¹ Beaucoup de réflexions profondes sont jetées en passant par le poète. « Ce serait faire du bien aux hommes que de leur donner la manière de *jouir des idées* et de *jouer avec elles, au lieu de jouer avec les actions*, qui froissent toujours les autres. Un mandarin ne fait de mal à personne, jouit d'une idée et d'une tasse de thé. » Ailleurs, l'hégélianisme se traduit en belles formules: « Chaque homme n'est qu'une image de l'esprit général.- L'humanité fait un interminable discours dont chaque homme illustre est une idée. » Vigny a des remarques fines et profondes sur les défauts de l'esprit français: « Parler de ses opinions, de ses admirations avec un demi-sourire, comme de peu de chose, qu'on est tout près d'abandonner pour dire le contraire : vice français. »

Mais il remonte et dit : « Que votre volonté
 Soit faite, et non la mienne, et pour l'éternité. »
 - Une terreur profonde, une angoisse infinie
 Redoublent sa torture et sa lente agonie;
 Il regarde longtemps, longtemps cherche sans voir.
 Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir;
 La terre sans clartés, sans astre et sans aurore,
 - *Et sans clartés de l'âme, ainsi quelle est encore,* -
 Frémissait. Dans le bois il entendit des pas,
 Et puis il vit rôder la torche de Judas.

S'il est vrai qu'au jardin des saintes Écritures
 Le fils de l'homme ait dit ce qu'on voit rapporté,
 Muet, aveugle et sourd aux cris des créatures,
 Si le ciel nous laissa comme un monde avorté.
Le juste opposera le dédain à l'absence,
 Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Lamartine, lui, était de ceux qui croient voir Dieu dans la nature, *cœli enarrant gloriam dei*. Selon Vigny comme selon Pascal, la nature cache Dieu; au lieu d'avoir cet aspect consolateur que Lamartine lui prête, elle est triste. Avec le progrès de la pensée réfléchie, sous le regard scrutateur de la science, nous avons vu reculer une à une au rang des apparences les réalités d'autrefois. Et de toutes les croyances naïves, de tous les beaux rêves puérils de l'humanité, nul ne redescendra du fond de l'infini bleu, grand ouvert sur nos têtes, et dont la profondeur est faite de solitude.

C'est à l'amour, selon Vigny, et non à la nature qu'il faut demander quelque adoucissement de nos maux :

Sur mon cœur déchiré viens poser ta main pure,
 Ne me laisse jamais seul avec la nature,
 Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur.
 Elle me dit : ...
 « Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
 A côté des fourmis les populations ;
 Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
 J'ignore en les portant les noms des nations.
 On me dit une mère et je suis une tombe.
 Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
 Mes printemps ne sont pas vos adorations.
 Avant vous j'étais belle et toujours parfumée,
 J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers,
 Je suivais dans les cieux ma route accoutumée,
 Sur l'axe harmonieux des divins balanciers.
 Après vous, traversant l'espace où tout s'élançait,
 J'irai seule et sereine, en un chaste silence;
 Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers. »

Cette personnification de la nature en marche dans l'infini est autrement poétique que les admirations compassées, réglées d'avance, de Lamartine pour la création et le créateur.

Voici une des pensées les plus originales et les plus profondes qui résultent de cette vision du Tout éternel et éternellement indifférent : c'est que *ce n'est pas ce qui est éternel qu'il faut aimer, mais ce qui passe*, parce que c'est ce qui passe qui souffre. Au lieu de se perdre dans l'admiration béate de l'optimisme pour cette grande Nature insoucieuse, au lieu de chérir ce qui ne sent pas et n'aime pas, c'est l'homme à qui il faut réserver nos tendresses. « J'ai vu la nature, et j'ai compris son secret,

Et j'ai dit à mes yeux qui lui trouvaient des charmes:
« Ailleurs tous vos regards, ailleurs toutes vos larmes;
Aimes ce que jamais on ne verra deux fois ! »
...
Vivez, froide nature, et revivez sans cesse...
...
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines;
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

S'il y avait au-dessus de la Nature des êtres supérieurs et vraiment divins, - un Dieu, des dieux ou des anges, ils n'auraient qu'un moyen de prouver leur divinité : descendre pour partager nos souffrances, nous aimer pour ces souffrances et même pour nos fautes. Le sujet d'Eloa, c'est le péché aimé par l'innocence, parce que, pour l'innocence, « le péché n'est que le plus grand des malheurs. » Il n'y a donc, en définitive, de vrai et de précieux que l'amour : tout le reste est fausseté et ironie.

Une fois faite, en ce pessimisme, la part d'une certaine affectation aristocratique, il semble bien que le « mal du siècle » ait marché; nous arrivons avec Vigny à l'état aigu. Mais ce n'est encore que le premier choc, et il est supporté avec toute la vaillance laissée intacte par la belle tranquillité des devanciers. L'effort se prolongeant, la sensibilité s'exaspère : avec Musset, voici bientôt les cris de souffrance et les sanglots.

Deuxième partie: chapitre II:
“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine.”.

IV

Alfred de Musset

Table des matière-2

Le problème du mal, de la vie et de la destinée, c'est ce qui donne à tant de vers de Musset leur sentiment profond.

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître.
Et nul ne se connaît, tant qu'il n'a pas souffert ¹.

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

...

Leurs déclamations sont comme des épées;
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant;
Mais il y pend toujours quelque goutte de sang ².

Dans la *Lettre à Lamartine*, on se souvient du portrait que Musset fait de l'homme et de sa condition.

...Marchant à la mort, il meurt à chaque pas.
Il meurt dans ses amis, dans son fils, dans son père;
Il meurt dans ce qu'il pleure et dans ce qu'il espère;
Et, sans parler du corps qu'il faut ensevelir,
Qu'est-ce donc qu'oublier, si ce n'est pas mourir ?

*Ah ! c'est plus que mourir, c'est survivre à soi-même.
L'âme remonte au ciel quand on perd ce qu'on aime.
Il ne reste de nous qu'un cadavre vivant;
Le désespoir l'habite et le néant l'attend ³.*

¹ *La Nuit d'octobre.*

² *La Nuit de mai.*

³ *Lettre à Lamartine.*

Le Souvenir exprime magnifiquement la même idée que *le Lac* et que *la Tristesse d'Olympio*.

Oui, sans doute, tout meurt; ce monde est un grand rêve,
Et le peu de bonheur qui nous vient en chemin,
Nous n'avons pas plutôt ce roseau dans la main,
Que le vent nous l'enlève.

Oui, les premiers baisers, oui, les premiers serments
Que deux êtres mortels échangèrent sur terre,
Ce fut au pied d'un arbre effeuillé par les vents,
Sur un roc en poussière.

Ils prirent à témoin de leur joie éphémère
Un ciel toujours voilé qui change à tout moment,
Et des astres sans nom, que leur propre lumière
Dévore incessamment.

Tout mourait autour d'eux, l'oiseau dans le feuillage.
La fleur entre leurs mains; l'insecte sous leurs pieds,
La source desséchée où vacillait l'image
De leurs traits oubliés;

Et sur tous ces débris joignant leurs mains d'argile,
Etourdis des éclairs d'un instant de plaisir,
Ils croyaient échapper à cet *être immobile*
*Qui regards mourir*¹.

Moins amer que Vigny, mais moins fort aussi, Musset ne se révolte pas, il plie; il ne méprise pas, il oublie; ou du moins il essaie d'oublier, et, n'y pouvant parvenir, sa religion, sa philosophie est celle de l'espérance.

L'oubli, ce vieux remède à l'humaine misère,
Semble avec la rosée être tombé des cieux.
Se souvenir, hélas ! - oublier, - c'est sur terre
Ce qui, selon les jours, nous fait jeunes ou vieux².

... En traversant l'immortelle nature,
L'homme n'a su trouver de science qui dure,
Que de marcher toujours, et toujours oublier³.
...

Éveillons au hasard les échos de ta vie,
Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie,
Et que ce soit un rêve et le premier vnu;
Inventons quelque part des lieux où l'on oublie⁴.

¹ *Souvenir*.

² *Le Saule*.

³ *La Nuit d'août*, p. 63.

⁴ *La Muse dans la Nuit de mai*.

L'oubli, s'il était possible toujours, lui semblerait le vrai remède à tous les maux :

A défaut du pardon, laisse venir l'oubli ¹.

On pourrait dire de Musset que c'est un enfant, un grand enfant ayant du génie. N'a-t-il pas de l'enfant l'humeur changeante, capricieuse même, la vivacité et la grâce, la légèreté joyeuse ? Pour lui

Les lilas au printemps seront toujours en fleurs

Il s'amuse et s'afflige de tout, à propos de tout, et cela sans transition, simultanément le plus souvent :

Il est doux de pleurer, il est doux de sourire
Au souvenir des maux qu'on pourrait oublier ².

Une larme a son prix, c'est la sueur du sourire ³.

Et, dernier trait de ressemblance avec l'enfant, il ne sait jamais lui-même s'il va rire ou pleurer, et il pourrait dire de toutes ses pièces ce qu'il dit de deux d'entre elles :

Il se peut que l'on pleure à moins que l'on ne rie.

Dis-moi quels songes d'or nos chants vont-ils bercer ?
D'où vont venir les pleurs que nous allons verser ⁴ ?

... Dans la pauvre âme humaine,
La meilleure pensée est toujours incertaine,
Mais une larme coule et ne se trompe pas.

Voici du reste comment il définit la poésie :

Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard
...
Faire une perle d'une larme.

Il semblerait qu'il ait eu conscience de l'affinité qui existe entre lui et « cet âge » qu'il nous confesse avoir toujours aimé « à la folie ».- « C'est mon opinion de gâter les enfants, » ajoute-t-il bien vite. Et il est en effet le poète charmant et gâté, celui qui trouve place dans toutes les mémoires, même les plus moroses. Nous l'aimons pour ses saillies si spirituelles et si gaies; nous l'aimons pour sa tristesse, échappée de son rire même. La mobilité du poète traduit à nos yeux la mobilité des choses, ou plutôt leur enchaînement qui les fait sortir sans cesse les unes des autres. Tout le premier, Musset dira en parlant de lui-même :

¹ *La Nuit d'octobre.*

² *La Nuit d'octobre.*

³ *Idylle.*

⁴ *La Muse dans la Nuit de mai.*

Je me suis étonné de ma propre misère,
Et de ce qu'un enfant peut souffrir sans mourir ¹.

Ailleurs il confessera avoir « sangloté comme une femme ». Faible, oui certes il l'est; et devant les souffrances journalières et devant l'anxiété de l'inconnu. Tirailé entre ceux qui croient et ceux qui nient, ne pouvant trouver de motif d'absolue certitude, ni se résigner, ne fût-ce qu'un instant, à penser que l'espérance pourrait être vaine, son premier mouvement est de recourir à l'oubli, sa première pensée est de s'étourdir toujours, mais il ne le peut :

Je voudrais vivre, aimer, m'accoutumer aux hommes
...
Et regarder le ciel sans m'en inquiéter.

Je ne puis; - malgré moi l'infini me tourmente
Je n'y saurais songer sans crainte et sans espoir.
...
Heureux ou malheureux, je suis né d'une femme,
Et je ne puis m'enfuir hors de l'humanité.
...

Le doute a désolé la terre ;
Nous en voyons trop ou trop peu ²

Alors il se plaint, se lamente comme un enfant qui souffre :

En se plaignant on se console ³.

Mais quand cela ne lui suffit plus, qu'il est poussé à bout, ce ne sont plus des raisons d'espérance qu'il se forge, c'est un acte de foi qu'il prononce; il espère, non parce qu'il se croit en droit de le faire, mais parce qu'il n'est pas en son pouvoir de ne point espérer.

J'ai voulu partir et chercher
Les vestiges d'une espérance ⁴.

Et moins qu'un vestige lui suffit, et il prie :

Console-moi ce soir, je me meurs d'espérance;
J'ai besoin de prier pour vivre jusqu'au jour.

fait-il dire à sa muse dans da *Nuit de mai*.

A ceux qui depuis cinq mille ans ont douté toujours, il crie :

Pour aller jusqu'aux cieux il vous fallait des ailes.

¹ *Lettre à M. de Lamartine.*

² *L'Espoir en Dieu.*

³ *La Nuit d'octobre.*

⁴ *La Nuit de Décembre.*

Vous aviez le désir, la foi vous a manqué.

...

Eh bien, prions ensemble...
Maintenant que vos corps sont réduits en poussière
J'irai m'agenouiller pour vous, sur vos tombeaux.

Et toujours la prière haute, entraînant, jaillit par grands élans du cœur même du poète. Malgré tout il lui faut croire, il a besoin de s'appuyer quand même. Sa philosophie est celle d'un souffrant, toute d'élans, de cris et de sanglots; et après tout, c'est peut-être l'éternelle philosophie, celle qui est assurée de ne point passer comme tel ou tel système. Mais, si vous cherchez une pensée vigoureuse et soutenue, ce n'est pas à Musset qu'il faut la demander. On pourra objecter que nul ne se soucie d'une suite de raisonnements mis en vers; sans doute; n'oublions pas pourtant que les grandes idées font la grande poésie, et que, pour Musset même, sa réelle valeur n'est pas dans le badinage, si élégant et charmant qu'il soit, mais dans l'expression sincère, poignante parfois, de la souffrance morale et de l'angoisse du doute.

Alfred de Musset mêle à tous ses amours cette soif d'idéal que ne peuvent éteindre les « mamelles d'airain de la réalité » ; il va jusqu'à la prêter à son *don Juan* idéalisé, et il nous peint le désir cloué sur terre,

Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière.
L'aile ouverte et les yeux figés sur le soleil.

...

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade

Que don Juan déguisé chante sous un balcon !
- Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux ! avec quelle prestesse
Il sautille ! - On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême. -
C'est que tout en est vrai, - *c'est qu'on trompe et qu'on aime;*

*C'est qu'on pleure en riant ; -- c'est qu'on est innocent
Et coupable à la fois ; - c'est qu'on se croit parjure
Lorsqu'on n'est qu'abusé ; c'est qu'on verse le sang
Avec des mains sans tache, et que notre nature
A de mal et de bien pétri sa créature.*

La conséquence, chez Musset, de cette recherche inquiète de l'au delà, c'est que la croyance en la réalité de ce monde s'affaiblit: « ce monde est un grand rêve, » une « fiction ». Dans l'*Idylle* dialoguée se trouve exprimée la théorie hindoue de la *Maïa universelle*, reproduite par Schopenhauer.

ALBERT

Non, quand leur âme immense entra dans la nature,
 Les dieux n'ont pas tout dit à la matière impure
 Qui reçut dans ses flancs leur forme et leur beauté.
 C'est une vision que la réalité.
 Non, des flacons brisés, quelques vaines paroles
 Qu'on prononce au hasard et qu'on croit échanger,
 Entre deux froids baisers quelques rires frivoles,
 Et d'un être inconnu le contact passager,
 Non, ce n'est pas l'amour, ce n'est pas même un rêve...

RODOLPHE

Quand la réalité ne serait qu'une image,
 Et le contour léger des choses d'ici-bas,
 Me préserve le ciel d'en savoir davantage !
 Le masque est si charmant que j'ai peur du visage,
 Et, même en carnaval, je n'y toucherais pas.

ALBERT

Une larme en dit plus que tu n'en pourrais dire.

Nous ne pouvons sortir de la réalité, ni nous satisfaire avec elle : « Dieu parle, il faut qu'on lui réponde; » la vérité nous adresse ainsi un grand appel, destiné à n'être jamais ni complètement entendu, ni tout à fait trahi. Le seul moyen par lequel nous puissions nous arracher un moment à ce monde, la seule attestation suprême de l'au delà, c'est encore la douleur et les larmes; pleurer, n'est-ce pas sentir sa misère et ainsi s'élever au-dessus d'elle ? De là, cette glorification raisonnée de la souffrance, qui revient si souvent dans Musset. et qui, comme nous l'avons déjà remarqué ailleurs ¹, eût fort étonné un ancien : « Rien ne nous rend plus grand qu'une grande douleur. » (*Nuit de mai.*) « Le seul bien qui me reste au monde est d'avoir quelquefois pleuré. » (*Tristesse.*) La profondeur de l'amour, pour Musset, se mesure à la douleur même que l'amour produit et laisse en nous : aimer, c'est souffrir; mais souffrir, c'est savoir.

Oui, oui, tu le savais et que dans cette vie
 Rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir.

...
 Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
 C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vain.
 Et, puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
 Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
 D'expirer, comme toi, pour un amour divin ²!

On comprend maintenant pourquoi, à chaque instant, chez Musset, le rire ou la moquerie se fond en tristesse :

¹ Voy. nos *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, pp. 151, 152, 153.

² *A la Malibran.*

Qu'est-ce donc ? en rêvant à vide
 Contre un barreau,
 Je sens quelque chose d'humide
 Sur le carreau.

Que veut donc dire cette larme
 Qui tombe ainsi,
 Et coule de mes yeux sans charme
 Et sans souci.

Elle a raison, elle veut dire :
 Pauvre petit,
 A ton insu, ton cœur respire,
 Et t'avertit

Que le peu de sang qui l'anime
 Est ton seul bien,
 Que tout le reste est pour la rime
 Et ne dit rien.

Mais *nul être n'est solitaire*
Même en pensant,
 Et Dieu n'a pas fait pour te plaire
 Ce peu de sang.

Lorsque tu railles ta misère
 D'un air moqueur,
 Tes amis, ta sœur et ta mère
 Sont dans ton cœur.

Cette pâle et faible étincelle
 Qui vit en toi,
 Elle marche, elle est immortelle
 Et suit sa loi.

Pour la transmettre, il faut soi-même
 La recevoir,
 Et l'on songe à tout ce qu'on aime
 Sans le savoir ¹.

L'Espoir en Dieu résume toute la philosophie du poète. Malgré quelques défaillances et quelques mauvaises tirades sur les philosophes et sur Kant, la pièce est d'une inspiration élevée :

Qu'est-ce donc que ce monde, et qu'y venons-nous faire,
 Croyez-moi, la prière est un cri d'espérance !
 ...

¹ *Le Mie Prigioni*, pp. 204, 205, 206.

Et cette prière de Musset est autrement profonde et « moderne » que les oraisons placides de Lamartine :

O toi que nul n'a pu connaître,
Et n'a renié sans mentir,
Réponds-moi, toi qui m'as fait naître,
Et demain me feras mourir !

De quelque façon qu'on t'appelle,
Bramah, Jupiter ou Jésus,
Vérité, justice éternelle,
Vers toi tous les bras sont tendus.

...
...

Ta pitié dut être profonde,
Lorsqu'avec ses biens et ses maux,
Cet admirable et pauvre monde
Sortit en pleurant du chaos !

Puisque tu voulais le soumettre
Aux douleurs dont il est rempli,
Tu n'aurais pas dû lui permettre
De t'entrevoir dans l'infini,

Si ta chétive créature
Est indigne de t'approcher,
Il fallait laisser la nature
T'envelopper et te cacher.

...
...

Si la souffrance et la prière
N'atteignent pas ta majesté,
Garde ta grandeur solitaire,
Ferme à jamais l'immensité.

Comment méconnaître ce qu'il y a de sublime dans cet appel final :

Brise cette voûte profonde
Qui couvre la création;
Soulève les voiles du monde,
Et montre-toi, Dieu juste et bon !

Ainsi que l'amour et la bonté, la beauté était aux yeux de Musset plus vraie que la vérité même.; et on peut dire que de là dérive toute son esthétique :

Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté :
Et moi je lui réponds, sans crainte d'un blasphème :
Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté.

Deuxième partie: Les applications. Évolution sociologique de l'art contemporain.

CHAPITRE TROISIÈME

L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).

VICTOR HUGO

- I. [L'inconnaissable.](#)
- II. [Dieu.](#)
- III. [Finalité et évolution dans la nature. La destinée et l'immortalité.](#)
- IV. [Religions et religion.](#)
- V. [Idées morales et sociales. - Rôle social de la grande poésie.](#)

[Table des matière-2](#)

Hugo a-t-il « une *philosophie* ? » Ce serait assurément beaucoup dire; mais on peut soutenir qu'il est possible de trouver chez lui une grande richesse d'aperçus philosophiques, moraux, sociaux, et même de formules philosophiques dont il n'a pas toujours lui-même sondé la profondeur. Toutes ses idées gravitent et se rangent spontanément autour d'un certain nombre de centres plus ou moins obscurs. On peut dégager ces centres d'attraction, introduire par là plus de clarté dans ce qui a été conçu suivant la méthode instinctive et confuse du génie. Si nous parvenons à montrer qu'il y a encore beaucoup d'idées chez le poète qui passe aujourd'hui pour n'avoir eu « aucune idée », il s'ensuivra que les idées, surtout avec les progrès de la société moderne, contribuent plus qu'on ne croit à la grande poésie, même à celle qui semble toute d'imagination aux esprits superficiels; il s'ensuivra

enfin que l'introduction des doctrines philosophiques, morales et sociales, dans le domaine de la poésie, est bien un des traits caractéristiques de notre siècle. Avec Hugo, la poésie devient vraiment sociale en ce qu'elle résume et reflète les pensées et sentiments d'une société tout entière, et sur toutes choses. De ce qu'on pourrait ainsi extraire de V. Hugo, une certaine doctrine métaphysique, morale et sociale, il ne s'ensuit point que ce fût « un philosophe » ; mais il nous paraît incontestable que ce n'était pas seulement un imaginaire, comme on le répète sans cesse : c'était un penseur, - à moins qu'on ne veuille faire cette distinction qu'il faisait lui-même entre le penseur et le songeur : « Le premier *veut*, disait-il, le second *subit*. » En ce sens, V. Hugo apparaîtra plutôt comme un grand songeur, mais ce genre de songe profond est la caractéristique de la plupart des génies, qui sont emportés par leur pensée plutôt qu'ils ne la maîtrisent; et si on réfléchit combien, dans le patrimoine d'idées que possède l'humanité, il y en a peu de *voulues*, combien il y en a de *subies*, on arrivera à cette conclusion que les hommes qui, comme Hugo, subissent leur pensée, ont parfois, si cette pensée est grande, plus d'importance dans l'histoire que certains autres qui la dirigent trop bien selon les règles d'un bon sens vulgaire. La force apparente de ces derniers ne vient souvent que de la faiblesse même de leur pensée, des voies toutes tracées par la routine où elle s'engage d'elle-même. S'il nous était donné de voir dans la conscience d'autrui, dit Hugo, « on jugerait bien plus sûrement un homme d'après ce qu'il rêve que d'après ce qu'il pense. Il y a de la volonté dans la pensée, et il n'y en a pas dans le rêve. Le rêve, qui est tout spontané, prend et garde, même dans le gigantesque et l'idéal, la figure de notre esprit... Nos chimères sont ce qui nous ressemble le mieux. Chacun rêve l'inconnu et l'impossible selon sa nature ¹. » Tous ceux qui se sont trouvés être des prophètes, tous ceux qui ont « deviné l'aurore », ont été des songeurs : « Le point du jour a une grandeur mystérieuse qui se compose d'un reste de rêve et d'un commencement de pensée ². » Toute prévision est ainsi : elle semble s'écarter de la réalité précisément lorsqu'elle l'entrevoit au delà du présent.

Il y a des génies si complexes que chacun peut se retrouver en eux. C'est avec surprise et presque avec une sorte de stupeur que, dans certains vers où vous vous voyez tout d'un coup en présence de vous-même, vous reconnaissez vos sentiments les plus personnels, vos pensées les plus intimes : vous sentez vous échapper la propriété de ce que vous jugiez le plus *vôtre*. Parfois votre propre accent, cette chose si personnelle, vous est renvoyé comme par un écho; ou plutôt c'est vous-même qui n'êtes que l'écho : vous avez été deviné, votre vie a été vécue avec des centaines d'autres par le poète. Un grand homme épuise, pour ainsi dire, à l'avance son siècle : ceux qui viendront après lui l'imiteront même sans le connaître, parce qu'il les contenait d'avance et les avait devinés. Sans atteindre complètement à cette universalité, Hugo, dans ses grandes œuvres, s'en rapproche. Il est fâcheux que, chez lui, tout reste si souvent à l'état confus. A force de contempler l'océan, Victor Hugo a fini par lui prendre un peu de la profusion, du tumulte et du pêle-mêle de ses flots. Aux heures d'inspiration, les mots et les vers se pressent, se heurtent, s'amoncellent - une véritable tempête; - quoi d'étonnant à ce que les limites, le but visé soient parfois dépassés ou même disparaissent au regard ? Les vagues, pour se grossir, se mêlent, et les idées, pour se grandir, débordent l'une sur l'autre. Tous les aspects de l'océan sont d'ailleurs familiers au poète : il est certaines de

¹ *Les Misérables*.

² *Les Travailleurs de la mer*.

ses pièces, - et ce ne sont pas les moins exquises, - qui donnent l'impression de l'immobilité miroitante et infinie de l'océan les jours de calme.

Deuxième partie: chapitre III:
"L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Victor Hugo"

I

L'inconnaissable.

[Table des matière-2](#)

Victor Hugo a eu, comme notre société moderne, - j'entends la société pensante, - le sentiment de ce qu'on appelle aujourd'hui l'inconnaissable. Pour lui, l'intelligence trouve à la fois son « éclipse » et sa « preuve » dans le mystère éternel, qu'elle ne peut pénétrer et que cependant elle conçoit.

Le savant dit : Comment ? Le penseur dit : Pourquoi ?

Passe ta vie
A labourer l'écume et l'onde ¹.

Nous avons un devoir : « Défendre le mystère contre le miracle, adorer l'*incompréhensible*, et rejeter l'*absurde* ². » C'est donc le mystère universel que Victor Hugo veut représenter sous toutes ses formes, dans l'infiniment petit et dans l'infiniment grand, dans le ciel lumineux et dans le ciel obscur, dans le jour et dans la nuit. Il a senti « l'horreur profonde des choses; »

L'horreur constellée et sereine !

L'insondable
Au mur d'airain...

L'obscurité formidable
Du ciel serein.

Le ciel, dit-il, « est profond comme la mort. »

¹ *Religions et religion.*

² *Les Misérables.*

Tout se creuse sitôt que tu tâches de voir;
 Le ciel est le puits clair, la mort est le puits noir,
 Mais la clarté de l'un, même aux yeux de l'apôtre,
 N'a pas moins de terreur que la noirceur de l'autre ¹.

Ailleurs, Hugo compare encore le mystère du monde au mystère du ciel : « D'innombrables piqûres de lumière ne font que rendre plus noire l'obscurité sans fond. » Les scintillations des astres permettent seulement de constater la présence de quelque chose d'inaccessible « dans l'*Ignoré* ». Ce sont des « jalons dans l'absolu; ce sont des marques de distance, là où il n'y a plus de distance ». Un point microscopique qui brille, puis un autre, puis un autre, puis un autre, « c'est l'imperceptible », et en même temps « c'est l'énorme ». Cette lumière, en effet, est un foyer, « ce foyer est une étoile, cette étoile est un soleil, ce soleil est un univers, cet univers n'est rien. Tout nombre est zéro devant l'infini. » D'autre part, lorsque « l'imperceptible étale sa grandeur », et se révèle à son tour comme contenant un monde infini, « *le sens inverse de l'immensité se manifeste* ² ».

De cette contemplation de l'inconnu se dégage, dit Hugo, un phénomène sublime: « le grandissement de l'âme par la stupeur. L'effroi sacré est propre à l'homme; la bête ignore cette crainte. »

... Après un long acharnement d'étude,

lorsqu'une tête humaine croit enfin s'être remplie de quelques réalités, qu'à grands frais elle croit avoir obtenu un résultat quelconque, elle se sent tout à coup « vidée par quelqu'un d'inconnu » ; à mesure que la science verse en nous quelque vérité nouvelle, le mystère infini « boit la pensée ³ ».

« Ce monde est un brouillard, presque un rêve, »
 « Tout est mêlé de tout. »

Création ! figure en deuil ! Isis austère ⁴ !

Enfin te rends-tu compte un peu du vaste rêve
 Où ton destin commence, où ton destin s'achève,
 Qu'on nomme l'univers, et qui flotte infini ⁵ ?

Mais cette infinité du monde qui nous déborde, qui dépasse toutes nos conceptions, n'est flottante que pour notre imagination; en réalité, la nécessité universelle se fait sentir à nous comme une pression infinie.

Sur tes religions, dieux, enfers, paradis,
 Sur ce que tu bénis, sur ce que tu maudis.
 Tu sens la pression du monde formidable ¹.

¹ *L'Âne*.

² *Les Travailleurs de la mer*.

³ *L'Âne*.

⁴ *Les Contemplations (Dolor)*.

⁵ *Religions et religion (Philosophie)*.

Que faut-il donc faire, devant cet inconnaissable qui est précisément le réel ? Faut-il essayer de se le représenter ? Non,

Renonce à fatiguer le réel de tes songes².

Devant l'ineffable, la pensée comme la parole restera toujours impuissante. Les voix de la nature « ne sont qu'un bégaiement immense, »

L'homme seul peut parler, et l'homme ignore, hélas !

Pourtant, nous sommes tous « agents dans cette œuvre immense » ; mais nous ne pouvons être témoins de l'œuvre même, du fait universel auquel nous contribuons :

L'immensité du fait prodigieux dépasse
L'ombre, le jour, les yeux, les chocs, le temps, l'espace;
Elle est telle, et le *point de départ* est si loin,
Que, tous étant *agents*, personne n'est *témoin*³.

Qu'est-ce donc alors que la vie ? - « Un inexprimable effort dans l'inconnu⁴ ».

D'où viens-tu ? Je ne sais. - Où vas-tu ? Je l'ignore. -
L'homme ainsi parle à l'homme et l'onde au flot sonore.
Tout va, tout vient, tout meurt, tout fuit.
Nous voyons fuir la flèche et l'ombre est sur la cible;
L'homme est lancé. Par qui ? vers qui ? - Dans l'invisible.

Les Travailleurs de la mer nous représentent, avec Gilliatt en face de l'Océan, notre pensée en face de l'agitation universelle. Gilliatt avait autour de lui, à perte de vue, « l'immense songe du *travail perdu*. » Voir « manœuvrer dans l'insondable et dans l'illimité la diffusion des forces, » rien n'est plus troublant. On cherche des *buts*, et on n'en trouve point. L'espace toujours en mouvement, l'eau infatigable, les nuages « qu'on dirait *affaires* », le « vaste *effort* obscur », toute cette convulsion est un problème. « Qu'est-ce que ce tremblement perpétuel fait ? que construisent ces rafales ? que bâtissent ces secousses ? Ces chocs, ces sanglots, ces hurlements, qu'est-ce qu'ils créent ? A quoi est occupé ce tumulte ? *Le flux et le reflux de ces questions est éternel comme la marée.* » Gilliatt, lui, *savait ce qu'il faisait*; mais l'agitation de l'étendue l'obsédait confusément de son énigme ! « Quelle terreur pour la pensée, le *recommencement perpétuel*... toute cette peine pour rien !...⁵ »

Le monde moral, où l'ordre et le nombre devraient surtout régner, n'est pas moins troublé et obscur que l'autre :

¹ *L'Âne*, p. 138.

² *Religions et religion*.

³ *Religions et religion (des Voix)*.

⁴ *Les Travailleurs de la mer*.

⁵ *Ibid.*

Le mal semble identique au bien dans la pénombre;
On ne voit que le pied de l'échelle du Nombre,
Et l'on n'ose monter vers l'obscur infini¹.

Dans *Horror*, c'est encore le mystère universel qui fait naître la pensée, l'horreur sacrée :

La chose est pour la chose ici-bas un problème,
L'être pour l'être est sphinx. L'aube au jour paraît blême;
L'éclair est noir pour le rayon.
Dans la création vague et crépusculaire,
Les objets effarés qu'un jour sinistre éclaire
Sont l'un pour l'autre vision.

Au milieu de toutes ces apparences phénoménales, de toutes ces « visions », il est pourtant des choses qui se dressent au-dessus des autres et qui semblent avoir plus de réalité :

Nous avons dans l'esprit des sommets, nos idées,
Nos rêves, nos vertus, d'escarpements bordées,
Et nos espoirs construits si tôt.

Mais nos idées, nos vertus, nos rêves et nos espoirs passent comme tout le reste :

Nous sommes ce que l'air chasse au vent de son aile;
Nous sommes les flocons de la neige éternelle
Dans l'éternelle obscurité.

Ainsi, de toutes parts, la nuit nous enveloppe et telle est l'immensité de l'inconnaissable, qu'elle déborde l'immensité même des espaces, des temps, de l'univers :

... L'infini semble à peine
Pouvoir contenir l'inconnu.

Toujours la nuit ! jamais l'azur ! jamais l'aurore !
Nous marchons. Nous n'avons point fait un pas encore !
Nous rêvons ce qu'Adam rêva ;
La création flotte et fuit, des vents battue;
Nous distinguons dans l'ombre une immense statue,
Et nous lui disons : « Jéhovah² ! »

S'il n'y avait dans l'homme qu'un *contemplateur*, une « raison spéculative », non un être agissant et une « raison pratique », l'homme serait sans doute manichéen. Il ne pourrait que constater l'universelle antithèse du bien et du mal, de la lumière et des ténèbres, sans éprouver ce besoin d'unité qui n'est si impérieux que quand il est moral, que quand il s'agit de l'unité du bien. « Unité du bien » et, en contraste, « ubiquité du mal », voilà ce qui a frappé Victor Hugo; et c'est ce qui, à chaque instant, dans le domaine de la pensée pure, le fait pencher vers le manichéisme. Comme les anciens, il voit dans la lumière et dans l'ombre le symbole de la grande antithèse cosmique : bien et mal. On se rappelle ces espèces d'oracles

¹ *Les Quatre Vents de l'esprit (Eclipse)*, p. 23.

² *Les Contemplations (Horror)*, p. 256, 257, 258, 259, 260, 261.

philosophiques que contiennent les *Contemplations*, et tout ce que révèle la voix de l'ombre infinie, c'est-à-dire de l'univers, symboliquement appelée la « *bouche d'ombre* ».

Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre,
Et m'a dit ;
 « Le muet habite dans le sombre.
L'infini rêve, avec un visage irrité.
L'homme parle et dispute avec l'obscurité.
Et la larme de l'œil rit du bruit de la bouche.
Tout ce qui vous emporte est rapide et farouche.
Sais-tu pourquoi tu vis ? sais-tu pourquoi tu meurs ?
Les vivants orageux passent dans les rumeurs,
Chiffres tumultueux, flots de l'océan Nombre.
Vous n'avez rien à vous qu'un souffle dans de l'ombre ¹.

Mais, sur le rapport de l'ombre et de la lumière, Hugo a une vue originale : c'est que, dans notre monde, ce qui l'emporte sur le reste, ce qui semble faire le fond, c'est l'ombre, la nuit, tandis que la lumière et le jour semblent des accidents passagers, bornés à un petit nombre de lieux et de moments. Les astres lumineux ne sont que des points imperceptibles dans une immensité noire; le jour n'est que le phénomène, exceptionnel dans l'univers, produit par le voisinage d'un astre, d'une « étoile », et qui cesse à une assez faible distance; entre les astres, dans la grande étendue, règne la nuit. Victor Hugo revient souvent sur cette idée que la nuit, loin d'être un état accidentel et passager dans l'univers, est *l'état propre et normal de la création spéciale dont nous faisons partie* : « Le jour, bref dans la durée comme dans l'espace, n'est qu'une *proximité d'étoile*. » Et cette nuit semée de rares lueurs est le symbole sensible du monde moral :

Les êtres sont épars dans l'indicible horreur.
L'ombre en étouffe plus que le *jour* n'en anime ².

La nuit, c'est l'ignorance, le mal, la matière, tout ce qui voile Dieu, tout ce qui semble en dehors de Dieu et contre Dieu, tout ce qui en parait la négation. C'est pourquoi Hugo appelle l'ombre *athée*; ce n'est pas pour le plaisir de faire une métaphore inattendue et étonnante qu'il a dit, dans les vers sublimes par où se terminent les *Contemplations*: « l'immense ombre athée. » Les allusions à cette conception des choses, à la fois imaginative et métaphysique, sont continuelles chez Hugo, mais passent naturellement incomprises pour la plupart des lecteurs. Ainsi, après avoir reproché à l'homme ses négations et ses doutes, Hugo convient que ces négations ont leur raison d'être dans l'ubiquité du mal et de l'ombre :

Après t'avoir montré l'atome (*l'homme*) outrageant tout,
Il faut bien te montrer la grande ombre debout ³.
...
Comment dire : la vie est cela; la vertu
Est cela; le malheur est ceci; - qu'en sais-tu ?
Où sont tes poids ? Comment peser des phénomènes

¹ *Ibid.*

² *Religions et religion (Philosophie)*, p. 70.

³ *L'Âne*, p. 132.

Dont les deux bouts s'en vont bien loin des mains humaines,
Perdus, l'un dans la *nuit*, et l'autre dans le *jour* ?

...

... Voici les astres.

Autour de tes bonheurs, autour de tes désastres,
Autour de tes serments à bras tendus prêtés.
Et de tes jugements et de tes vérités,
Les constellations colossales se lèvent;
Les dragons sidéraux s'accroupissent et rêvent
Sur toi, muets, fatals, sourds. et tu te sens nu
Sous la *prunelle d'ombre* et sous l'*œil inconnu*.

...

L'univers met sur toi, dans l'espace vermeil,
La *nuit*, ce va-et-vient mystérieux et sombre
De flambeaux descendant, montant, marchant dans l'*ombre* ¹.

Le prodige de l'univers est pour Hugo un « prodige nocturne infini », parce que la formule vraie du ciel n'est pas pour lui le jour, mais la nuit : la *sérénité* apparente des cieux, c'est au fond la manifestation de l'obscurité sans bornes :

...l'obscurité formidable
Du ciel serein.

Le mal est la nuit, qui enveloppe encore le jour, et d'où le grand jour ne sortira qu'à la consommation des siècles. La lumière ne peut, dit Hugo, jaillir sans un froissement et un frottement des êtres les uns contre les autres. Les frottements de la machine, c'est là ce que nous nommons le mal, « démenti latent à l'ordre divin, blasphème implicite du fait rebelle à l'idéal. Le mal complique d'on ne sait quelle *tératologie à mille têtes* le vaste ensemble cosmique. Le mal est présent à tout pour protester... *Le bien a l'unité, le mal a l'ubiquité*. » Cette antithèse philosophique ne pouvait manquer d'inspirer à Hugo une série d'antithèses poétiques qui en sont l'expression figurée, depuis la « profondeur morne du gouffre bleu », l'identification du ciel et de l'abîme, jusqu'aux oppositions perpétuelles de l'ombre et de la lumière ².

¹ *L'Âne*, p. 139, 140, 135, 136.

² On a reproché à Victor Hugo, non sans raison, son naïf amour de l'antithèse. Toutefois, remarquons-le, il partage ce goût avec les grands esprits qui ont cherché à exprimer leur pensée d'une manière très saillante, dans des phrases courtes, en les avivant par des oppositions d'idées et même de mots d'autant plus sensibles que le son même des syllabes est plus semblable. Rapprocher les mots est souvent un moyen de faire mieux éclater toute la différence des idées. Hugo a cru d'ailleurs lui-même au sens profond et mystérieux de certains mots et des affinités qu'ils présentent. Sous ce rapport on peut le rapprocher, d'une manière bien inattendue, du vieux philosophe d'Ephèse, Héraclite, dont les sentences énigmatiques rappellent certaines antithèses de notre poète. C'est ainsi que, voulant montrer dans la mort l'œuvre même de toute vie, Héraclite s'appuie sur l'analogie des mots qui, en grec, désignent la vie et l'arc (____, ____), et il s'écrie « L'arc a pour nom vie et pour œuvre mort. » Malgré ces jeux de mots et d'idées, niera-t-on la profondeur d'Héraclite, l'un des penseurs qui ont été le plus avant au cœur des choses ? Sans méconnaître l'abus de l'antithèse chez Hugo il faut comprendre aussi que c'était pour lui l'expression exacte des antinomies qu'il trouvait au fond même de ses idées. Lisez la pièce des *Contemplations* qui a pour titre un simple point d'interrogation, et qui n'est tout entière qu'une grande antithèse :

?

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclément,

L'ombre est le mal pour l'intelligence, parce que c'est l'impénétrable et l'*insondable*. Son domaine croît à mesure qu'on descend l'échelle des êtres. Au bas, c'est ce mystère le plus grand de tous : la matière, la « chose »,

Cet océan où l'être insondable repose.

Plus haut, c'est la plante, c'est l'animal, surtout l'animal mauvais et féroce, le monstre. « Il y a des monstres dont l'organisme est une merveille, une perfection en son genre; et cette perfection a pour but la destruction, elle est comme la perfection du mal même ! L'optimisme perd presque contenance devant certains êtres. Toute bête mauvaise, comme toute intelligence perverse, est sphinx; sphinx terrible proposant l'énigme terrible, l'énigme du mal. C'est cette perfection du mal qui a fait pencher parfois de grands esprits vers la croyance au dieu double, vers le redoutable *bi-frons* des manichéens ¹. » On voit ici formellement exprimée la tentation manichéenne d'Hugo.

Enfin, la plus grande ombre de l'univers, c'est le mal dans l'homme, - et non pas tant la souffrance que la faute ou le crime. Oh ! qu'est-ce donc, se demande Hugo, que ce « grand inconnu » qui fait croître un germe malgré le roc, qui tenant, maniant, mêlant les vents et les ondes,

Pour faire ce qui vit prenant ce qui n'est plus,
Maître des infinis, a *tous les superflus*,

Où les vivants pensifs travaillent tristement,
Et qui donne à regret à cette race humaine
Un peu de pain pour tant de labeur et de peine;
Des hommes durs, éclos sur ces sillons ingrats;
Des cités d'où s'en vont, en se tordant les bras,
La charité, la paix, la foi, sœurs vénérables;
L'orgueil chez les puissants et chez les misérables;
La haine en cœur de tous; la mort, spectre sans yeux,
Frappant sur les meilleurs des coups mystérieux;
Sur tous les hauts sommets les brumes répandues;
Deux vierges, la justice et la pudeur, vendues;
Toutes les passions engendrant tous les maux;
Des forêts abritant des loups sous leurs rameaux;
Là le désert torride, ici les froids polaires;
Des océans émus de subites colères,
Pleins de mâts frissonnants qui sombrent dans la nuit;
Des continents couverts de fumée et de bruit,
Où, deux torches aux mains, rugit la guerre infâme,
Où toujours quelque part fume une ville en flamme,
Où se heurtent sanglants les peuples furieux;

Et que tout cela fasse un astre dans les cieux !

M. Renouvier, qui a publié autrefois dans la Critique philosophique de très belles études sur Hugo, fait remarquer que les oppositions de la lumière et de l'ombre ne tiennent tant de place dans les pièces lyriques du poète que depuis le livre philosophique des *Contemplations*.

¹ *Les Travailleurs de la mer*.

Et qui, - puisqu'il permet la faute, la misère,
Le *mal*, - semble parfois manquer du nécessaire ¹ ?

L'être est morne, odieux à sonder, triste à voir.
De là les battements d'ailes du désespoir ².

...
Oh ! si le mal devait demeurer seul debout,
Si le *mensonge immense* était le fond de tout,
Tout se révolterait. Oh ! ce n'est plus un temple
Qu'aurait sous les yeux l'homme en ce ciel qu'il contemple.

...
De tout ce qui paraît, disparaît, reparaît,
Une *accusation lugubre sortirait* ³.

Mais, comme tous les critiques l'ont remarqué, l'optimisme finit toujours par l'emporter chez Hugo, - et. aussi d'ailleurs chez les manichéens eux-mêmes, qui aboutissaient à une absorption finale des ténèbres dans la lumière.

Le cheval doit être manichéen :
Arimane lui fait du mal, Ormus du bien;
Tout le jour, sous le fouet il est comme une cible;
Il sent derrière lui l'affreux maître invisible,
Le démon inconnu qui l'accable de coups;
Le soir, il voit un être empressé, bon et doux,
Qui lui donne à manger et qui lui donne à boire,
Met de la paille fraîche en sa litière noire,
Et tâche d'effacer le mal par le calmant,
Et le rude travail par le repos clément;
Quelqu'un le persécute, hélas ! mais quelqu'un l'aime.
Et le cheval se dit : « Ils sont deux. » - C'est le même ⁴.

Et dans les *Contemplations* :

L'immensité dit : « Mort ! » L'éternité dit : « Nuit ! »

...
Tout semble le chevet d'un immense mourant;
Tout est l'ombre; pareille au reflet d'une lampe,
Au fond, une lueur imperceptible rampe;
C'est à peine un coin blanc, pas même une rougeur.
Un seul homme debout, qu'ils nomment le songeur,
Regarde la clarté du haut de la colline;
Et tout, hormis le coq à la voix sibylline,
Raille et nie; et passants confus, marcheurs nombreux,
Toute la foule éclate en rires ténébreux
Quand ce vivant, qui n'a d'autre signe lui-même
Parmi tous ces fronts noirs que d'être le front blême,
Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit

¹ *L'Année terrible*, p. 112.

² *Religions et religion (Philosophie)*, p. 74.

³ *L'Année terrible*.

⁴ *Religions et religion (des Voix)*, p. 112..

« Cette blancheur est plus que toute cette nuit ¹ ! »

L'optimisme d'Hugo tient en partie à la tendance objective de son génie, que l'on a maintes fois signalée. Le problème du mal ne se pose pas simplement pour lui à un point de vue personnel. La puissance même de son imagination le projette toujours hors de lui, dans le monde entier, et il en résulte une conséquence qu'on n'a pas assez remarquée: c'est que, par cela même qu'il est plus imaginatif, plus objectif, il est aussi au fond plus métaphysicien. Son sentiment du mal, au lieu de rester une douleur individuelle, s'élargit, se socialise en quelque sorte, et s'égalise même à l'univers, « au prodige nocturne universel », à la nuit sans limites que nous appelons le monde. Par cela même aussi ce sentiment, sans perdre de sa profondeur, a quelque chose de plus intellectuel, de moins nerveux, finalement de plus calme. Ce n'est plus une sorte de fièvre de douleur, un vertige de désespoir; c'est la vision illimitée d'un horizon noir où notre moi n'est qu'un point; d'un abîme où nous sommes engloutis. La mort, la douleur, le vice, le mal, la bestialité, la matière, la « grande ombre » sans bornes, « l'ombre athée », tout cela ne parle plus aux nerfs, mais à la pensée, qui cherche à pénétrer l'abîme et qui n'en a plus peur. Au pessimisme maladif de la personne blessée succède la sérénité des idées impersonnelles qui embrassent l'infini. Le vertige, ce trouble des nerfs, ne saisit et ne précipite que ceux qui avaient encore les pieds sur la terre : les voyageurs de l'espace, les aéronautes, qui vivent pour ainsi dire au milieu même de l'abîme, n'en ont plus peur; ils regardent à des profondeurs énorme, et ils les sondent sans que leur œil se trouble.

Hugo avait une puissance d'esprit et de volonté trop forte pour en rester au pessimisme; il n'avait pas non plus un désintéressement intellectuel assez grand pour rester dans le doute il eut la foi.

Deuxième partie: chapitre III:

“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Victor Hugo”

II

Dieu

[Table des matières-2](#)

Renan a dit de V. Hugo : « Est-il spiritualiste ? est-il matérialiste ? on l'ignore. D'un côté il ne sait ce que c'est que l'abstraction... Sur les âmes, il a les idées de Tertullien. Il croit les voir, les toucher. Son immortalité n'est que l'immortalité de la *tête*. Il est avec cela hautement idéaliste. L'idée, pour lui, pénètre la matière et en constitue la raison d'être... Son Dieu est

¹ *Les Contemplations (Spes)*, p. 277, 278.

l'abîme des gnostiques. » Cette interprétation ne fait pas honneur à l'exégèse de Renan. Jamais Hugo ne fut matérialiste. Le panthéisme même n'est chez lui qu'une expression de la Nature, qui n'exclut pas le *moi* de Dieu. Au reste, un poète qui peint la Nature et l'anime est toujours plus ou moins panthéiste. Le dieu de Victor Hugo n'est « l'abîme des gnostiques » qu'en tant qu'il est inconnaissable; mais, en réalité, il est le Dieu de la conscience, le Dieu bon et juste. L'immortalité, pour Hugo, n'est pas uniquement celle de la « tête » ; c'est au contraire, nous le verrons plus loin, celle du cœur et de l'amour.

Sans doute on peut appliquer à Hugo ce qu'il a dit lui-même d'un de ses héros : il n'a pas étudié Dieu, il s'en est « ébloui ». (*Les Misérables*.) Malgré cela, il y a chez lui des théories métaphysiques, - confuses, obscures, nuageuses, - mais enfin des théories. Le visionnaire, a-t-il dit, est parfois obscurci par sa propre vision, mais « c'est la fumée du buisson ardent ». D'abord, selon Hugo, le matérialisme se fonde nécessairement en un *conceptualisme*, qui lui-même se change en *idéisme*. « La négation de l'infini mène droit au nihilisme » : tout devient alors « une conception de l'esprit »... « Seulement, tout ce que le nihilisme a nié, il l'admet en bloc, rien qu'en prononçant ce mot : Esprit¹. » Si l'esprit est la réalité fondamentale, l'idéal qui fait la vie même de l'esprit doit être plus vrai que le réel : il doit être la seule existence digne de ce nom. On pourrait renverser l'ordre d'affirmation : l'idéal avant le réel. Le vieux conventionnel, dans *les Misérables*, vient d'emporter l'un après l'autre tous les retranchements intérieurs de l'évêque. Il en restait un pourtant, et dans les paroles de monseigneur Bienvenu reparait presque toute la rudesse du commencement : - « Le progrès, dit-il, doit croire en Dieu. Le bien ne peut pas avoir de serviteur impie. C'est un mauvais conducteur du genre humain que celui qui est athée. » Le Vieux représentant du peuple ne répondit pas. « Il eut un tremblement. Il regarda le ciel, et une larme germa lentement dans ce regard. Quand la paupière fut pleine, la larme coula le long de sa joue livide, et il dit presque en bégayant, bas et se parlant à lui-même, l'œil perdu dans les profondeurs : - O toi ! ô idéal ! toi seul existes ! »

Mais l'idéal infini que l'homme conçoit a-t-il une existence réelle, en dehors de notre esprit ? A-t-il même, contrairement au système de Strauss et de Vacherot, une personnalité ? Victor Hugo tente de le prouver par un argument qui est une variété intéressante de l'argument de saint Anselme. Selon Hugo, la personnalité est la condition même d'une infinité *réelle*. « Si l'infini n'avait pas de *moi*, le *moi* serait sa borne. » C'est-à-dire que la conscience humaine, se concevant sans être conçue par l'être infini, le limiterait; de plus, la volonté humaine pourrait, en niant l'idéal, lui enlever quelque chose de sa réalité au moins pour elle, le chasser d'elle-même. « Il ne serait donc pas infini; en d'autres termes, il ne serait pas. Il est, donc il a un *moi*. Ce Moi de l'infini, c'est Dieu. »

Si Dieu, selon Hugo, est personnel, il n'en demeure pas moins immanent à l'univers : il est le *Moi de l'univers*. C'est la conciliation du panthéisme et du théisme. « Y a-t-il un infini hors de nous ? Cet infini est-il un, immanent, permanent ? nécessairement *substantiel*, puisqu'il est infini, et que, si la *matière* lui manquait, il serait borné là.; nécessairement *intelligent*, puisqu'il est infini, et que, si l'intelligence lui manquait, il serait *fini là* ? Cet infini éveille-t-il

¹ *Les Misérables*.

en nous l'idée d'*essence*, tandis que nous ne pouvons nous attribuer à nous-mêmes que l'idée d'existence ? En d'autres termes, n'est-il pas l'*absolu* dont nous sommes le *relatif* ? » - Ainsi Hugo renverse la hiérarchie des idées dans le spinozisme. Au lieu de dire : - Dieu est l'existence, la substance, dont les êtres expriment l'essence et sont les formes, - il dit : - Dieu est l'essence, l'essentiel, le formel, et nous ne pouvons nous attribuer à nous-mêmes que l'existence brute. Le fait d'exister est moins important que la manière d'être. L'absolu véritable est donc dans l'ordre de la qualité, non dans celui de l'existence. Toutes ces idées confuses hantent l'esprit de Victor Hugo. Et il ajoute : - « En même temps qu'il y a un infini hors de nous, n'y a-t-il pas un infini en nous ? Ces deux infinis (quel pluriel effrayant !) ne se superposent-ils pas l'un à l'autre ? Le second infini n'est-il pas pour ainsi dire sous-jacent au premier ? n'en est-il pas le miroir, le reflet, l'écho, abîme concentrique à un autre abîme ? » Le grand infini est-il « intelligent, lui aussi ? Pense-t-il ? aime-t-il ? sent-il ? Si les deux infinis sont *intelligents*, chacun d'eux a un principe *voulant*, et il y a un moi dans l'infini d'en haut comme il y a un moi dans l'infini d'en bas. Le moi d'en bas, c'est l'âme ; le moi d'en haut, c'est Dieu ¹. »

Hugo arrive à la même conclusion quand il critique la philosophie de la volonté : - « Une école métaphysique du Nord a cru, dit-il, faire une révolution dans l'entendement humain en remplaçant le mot Force par le mot Volonté. Dire : la plante veut; au lieu de : la plante croît; cela serait fécond en effet, si l'on ajoutait : l'univers veut. Pourquoi ? C'est qu'il en sortirait ceci : la plante veut, donc elle a un moi; l'univers veut, donc il a un Dieu. » Quant à Hugo, au rebours de cette nouvelle école allemande, il ne rejette rien *a priori*, mais il lui semble qu'« une volonté dans la plante » doit faire « admettre une volonté dans l'univers » ². Il y a certainement dans toutes ces intuitions et rêveries de poète de quoi faire *penser*. Hugo n'en est plus, comme Lamartine, à répéter purement et simplement *le Vicaire Savoyard* ou le catéchisme.

Outre l'existence du moi conscient, volontaire, qui lui paraît impliquer un grand moi, une grande conscience, une volonté universelle, Hugo trouve encore dans le monde la *beauté*, qui lui paraît la forme visible et la révélation du divin.

J'affirme celui
Qui donne la beauté pour forme à l'absolu ³.

¹ *Les Misérables*.

² *Les Misérables*.

³ Schiller se plaint à Goethe que M^{me} de Staël, avec son esprit français, « éloigne de lui toute poésie », parce que « voulant tout expliquer, tout comprendre, elle n'admet rien d'obscur, rien d'impénétrable... Ce que le flambeau de sa raison ne peut éclairer n'existe pas pour elle. » Doudan se souvenait peut-être de Schiller quand il a dit : « Il y a des moments où j'aime autant un grand gâchis qu'une précision étroite. J'aime autant de grands marais troubles et profonds que ces deux verres d'eau claire que le génie français lance en l'air avec une certaine force, se flattant d'aller aussi haut que la nature des choses. Il y a longtemps que je pense que celui qui n'aurait que des idées claires serait assurément un sot... Les poètes sont sur les confins des idées claires et du grand incompréhensible. Ils ont déjà quelque chose de la langue mystérieuse des beaux-arts, qui fait voir trente-six mille chandelles. Or, ces trente-six mille chandelles sont le rayonnement lointain des vérités que notre intelligence ne peut pas aborder de front. »

Dans *Ibo*, la beauté est appelée *sainte*, et elle est rapprochée de l'*Idéal* et de la *Foi*. Enfin, comme Aristote, Hugo identifie la beauté, l'harmonie éternelle des choses, avec une volonté élémentaire du bien répandue en tout.

Mais la vraie preuve de Dieu, pour Hugo, c'est la conscience morale. Kantien sans le savoir, il admet en philosophie la souveraineté de la raison pratique. La philosophie, selon lui, est essentiellement *énergie et volonté du bien*. « Voir et montrer, cela même ne suffit pas. La philosophie doit être une *énergie*; elle doit avoir pour *effort* et pour *effet* d'améliorer l'homme... Faire fraterniser chez les hommes la conscience et la science, les rendre justes par cette confrontation mystérieuse, telle est la fonction de la philosophie réelle. La *morale* est un *épanouissement de vérités*. Contempler mène à agir. L'*absolu* doit être *pratique*. Il faut que l'idéal soit respirable... C'est l'idéal qui a le droit de dire : *Prenez, ceci est ma chair, ceci est mon sang*. La sagesse est une communion sacrée¹. » La philosophie n'est donc pas une simple curiosité spéculative tournée vers l'inconnaissable : elle doit se le représenter pratiquement sous la forme de la moralité. « La philosophie ne doit pas être un encorbellement bâti sur le mystère pour le regarder à son aise, sans autre résultat que d'être commode à la curiosité². »

Cependant, dira-t-on, le monde semble ignorer absolument nos idées morales : « La vertu n'amène pas le bonheur, le crime n'amène pas le malheur : la conscience a une logique, le sort en a une autre; nulle coïncidence. Rien ne peut être prévu. Nous vivons pêle-mêle et coup sur coup. La conscience est la ligne droite, la vie est le tourbillon³. » - Hugo répond qu'il faut obstinément s'en tenir à la ligne droite, et, pour le reste, attendre l'avenir.

Tu dis : - Je vois le mal et je veux le remède.
Je cherche le levier et je suis Archimède. –
Le remède est ceci : Fais le bien. Le levier,
Le voici : Tout aimer et ne rien envier.
Homme, veux-tu trouver le vrai ? Cherche le juste⁴.

Notre incertitude spéculative, pour Hugo comme pour Kant, est la condition même de notre liberté morale :

Où serait le mérite à retrouver sa route,
Si l'homme, voyant clair, roi de sa volonté,
Avait la certitude, ayant la liberté ?...
Le doute le fait libre, et la liberté grand⁵.

Les disciples de Kant n'ont pas manqué de faire observer que Victor Hugo pose le problème exactement à leur manière. La science ne peut nous apprendre d'une façon certaine si le fond des choses est le bien, si l'espérance a raison ou tort; d'autre part, notre conscience nous commande de tendre au bien et d'espérer : de là la nécessité d'un libre « *choix* » entre

¹ *Les Misérables*.

² *Ibid.*, t. IV.

³ *Les Travailleurs de la mer*.

⁴ *Religions et religion (Philosophie)*, p. 75.

⁵ *Contemplations (Bouche d'ombre)*.

deux thèses spéculativement incertaines. Hugo, dans l'obscurité de la nature, prend parti pour la clarté de la conscience et pour la chaleur de l'amour :

Je suis celui que toute l'ombre
Couvre sans éteindre son cœur ¹.

L'immensité, c'est là le seul asile sûr.
Je crois être banni si je n'ai tout l'azur ².

Erreur peut-être ! - Soit, répond Hugo : - « Prendre pour devoir une erreur sévère, cela a sa grandeur ³. » Mais, selon lui, c'est le devoir qui, loin d'être l'erreur, est la révélation même du vrai :

Regarde en toi ce ciel profond qu'on nomme l'âme :
Dans ce gouffre, au zénith, respandit une flamme;
Un centre de lumière inaccessible est là.
...
Cette clarté toujours jeune, toujours propice,
Jamais ne s'interrompt et ne pâlit jamais;
Elle sort des noirceurs, elle éclate aux sommets;
La haine est de la *nuit*, l'*ombre* est de la colère;
Elle fait cette chose inouïe, elle *éclaire*.

L'idée du bien est donc la lumière sacrée du monde :

Tout la possède, et rien ne pourrait la saisir;
Elle s'offre immobile à l'éternel désir;
Et toujours se refuse et sans cesse se donne ⁴.

L'affirmation de Dieu n'est, en définitive, que le cri de la conscience morale :

Il est ! il est ! Regarde, âme. Il a son solstice,
La conscience; il a son axe, la justice ⁵.

Au lieu de chercher raisonnements sur raisonnements et de bâtir systèmes sur systèmes,

Il faudrait s'écrier : J'aime, je veux, je crois ⁶!

Ce Dieu, je le redis, a souvent dans les âges
Subi le hochement de tête des vieux sages;
...
Soit. Mais j'ai foi. *La foi, c'est la lumière haute.*
Ma conscience en moi, c'est Dieu que j'ai pour hôte.
Je puis, par un faux cercle, avec un faux compas,
Le mettre hors du ciel, mais *hors de moi, non pas.*

¹ *Les Contemplations (A celle qui est voilée).*

² *Les Quatre Vents de l'esprit (Le Livre lyrique).*

³ *Les Misérables*, t. IV.

⁴ *Religions et religion (Conclusion).*

⁵ *Ibid. (Conclusion).*

⁶ *L'Âne.*

Si j'écoute mon cœur, j'entends un dialogue,
Nous sommes deux au fond de mon esprit, lui, moi.

Comme pour Kant, le devoir est pour Hugo une sorte de dette contractée par Dieu envers l'homme :

En faisant ton devoir, tu fais à Dieu sa dette ¹.

La nature s'engage envers la destinée;
L'aube est une parole éternelle donnée.

...

Marche au vrai, Le réel, c'est le juste...

Selon Hugo, il n'y a en nous qu'une chose, une seule, qui puisse être complète, absolue à sa manière, inconditionnelle et adéquate : c'est l'idée du devoir, avec cette volonté de la réaliser qui est la justice :

*J'ai rempli mon devoir, c'est bien, je souffre heureux.
Car toute la justice est en moi, grain de sable.
Quand on fait ce qu'on peut, on rend Dieu responsable;
Et je vais devant moi, sachant que rien ne ment,
Sûr de l'honnêteté du profond firmament !
Et je crie : Espérez ! à quiconque aime et pense ².*

Et ailleurs :

Être juste, au hasard, dût-on être martyr,
Et laisser hors de soi la justice sortir,
C'est le rayonnement véritable de l'homme ³.

Ce rayonnement éclaire à son tour la nature entière, lui donne un sens, un but, la rend belle et bonne, il la fois intelligible et aimable :

*...Comprendre, c'est aimer.
Les plaines où le ciel aide l'herbe à germer,
L'eau, les prés, sont autant de phrases où le sage
Voit serpenter des sens qu'il saisit au passage.
...
Bien lire l'univers, c'est bien lire la vie.
Le monde est l'œuvre où rien ne ment et ne dévie,
Et dont les mots sacrés répandent de l'encens.
L'homme injuste est celui qui fait des contresens.*

Pour l'homme de bien, au contraire, tout s'explique ou paraît explicable, tout reflète l'infinie vérité :

L'éternel est écrit dans ce qui dure peu;

¹ *L'Année terrible*, p. 319.

² *L'Année terrible*.

³ *Ibid.*

Toute l'immensité, sombre, bleue, étoilée,
 Traverse l'humble fleur, du penseur contemplée;
On voit les champs, mais c'est de Dieu qu'on s'éblouit;
Le lis que tu comprends en toi s'épanouit;
Les roses que tu lis s'ajoutent à ton âme.

Les apparents désordres de la nature et ceux de l'humanité ne sont que des occasions de courage et de lutte pour l'homme du devoir, des symboles de notre destinée, telle qu'un Corneille l'a conçue :

...Quand la tempête gronde,
 Mes amis, je me sens une foi plus profonde ;
Je sens dans l'ouragan le devoir rayonner,
Et l'affirmation du vrai s'enraciner.
 Car le péril croissant n'est pour l'âme autre chose
 Qu'une raison de croître en courage, et la cause
 S'embellit, et le droit s'affermit en souffrant,
 Et l'on semble plus juste alors qu'on est plus grand ¹.

L'homme, parfois, voudrait faire intervenir directement l'éternelle justice au milieu de nos injustices; il oublie que c'est à nous, à nous seuls, de réaliser le juste par nos propres forces :

Certes, je suis courbé sous l'infini profond;
 Mais le ciel ne fait pas ce que les hommes font;
 Chacun a son devoir et chacun a sa tâche ;
 Je sais aussi cela. Quand le destin est lâche,
 C'est à nous de lui faire obstacle rudement.
Sans aller déranger d'éclair du firmament ².

La continuelle présence morale de Dieu à l'âme est exprimée dans *les Misérables* par une grande image. Jean Valjean fuit dans la nuit devant les policiers; il donne la main à la petite Cosette : « Il lui semblait qu'il tenait, lui aussi, quelqu'un de plus grand que lui par la main : il croyait sentir un être qui le menait, invisible. » Dans une autre page, il s'agit de la lutte de Jean Valjean contre lui-même lorsqu'il ne sait encore s'il ira ou non se livrer à la justice : « Il se parlait ainsi dans les profondeurs de sa conscience, penché sur ce qu'on pourrait appeler son propre abîme... On n'empêche pas plus la pensée de revenir à une idée que la mer de revenir à un rivage... Dieu soulève l'âme comme l'Océan. »

Enfin tout le monde a présente à l'esprit la pièce célèbre sur l'œil de Dieu dans la conscience :

On fit donc nue fosse, et Caïn dit : « C'est bien ! »
 Puis il descendit seul sous cette voûte sombre;
 Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
 Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
 L'œil était dans la tombe et regardait Cain.

¹ *Ibid.*

² *L'Année terrible*, p. 70.

Mais si Dieu est, par rapport à nous, la justice, c'est qu'il est en lui-même l'amour. Il n'est pas seulement, selon Hugo, une « âme du monde », un principe de vie animant un grand corps; il est le cœur du monde :

Oh ! l'essence de Dieu, c'est d'aimer. L'homme croit
Que Dieu n'est comme lui qu'une âme, et qu'il s'isole
De l'univers, poussière immense qui s'envole;

...

Je le sais, Dieu n'est pas une âme, c'est un cœur.
Dieu, centre aimant du monde, à ses fibres divines
Rattache tous les fils de toutes les racines,
Et sa tendresse égale un ver au séraphin;
Et c'est l'étonnement des espaces sans fin
Que ce cœur, blasphémé sur terre par les prêtres
Ait autant de rayons que l'univers a d'êtres.
Pour lui, créer, penser, méditer, animer,
Semer, détruire, faire, être, voir, c'est aimer ¹.

Dans *les Misérables*, on trouve une pensée dont la concision rappelle l'énergie et la profondeur des maximes orientales :

« S'il n'y avait pas quelqu'un qui aime, le soleil s'éteindrait ². »

Même idée dans l'Année terrible :

Au-dessus de la haine immense, quelqu'un aime.

Deuxième partie: chapitre III:

“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).

Victor Hugo”

III

Finalité et évolution universelle. L'immortalité.

[Table des matières-2](#)

Hugo admet en toutes choses ce que les philosophes appellent une *finalité immanente*, c'est-à-dire un désir, une aspiration interne, dont l'évolution mécanique des choses n'est que le côté extérieur. « Une formation sacrée accomplit ses phases, dit-il ³. » On ne peut pas plus *circonscrire la cause que limiter l'effet*... Toutes les *décompositions de forces* aboutissent à

¹ *La fin de Satan*, p. 337.

² *Les Misérables*, tome VII.

³ *Les Travailleurs de la mer*.

l'unité. Tout travaille à tout... Qui donc connaît les flux et les reflux réciproques de l'infiniment grand et de l'infiniment petit ¹ ? »

Dans *l'Année terrible*, il insiste sur la *fonction dévolue* à chaque partie dans le tout :

...La surface est le vaste repos;
En dessous tout s'efforce, en dessus tout sommeille;
 On dirait que l'obscur immensité vermeille
 Qui balance la mer pour bercer l'alcyon,
 Et que nous appelons Vie et Création,
 Charmante, fait semblant de dormir, et caresse
 L'universel travail avec de la paresse.

Pour Hugo, l' « évolution sainte de la vie est progrès. » Ce monde, cette création où Dieu semble englouti sous le chaos des forces,

C'est du mal qui travaille et du bien qui se fait.
 ...
La raison n'a raison qu'après avoir eu tort.
 Les philosophes, pleins de crainte ou d'espérance,
 Songent et n'ont entre eux pas d'autre différence,
 En révélant l'Eden, et même en le prouvant,
Que le voir en arrière ou le voir en avant.
 Les sages du passé disent : - L'homme recule;
 Il sort de la lumière, il entre au crépuscule...
 ...
 Ils disent : bien et mal. Nous disons : mal et bien.

 Mal et bien, est-ce là le mot ? le chiffre unique ?
 Le dogme ? est-ce d'Isis la dernière tunique ?
 Mal et bien, est-ce là toute la loi ! - La loi !
 Qui la connaît ?...
 Vous demandez d'un fait : Est-ce toute la loi ?
 ...
 Et qui donc ici-bas, qui, maudit ou béni,
 Peut de quoi que ce soit, force, âme, esprit, matière,
 Dire : - Ce que j'ai là, c'est la *loi tout entière*;
 Ceci, c'est Dieu complet, avec tous ses rayons ²!

Selon Hugo, il s'opère un « déplacement incessant et démesuré des mondes; » l'homme participe à ce mouvement de translation, « et la *quantité d'oscillation qu'il subit*, il l'appelle la *destinée* ». Où commence la destinée ? Où finit la nature ? Quelle différence y a-t-il « entre un *événement* et une *saison*, entre un *chagrin* et une *pluie*, entre une vertu et une étoile ? Une *heure*, n'est-ce pas une *onde* ? » Les mondes en mouvement continuent, sans répondre à l'homme, leur révolution impassible. « Le ciel étoilé est une vision de roues, de balanciers et de contrepoids... On se voit dans l'engrenage, on est partie intégrante d'un Tout ignoré, on sent l'inconnu qu'on a en soi fraterniser mystérieusement avec un inconnu qu'on a hors de soi.

¹ *Les Misérables*, tome VII, p. 158.

² *L'Année terrible*.

Ceci est *l'annonce sublime de la mort*¹. Quelle angoisse, et en même temps quel ravissement ! *Adhérer* à l'infini, être amené par cette adhérence à s'attribuer à soi-même une *immortalité nécessaire*, qui sait ? une *éternité possible*²; sentir dans le prodigieux flot de ce déluge de vie universelle l'opiniâtreté insubmersible du *moi* ! regarder les astres et dire : je suis une âme comme vous ! regarder l'obscurité et dire : je suis un abîme comme toi³ ! »

A en croire Victor Hugo, le moi est en dehors de la dissolution : « Dans les vastes échanges cosmiques, la vie universelle va et vient en quantité inconnue, oscillant et serpentant, faisant de la lumière une force et de la pensée un élément, disséminée et indivisible, dissolvant tout, excepté ce point géométrique, le moi⁴. » L'immortalité est donc individuelle et personnelle. Elle porte sur le véritable objet de l'amour, sur le vrai moi, qui est seul le « *définitif* ». - « La destinée, la vraie, commence pour l'homme à la première marche du tombeau.. » Alors il lui apparaît quelque chose, et il commence à distinguer le définitif. - « Le définitif, songez à ce mot. Les vivants voient l'*infini*; le *définitif* ne se laisse voir qu'au morts⁵. » Cette distinction rappelle π et le π des anciens. « Malheur, hélas ! à qui n'aura aimé que des corps, des formes, des apparences ! La mort lui ôtera tout. Tâchez d'aimer des âmes, vous les retrouverez. » Jamais Hugo n'abandonne cet espoir-là. Il admet comme certaine au fond de l'univers une sorte de paternité, de bonté épandue, et s'écrierait volontiers, avec la foi absolue et naïve de l'évêque Myriel parlant à celui qui va mourir sur l'échafaud : - Entrez dans la vie, le Père est là⁶ !

Non ! je ne donne pas à la mort ceux que j'aime !
Je les garde, je veux le firmament pour eux,
Pour moi, pour tous; et l'aube attend les ténébreux :
L'amour, en nous, passants qu'un rayon lointain dore,
Est le commencement auguste de l'aurore;
Mon cœur, s'il n'a ce jour divin, se sent banni,
Et, pour avoir le temps d'aimer, veut l'infini :
Car la vie est passée avant qu'on ait pu vivre.

Ce n'est donc point une immortalité proprement métaphysique, encore moins une indestructibilité toute physique que rêve Hugo; c'est une immortalité morale, qui consisterait à aimer toujours et à être aimé :

Les âmes vont s'aimer au-dessus de la mort.

Il nous raconte quelque part qu'il a vu en rêve un « ange blanc » passant sur sa tête et qui venait « prendre son Âme » :

« Es-tu la mort, lui dis-je, ou bien es-tu la vie ? »
Et la nuit augmentait sur mon âme ravie,

¹ C'est-à-dire l'annonce d'un état où ce qu'il y a d'inconnu en nous sera « adhérent à l'infini inconnu ».

² Cf. Spinoza : Nous sentons, nous éprouvons que nous sommes éternels.

³ *Les Travailleurs de la mer*.

⁴ *Les Misérables*, tome VII, p. 160.

⁵ *Les Misérables*.

⁶ *Ibid.*, tome VII, p. 273.

Et l'ange devint noir, et dit : « Je suis l'amour »
 Mais son front sombre était plus charmant que le jour,
 Et je voyais, dans l'ombre où brillaient ses prunelles.
 Les astres à travers les plumes de ses ailes ¹.

Au delà de la mort, la vie morale continuera avec ses devoirs, avec son progrès indéfini :

On entre plus heureux dans un devoir plus grand...
 Ce n'est pas pour dormir qu'on meurt; non, c'est pour faire
 De plus haut ce que fait en bas notre humble sphère,
 C'est pour le faire mieux, c'est pour le faire bien ².

Comme Lamartine dans *Jocelyn*, Hugo raconte à son tour, en symboles et en mythes, la destinée humaine, - ou plutôt la destinée universelle. Sa doctrine est empreinte de ce pythagorisme qui a laissé tant de traces dans sa poésie. Il appelle l'homme quelque part : *tête auguste du nombre*; et nous avons vu que les images tirées du nombre sont chez lui fréquentes. En outre, il emprunte à Pythagore et à Platon leurs idées orientales. *Ce que dit la bouche d'ombre* est un mythe analogue à celui d'*Er l'Arménien* dans *la République*. La théorie hindoue de la sanction inhérente aux actions mêmes y est admirablement exprimée, et dans toute sa profondeur. Déjà Lamartine avait représenté l'âme montant et descendant par le poids de sa nature; Hugo ne prend plus cette théorie dans le sens chrétien, mais dans le sens indien. Le monde entier est le lieu de la sanction, le *monde-châtiment*, domaine de la chute des âmes, où chaque être occupe la place que lui assigne son propre poids, plus haut ou plus bas, comme un corps plongé dans un fluide monte ou descend selon qu'il renferme plus de matière. Cette grande idée métaphysique et morale prend même chez Hugo la forme mythique qu'elle avait prise dans l'Inde : celle de la renaissance et de la métempsycose. Comme il s'agit d'un poète, nous ne pouvons savoir avec précision si cette idée était pour lui un simple symbole. Cependant, ce caractère symbolique peut s'inférer de la doctrine soutenue par Hugo que tout vit, même les choses, et que les animaux sont les « ombres vivantes » de nos vertus et de nos vices. Selon Hugo un mystère réside, muet, dans ce que nous appelons la *chose*, la chose matérielle, sans vie apparente, où « repose l'être insondable » :

Tout vit-il ? quelque chose, ô nuit, est-ce quelqu'un ³?

Une fleur souffre-t-elle, un rocher pense-t-il ?

...

Vivants, distinguons-nous une chose d'un être ⁴?

Un autre mystère est dans l'animal :

Mettre un pied sur un ver est une question :
 Ce ver ne tient-il pas à Dieu ⁵?

¹ *Les Contemplations (Apparition)*, p. 131, 132.

² *L'Année terrible*, p. 166.

³ *L'Ane*, p. 143.

⁴ *L'Année terrible*.

⁵ *L'Ane*, p. 140.

Chacun des individus de l'espèce humaine correspond, selon Hugo, à quelque-une des espèces de la création animale : « tous les animaux sont dans l'homme et chacun d'eux est dans un homme. Quelquefois même plusieurs d'entre eux à la fois. Les animaux ne sont autre chose que les figures de nos vertus et de nos vices, errantes devant nos yeux, les fantômes visibles de nos âmes. » Ce sont donc des « ombres » plutôt que de pleines réalités. D'ailleurs « le moi visible (de l'homme) n'autorise en aucune façon le penseur à nier le moi latent (chez l'animal)¹. » Cette vue platonicienne sur les animaux, ombres de nos vertus et de nos vices, prouve que le mythe renouvelé de l'antique Orient sur la chute des âmes et leurs transfigurations a pour Hugo une valeur en partie symbolique.

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route;
 Que, de l'astre au ciron, *l'immensité s'écoute*;
 Que *tout a conscience* en la création;
 Et l'oreille pourrait avoir sa vision,
 Car les choses et l'être ont un grand dialogue.
 Tout parle; l'air qui passe et l'alcyon qui vogue,
 Le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément.
 T'imaginai-tu donc l'univers autrement ?
 Crois-tu que Dieu, par qui la *forme* sort du *nombre*,
 Aurait fait à jamais sonner la forêt sombre,
 L'orage, le torrent roulant de noirs limons,
 Le rocher dans les flots, la bête dans les monts,
 La mouche, le buisson, la ronce où croit la mûre,
 Et qu'il n'aurait rien mis dans l'éternel murmure ?
 ...
 Non, tout est une voix et tout est un parfum;
Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un;
 Une *pensée* emplit le *tumulte superbe*.
 Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le *Verbe*.
 Tout comme toi gémit, ou chante comme moi,
 Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
 Tout parle ? Écoute bien, c'est que veut, onde, flammes,
 Arbres, roseaux, rochers, tout. est ! *tout est plein d'âmes*.

Voici maintenant revenir l'opposition de la lumière et de l'ombre, et la doctrine persane selon laquelle l'ombre n'est qu'une dégradation de la lumière :

Ne réfléchis-tu pas, lorsque tu vois ton *ombre* ?
 Cette forme de toi, rampante, horrible, sombre,
 Qui, liée à tes pas comme un spectre vivant,
 Va tantôt en arrière et tantôt en avant;
 Qui se mêle à la nuit, sa grande sœur funeste,
 Et qui contre le jour, noire et dure, proteste,
 D'où vient-elle ? De toi, de ta chair, du limon
 Dont l'esprit se revêt en devenant démon;
 De ce corps qui, créé par la faute première,
 Ayant rejeté Dieu, résiste à la lumière;
 De ta matière, hélas ! de ton iniquité.
 Cette ombre dit : « Je suis l'être d'infirmité;

¹ *Les Misérables*.

Je suis tombé déjà; je puis tomber encore. »
 L'ange laisse passer à travers lui l'aurore;
Nul simulacre obscur ne suit l'être normal;
Homme, tout ce qui fait de l'ombre a fait le mal.

La peinture qui suit est un nouveau mélange d'idées et de symboles orientaux :

Et d'abord, sache
 Que le monde où tu vis est un monde effrayant
 Devant qui le songeur, sous l'infini ployant,
 Lève les bras au ciel et recule terrible.
 Ton soleil est lugubre et ta terre est horrible.
 Vous habitez le seuil du *monde châtement*.
 Mais vous n'êtes pas hors de Dieu complètement;
 Dieu, soleil dans l'azur, dans la cendre étincelle,
N'est hors de rien, étant la fin universelle.

On remarquera cette conception aristotélique de Dieu présent à tout comme *fin* plutôt encore que comme cause.

L'éclair est son regard, autant que le rayon;
 Et tout, même le mal, est la création,
 Car le dedans du masque est encor la figure.

...
 A la fatalité, loi du monstre captif,
 Succède le devoir, fatalité de l'homme,
 Ainsi de toutes parts l'épreuve se consomme,
 Dans le monstre passif, dans l'homme intelligent,
 La nécessité morne en devoir se changeant,
 Et même remontant à sa beauté première,
 Va de l'ombre fatale à la libre lumière.

La suite exprime la plus haute idée de la sanction que l'on se soit faite, celle des Indiens, qui croient que l'être monte ou descend sur l'échelle universelle par son propre poids, que la vertu ou le vice renferment ainsi eux-mêmes leur récompense ou leur châtement :

L'être créé se meut dans la lumière immense.
 Libre, il sait où le bien cesse, où le mal commence;
Il a ses actions pour juges.
Il suffit
Qu'il soit méchant ou bon; tout est dit. Ce qu'on fit,
 Crime est. notre geôlier, ou vertu nous délivre.
L'être ouvre à son insu, de lui-même, le livre;
 Sa conscience calme y marque avec le doigt
 Ce que *l'ombre* lui garde ou ce que *Dieu* lui doit.
On agit, et l'on gagne ou l'on perd à mesure.
 On peut être étincelle ou bien éclaboussure.
 ...
On s'alourdit, immonde, au poids croissant du mal;
Dans la vie infinie on monte et l'on s'élance,
Ou l'on tombe; et tout être est sa propre balance.
Dieu ne nous juge point. Vivant tous à la fois,

*Nous pensons, et chacun descend selon son poids.
Toute faute qu'on fait est un cachot qu'on s'ouvre.
Les mauvais, ignorant quel mystère les couvre,
Les êtres de fureur, de sang, de trahison,
Avec leurs actions bâtissent leur prison;
...
L'homme marche sans voir ce qu'il fait dans l'abîme.
L'assassin pâtirait s'il voyait sa victime :
C'est lui !...*

Ces vers sont, à notre avis, le modèle de la poésie philosophique. Exacte en ses formules et cependant colorée, ce n'est plus une traduction, c'est une incarnation d'idées, où la vie vient du dedans pour éclater au dehors.

Le dernier mot d'Hugo sur la destinée est celui de Platon dans *la République* : _____

Grand Dieu ! nul homme au monde
N'a droit, en choisissant sa route, en y marchant,
De dire que c'est toi qui ras rendu méchant;
Car le méchant, Seigneur, ne t'est pas nécessaire ¹.

¹ *Les Contemplations (La vie aux champs)*.

Deuxième partie: chapitre III:
“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Victor Hugo”

IV

Religion

[Table des matière-2](#)

I. - Dans son poème intitulé *Religions et religion*, Hugo expose d'abord éloquemment les objections faites à Dieu par la « philosophie de la négation » :

- « Le monde, quel qu'il soit, c'est ce qui dans l'abîme
N'a pas dû commencer et ne doit pas finir.
*Quelle prétention as-tu d'appartenir
À l'unité suprême et d'en faire partie,*
Toi, fuite ! toi monade en naissant engloutie,
Qui jettes sur le gouffre un regard insensé,
Et qui meurs quand le cri de ta vie est poussé !
...
*Tu veux un Dieu, toi l'homme, afin d'en être !
Si tu veux l'infini, c'est pour y reparaître.
L'homme éternel, voilà ce que l'homme comprend.*

Dieu n'est pas; nie et dors. Tu n'es pas responsable;
Ris de l'inaccessible, étant l'insaisissable ¹. »

Puis Hugo répond en énumérant les conséquences morales qu'on peut tirer, à l'en croire, du système matérialiste :

Pour tout dogme : « Il n'est point de vertus ni de vices;
Sois tigre, si tu peux. Pourvu que tu jouisses,
Vis n'importe comment pour finir n'importe où; - »
...
Qu'il ne soit nulle part d'idéal, ni de loi;
Que tout soit sans réponse et demande pourquoi ²!
...

¹ *Religions et religion (Rien).*

² *Ibid. (Rien).*

Hugo préférerait la religion traditionnelle elle-même à tout système qui bannit ainsi du monde l'élément moral. Mais ce ne sont pas les religions, selon lui, ni leurs prêtres qu'il faut consulter; car on ne peut donner une *forme* à l'absolu. Toute religion est « un avortement du rêve humain » devant l'être et « devant le firmament ». Le dogme, quel qu'il soit, juif ou grec, rapetisse à sa taille le vrai et l'idéal, la lumière et l'azur : « il coupe l'absolu sur sa brièveté. »

Tous les cultes ne sont, à Memphis comme à Rome.
Que des réductions de l'éternel sur l'homme ¹.

Et pourtant il faut une croyance à l'humanité,

Il faut à l'homme, en sa chaumière
Des vents battu,
Une loi qui soit sa lumière
Et sa vertu;

Mais une croyance n'est pas un dogme :

Un dogme est l'oiseleur, guettant dans la forêt,
Qui, parce qu'il a pris un passereau, croirait
Avoir tous les oiseaux du ciel bleu dans sa cage ².

Par cela même que le dogme est arrêté, immuable, mort, il est une injure à Dieu et un réel blasphème :

Pas de religion qui ne blasphème un peu ³.

Au-dessus des prêtres et des mythologues, Hugo place les ascètes, qui, perdus dans la contemplation de l'invisible, se sont mis directement en face de l'énigme sacrée du monde. Ce sont les vrais prédécesseurs des philosophes :

As-tu vu méditer les ascètes terribles ?
Ils ont tout rejeté, talmuds, korans et bibles.
Ils n'acceptent aucun des védas, comprenant
Que le vrai livre s'ouvre au fond du ciel tonnant,
Et que c'est dans l'azur plein d'astres que flamboie
Le texte éblouissant d'épouvante ou de joie.
L'aigle leur dit un mot à l'oreille en passant:
Ils font signe parfois à l'éclair qui descend;
Ils rêvent, fixes, noirs, guettant l'inaccessible,
L'œil plein de la lueur de l'étoile invisible ⁴.

Enfin, au-dessus des prêtres et des ascètes est le philosophe, qui trouve dans sa conscience même et l'idée de Dieu et la loi divine.

¹ *Religions et religion (Philosophie)*.

² *La fin de Satan*, p. 137.

³ *Religions et religion (Première réflexion)*.

⁴ *Ibid. (Conclusion)*.

Il est ! Mais nul cri d'homme ou d'ange, nul effroi,
Nul amour, nulle bouche, humble, tendre ou superbe,
Ne peut balbutier distinctement ce verbe !
Il est ! il est ! il est ! il est éperdument...

...

*Tout est le chiffre, .il est la somme,
Plénitude pour lui, c'est l'infini pour l'homme.*

...

Contente-toi de dire : - il est, puisque la femme
Berce l'enfant avec un chant mystérieux;
Il est, puisque l'esprit frissonne, curieux;
*Il est, puisque je vais le front haut; puisqu'un maître
Qui n'est pas lui m'indigne, et n'a pas le droit d'être.*

...

Puisque l'âme me sert quand l'appétit me nuit,
*Puisqu'il faut un grand jour sur ma profonde nuit*¹.

On se rappelle l'éloquente apostrophe au prêtre dans *l'Année terrible* :

Mais, s'il s'agit de l'être absolu qui condense
Là-haut *tout l'idéal dans toute l'évidence,*
Par qui, manifestant l'unité de la loi,
L'univers peut, ainsi que l'homme, dire : *Moi;*
De l'être dont je sens *l'âme au fond de mon âme,*

...

S'il s'agit du prodige immanent qu'on sent vivre
Plus que nous ne vivons, et dont notre âme est ivre
Toutes les fois quelle est sublime...

...

S'il s'agit du principe éternel, simple, immense,
Qui *pense* puisqu'il *est*, qui de tout est le lieu,
Et que, *faute d'un nom plus grand, j'appelle Dieu,*
Alors tout change, alors nos esprits se retournent,

...

Et c'est moi le croyant, prêtre, et c'est toi l'athée².

Hugo s'en tient donc à la philosophie, mais à une philosophie qui n'exclut ni l'adoration, ni l'amour, ni même la prière. La force principale de l'homme, dit-il, c'est l'amour . « Nous ne comprenons ni l'homme comme point de départ, ni le progrès comme but, sans ces deux forces qui sont les deux moteurs : croire et aimer³. »

Et ailleurs :

Adorer, c'est aimer en admirant. O cimes !
Que le soleil est beau sur les sommets sublimes⁴.

L'homme est un point qui vole avec deux grandes ailes,

¹ *Religions et religion (Conclusion).*

² *L'Année terrible.*

³ *Les Misérables*, p. 187, tome IV.

⁴ *Les Quatre Vents de l'esprit (Deux voix dans le ciel)*, p. 170.

Dont l'une est la pensée et dont l'autre est l'amour.

La foi même provient de l'amour, et c'est pour cela que la vraie et libre foi est nécessaire à l'homme. « L'homme vit d'affirmation plus encore que de pain. » Mais la foi n'en reste pas moins toujours au second rang; après l'amour, après la volonté aimante. Aimer, c'est vouloir, et vouloir est l'essentiel : « Croire n'est que la deuxième puissance; vouloir est la première. Les montagnes proverbiales que la foi transporte ne sont rien à côté de ce que fait la volonté ¹. »

O possibles qui sont pour nous les impossibles ²

Je forcerai bien Dieu d'éclorre
A force de joie et d'amour !

« *L'âme qui aime et qui souffre est à l'état sublime* ³. »

Aimer, voilà le vrai lien des êtres, voilà ce qui change le monde en une société infinie :

Nul être, âme ou soleil, ne sera solitaire.

Aimer, « voilà la seule chose qui puisse occuper et remplir l'éternité ⁴. » La prière, c'est l'élan de l'amour et en même temps de la pensée vers un mystère qui est conçu comme le mystère même, du bien final : « Être impuissant, c'est une force. En présence de nos deux grandes cécités, la destinée et la nature, c'est dans son impuissance que l'homme a trouvé le point d'appui, la prière... La prière, énorme force propre à l'âme, est de même espèce que le mystère ⁵. »

Dans une de ses visions, Hugo personnifie l'ange de la prière :

C'était un front de vierge avec des mains d'enfant;
Il ressemblait au lis que la blancheur défend;
Ses mains en se joignant faisaient de la lumière.
Il me montra l'abîme où va toute poussière,
Si profond, que jamais un écho n'y répond;
Et me dit : « Si tu veux, je bâtirai le pont. »
Vers ce pâle inconnu je levai ma paupière.
« Quel est ton nom ? » lui dis-je. Il me dit : « La prière ⁶. »

Il y a, selon Hugo, « le labeur visible et le labeur invisible » ; penser, c'est agir : - « Les bras croisés travaillent, les mains jointes font. Le regard au ciel est une œuvre. Les esprits irréflechis et rapides disent: - A quoi bon ces figures immobiles du côté du mystère ? à quoi servent-elles ? qu'est-ce qu'elles font ?- Hélas ! en présence de l'obscurité qui nous environne

¹ *Les Travailleurs de la mer.*

² *Les Contemplations.*

³ *Les Misérables*, p. 101-102.

⁴ *Ibid.*, tome VII.

⁵ *Les Travailleurs de la mer.*

⁶ *Les Contemplations (Le Pont)*, p. 169, 170.

et qui nous attend, ne sachant pas ce que la dispersion immense fera de nous, nous répondons : Il n'y a pas d'œuvre plus sublime peut-être que celle que font ces âmes. Et nous ajoutons : il n'y a peut-être pas de travail plus utile. Pour nous, toute la question est dans la quantité de pensée qui se mêle à la prière. Nous sommes de ceux qui croient à la misère des oraisons et à la sublimité de la prière ¹. »

On connaît les paroles d'adoration que Victor Hugo lui-même a prononcées dans le livre consacré à sa fille :

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire;
Je vous porte, apaisé,
Les débris de ce cœur tout plein de votre gloire,
Que vous avez brisé.

Je viens à vous, Seigneur, confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant !
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent...

Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
Par votre volonté.
L'âme de deuil en deuil, l'homme de rive en rive
Roule à l'éternité...

Dès qu'il possède un bien, le sort le lui retire;
Rien ne lui fut donné dans ses rapides jours,
Pour qu'il s'en puisse faire une demeure, et dire :
C'est ici ma maison, mon champ et mes amours !

Il doit voir peu de temps tout ce que ses yeux voient;
Il vieillit sans soutiens.
Puisque ces choses sont, c'est qu'il faut qu'elles soient;
J'en conviens, j'en conviens !

Dans vos cieux, au delà de la sphère des nues,
Au fond de cet azur immobile et dormant,
Peut-être faites-vous des choses inconnues,
Où la douleur de l'homme entre comme élément ².

II. - Quand on s'est familiarisé avec les idées philosophiques de Victor Hugo, - ce poète « sans idées », - alors, et alors seulement bien des pièces, dont on ne faisait que sentir vaguement la beauté ou la sublimité, prennent tout leur sens, produisent la plénitude de leur effet esthétique. Rappelez-vous, par exemple, ces vers célèbres, mais si diversement sentis et appréciés : *Ibo*.

¹ *Les Misérables*, p. 493, tome IV.

² *Contemplations*, liv. IV.

Dites, pourquoi, dans l'insondable
 Au mur d'airain,
 Dans l'obscurité formidable
 Du ciel serein...

Pourquoi, dans ce grand sanctuaire
 Sourd et béni,
 Pourquoi, sous l'immense suaire
 De l'infini,

Enfouir vos lois éternelles
 Et vos clartés ?
 Vous savez bien que j'ai des ailes,
 O vérités !

Dès ces premiers vers le simple critique littéraire, tout en admirant le mouvement de l'ode, murmurerait peut-être « grandes épithètes, images obscures et incohérentes; » mais le philosophe, lui, retrouve toute une doctrine sous chaque mot : « l'insondable au mur d'airain », c'est l'inconnaissable de la métaphysique, qui ferme et mure pour l'intelligence le mystère du monde; « *l'obscurité formidable du ciel serein* », c'est une allusion à la doctrine propre du poète sur le jour et la nuit, le jour étant aussi obscur en soi que la nuit même. Sous les clartés du dehors, ce que le poète veut découvrir, ce sont les clartés de l'intelligence, les *vérités*, que le monde physique, au moment même où il semble les faire éclater aux yeux, enfouit et dérober. Ce ciel infini, embrasé de lumière, c'est pour l'esprit la nuit même. Ce tabernacle du firmament, c'est le suaire sous lequel l'âme cherche en vain à découvrir non plus les *lois* physiques et mathématiques, mais les vraies *lois* du monde moral, qui semblent ensevelies dans la mort.

Pourquoi vous cachez-vous dans l'ombre
 Qui nous confond ?
 Pourquoi fuyez-vous l'homme sombre
 Au vol profond ?

On sait que *l'ombre*, pour Hugo, c'est toujours la matière, sphère du mal, devant laquelle la pensée de l'homme se fait « sombre » elle-même. Mais la pensée a des ailes, des ailes « au vol profond », et elle s'élancera à la conquête du ciel. Toutes les Vérités, comme autant de constellations du firmament moral, vont lui apparaître l'une après l'autre; toutes les divinités de l'âme vont surgir, chacune avec son « attribut », et les ailes du poète nous transportent dans cet Olympe nouveau.

Que le mal détruise ou bâtisse,
 Rampe on soit roi,
 Tu sais bien que j'irai, Justice,
 J'irai vers toi !

Beauté sainte, *Idéal qui germes*
Chez les souffrants,
Toi par qui les esprits sont fermes,
Et les cœurs grands,

Vous le savez, vous que j'adore,
 Amour, Raison,
Qui vous levez comme l'aurore
Sur l'horizon,

Foi ceinte d'un cercle d'étoiles,
 Droit, bien de tous,
 J'irai, Liberté qui te voiles,
 J'irai vers vous.

Un critique distingué ¹ a dit au sujet de ces strophes : « Voilà qui est bien, mais il faudrait définir un peu tout cela d'une indication rapide au moins, parce que ce sont choses qui ne vont point de soi ensemble, et que les hommes ont opposé quelquefois la raison à la foi, le droit à l'idéal, la beauté à la raison et la justice à l'amour. » Ainsi vous demandez au poète des définitions philosophiques, une dissertation en vers, et vous ne voyez pas que Victor Hugo a réellement défini comme il le devait, « d'une indication rapide », chacune des vérités du monde moral : - la beauté est *sainte*, parce qu'elle est, comme il l'a dit ailleurs, la « forme que Dieu donne à l'absolu » ; *l'idéal qui germe chez les souffrants*, parce que c'est la douleur même qui nous fait concevoir et entrevoir à travers nos larmes, par delà ce monde visible, un monde invisible et meilleur ; et non seulement elle nous le fait concevoir, mais elle le fait germer en nous et éclore. L'idéal rend « les esprits fermes », parce qu'il leur montre un but et leur donne une loi; il rend « les cœurs grands » parce qu'il leur communique la force de l'espérance. Nous doutons qu'une définition métaphysique valût cette condensation poétique d'idées et de sentiments ? De ce monde où l'un souffre le poète relève nos yeux vers le ciel, et il nous y montre la *Foi, ceinte d'un cercle d'étoiles*. Puis, c'est le Droit, défini philosophiquement en trois mots : « bien de tous; » enfin la dernière divinité, celle qui *se voile*, celle qui est si loin de régner parmi les hommes, surtout à l'époque où le poète écrivait ses *Contemplations*, - c'est la *Liberté*. Mais en vain l'étoile se dérobe derrière le nuage, le poète ira vers elle :

Vous avez beau, sans fin, sans borne,
 Lueurs de Dieu,
 Habiter *la profondeur morne*
Du gouffre bleu,

Âme à l'abîme habituée
 Dès le berceau,
 Je n'ai pas peur de la nuée,
 Je suis oiseau.

Je suis oiseau comme cet être
 Qu'Amos rêvait,
 Que saint Marc voyait apparaître
 A son chevet,

Qui mêlait sur sa tête fière
 Dans les rayons,
 L'aile de l'aigle à la crinière

¹ M. Faguet.

Des grands lions.

Cet oiseau symbolique ne désigne plus seulement la pensée individuelle du poète; il représente la pensée humaine, ou plutôt *l'esprit*, qui fait de tout homme un voyant capable de deviner l'énigme et de dire : la vraie *loi*, la vraie clarté du monde, c'est la justice.

Les lois de nos destins sur terre,
Dieu les écrit ;
Et si ces lois sont le mystère,
Je suis l'esprit

J'ai des ailes, j'aspire au faite,
Mon vol est sûr;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur;

Je gravis les marches sans nombre,
Je veux savoir;
Quand la science serait sombre
Comme le soir !

La pure science en effet, alors qu'elle paraissait éclairer les choses, n'a fait que les assombrir pour les yeux de l'âme ; et cependant elle est le premier et nécessaire degré de toute ascension vers l'infini :

Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré,
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,
Je monterai.

Vous savez bien que l'âme est forte
Et ne craint rien
Quand le souffle de Dieu l'emporte !
Vous savez bien

Que j'irai jusqu'aux bleus pilastres;
Et que mon pas,
Sur l'échelle qui monte aux astres,
Ne tremble pas !

On se sent entraîné comme malgré soi dans les espaces par l'oiseau d'Amos et de saint Marc. C'est à la fois l'emportement et la sûreté du vol. La forme même de la strophe exprime les deux choses : quand un premier vers vous a soulevé comme dans un enlèvement aérien, le second, plus court, vous donne le sentiment d'un but touché. Puis le vol reprend, reprend sans cesse, et il semble qu'il ne s'arrêtera jamais : chaque vers a la rapidité d'un coup d'aile, l'éblouissement d'une vision.

Les préjugés et la réaction contre Hugo sont aujourd'hui une mode si tyrannique pour les littérateurs, que des esprits à portée philosophique et au courant des systèmes, comme MM. Brunetière et Scherer, ou M. Faguet, ou M. Hennequin, prévenus contre le poète, persuadés

d'avance qu'il doit divaguer dès qu'il ouvre la bouche, ne veulent plus même essayer de comprendre ce qu'il dit de profond¹. Toute idée d'Hugo *doit* être un lieu commun, c'est chose arrêtée d'avance. En revanche, quand le lieu commun vient de Lamartine, on ne lui fait plus aucun reproche, et même on s'efforce d'y voir des profondeurs.

Un homme d'esprit s'est amusé à résumer comme il suit les pièces d'Hugo : - « On s'amuse et la mort arrive (*Noces et festins*); Nous allons tous à la tombe (*Soirée en mer*) ; Il faut être charitable pour gagner le ciel (*Pour les pauvres*) ; Le bonheur pour les jeunes filles est dans la vertu (*Regard jeté dans une mansarde*) ; L'amour n'a qu'un temps, mais on s'en souvient toujours avec plaisir (*Tristesse d'Olympio*), etc.². » On pourrait ainsi parodier et ramener à de pures banalités bien des pages célèbres non seulement de Bossuet, qui a en effet la sublime éloquence du lieu commun, mais de Pascal et de maint philosophe. - L'infiniment petit n'est pas moins insondable que l'infiniment grand (*le Double Infini*); L'homme est faible par le corps; mais puissant par la pensée (*le Roseau pensant*); Si la pensée est plus grande que la matière, l'amour est plus grand encore que la pensée (*les Trois Ordres*), etc. Même pour Descartes : - Il est difficile de douter de sa propre existence (*cogito, ergo sum*); Où aurions-nous pu prendre l'idée d'un être parfait s'il n'y avait en nous qu'imperfection ? - Spinoza : *Dieu est partout, Dieu est en tout*, - et ainsi de suite. Si *la Tristesse d'Olympio* se résume en cette vérité de la Palisse : « L'amour n'a qu'un temps, mais on s'en souvient toujours avec

¹ Déjà Mérimée voyait dans V. Hugo un « fou ». Pour A. Dumas fils, V. Hugo et son œuvre sont simplement « monstrueux » l'un et l'autre : « Il est une force indomptable, un élément irréductible, une sorte d'Attila du monde intellectuel,... s'emparant de tout ce qui peut lui servir, brisant ou rejetant tant ce qui ne lui sert plus. C'est l'implacable génie qui ne se soucie que de *soi-même*. » Et, quant à son caractère, M. Dumas aboutit à ce jugement, naïf à force de subtilité malveillante : « Il a aimé la liberté, parce qu'il a compris que la liberté seule pouvait lui donner la gloire telle qu'il la voulait, et qu'un simple poète ne pouvait aspirer à être au-dessus de tous que dans une société démocratique... Il a répudié la monarchie et le catholicisme, parce que, dans ces deux formes sociale et religieuse de l'Etat, il aurait toujours eu inévitablement quelqu'un au-dessus de lui. » Ainsi Hugo n'a pas d'autre raison à opposer au catholicisme que ses intérêts de son orgueil personnel ! Pour M. Scherer et M. Brunetière, Victor Hugo est un virtuose, un versificateur incomparable, qui a immortalisé des lieux communs. M. Jules Lemaître, pour qui Lamartine « n'est pas un poète, mais la poésie même, » ne reconnaît chez Hugo une « métaphysique rudimentaire » que pour s'en moquer. M. Faguet, tout en désirant mieux rendre justice, résume l'opinion des critiques du jour et la sienne propre en disant : « Il n'aime pas les idées... Il n'aime pas ceux qui ont des idées. Lui qui se plaît, en prose et en vers, à faire des nomenclatures de noms illustres, il ne cite jamais (ou il cite très indifféremment et au hasard de la rime, sans y insister) les noms des philosophes, des *historiens*, des hommes de pensée, Descartes, Leibnitz, Spinoza, Kant, Montesquieu... En résumé, V. Hugo est magnifique metteur en scène de lieux communs, dramaturge pittoresque, romancier descriptif, lyrique puissant, froid quelquefois, épique supérieur et merveilleux. Très facilement pénétrable, peu profond, peu compliqué, obscur seulement (et rarement) par la forme, ses beaux lieux communs, ses dissertations morales, ses larges et riches descriptions, ses narrations éclatantes complaisamment étalées, seront bien compris et bien goûtés des jeunes esprits. » (Faguet, *Etudes littéraires*: V. Hugo, pp. 181, 232, 257.) Selon M. Hennequin, avec son immense réputation Victor Hugo n'a eu pour admirateur « aucun critique notable. » (?) S'il en était ainsi, il faudrait le regretter pour les critiques notables : cela ne ferait pas honneur à leur intelligence. M. Hennequin a cru lui-même faire de la « critique scientifique » et notable en réduisant le génie de V. Hugo à la « grandiosité vague et verbale » et en induisant qu'il devait y avoir en lui prédominance des éléments figurés du langage et de la « troisième circonvolution frontale ». Il ne reste plus qu'à disséquer le cerveau de V. Hugo pour faire de la critique qui soit à la hauteur de la science. Cette « critique scientifique » rappelle les expérimentations scientifiques que Zola fait dans son imaginalion.

² M. Faguet, p. 196.

plaisir; » on peut résumer de même *le Lac* de Lamartine : « Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, chagrin d'amour dure toute la vie. » - Même le *Moïse* de Vigny : « Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux. » *Le Mont des Oliviers* de Vigny, comme *le Désespoir* de Lamartine : Le mal et la douleur ne sont pas faciles à concilier avec la divine Providence. Et Byron : « Tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes. » - Même les poèmes des philosophes conscients et raisonnés, comme Sully-Prudhomme : - L'homme ne peut se résoudre à ne pas espérer (*les Danaïdes*) ; Les âmes délicates sont faciles à froisser (*le Vase brisé*) ; On serait heureux de retrouver dans une autre vie ceux qu'on a perdus (*les Yeux*) ; Les hommes travaillent l'un pour l'autre : il se faut entr'aider, c'est la loi de nature (*le Rêve*) ; Les aéronautes sont des hommes courageux, qui se munissent de baromètres et qui font à leurs dépens des expériences de physique (*le Zénith*)¹. - C'est un lieu commun aussi que de vivre, d'être homme : tous nous faisons tour à tour les mêmes réflexions; cependant, pour chacun de nous, elles sont neuves, imprévues. Nos souffrances ne sont point émoussées par ce fait qu'elles ont été les souffrances de ceux qui ont vécu avant nous; par contre, pas une de nos joies ne sera déflorée par les joies toutes pareilles de nos pères endormis. Que la vie soit une,

¹ *Soirée en mer*, d'Hugo, qu'on nous représente comme le développement de cette vérité : « *Nous allons tous à la tombe*, » - et qui du reste n'a point la prétention d'être une poésie philosophique, contient les beaux vers suivants, qui en marquent le vrai sens :

Et l'éternelle harmonie,
Pèse comme une ironie
Sur tout ce tumulte humain.

Dans *Magnitudo parvi*, vers adressés à un enfant, et qu'on représente comme un pur lieu commun, nous lisons cette description du penseur :

Il sent que l'humaine aventure
N'est rien qu'une apparition;
Il se dit : Chaque créature
Est toute la création. »

Il se dit : « Mourir, c'est connaître;
Nous cherchons l'issue à tâtons.
J'étais, je suis, et je dois être.
L'ombre est une échelle. Montons. »

Il se dit : « Le vrai, c'est le centre;
Le reste est apparence ou bruit,
Cherchons le lion et non l'antre;
Allons où l'œil fixe reluit. »

Il sent plus que l'Homme en lui naître
Il sent, jusque dans ses sommeils,
Lueur à lueur, dans son être;
L'infiltration des soleils.

Ils cessent d'être son problème;
Un astre est un voile. Il veut mieux;
Il reçoit de leur rayon même
Le regard qui va plus loin qu'eux.

se répète indéfiniment, voilà un lieu commun aussi vieux que la vie même. Seulement, à cette vie immuable, à ses bonheurs et à ses tristesses nous apportons, pour les faire nôtres, cette nuance indéfinissable qui est la personnalité. Le poète est celui en qui s'accuse cette façon toute particulière de sentir, et qui se trouve prêter ainsi aux lieux communs, à l'éternelle vie, la fraîcheur et la nouveauté de ce qui passe. Tout, dans la poésie, est donc lieu commun ou tout est original selon la façon dont on l'interprète. Les grandes idées morales et philosophiques ont beau se transformer sans cesse, après chacune de leurs métamorphoses on les retrouve toujours les mêmes en leur fond, mais avec quelque charme subtil de plus : elles sont comme cette belle de la légende métamorphosée en jasmin, qui, reprenant sa forme première, conserva pourtant le parfum de la fleur.

Les descriptions mêmes de la nature, dans Hugo, ont été accusées de lieu commun. A en croire M. Brunetière, Victor Hugo, fils d'un soldat,

Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,

traîné de ville en ville dans les bagages de son père, a pu chanter indifféremment ses « Espagnes », ou plus tard la maison de la rue des Feuillantines; il n'a pas eu de « patrie locale, et à peine un foyer domestique. » Hugo n'a vu la nature « qu'avec les yeux du corps, en touriste ou en passant ; l'on peut même douter s'il l'a comprise et aimée, autrement qu'en artiste. » Lamartine, au contraire, « l'a vue avec les yeux de l'âme, l'a aimée jusqu'à s'y confondre, quelquefois même jusqu'à s'y perdre, et l'a aimée tout entière. » Lamartine est donc chez nous « le poète de la nature, *le seul peut-être que nous ayons*, en tout cas le plus grand, et il l'est pour n'avoir pas appris à décrire la nature, mais pour avoir commencé par la sentir. » - Ainsi Hugo, n'ayant pas été élevé dans une maison de campagne, n'a pas dû sentir la nature ! A Jersey, par exemple, où ce touriste est resté dix-sept ans il n'a pas senti la sublimité de l'océan; et il ne l'a pas rendue, ni dans *les Contemplations*, ni dans *les Travailleurs de la mer*. Enfin, lui qui a tout représenté de la nature, il n'a pas été un « poète de la nature ». Même partialité quand il s'agit d'apprécier la vérité des sentiments affectueux chez Lamartine et chez Hugo. « Car, dit encore M. Brunetière, il y a de la rhétorique dans *la Tristesse d'Olympio* : il y a de la littérature jusque dans *le Souvenir* de Musset : - deux vers de Dante, quatre lignes de Diderot, une invocation à Shakespeare ; - mais il n'y a pas trace de littérature dans *le Lac*, pas ombre seulement de rhétorique, et c'est ce qui en fait la suprême beauté. » Pas trace de littérature ni ombre de rhétorique dans :

Et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :

O temps, suspends ton vol, et vous, heures rapides,
Suspendez votre cours !

Les apostrophes au lac : - « Regarde », « t'en souvient-il ? », la prosopopée au *Temps*, - le « rivage charmé », le « flot attentif », « gardez, belle Nature; au moins le souvenir » ; - tout cela n'est pas de la littérature, et même de la littérature usée ? La pensée du *Lac* est la pensée épicurienne d'Horace sur la fuite des jours : « Hâtons-nous, jouissons », qui est assez mal fondue avec l'idée de l'océan des âges, et avec le sentiment moderne de l'amour. Quand un

critique est si sévère pour l'un, comment est-il si indulgent pour l'autre ? Soyons plutôt sympathique à tous. « Jusque dans les belles pièces des *Contemplations* que Victor Hugo a consacrées à la mémoire de sa fille, on sent, ajoute M. Brunetière, l'arrangement et l'apprêt :

Maintenant que je puis, assis au bord des ondes,
Ému par ce tranquille et profond horizon,
Examiner en moi les vérités profondes,
Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon. »

Quel apprêt y a-t-il dans l'expression de cette vérité que, tout d'abord, une grande douleur ne peut rien voir en dehors d'elle, rien *penser* de ce qui n'est pas elle, rien *regarder* de la nature, de cette nature souriante qui lui semble une ironie ? Quand la douleur se calme, alors, et alors seulement on peut examiner en soi « les vérités profondes », on peut regarder hors de soi « les fleurs du gazon » ; - et cela, sans songer à la tombe, elle aussi recouverte de fleurs, sans détourner avec horreur ses yeux de ce printemps lumineux du dehors qui fait contraste avec l'hiver du dedans.

La diversité de jugements portés sur Hugo tient en grande partie à la diversité et à la complexité de l'œuvre du poète. Pour comprendre Musset, il suffit presque d'avoir aimé; pour comprendre Lamartine, il suffit, bien souvent, d'avoir rêvé au clair de lune, tantôt avec douceur, tantôt avec tristesse. C'est une chose autrement complexe que de pénétrer le génie d'Hugo. Pour saisir sa richesse de coloris, il faudra pouvoir sentir Chateaubriand, Flaubert; pour comprendre la sonorité de son langage, il faudra apprécier les artistes de mots comme ce même Flaubert, Théophile Gautier, nos Parnassiens; seulement, sous les mots, il y a très souvent des idées élevées et profondes, « tandis que sous les vers ciselés des Parnassiens, il n'y a rien. Pour saisir enfin toute la force de certaines formules, ce n'est pas trop d'être quelque peu philosophe. Il y a sans doute bien des artifices de composition dans ses romans et ses drames; pourtant, dans les scènes particulières, dans les épisodes détachés de l'ensemble factice, il possède un sens du réel et arrive à une puissance lyrique dans la reproduction exacte de la vie que Zola, dans ses bonnes pages, a seul atteinte. Les admirateurs de Zola pourraient même, dans ces moments-là, comprendre Victor Hugo; si, à côté du réaliste, il n'y avait en lui un idéaliste aussi ailé que l'Ariel de Renan. D'autre part, il faudrait des écrivains accoutumés à l'analyse des Stendhal et des Balzac, pour saisir la finesse ou la profondeur de certaines observations psychologiques répandues en masse dans l'œuvre de V. Hugo et telles que celle-ci : « Comme le souvenir est voisin du remords ¹ ! »

¹ S'il a fait abus du « démesuré », il a connu aussi la délicatesse des pensées: « La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste. » (*Les Travailleurs de la mer.*) « La joie que nous inspirons a cela de charmant que, loin de s'affaiblir comme tout reflet, elle nous revient plus rayonnante. » (*Les Misérables.*) « Un prêtre opulent est un contresens... Peut-on toucher nuit et jour à toutes les détresses, à toutes les indigences sans avoir soi-même sur soi un peu de cette sainte misère, comme la poussière du travail ? » (*Les Misérables.*) « Il y a quelque chose qui nous ressemble plus que notre visage; c'est notre physionomie ; et il y a quelque chose qui nous ressemble plus que notre physionomie, c'est notre sourire. » (*Les Travailleurs de la mer.*) « Notre prunelle dit quelle quantité d'homme il y a en nous. Nous nous affirmons par la lumière qui est sous notre sourcil... Si rien ne brille sous la paupière, c'est que rien ne pense dans le cerveau, c'est que rien n'aime dans le cœur. » Sur le démesuré même, il a des explications qui ont leur valeur philosophique : « L'immense diffère du grand en ce qu'il exclut, si bon lui semble, la *dimension*, en ce qu'il passe la mesure, comme on dit

Jusque dans celles de leurs œuvres où ils paraissent le plus abstraits d'eux-mêmes, les auteurs restent tout enveloppés de leur personnalité, dont la force a précisément fait leur génie. Cette personnalité peut ne s'affirmer nulle part, elle s'échappe de partout; subtile comme une atmosphère, elle se dégage des moindres pensées, de l'arrangement et du choix même des mots. De là, chez le lecteur, ces antipathies ou ces sympathies qui ne se formulent pas toujours, mais qui n'en sont pour cela que plus fortes; de là, parfois, ce mauvais vouloir apparent de toute une génération pour un poète, quelque grand qu'il soit d'ailleurs, au moment où il cesse de représenter exactement l'état intellectuel et moral d'une époque. Nous sommes trop près des romantiques pour ne pas nous répandre en protestations contre leurs défauts, d'autant plus grands à nos yeux que nous craignons presque d'y tomber encore; notre esprit est en réaction trop directe avec le leur pour que nous puissions clairement démêler le vrai du factice dans l'art romantique, pas plus d'ailleurs que nous ne saurions apprécier dans une exacte mesure les exagérations de l'art contemporain. Ce qu'on pourrait appeler le dogmatisme optimiste de Victor Hugo est en opposition trop marquée avec le dogmatisme pessimiste de nos poètes pour qu'une conciliation puisse s'opérer dans la plupart des esprits : on ne veut ni comprendre, ni jeter de pont entre l'une et l'autre rive d'un même courant, entre deux conceptions différentes de l'esprit humain au sujet du monde. Cette sérénité de Victor Hugo reparaissant toujours après tous les orages, comme la cime d'un mont se dégage sans cesse des nuages amoncelés, nous étonne un peu, nous glace presque : pour les générations, comme pour les hommes, il est des heures où le calme de l'immuable nature n'apaise pas, où la pensée assez maîtresse d'elle-même pour monter toujours vers les régions immobiles du grand ciel semble aussi loin de nous que la Nature, que le ciel lui-même, et nous restons indifférents, hostiles quelquefois. Ces impressions ne durent pas; un beau vers aussi bien qu'un beau paysage ne reste pas longtemps incompris.

Deuxième partie: chapitre III:

“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Victor Hugo”

V

Idées morales et sociales

[Table des matière-2](#)

I. - Pour apprécier, par l'exemple d'un grand poète, l'influence morale et sociale que peut exercer la poésie, il nous reste à marquer en quelques traits la façon dont Hugo lui-même comprit sa « mission ». Et d'abord, on peut dire du cœur du poète ce que M^{lle} Baptistine disait

vulgairement, et en ce qu'il peut, sans perdre la beauté, perdre la *proportion*... Quels personnages prend Eschyle ? les volcans... Il est rude, abrupt, excessif. »

de la maison de Mgr Myriel, ouverte à tous : « Le diable peut y passer, mais le bon Dieu l'habite. » On serait un peu surpris de voir appliquer à l'auteur d'*Othello* et de *Macbeth* l'épithète de *bon*; de même on ne peut dire que Goethe, avec son intelligence scientifique et sereine, soit bon, ni Balzac, avec sa psychologie un peu sombre et prévenue : ce sont des observateurs, des artistes qui représentent avec exactitude, quelquefois avec dégoût, la comédie humaine; ils savent exciter la pitié pour tel ou tel personnage donné, mais ce n'est point ce sentiment large et paternel, cette pitié profonde pour toute misère humaine qui finit par dominer l'œuvre de Victor Hugo. Cette bonté de cœur ne s'est point fait jour tout de suite; le tempérament premier de Victor Hugo était violent et passionné ; ses toutes premières œuvres ne peignent que lutte, coups d'épée, chocs de toutes sortes, y compris les chocs des rimes et des couleurs. Dans *les Orientales*, il se montre généreux, - la poésie ne va pas sans la générosité du cœur; - mais c'est une générosité batailleuse et un peu farouche; la violence reste le caractère dominant du poète, puisqu'il aura assez de colère pour remplir l'interminable livre des *Châtiments*. Ce n'est que dans l'exil, la solitude, le malheur (il perdit sa fille) que se dégagent cette bonté qui s'étend à toute chose, cette douceur où tout s'éteint :

C'est une bienveillance universelle et douce,
 Qui dore comme une aube et d'avance attendrit
 Le vers qu'à moitié fait j'emporte en mon esprit,
 Pour l'achever aux champs avec l'odeur des plaines,
 Et l'ombre du nuage et le bruit des fontaines ¹!

On peut appliquer à Hugo ce qu'il dit d'un de ses personnages : « La mansuétude universelle était moins chez lui un instinct de nature que le résultat d'une grande conviction filtrée dans son cœur à travers la vie et lentement tombée en lui pensée à pensée. » - « Il est de ces âmes, a-t-il dit encore, où la pensée est si grande qu'elle ne peut plus être que douce ². » Il est « de ces êtres bienveillants qui progressent en sens inverse de l'humanité vulgaire, que l'illusion fait sages et que l'expérience fait enthousiastes ³. » C'est ainsi, et dans son progrès, qu'il faut voir V. Hugo pour le juger.

Cette bienveillance finale est le fond de sa morale même, de sa morale sociale, qui pourrait se résumer en cette formule : *identité de la fraternité et de la justice*.

Et la fraternité, c'est la grande justice ⁴.

Béni soit qui me hait, et béni soit qui m'aime,
 ...
 Être absous, pardonné, plaint, aimé, c'est mon droit...
 Tu me crois la Pitié: fils, je suis la Justice.
 Oh ! plaindre, c'est déjà comprendre...
 La grande vérité sort de la grande excuse...
 Dès que, s'examinant soi-même, on se résout
 A chercher le côté pardonnable de tout, ...

¹ Encore des vers qui prouvent que Victor Hugo n'a pas eu le sentiment de la nature ! Toute la campagne en deux vers !

² *Les Misérables*.

³ *Les Travailleurs de la mer*.

⁴ *L'Année terrible*.

Le réel se dévoile, on sent dans sa poitrine
Un cœur nouveau qui s'ouvre et qui s'épanouit.

Dieu nous éclaire, à chacun de nos pas,
Sur ce qu'il est et sur ce que nous sommes;
Une loi sort des choses d'ici-bas,
Et des hommes;

Cette loi sainte, il faut s'y conformer,
Et la voici, toute âme y peut atteindre;
Ne rien haïr, mon enfant, tout aimer,
Ou tout plaindre ¹!

La pitié suprême, qui est en même temps la suprême justice, c'est le pardon universel, c'est l'amour s'étendant à tous les *misérables*, malheureux ou méchants. Cette pitié, l'homme n'a pu la mettre ni dans ses lois, ni dans ses institutions sociales : c'est ce qui fait l'injustice fondamentale de notre justice.

Ce juge. - ce marchand, - fâché de perdre une heure. –
Jette un regard distrait sur cet homme qui pleure,
L'envoie au bain et part pour sa maison des champs.
Tous s'en vont en disant : « C'est bien ! » bons et méchants;
Et rien ne reste là qu'un Christ pensif et pâle.
Levant les bras au ciel dans le fond de la salle.

Humanité, selon Hugo, c'est identité. « Tous les hommes sont la même argile. Nulle différence, ici-bas du moins, dans la prédestination ². » Hugo revient plus d'une fois sur cette identité profonde des hommes, qui, pour lui comme pour Schopenhauer, est l'origine métaphysique de la pitié et de la fraternité. « Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une... Hélas ! quand je parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? *Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi* ³ ! » - Si les hommes sont semblables dans leur humaine essence, « d'où vient donc le deuil, d'où sort le vice ? » - « De l'ignorance, » répond Hugo. C'est à l'exiguïté d'intelligence » qui rend mauvais, car

... la bonté n'étant rien que grandeur,
Toute méchanceté s'explique en petitesse ⁴.

Il y a un point « où les infortunés et les infâmes se mêlent et se confondent dans un seul mot, mot fatal, les misérables ⁵... » Il faut toujours « voir le chemin par où la faute a passé ». D'ailleurs, « toute chute est une chute sur les genoux, qui peut s'achever en prière ⁶. » Ne maudissons donc personne : « La malédiction » n'est qu'une forme de la « haine ». C'est la

¹ *A ma fille*, livre I^{er} des *Contemplations*.

² *Les Misérables*, tome VI.

³ *Les Contemplations*, p. 2.

⁴ *L'Ane*, p. 134.

⁵ *Les Misérables*, tome VI, p. 120.

⁶ *Ibid.*

haine qui « punit », et qui « damne », qui emploie à maudire la bouche même des poètes et des sages, et qui, si elle pouvait

Prendre à Saturne en feu son cercle sidéral,

n'en ferait que l'arceau d'une chaîne. Mais la haine, à son tour, se résout en souffrance : « Je souffre, je juge. » « Le grand sanglot tragique de l'histoire », qui aboutit à l'indignation, devrait plus logiquement aboutir à la pitié, à la pitié non seulement pour le mal, mais pour le méchant, à la « pitié suprême. »

Hugo dit quelque part :

Je sauverais Judas si j'étais Jésus-Christ.

et ce sera en effet le dernier résultat de la bonté triomphante dans l'univers, de la bonté embrassant à la fin les méchants eux-mêmes :

On leur tendra les bras de la haute demeure,
Et Jésus, se penchant sur Bélial qui pleure,
Lui dira : « C'est donc toi ! »

...

Les douleurs finiront dans toute l'ombre : un ange
Crierà : « Commencement ¹ ! »

Les Contemplations se terminent dans l'hymne de pardon et d'apaisement le plus sublime que notre poésie ait jamais chanté :

Paix à l'ombre ! dormez ! dormez ! dormez ! dormez !
Êtres, groupes confus lentement transformés !
Dormez, les champs ! dormez, les fleurs ! dormez, les tombes !
Toits, murs, seuils des maisons, pierres des catacombes,
Feuilles au fond des bois, plumes au fond des nids,
Dormez ! dormez, brins d'herbe, et dormez, infinis !
Calmez-vous, forêt, chêne, érable, frêne, yeuse !
Silence sur la grande horreur religieuse,
Sur l'océan qui lutte et qui ronge son mors,
Et sur l'apaisement insondable des morts !
Paix à l'obscurité muette et redoutée !
Paix au doute effrayant, à l'immense ombre athée,
A toi, nature, cercle et centre, âme et milieu.
Fourmillement de tout, solitude de Dieu !
O générations aux brumeuses haleines,
Reposez-vous ! pas noirs qui marchez dans les plaines !
Dormez, vous qui saignez : dormez, vous qui pleurez !
Douleurs, douleurs, douleurs, fermez vos yeux sacrés !
Tout est religion et rien n'est imposture.
Que sur toute existence et toute créature,
Vivant du souffle humain ou du souffle animal,

¹ *Les Contemplations* (*Ce que dit la bouche d'ombre*).

Debout au seuil du bien, croulante au bord du mal,
Tendre ou farouche, immonde ou splendide, humble ou grande.
La vaste paix des cieux de toutes parts descende !
Que les enfers dormants rêvent des paradis ¹.

II. - Hugo n'a rien du scepticisme politique de Beyle, pas plus que de son indépendance à l'égard de toute foi religieuse. Il n'a pas non plus le sentiment aristocratique et un peu dédaigneux de Balzac. En politique comme en métaphysique, c'est un croyant, un enthousiaste, ainsi que les Lamennais, les Michelet, les Carlyle, les Parker, les Emerson. Il est à remarquer que les écrivains sceptiques, comme Voltaire, Stendhal, Mérimée, au style froid, clair, sarcastique, vieillissent moins que les autres. Celui qui affirme un peu trop est sûr que sa foi sera trouvée naïve par ceux qui viendront après lui; sur certains points, inévitablement, il les choquera ou les fera sourire. Celui qui raille, au contraire, sera compris de tous; en revanche, il sera peu aimé, car il n'aura fait naître aucune émotion profonde : s'il plaît à l'esprit, il le paiera en devenant incapable de prendre les cœurs. Hugo eut une foi profonde dans la réalité du progrès social :

Quoi ! ce n'est pas réel parce que c'est lointain !
...
Nous l'aurons. Nous l'avons car c'est déjà l'avoir
C'est déjà le tenir presque, que de le voir ².

On se rappelle encore les vers d'*Ibo* :

Déjà l'amour, dans l'ère obscure
Qui va finir
Dessine la vague figure
De l'avenir.

Le symbole devenu classique du « senseur », s'agrandissant, finit par embrasser l'humanité et le monde :

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence;
Et je médite, obscur témoin,
Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre, où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

Hugo eut une confiance excessive et enfantine dans la force du peuple pour réaliser le progrès social; il eut pour le peuple, comme Michelet, une pitié immense, et la pitié, de même que l'amour dont elle est faite, aveugle parfois. Pour comprendre certaines de ces

¹ *Ibid.* (A celle qui est restée en France).

² *Le Livre lyrique.*

naïvetés généreuses, il faut pouvoir comprendre l'étrange baiser mystique posé sur les pieds d'une prostituée par tel personnage d'un grand romancier russe contemporain. S'il est des naïvetés qui font sourire, il en est qui peuvent aussi faire pleurer. L'enthousiasme est une chose sans prix, et si, dans tout enthousiasme humain, il y a toujours une part destinée à se flétrir, il y a aussi, plus qu'en tout le reste, une part de force vive impérissable : ce qui est chaud reste toujours jeune, et, quoique la flamme vacille, nul objet au monde ne vaut une flamme.

Hugo affirme avec Spencer que « l'éclosion future du bien être universel est un phénomène divinement fatal », et il s'imagine, en poète, que « cette éclosion est prochaine ¹ » ! « Je suis de ceux qui pensent et espèrent qu'on peut supprimer la misère, » disait-il à l'Assemblée législative, « Amoindrir le poids du *fardeau individuel* en accroissant la notion du *but universel*, limiter la pauvreté *sans limiter la richesse*,... en un mot, faire dégager à l'appareil social, au profit de ceux qui souffrent et de ceux qui ignorent, plus de clarté et plus de bien-être, c'est là la première des obligations fraternelles, c'est là la première des nécessités politiques ². » Il faut pour cela, selon lui, « 1° démocratiser la propriété, non en l'abolissant, mais en l'universalisant, de façon que tout citoyen sans exception soit propriétaire; 2° mêler l'enseignement gratuit et obligatoire à la croissance de l'enfance et faire de la science la base de la virilité, développer les intelligences tout en occupant les bras ³ ».

Mais, pour réaliser cet idéal, Hugo n'a foi ni dans le communisme, ni dans le nihilisme contemporain, dont il avait mis dès 1862, une formule frappante dans la bouche du bandit Thénardier : « L'on devrait prendre la société par les quatre coins de la nappe et tout jeter en l'air ! tout se casserait, c'est possible, mais au moins personne n'aurait rien, ce serait cela de gagné ⁴. » Le communisme et la loi agraire croient résoudre le problème de la distribution des richesses : - « Ils se trompent, dit Hugo, leur répartition tue la production. Le partage égal abolit l'émulation, et par conséquent le travail. C'est une répartition faite par le boucher, qui tue ce qu'il partage ⁵. » Hugo admet d'ailleurs une sorte de droit moral au travail : « Le travail ne peut être une loi sans être un droit ⁶. » C'est-à-dire que la loi sociale, « restreignant l'activité de chacun par le respect du droit d'autrui et lui permettant de se développer non dans le sens de la déprédation, mais uniquement dans le sens du travail personnel, admet implicitement l'universelle possibilité de ce travail; le devoir de justice suppose ainsi le pouvoir de travailler ». Mais, tout en s'imaginant que la société future reconnaîtra, sous une forme ou sous une autre, le droit au travail, Hugo avoue que cette réforme est une des « dernières et des plus délicates à entreprendre. » - Ajoutons que le manque de travail, loin d'être le facteur essentiel de la misère, n'y entre que comme un élément minime, un dixième environ; parmi les assistés de tous pays, dix pour cent seulement le sont pour cause de

¹ *Les Misérables*, tome VI, p. 143.

² *Ibid.*, tome VII, p. 422.

³ *Les Misérables*.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Les Misérables*, tome VII.

⁶ *Ibid.*, tome VII, p. 420.

chômage. Il est probable que le meilleur moyen de rendre le travail possible pour tous, c'est « de le rendre partout libre » ; l'initiative individuelle et la charité privée feront le reste ¹.

Les œuvres inédites de Victor Hugo contiennent des pages dignes de Montesquieu sur les effets sociaux du luxe et sur le peuple : « Le luxe est un *besoin des grands États et des grandes civilisations*; cependant il y a des heures où *il ne faut pas que le peuple le voie...* Quand on montre le luxe au peuple dans des jours de disette et de détresse, son esprit, *qui est un esprit d'enfant*, franchit tout de suite une foule de degrés; il ne se dit pas que ce luxe le fait vivre, que ce luxe lui est utile, que ce luge lui est nécessaire; il se dit qu'il souffre et que voilà des gens qui jouissent; il se demande pourquoi tout cela n'est pas à lui, il examine toutes ces choses, non avec sa pauvreté qui a besoin de travail et par conséquent besoin des riches, mais avec son envie. Ne croyez pas qu'il conclura de là : - Eh bien ! cela va me donner des semaines de salaires et de bonnes journées. - Non, il veut, lui aussi, non le travail, non le salaire, mais du loisir, du plaisir, des voitures, des chevaux, des laquais, des duchesses. *Ce n'est pas du pain qu'il veut, c'est du luxe.* Il étend la main en frémissant vers toutes ces réalités resplendissantes qui ne seraient plus que des ombres s'il y touchait. *Le jour où la misère de tous saisit la richesse de quelques-uns, la nuit se fait, il n'y a plus rien, rien pour personne.* Ceci est plein de péril. Quand la foule regarde les riches avec ces yeux-là, *ce ne sont pas des pensées qu'il y a dans tous les cerveaux, ce sont des événements.* » Victor Hugo, ici, a le courage de regarder le péril en face : « Les riches, écrit-il, sont en question dans ce siècle comme les nobles au siècle dernier. » Et il a aussi le courage de montrer la vanité des revendications dont il parle : ce n'est pas la pauvreté, c'est « l'envie » qui les dicte, et c'est à la richesse que la pauvreté s'en prend, sans se douter que, la richesse supprimée, « il n'y a plus rien pour personne ². »

En 1830, il avait eu une idée fort juste sur la nécessité d'instruire le peuple avant de lui donner le droit de suffrage. « Les droits politiques doivent, évidemment aussi, sommeiller dans l'individu, jusqu'à ce que l'individu sache clairement ce que c'est que des droits politiques, ce que cela signifie, et ce que l'on en fait. Pour exercer, il faut comprendre. En bonne logique, l'intelligence de la chose doit toujours précéder l'action sur la chose. » Et il ajoutait : - « Il faut donc, on ne saurait trop insister sur ce point (en 1830), éclairer le peuple pour pouvoir le constituer un jour. Et c'est un devoir sacré pour les gouvernements de se hâter de répandre la lumière dans ces masses obscures où le droit définitif repose. Tout tuteur honnête presse l'émancipation de son pupille... La Chambre... doit être le dernier échelon d'une échelle dont le premier échelon est une école. » Il s'imagine que toute brutalité « se fond au feu doux des bonnes lectures quotidiennes. » *Humaniores litteræ.* « Il faut faire faire au peuple ses humanités. Ne demandez pas de droits pour le peuple tant que le peuple demandera des têtes ³. »

¹ Si l'on ajoute foi à des statistiques faites simultanément dans plusieurs États de l'Europe, la maladie et la vieillesse entrent à raison de plus de 60 pour 100 dans les causes de la misère; il semble donc que, si on le voulait avec assez de force, il serait possible de faire diminuer notablement la misère par le système de l'assurance contre les maladies et la vieillesse.

² *Œuvres inédites de Victor Hugo : Choses vues.*

³ V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, I^{er} volume, p. 217.

Après les événements de l'*année terrible*, il exprime de nouveau éloquemment le droit de l'individu devant les masses :

Le droit est au-dessus de tout;
... Tous ne peuvent rien distraire
Ni rien aliéner de l'avenir commun...
Le peuple souverain de lui-même, et chacun
Son propre roi !...
...
Quoi ! l'homme que voilà qui passe, aurait mon âme !
Honte ! il pourrait demain, par un vote hébété,
Prendre, prostituer, vendre ma liberté !
Jamais...
...
Qui donc s'est figuré que le premier venu
Avait droit sur mon droit ! qu'il fallait que je prisse
Sa bassesse pour joug, pour règle son caprice !
...
Que je fusse forcé de me faire chaînon
Parce qu'il plait à tous de se changer en chaîne !
...
Car la science en l'homme arrive la première,
Puis vient la liberté ¹...

D'ailleurs, tout en protestant ainsi au nom du droit, il n'en pardonne pas moins toujours au nom de la pitié :

Mais quoi, reproche-t-on à la mer qui s'écroule
L'onde, et ses millions de têtes à la foule ?
Que sert de chicaner ses erreurs, son chemin,
Ses retours en arrière, à ce nuage humain,
A ce grand tourbillon des vivants, incapable,
Hélas ! d'être innocent comme d'être coupable ?
A quoi bon ? Quoique vague, obscur, sans point d'appui,
Il est utile; ...
... tout germe et rien ne meurt.
Dans les chutes du droit rien n'est désespéré ².

Après avoir montré comment

Le peuple parfois devient impopulaire,

il ajoute ce vers admirable :

Personne n'est méchant, et que de mal on fait !

Pour lui, le remède aux révolutions n'est pas la sévérité de la répression, mais la fraternité en haut et l'instruction en bas.

¹ *L'Année terrible*, p. 241.

² *Prologue de l'Année terrible*.

...Sans compter que toutes ces vengeances,
C'est l'avenir qu'on rend d'avance furieux !

...
Flux, reflux. La souffrance et la haine sont sœurs.
Les opprimés refont plus tard des oppresseurs ¹.

Malheureusement, « il y a toujours plus de misère en bas que de fraternité en haut ². »

Que leur font nos pitiés tardives ? Oh ! quelle ombre !
Que fûmes-nous pour eux avant cette heure sombre ?
Avons-nous protégé ces femmes ? Avons-nous
Pris ces enfants tremblants et nus sur nos genoux ?
L'un sait-il travailler et l'autre sait-il lire ?
L'ignorance finit par être le délire,
Les avons-nous instruits, aimés, guidés enfin,
Et n'ont-ils pas eu froid ? et n'ont-ils pas eu faim ³ ?

Pex urbis, s'écrie Cicéron en parlant du peuple; *mob*, ajoute Burke indigné ! Hugo leur répond : - « Tourbe, multitude, populace; ces mots-là sont vite dits. Mais soit. Qu'importe ? qu'est-ce que cela me fait qu'ils aillent pieds nus ? Ils ne savent pas lire; les abandonnerez-vous pour cela ? leur ferez-vous de leur détresse une malédiction ? la lumière ne peut-elle pénétrer ces masses ? Revenons à ce cri : Lumière ! et obstinons-nous-y ! Lumière ! lumière... Ces pieds nus, ces bras nus, ces haillons, ces ignorances, ces abjections, ces ténèbres peuvent être employés à la conquête de l'idéal... Ce vil sable que vous foulez aux pieds, qu'on le jette dans la fournaise, qu'il y fonde et qu'il y bouillonne, il deviendra cristal splendide; et c'est grâce à lui que Galilée et Newton découvriront les astres. » Hugo conclut que « les deux premiers fonctionnaires de l'État, c'est la nourrice et le maître d'école ⁴. » Il se persuade que « L'éducation sociale bien faite peut toujours tirer d'une âme, quelle qu'elle soit, l'utilité qu'elle contient ⁵ ». Un jour, dit-il en parlant d'un de ses héros, « il voyait des gens du pays très occupés à arracher des orties; il regarda ce tas de plantes déracinées et déjà desséchées, et dit : - C'est mort. Cela serait pourtant bon si l'on savait s'en servir. Quand l'ortie est jeune, la feuille est un légume excellent; quand elle vieillit, elle a des filaments et des fibres comme le chanvre et le lin. La toile d'ortie vaut la toile de chanvre... C'est du reste un excellent foin qu'on peut faucher deux fois. Et que faut-il à l'ortie ? Peu de terre, nul soin, nulle culture... Avec quelque peine qu'on prendrait, l'ortie serait utile ; on la néglige, elle devient nuisible. Alors on la tue. Que d'hommes ressemblent à l'ortie ! - Il ajouta après un silence : Mes amis, retenez ceci, il n'y a ni mauvaises herbes, ni mauvais hommes. Il n'y a que de mauvais cultivateurs ⁶. »

Malgré son esprit chimérique, Hugo a sur l'histoire quelques vues justes : « Les historiens qui n'écrivent que pour briller, dit-il, veulent voir partout des crimes et du génie; il leur faut

¹ *L'Année terrible*, p. 255, 256, 257, 258, 259.

² *Les Misérables*.

³ *L'Année terrible*, p. 248, 249, 250, 251.

⁴ *Les Misérables*.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Les Misérables*.

des géants, mais leurs géants sont comme les girafes, grands par devant et petits par derrière. En général, c'est une occupation amusante de rechercher les véritables causes des événements; on est tout étonné en voyant la source du fleuve; je me souviens encore de la joie que j'éprouvai, dans mon enfance, en enjambant le Rhône... - Ce qui me dégoûte, disait une femme, c'est que ce que je vois sera un jour de l'histoire. - Eh ! bien, ce qui dégoûtait cette femme est aujourd'hui de l'histoire, et cette histoire-là en vaut bien une autre. Qu'en conclure ? Que les objets grandissent dans les imaginations des hommes comme les rochers dans les brouillards, à mesure qu'ils s'éloignent ¹. »

Napoléon d'une part, la Révolution de l'autre, étaient deux types épiques, l'un individuel, l'autre collectif, qui devaient s'imposer naturellement à l'imagination d'un poète, mais ces deux types grandirent dans son cerveau, à mesure que son génie même grandissait; et cette sorte de croissance invincible a fini par produire des images gigantesques et déformées, en dehors de toute réalité. Voyez, par exemple, le cri de *Vive l'Empereur* poussé dans *les Misérables* à la face du ciel étoilé, et certaines pages de *Quatre-vingt-treize* sur la Révolution. - « Il y a, disait Hippocrate, l'inconnu, le mystérieux, le divin des maladies, *quid divinum*. » Ce qu'il disait des maladies, Hugo le dit des révolutions ². Il eut le tort de partager ce que la critique anglaise a appelé la *vue mystique et surnaturelle* de la Révolution française. Comme Michelet, il était porté à adorer le peuple; mais adorer n'est pas flatter, et on ne peut confondre un rêveur avec un courtisan vulgaire ³. Hugo dit d'un de ses héros, M. Mabeuf, que ses habitudes d'esprit avaient le va-et-vient d'une pendule. Une fois monté par une illusion, il allait très longtemps, même quand l'illusion avait disparu. « Une horloge ne s'arrête pas court au moment précis où on en perd la clef. » Le peuple est tout à fait comparable à M. Mabeuf, et Hugo lui-même au peuple : ni les uns ni les autres n'ont su arrêter à temps leurs illusions. Pourtant, chose remarquable, ce partisan idolâtre de la *Révolution* n'a jamais été en fait un révolutionnaire. « Supprimer est mauvais, dit-il. Il faut réformer et transformer ⁴. » « N'apportons point la flamme là où la lumière suffit. »

« Il faut que le bien soit innocent ⁵. »

Une minute peut blesser un siècle, hélas ⁶!

Selon Hugo, dans notre société, c'est la femme et l'enfant qui souffrent le plus. - « Qui n'a vu que la misère de l'homme n'a rien vu, il faut voir la misère de la femme; qui n'a vu que la

¹ *Littérature et philosophie mêlées*, p. 80-81, I^{er} volume.

² *Littérature et philosophie mêlées*, I^{er} volume.

³ M. Dupuy fait remarquer à quel point se trompent ceux qui voient dans V. Hugo un courtisan de l'opinion. « Qui la flattait en 1825, Victor Hugo, chantre de l'autel et du trône, ou Casimir Delavigne, le poète des *Messéniennes*, en Béranger, le chansonnier du *Roi d'Yvetot*, le prêtre narquois du *Dieu des bonnes gens* ? » Plus tard, le *Sunt lacrymæ rerum*, cette sorte de panégyrique attendri, que la mort de Charles X exilé inspire au poète du sacré, venait juste à l'encontre du sentiment populaire. Plus tard encore, « sera-ce un sacrifice au goût dominant des Français de 1852 que de flétrir le régime devant lequel ils se sont prosternés ? » Sera-ce une tactique d'opportuniste, au lendemain de la Commune de 1871, et au plus fort des représailles, que « de jeter le cri d'appel à la clémence et de flétrir la toi du talion ? »

⁴ *Les Misérables*.

⁵ *Ibid.*, tome V.

⁶ *L'Année terrible*, p. 304.

misère de la femme n'a rien vu, il faut voir la misère de l'enfant. » On dit que l'esclavage a disparu de la civilisation européenne; c'est une erreur, répond Hugo : il existe toujours; « mais il ne pèse plus que sur la femme, et il s'appelle prostitution. » Qui a vu les bas-reliefs de Reims se souvient du gonflement de la lèvre inférieure des vierges sages regardant les vierges folles. « Cet antique mépris des vestales pour les ambubaïes, dit Hugo, est un des plus profonds instincts de la dignité féminine ¹... » Quand il parle de la hardie fille des rues, Eponine : « Sous cette hardiesse, dit-il, perçait je ne sais quoi de contraint, d'inquiet et d'humilié. L'effronterie est une honte ² ».

A peu d'exceptions près, toutes les héroïnes de V. Hugo sont peintes dans ces quelques lignes : « Elle avait dans toute sa personne la bonté et la douceur..., pour travail de se laisser vivre, pour talent quelques chansons, pour science la beauté, pour esprit l'innocence, pour cœur l'ignorance... Il l'avait élevée plutôt à être fleur qu'à être femme ³. » Hugo a d'ailleurs compris et admirablement exprimé une des fonctions de la femme : « Ici-bas, le joli, c'est le nécessaire. Il y a sur la terre peu de fonctions aussi importantes que celle-ci : être charmant... Avoir un sourire qui, on ne sait comment, diminue le poids de la chaîne énorme traînée en commun par tous les vivants, que voulez-vous que je vous dise, c'est divin. » Il a aussi des peintures admirables du dévouement féminin, du dévouement de chaque jour :

« Être aveugle et être aimé, c'est en effet, sur cette terre, où rien n'est complet, une des formes les plus étrangement exquises du bonheur. Avoir continuellement à ses côtés une femme, une fille, une sœur, un être charmant, qui est là parce qu'elle ne peut se passer de vous, se savoir indispensable à qui nous est nécessaire, pouvoir incessamment mesurer son affection à la quantité de présence qu'elle nous donne, et se dire : - puisqu'elle me consacre tout son temps, c'est que j'ai tout son cœur, - voir, la pensée à défaut de la figure, constater la fidélité d'un être dans l'éclipse du monde, percevoir le frôlement d'une robe comme un bruit d'ailes, l'entendre aller et venir, sortir, rentrer, parler, chanter, et songer qu'on est le centre de ces pas, de cette parole, de ce chant; manifester à chaque minute sa propre attraction, se sentir d'autant plus puissant qu'on est plus infirme... peu de félicités égalent celle-là. Le suprême bonheur de la vie, c'est la conviction qu'on est aimé malgré soi-même; cette conviction, l'aveugle l'a... Ce n'est point perdre la lumière qu'avoir l'amour. Et quel amour ! un amour entièrement fait de vertu. Il n'y a point de cécité où il y a certitude. L'âme à tâtons cherche l'âme, et la trouve. Et cette âme trouvée et prouvée est une femme. Une main vous soutient, c'est la sienne; une bouche effleure votre front, c'est sa bouche; vous entendez une respiration tout près de vous, c'est elle. Tout avoir d'elle, depuis son culte jusqu'à sa pitié, n'être jamais quitté, avoir cette douce faiblesse qui vous secourt, s'appuyer sur ce roseau inébranlable, toucher de ses mains la Providence et pouvoir la prendre dans ses bras : Dieu palpable, quel ravissement !... Et mille petits soins. Des riens qui sont énormes dans ce vide. Les plus ineffables accents de la voix féminine employés à vous bercer, et suppléant pour vous à l'univers évanoui. On est caressé avec de l'âme. On ne voit rien, mais on se sent adoré ⁴...

¹ *Les Misérables*.

² *Ibid.*, tome VI, p. 107.

³ *Les Travailleurs de la mer*.

⁴ *Les Misérables*.

Plus d'une observation fine se mêle à tant de divagations qu'on lui a mainte fois reprochées : « Le premier symptôme de l'amour vrai chez un jeune homme, c'est la timidité; chez une jeune fille, c'est la hardiesse. » Une vieille fille, selon lui, peut bien réaliser l'idéal de ce qu'exprime le mot *respectable*; « mais il semble qu'il soit nécessaire qu'une femme soit mère pour être vénérable ¹. »

V. Hugo a été un des premiers à attirer l'attention sur les vices de notre régime pénitentiaire actuel et à montrer que les prisons, telles qu'elles sont actuellement organisées, constituent de vraies écoles de crime. « Quel nom les malfaiteurs donnent-ils à la prison ? *le collège*. Tout un système pénitentiaire peut sortir de ce mot ². » C'est un homme à la mer ! Le navire ne s'arrête pas, ce navire-là a une route qu'il est forcé de continuer; il passe. L'homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface; sa misérable tête n'est plus qu'un point dans l'énormité des vagues. Il jette des cris désespérés dans les profondeurs. « Quel spectre que cette voile qui s'en va ! Il la regarde... Elle s'éloigne, elle blêmit, elle décroît. Il était là tout à l'heure, il était de l'équipage, il allait et venait sur le pont avec les autres... Maintenant, que s'est-il donc passé ? Il a glissé, il est tombé, c'est fini... O marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant ! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi !... O mort morale !... » Victor Hugo ne veut point consentir à cette mort, à cette sorte de damnation sociale. Il ne concède pas à la loi humaine « je ne sais quel pouvoir de faire ou, si l'on veut, de constater des démons ».

On a comparé Hugo à une force de la nature, en raison de sa puissance d'imagination; mais c'était plutôt encore une force de l'humanité. S'il avait pu avoir, sans préjudice pour son imagination même, une plus complète éducation scientifique et plus de raison politique, il eût réalisé le type de la plus haute poésie : celle où toutes les idées métaphysiques, religieuses, morales et sociales, prennent vie et se meuvent sous les yeux, parlent tout ensemble à l'oreille et au cœur. La mission sociale de la poésie est à ce prix. Les qualités et les défauts de Victor Hugo en sont, selon nous, une démonstration éclatante. Sans chercher un but extérieur à elle, sans prétendre à l'utilité proprement dite, la grande poésie ne saurait pourtant être indifférente au *fond* des idées et des sentiments, elle ne saurait être une *forme* pure : elle doit être l'indivisible union du fond et de la forme dans une beauté qui est en même temps vérité. Quand elle y atteint, elle a atteint par cela même sa mission morale et sociale : elle est devenue une des plus hautes manifestations de la sociabilité dans le monde spirituel et une des principales forces qui assurent le progrès humain. Le vrai poète, a dit Ronsard, doit être « épris d'avenir ». Il est des génies qui nous arrêtent au passage, parce qu'ils résument les temps, parce qu'ils ont même des paroles d'éternité : *Ad quem ibimus ?* disait Jean à Jésus, *verba vitæ æternæ habes*.

¹ *Ibid.*, tome VII, p. 184.

² *Ibid.*, tome VII, p. 403.

Deuxième partie: Les applications. Évolution sociologique de l'art contemporain.

CHAPITRE QUATRIÈME

**L'introduction des idées philosophiques
et sociales dans la poésie contemporaine (suite).**

LES SUCCESSEURS D'HUGO

- I. [Sully-Prudhomme.](#)
- II. [Leconte de Lisle.](#)
- III. [Coppée.](#)
- IV. [M^{me} Ackermann.](#)
- V. [Une parodie de la poésie philosophique. *les Blasphèmes.*](#)

[Table des matière-2](#)

Deuxième partie: chapitre IV:
“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Les successeurs d'Hugo.”

I

Sully-Prudhomme.

[Table des matières-2](#)

On connaît le passage du *Phédon* où Socrate raconte qu'Apollon lui ayant prescrit de se livrer à la poésie, il pense que, pour être vraiment poète, il fallait « faire des *mythes*, non pas seulement des *discours*, π_____, _____, _____' _____ ». Le vrai poète est en effet, comme on l'a dit avec raison, un créateur de *mythes*, c'est-à-dire qu'il représente à l'imagination des actions et des faits sous une forme sensible, et qu'il traduit ainsi en actions et en images même les idées. Le mythe est le germe commun de la religion, de la poésie et du langage : si tout mot est au fond une image, toute phrase est au fond un mythe complet, c'est-à-dire l'histoire fictive des mots mis en action. La langue, à son tour, est le germe de la société entre les esprits. Mais il y a des mots qui ne sont plus aujourd'hui que des fragments d'images et de sentiments, des débris morts, de la poussière de mythe, presque des signes algébriques; il y a, au contraire, des mots qui sont des images complètes; il y a des phrases et des vers qui offrent l'harmonie et la coordination d'une scène vivante s'accomplissant sous nos yeux. Le poète se reconnaît à ce qu'il rend aux mots la vie et la couleur, à ce qu'il les associe de manière à en faire le développement d'un mythe; le poète est, selon le mot de Platon, _____; c'est donc à bon droit qu'on a placé au premier rang, parmi les dons du grand poète, la *puissance mythologique*¹. La pensée poétique doit s'incarner dans le mot-image, qui est son *verbe*.

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant;
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant.

Le mot, le terme, type venu on ne sait d'où, a la force de l'invisible, l'aspect de l'inconnu :

De quelque mot profond tout homme est le disciple;

¹ M. Renouvier, *Critique religieuse* (juillet 1880, p. 191).

Rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux, les mots sont les « passants mystérieux de l'âme ».

Chacun d'eux du cerveau garde une région;
 Pourquoi ? c'est que le mot s'appelle Légion;
 ...
 Nemrod dit : « Guerre ! » alors, du Gange à l'Ilissus,
 Le fer luit, le sang coule. « Aimez-vous ! » dit Jésus.
 Et ce mot à jamais brille...
 Dans les cieus, sur les fleurs, sur l'homme rajeuni,
 Comme le flamboiement d'amour de l'infini !
 ...
 Car le mot, c'est le verbe, et le verbe, c'est Dieu ¹.

Mais le vrai *verbe* n'est pas une forme adaptée à la pensée, il est la pensée même se communiquant à autrui par un prolongement sympathique. Le meilleur de nos poètes philosophes, Sully-Prudhomme nous dit : « Le vers est la forme la plus apte à consacrer ce que l'écrivain lui confie, et l'on peut, je crois, lui confier, outre tous les sentiments, presque toutes les idées. » A une condition, toutefois, c'est que le vers ne soit jamais un vêtement ajouté après coup à des idées conçues d'abord d'une manière abstraite. Sully-Prudhomme va nous donner lui-même des exemples de la plus belle et aussi de la médiocre poésie philosophique, de celle qui est spontanée et de celle qui est un travail de *mise en vers*.

Pour Victor Hugo, ce génie lyrique par essence, à l'inspiration large toujours, sinon toujours mesurée, les choses prenaient vie et âme : il croyait les entendre tour à tour, ou mieux encore toutes ensemble, et il a fait de son œuvre un chœur immense, puissant parfois jusqu'à assourdir, duquel se dégage, comme une voix d'airain retentissante et prophétique, la voix même de la nature, telle qu'elle a résonné au cœur du poète. Avec Sully-Prudhomme ce n'est plus le lyrique ébloui, tentant d'embrasser tout le dehors en son regard agrandi; ce sont les yeux mi-clos de la réflexion sur soi, la vision intérieure, mais qui cependant s'élargit peu à peu, « jusqu'aux étoiles » :

Tout m'attire à la fois et d'un attrait pareil
 Le vrai par ses lueurs, l'inconnu par ses voiles;
 Un trait d'or frémissant joint mon cœur au soleil
 Et de longs fils soyeux l'unissent aux étoiles ².

Sully-Prudhomme nous donne, sans s'en douter, la définition de sa nature propre de poète dans deux de ses plus jolis vers :

On a dans l'âme une tendresse
 Où tremblent toutes les douleurs ³.

¹ *Les Contemplations*.

² *Les Chaînes*

³ *Rosées*.

Larmes et perles tout ensemble, elles sont bien en effet jaillies du cœur, ses meilleures inspirations, celles qui se sont traduites en des pièces telles que *les Yeux*.

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore;
Ils dorment au fond des tombeaux;
Et le soleil se lève encore.

Les nuits, plus douces que les jours,
Ont enchanté des yeux sans nombre:
Les étoiles brillent toujours
Et les yeux se sont remplis d'ombre:

Oh ! qu'ils aient perdu le regard,
Non, non, cela n'est pas possible !
Ils se sont tournés quelque part
Vers ce qu'on nomme l'invisible:

Et comme les astres penchans
Nous quittent, mais au ciel demeurent,
Ces prunelles ont leurs couchans,
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent :

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Ouverts à quelque immense aurore,
De l'autre côté des tombeaux
Les yeux qu'on ferme voient encore.

La caractéristique de Sully-Prudhomme, c'est cette élévation constante des sentiments. Il y joint une conscience scrupuleuse jusqu'à en être timorée, si bien qu'elle a fini par faire de la pensée du poète une timide; - une timide vraiment, car elle n'ose parfois se porter en avant plutôt qu'en arrière; pour chercher le bonheur, pour chercher l'idéal, elle s'arrête hésitante entre le passé lointain - incompris peut-être - et l'avenir indéterminé; elle s'oublie volontiers dans l'un et se perd dans l'autre à la recherche de « l'étoile suprême »,

De celle qu'on n'aperçoit pas,
Mais dont la lumière voyage
Et doit venir jusqu'ici-bas
Enchanter les yeux d'un autre âge.

Quand luira cette étoile, un jour,
La plus belle et la plus lointaine,
Dites-lui qu'elle eut mon amour,
O derniers de la race humaine.

En attendant, le poète rêve dans le présent, et rêve d'un monde meilleur. Meilleur, non point en tant que gros de promesses et de bouleversements qui réaliseraient ce qu'on ne voit pas en ce monde-ci; non; meilleur, pour Sully-Prudhomme, signifie moins changer que demeurer : il rêve l'immobilité pour ce qui fuit, la cristallisation de ce qui passe, l'éternité enfin pour tout ce qui l'a enchanté ici-bas dans les êtres et dans les choses, pour tout ce qu'il a trouvé de bon et de grand au cœur de l'homme.

S'asseoir tous deux au bord du flot qui passe,
Le voir passer;
Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace,
Le voir glisser;
A l'horizon, s'il fume un toit de chaume,
Le voir fumer,
Aux alentours, si quelque fleur embaume,
S'en embaumer;
Si quelque fruit, où les abeilles goûtent,
Tente, y goûter;
Si quelque oiseau, dans les bois qui l'écotent,
Chante, écouter...
Entendre au pied du saule où l'eau murmure
L'eau murmurer;
Ne pas sentir, tant que ce rêve dure,
Le temps durer;
Mais n'apportant de passion profonde
Qu'à s'adorer,
Sans nul souci des querelles du monde,
Les ignorer;
Et seuls, heureux devant tout ce qui lasse,
Sans se lasser,
Sentir l'amour, devant tout ce qui passe,
Ne point passer¹ !

Quant à lui, dès cette vie, il veut réaliser son rêve : il fera du passé un éternel présent par la force du souvenir, et il se déclare prêt à dire à la bien-aimée dont les cheveux auraient blanchi, dont les yeux se seraient ternis sous les années :

Je vous chéris toujours...
...
Je viens vous rapporter votre jeunesse blonde.
Tout l'or de vos cheveux est resté dans mon cœur,
Et voici vos quinze ans dans la trace profonde

¹ *Au bord de l'eau.* – Voyez encore *Ici-bas*.

Ici-bas tous tes lilas meurent,
Tous les chants des oiseaux sont courts;
Je rêve aux étés qui demeurent
Toujours...

Ici-bas les lèvres effleurent
Sans rien laisser de leur velours;
Je rêve aux baisers qui demeurent
Toujours...

Ici-bas tous les hommes pleurent
Leurs amitiés ou leurs amours;
Je rêve aux couples qui demeurent
Toujours...

De mon premier amour patient, et vainqueur !

Comme tout ce qui vient de l'âme, la poésie des *Stances* et des *Vaines tendresses* est un peu triste, très douce, toute de nuances, et pour ainsi dire voilée à la façon d'un paysage les jours de brume : - brume légère, il est vrai, où l'on voit filtrer partout la lumière des grands cieux clairs. Nulle part le rayon éblouissant, qui parfois même blesse l'œil, droit et dur comme une flèche, ne la déchire, cette brume de la pensée flottante. Le rêve du « songeur » et du « voyant » peut avoir forme et force, mais la simple rêverie n'est pas l'aile des grands essors. Sully-Prudhomme est incomparable dans les pièces courtes, exquises par contre, et, si l'expression d'une pensée fait leur mesure, la pensée n'y est pas d'une délicatesse moins rare que la forme qui l'enchâsse; parfois même sa subtilité devient telle qu'elle en arrive à n'être sensible qu'à la façon d'un souffle, et visible seulement comme le « fard léger » de l'« aile fraîche des papillons blancs » auquel le poète se plaît à comparer ses vers. Mais la subtilité peut être dissolvante; raffiner à l'excès, c'est souvent délier le faisceau des sarments de la fable, c'est détruire dans leur germe les grands enthousiasmes, qui donnent seuls l'audace et l'élan des longs poèmes.

Et cependant, ces longs poèmes, Sully-Prudhomme aura l'honneur de les avoir tentés. *La Justice, le Bonheur*, les deux plus hautes aspirations de l'âme humaine, et dont la Nature semble s'inquiéter le moins, voilà ce qu'il a chanté, - et parfois un peu trop *étudié* en vers. Le souci que le poète philosophe montre toujours de rendre sa pensée avec une absolue exactitude, laquelle précisément communique à tant de ses pièces l'émotion et la beauté du vrai, se retourne, hélas ! contre lui-même aux heures d'inspiration douteuse, quand il s'évertue à mettre en vers, en sonnets parfois (et avec une rigueur qui ne peut se comparer qu'à la sincérité dont elle émane) des dissertations scientifiques et des définitions techniques. Rien n'égale l'ingéniosité, l'habileté, la conscience déployées dans ce travail, où mots et idées finissent par se caser comme en une mosaïque très compliquée. C'est avec la plus parfaite ingénuité que le poète tente de faire rentrer dans son art, outre l'esprit, la lettre aussi de toute chose, oubliant qu'il n'est pas plus naturel de tout dire en vers que de tout chanter. La note musicale n'est que le prolongement des vibrations de la voix émue et ne trouve sa raison que dans l'émotion même. Le vers ne peut donner sa forme et son rythme à la pensée que lorsque celle-ci vibre et chante. Le propre de la pensée vraiment poétique, c'est, en quelque sorte, de déborder le vers, dont la mesure ne semble lui avoir été imposée que pour limiter en elle ce qui seul peut l'être, la forme, non le fond. Quant à la définition scientifique, qui, elle, peut tenir tout entière dans les douze syllabes d'un alexandrin, elle est un véritable non-sens en poésie : à quoi bon donner une règle à ce qui est la règle même ?

Les grandes idées et les beaux vers abondent; et cependant, même dans les pages les plus vantées, on sent trop le travail patient. Que l'on compare à *Ibo* les vers qui suivent et qui ont été cités souvent parmi les plus remarquables, on comprendra que la « méditation poétique », malgré ses hautes qualités, demeure toujours inférieure à l'inspiration prophétique.

La nature nous dit : « Je suis la raison même,
Et je ferme l'oreille aux souhaits insensés;
L'Univers, sachez-le, qu'on l'exècre ou qu'on l'aime,
Cache un accord profond des Destins balancés.

« Il poursuit une fin que son passé renferme,
Qui recule toujours sans lui jamais faillir;
N'ayant pas d'origine et n'ayant pas de terme,
Il n'a pas été jeune et ne peut plus vieillir.

« Il s'accomplit tout seul, artiste, œuvre et modèle;
Ni petit, ni mauvais, il n'est ni grand, ni bon,
Car sa taille n'a pas de mesure hors d'elle,
Et sa nécessité ne comporte aucun don...

« Je n'accepte de toi ni venus ni sacrifices,
Homme, n'insulte pas mes lois d'une oraison.
N'attends de mes décrets ni faveurs, ni caprices.
Place ta confiance en ma seule raison ! »...

Oui, nature, ici-bas mon appui, mon asile,
C'est ta fixe raison qui met tout en son lieu ;
J'y crois, et nul croyant plus ferme et plus docile
Ne s'étendit jamais sous le char de son dieu...

Ignorant tes motifs, nous jugeons par les nôtres :
Qui nous épargne est juste. et nous nuit, criminel.
Pour toi qui fais servir chaque être à tous les autres,
Rien n'est bon, ni mauvais, tout est rationnel...

Ne mesurant jamais sur ma fortune infime
Ni le bien, ni le mal, dans mon étroit sentier
J'irai calme, et je voue, atome dans l'abîme,
Mon humble part de force à ton chef-d'œuvre entier.

Nous préférons, dans *le Bonheur*, ce tableau enthousiaste de la philosophie grecque, où semble passer le grand souffle des Héraclite, des Empédocle, des Parménide :

Par-dessus tout la Grèce aimait la vérité !
Milet, Samos, Elée, habitantes des plages,
Vos poètes sont purs comme l'onde, et vos sages
Comme elle sont profonds, et leur témérité
Ouvrit sur l'inconnu de lumineux passages.
Dans la grande nature ils entraient éblouis,
Avec ferveur, sans choix, sans art; leur premier songe
Errait émerveillé, comme la main qui plonge
Dans les trésors confus par l'avare enfouis !
Qu'est-ce que l'univers ? Il vit : quelle en est l'âme ?
Quel en est l'élément ? L'eau, le souffle, ou la flamme ?
Thalès y perd ses jours, Héraclite en pâlit,
Démocrite en riant a broyé la matière;
Il livre à deux amours cette immense poussière,
Et le repos y naît d'un éternel conflit.
Phérécyde a crié : « Je ne suis pas une ombre,
Je sens de l'être en moi pour une éternité. »
Et Pythagore, instruit dans les secrets du nombre,
Recompose le monde en triplant l'unité,

Le zodiaque énorme à ses oreilles gronde...

...
Ces chercheurs étaient grands : ils se jetaient sans crainte
Au travers de la nuit sans guide ni sentier;
Ignorant la prière, ils usaient de contrainte,
Et, pressant l'inconnu d'une superbe étreinte,
Pour penser dignement l'embrassaient tout entier.
Ils vouaient leur génie à cette œuvre illusoire;
Se fiant à lui seul, ils ne pouvaient pas croire
Qu'ayant l'intelligence ils dussent regarder.

...
O grand Zénon, patron de ces héros sans nombre
Accoudés sur la mort comme on s'assied à l'ombre
Et n'offrant qu'au devoir leur pudique amitié,
Tu fus le maître aussi du divin Marc-Aurèle,
Celui dont la douceur triste et surnaturelle
Était faite à la fois de force et de pitié !

Il eût fallu continuer de la même manière, faire passer sous nos yeux les systèmes vivants, comme des idées devenues des âmes. Par malheur, au lieu de ce lyrisme philosophique, nous trouvons bientôt un résumé abstrait de toute l'histoire de la philosophie, en vers mnémotechniques.

Anselme, ta foi tremble et ta raison l'assiste :
Toute perfection dans ton Dieu se conçoit :
L'existence en est une, il faut donc qu'il existe;
Le concevoir parfait, c'est exiger qu'il soit.
...
Les types éternels des formes éphémères,
Qu'avait dans l'absolu vus resplendir Platon,
Sont-ils réels ? Un genre, est-ce un être, est-ce un nom ?
Les genres ne sont-ils que d'antiques chimères ?
Ou le monde sans eux n'est-il qu'un vain chaos ?
Ces débats ont de longs et sonores échos !

La poésie philosophique et scientifique, pour avoir l'influence morale et sociale qui lui appartient de droit, et qu'un Victor Hugo eût pu lui donner, doit être aussi vivante, aussi voyante et sentante que la poésie religieuse. Même dans le *Zénith*, à côté de choses admirables il y a encore trop de choses mises en vers, quoique en très beaux vers :

Nous savons que le mur de la prison recule;
Que le pied peut franchir les colonnes d'Hercule,
Mais qu'en les franchissant il y revient bientôt;
Que la mer s'arrondit sous la course des voiles;
Qu'en trouant les enfers on revoit les étoiles;
Qu'en l'univers tout tombe, et qu'ainsi rien n'est haut.

Nous savons que la terre est sans piliers ni dôme,
Que l'infini l'égalé au plus chétif atome;
Que l'espace est un vide ouvert de tous côtés,
Abîme où l'on surgit sans voir par où l'on entre,

Dont nous fuit la limite et dont nous suit le centre,
Habitacle de tout, sans laideurs ni beautés...

...

Ils montent, épiant l'échelle où se mesure
L'audace du voyage au déclin du mercure...

...

Mais la terre s'effrite à soutenir la base...
D'un triangle où l'algèbre a dépassé l'extase...

Voici maintenant la vraie inspiration poétique et philosophique tout ensemble :

Car de sa vie à tous léguer l'œuvre et l'exemple,
C'est la revivre en eux plus profonde et plus ample,
C'est durer dans l'espèce en tout temps, en tout lieu,
C'est finir d'exister dans l'air où l'heure sonne,
Sous le fantôme étroit qui borne la personne,
Mais pour commencer d'être à la façon d'un dieu !

L'éternité du sage est dans les lois qu'il trouve.
Le délice éternel que le poète éprouve,
C'est un soir de durée au cœur des amoureux !...

Ces vers rappellent les vers-formules qui abondent dans Hugo, et où la formule même fait image. On en peut dire autant des suivants :

Emu, je ne sais rien de la cause émouvante.
C'est moi-même ébloui que j'ai nommé le ciel,
Et je ne sens pas bien ce que j'ai de réel.

...

J'ai voulu tout aimer et je suis malheureux,
Car j'ai de mes tourments multiplié les causes.

Il existe un bleu dont je meurs
Parce qu'il est dans les prunelles.

Dans les *Danaïdes*, rien de plus poétique et de plus philosophique tout ensemble que le tableau de la jeune Espérance : « Mes sœurs, si nous recommencions. »

Aux poètes ou aux philosophes qui croient que tout est épuisé en fait de sentiments et d'idées inspiratives, on peut dire avec Sully-Prudhomme :

Vous n'avez pas sondé tout l'océan de l'âme,
O vous qui prétendez en dénombrer les flots...
Qui de vous a tâté tous les coins de l'abîme
Pour dire : « C'en est fait, l'homme nous est connu;
Nous savons sa douleur et sa pensée intime,
Et pour nous, les blasés, tout son être est à nu ? »
Ah ! ne vous flattez pas, il pourrait vous surprendre...

C'est cette surprise, surprise heureuse et douce, qu'on éprouve en lisant les poètes qui ont à la fois pensé et senti.

Tous les corps offrent des contours.
Mais d'où vient la forme qui touche ?
Comment fais-tu les grands amours,
Petite ligne de la bouche ?...

« La forme qui touche », voilà ce que le vrai poète, le poète créateur, doit trouver lui aussi et ce qu'a trouvé bien des fois Sully-Prudhomme; si « la petite ligne de la bouche fait les grands amours », c'est qu'elle est l'expression spontanée de l'âme, sans étude et sans effort; telle est aussi la poésie où la pensée même ne fait que se prolonger et se rendre visible dans les lignes et les formes des vers : elle seule fait les grands amours.

Deuxième partie: chapitre IV:
“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Les successeurs d'Hugo.”

II

Leconte de Lisle.

[Table des matières-2](#)

On ne retrouve guère le sentiment et l'émotion de Sully-Prudhomme chez Leconte de Lisle. Ce dernier se rattache, par trop de côtés, à cette pléiade de poètes qui, à l'école des Théophile Gautier, visent à être impeccables et se font gloire d'être insensibles, tout occupés qu'ils sont à polir froidement et à parfaire des vers de forme achevée. La poésie purement formelle ressemble à ces stalactites des grottes qui pendent comme des lianes de pierre, guirlandes délicates et fines, mais inanimées; on y cherche vainement la fluidité de la vie : elle n'est que dans les gouttes d'eau qui tombent et pleurent, non dans ces fleurs pétrifiées et impassibles. On se plaît quelques instants au demi-jour de la grotte; on y admire le caprice des formes et le jeu des rayons, mais bientôt on se sent glacé, on aspire à l'air libre et chaud des champs que féconde le soleil : les vraies fleurs sont celles qui vivent, s'épanouissent et aiment.

Leconte de Lisle, comme Hugo, est un « mythologue » ; mais, au lieu de *créer* des mythes, il se contente trop souvent de mettre en vers toutes les mythologies, tantôt celle de la Grèce, tantôt celles de l'Orient et de l'Inde brahmanique, tantôt celle du Nord finnois et scandinave, ou du moyen âge catholique et musulman. Il y avait dans cette nouvelle *Légende des siècles* une conception d'un véritable intérêt philosophique et même social, puisqu'il s'agissait de faire revivre, - dans leurs pensées intimes sur le monde et sur les dieux, - les types les plus variés des sociétés humaines. Mais, à force de « panthéisme » et d'« objectivité », le poète a fini par perdre ce don de l'émotion sympathique qui fait le fond même de la poésie. Dans cette voie, on aboutit à ce qu'on pourrait appeler la littérature glaciale. La sympathie de Leconte de Lisle n'est que celle de l'intelligence, qui baigne tout de sa même lumière immobile et sereine. Aux Grecs il a emprunté la conception d'une sorte de monde des *formes* et des *idées* qui est le monde même de l'art; bannissant la passion et l'émotion humaines, on dirait qu'il voit toutes choses, comme Spinoza, sous l'aspect de l'éternité. Il a voulu transporter l'art statuaire dans la poésie. La sienne en a la pureté de lignes et l'immobile

majesté; ses strophes semblent se détacher sur un fond que rien n'émeut; ainsi la lumière fait ressortir la blancheur dure et lisse du marbre.

Ce culte des formes, par lequel il se rattache à la Grèce, n'exclut pas une sorte de dédain profond et final pour un monde qui, par cela même qu'il n'a d'intéressant que ces formes où se mire l'intelligence, n'est en somme qu'un monde d'apparences et d'illusions. La pensée grecque vient se rattacher à la pensée hindoue. L'art est une sorte de nirvana anticipé : avec un complet détachement de tout désir comme de tout regret, le poète, qui est aussi un sage, contemple le monde des lois et des types, enveloppant de leur immutabilité l'agitation des phénomènes, et il goûte par avance le repos du néant divin, qui nous « embaumera d'oubli ¹ ».

Et ce sera la Nuit aveugle, la grande Ombre,
Informe dans son vide et sa stérilité,
L'abîme pacifique où gît la vanité
De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre.

Quand les trois Nornes, assises sur les racines du frêne Yggrasill, symbole du monde, élèvent leurs voix tour à tour, la première chante le passé, car elle est la vieille Urda, « l'éternel souvenir », la seconde chante le présent solennel, le jour heureux et fécond où le juste est né :

Ce fruit sacré, désir des siècles, vient d'éclorre.
...
Tout est dit, tout est bien. Les siècles fatidiques
Ont tenu jusqu'au bout leurs promesses antiques.

Mais la troisième Norne, dont le regard perce l'avenir, répond :

Hélas ! rien d'éternel ne fleurit sous les cieux,
Il n'est rien d'immuable où palpite la vie.
La douleur fut domptée et non pas assouvie.

Le juste est né, le juste mourra. L'homme, dont le cœur seul, dans l'univers, a conçu la justice, disparaîtra, et la terre disparaîtra à son tour, et le ciel entier, avec ses étoiles, s'abîmera dans l'éternelle nuit :

Voilà ce que j'ai vu par delà les années,
Moi, Skulda, dont la main grave les destinées,
Et ma parole est vraie ! Et maintenant, ô jours,
Allez, accomplissez votre rapide-cours !
Dans la joie ou les pleurs, montez, rumeurs suprêmes,
Rires des dieux heureux, chansons, soupirs, blasphèmes !
O souffles de la vie immense, ô bruits sacrés,
Hâtez-vous : l'heure est proche où vous vous éteindrez !

Louis Ménard, poète distingué lui-même, pour disculper son ami du reproche de froideur, cite la pièce des *Spectres* comme exemple « d'émotion profonde et contenue ». Ces spectres,

¹ Néféro-Ra

ce sont ceux de trois femmes aimées, qui sont trois remords. Le poète en fait une description un peu trop romantique peut-être, comme aux beaux temps d'Hugo et de Nodier.

Trois spectres familiers hantent mes heures sombres.
Sans relâche, à jamais, perpétuellement;
Du rêve de ma vie ils traversent les ombres.
Je les regarde avec angoisse et tremblement,
Ils se suivent, muets, comme il convient aux âmes,
Et mon cœur se contracte et saigne en les nommant.

Ces magnétiques yeux, plus aigus que des lames,
Me blessent fibre à fibre et filtrent dans ma chair,
La moelle de mes os gèle à leurs mornes flammes.

Sur ces lèvres sans voix éclate un rire amer,
Ils m'entraînent, parmi la ronce et les décombres,
Très loin, par un ciel lourd et terne de l'hiver.

Trois spectres familiers hantent mes heures sombres,
...
Les trois spectres sont là qui dardent leurs prunelles
Je revois le soleil des paradis perdus !
L'espérance sacrée en chantant bat des ailes,

Et vous, vers qui montaient mes désirs éperdus,
Chères âmes, parlez, je vous ai tant aimées !
Ne me rendez-vous plus les biens qui me sont dus ?

Au nom de cet amour dont vous fûtes charmées,
Laissez comme autrefois rayonner vos beaux yeux,
Déroulez sur mon cœur vos tresses parfumées !

Mais tandis que la nuit lugubre étreint les cieux,
Debout, se détachant de ces brumes mortelles,
Les voici devant moi, blancs et silencieux.

Les trois spectres sont là qui dardent leurs prunelles.
...

D'autres pièces, empruntées à la légende ou à l'histoire, sont vraiment et franchement impassibles, mais nous pensons que ce genre de poésie savante, qui peut intéresser les amateurs et les érudits (ceux qui connaissent l'orthographe de Qaïn), n'exercera jamais sur une société l'influence que doit exercer la grande poésie. Ce que nous signons mieux que toutes les autres pièces, ce sont celles où Leconte de Lisle, comme malgré lui, sent et s'émeut, au lieu de refléter toutes choses comme un miroir. Sous l'habituelle sérénité du poète se devine alors un sentiment pessimiste, qui, parfois, s'élève jusqu'à un commencement d'indignation devant les misères de ce monde, surtout devant les misères de l'homme. Caïn devient pour lui le symbole de l'humanité; le dieu qui l'a faite pour la douleur et pour le mal est le véritable auteur du mal comme de la douleur : c'est lui qui est le vrai meurtrier d'Abel. Et c'est du sein même de l'homme que naîtra l'idée de la justice, et cette idée détrônera celle de Dieu, de l'être prétendu parfait et bon dont l'œuvre est imparfaite et mauvaise. Il y a de

l'éloquence dans ces vers où Caïn raconte comment il est né, comment Ève, au sortir de l'Éden, les flancs et les pieds nus, s'enfonçant dans l'âpre solitude, l'enfanta :

Mourante, échevelée, elle succombe enfin,
Et dans un cri d'horreur enfante sur la ronce
Ta victime, Jahvèh ! celui qui fut Qaïn.
O nuit ! déchirements enflammés de la nue,
Cèdres déracinés, torrents, souffles hurleurs,
O lamentations de mon père, ô douleurs,
O remords, vous avez accueilli ma venue,
Et ma mère a brûlé ma lèvre de ses pleurs.

Buvant avec son lait la terreur qui l'enivre,
A son côté gisant livide et sans abri,
La foudre a répondu seule à mon premier cri,
Celui qui m'engendra m'a reproché de vivre,
Celle qui m'a conçu ne m'a jamais souri.

Caïn est vraiment l'enfant de la douleur, celui qui salue la vie d'un long gémissement. Et quel mal avait-il fait pour que ce Dieu le condamnât à vivre ?

Que ne m'écrasait-il,
Faible et nu sur le roc, quand je vis la lumière ?

Le vrai coupable est Celui qui a troublé le repos du néant pour en tirer le monde; c'est cet Esprit flottant sur le chaos informe qui y a soufflé la vie et la forme :

Emporté sur les eaux de la Nuit primitive,
Au muet tourbillon d'un vain rêve pareil,
Ai-je affermi l'abîme, allumé le soleil.
Et pour penser : Je suis ! pour que la fange vive,
Ai-je troublé la paix de l'éternel sommeil ?

Ai-je dit à l'argile inerte : Souffre et pleures !
Auprès de la défense ai-je mis le désir,
L'ardent attrait d'un bien impossible à saisir,
Et le songe immortel dans le néant de l'heure ?
Ai-je dit de vouloir et puni d'obéir ?

Du fond. de cette argile animée, livrée en proie à tous les instincts de la brute et, comme la brute, souillée de sang, une force surgira, pourtant, capable d'opposer à l'immorale Nature l'idée du juste et du vrai : la science. Et ce sera la science qui vengera l'homme contre Dieu, en anéantissant Dieu même :

Et les petits enfants des nations vengées,
Ne sachant plus ton nom, riront dans leurs berceaux !

J'effondrerai des cieux la voûte dérisoire,
Par delà l'épaisseur de ce sépulcre bas
Sur qui gronde le bruit sinistre de ton pas,
Je ferai bouillonner les mondes dans leur gloire;

Et qui t'y cherchera ne t'y trouvera pas.

Et ce sera mon jour ! Et, d'étoile en étoile,
Le bienheureux Eden longuement regretté
Verra renaître Abel sur mon cœur abrité;
Et toi, mort et cousu sous la funèbre toile,
Tu t'anéantiras dans ta stérilité.

La grande société vivante et souffrante n'embrasse pas seulement l'humanité, mais aussi les animaux, dont Leconte de Lisle s'est plu à peindre les vagues pensées, la conscience obscure et les rêves, comme pour y mieux saisir, dans ses premières manifestations, le sens de la vie universelle. Le condor, après avoir attendu la venue de la nuit du haut d'un pic des Cordillères,

Baigné d'une lueur qui saigne sur la neige,

râle de plaisir quand arrive enfin cette mer de ténèbres qui le couvre en entier; il « agite sa plume », s'enlève en fouettant la neige, monte où le vent n'atteint pas :

Et, loin du globe noir, loin de l'astre vivant,
Il dort dans l'air glacé, les ailes toutes grandes.

Le jaguar, lui, s'endort dans l'air lourd et immobile, en un creux du bois sombre interdit au soleil, après avoir lustré sa patte d'un large coup de langue :

Il cligne ses yeux d'or hébétés de sommeil;
Et dans l'illusion de ses forces inertes,
Faisant mouvoir sa queue et frissonner ses flancs,
Il rêve qu'au milieu des plantations vertes
Il enfonce d'un bond ses ongles ruisselants
Dans la chair des taureaux effarés et beuglants.

Voilà, sans doute, en un vivant symbole, le rêve de la Nature entière, sous la lourde nécessité de la faim. En même temps, ces vers donnent le sentiment de cette vaste irresponsabilité des êtres Qui se retrouve dans leur cruauté même. Si la bête féroce n'a que des sommeils sanglants comme ses veilles, qui faut-il accuser, sinon la Nature, qui fait vivre les uns de la mort des autres ? Au lieu de nous indigner, que ne renonçons-nous nous-mêmes à la vie et au vouloir-vivre ? Le poète nous raconte l'histoire d'un lion qui, renfermé dans une cage et désespérant de la liberté, préféra se laisser mourir de faim .

O cœur toujours. en proie à la rébellion,
Qui tournes, haletant, dans la cage du monde,
Lâche, que ne fais-tu comme a fait ce lion ?

Dans la *Ravine de Saint-Gilles*, une de ses pièces les plus admirées, le poète photographie minutieusement une gorge orientale, avec ses bambous, ses lianes, ses vétivers et ses aloès; tous les oiseaux sont passés en revue, le colibri, le cardinal, la « caille replète », le paille-en-queue; nous voyons les bœufs de Tamatave, gardés par un noir qui fredonne nu « air

saklave », les lézards au dos d'émeraude, le chat-tigre qui rôde. Sous ce fourmillement de la vie, au plus profond de la ravine, est un gouffre obscur et silencieux, que le poète décrit à son tour :

A peine une échappée, étincelante et bleue,
Laisse-t-elle entrevoir, en un pan du ciel pur,
Vers Rodrigue ou Ceylan le vol des paille-en-queue,
Comme un flocon de neige égaré dans l'azur.

Cette description, savante et précise dans ses moindres détails, semble d'abord n'avoir d'autre but qu'elle-même; vous la croiriez faite uniquement pour montrer le talent du peintre, qui, certainement, s'y oublie. Mais à la description succède l'allégorie philosophique, un peu artificiellement amenée, peut-être, avec des idées patiemment ajustées, mais plus belle pourtant et plus intéressante que la description.

Pour qui sait pénétrer, Nature, dans tes voies,
L'illusion t'enserme et ta surface ment :
Au fond de tes fureurs comme au fond de tes joies,
Ta force est sans ivresse et sans emportement.

Tel, parmi les sanglots, les rires et les haines,
Heureux qui porte en soi, d'indifférence empli,
Un impassible cœur sourd aux rumeurs humaines,
Un gouffre inviolé de silence et d'oubli !

N'y a-t-il point quelque affectation dans cette grande « indifférence » étudiée ? Ce qui porterait à le croire, c'est que le poète, pour faire cadrer jusqu'au bout les idées avec les images de sa description, va tout d'un coup faire une infidélité à son pessimisme et au *nirvâna*; le « vol des paille-en-queue » étincelant au-dessus du gouffre noir, appelait quelque idée symétrique; le poète, pour la trouver, ne recule pas devant une très heureuse inconséquence, et il en est récompensé par ces belles strophes :

La vie a beau frémir autour de ce cœur morne,
Muet somme un ascète absorbé par son Dieu;
Tout roule sans écho dans son ombre sans borne,
Et rien n'y luit du ciel, hormis un trait de feu.

Mais ce peu de lumière à ce néant fidèle,
C'est le reflet perdu des espaces meilleurs !
C'est ton rapide éclair, Espérance éternelle,
Qui l'éveille en sa tombe et le convie ailleurs.

Ainsi, malgré Bouddha, le « vol des paille-en-queue » dans la lumière lointaine est devenu l'espérance.

La tension continue du style, la versification savante, variée, et cependant monotone par la recherche constante de l'effet, le ton souvent oratoire et souvent déclamatoire, font de la lecture de ces beaux vers une fatigue; mais il faut savoir gré à l'auteur d'avoir eu des aspirations à un symbolisme grandiose. Son tort est d'avoir cru qu'il serait plus près de la vérité et

de l'objectivité s'il s'efforçait d'être impassible comme le grand tout et s'il contenait les battements de son cœur d'homme; mais ces battements ne font-ils pas, eux aussi, partie du tout ? Les émotions humaines ne sont-elles pas un des mouvements de la Nature ? Est-ce vraiment pénétrer dans la réalité que de s'arracher à soi-même, comme si la réalité n'était pas en nous, et nous en elle, comme si elle ne prenait pas en nous conscience de soi, jouissant et souffrant, désirant et aimant ? Tandis que le jaguar rêve de sang, l'homme, parfois, rêve d'idéal; tous les deux sont les enfants de la même Nature. Des deux songes, lequel s'éloigne le moins de la vérité ? Nous ne savons; mais l'homme, dans sa nuit, à travers ses rêves, a cru saisir une lueur. Elle est bien vague et vacillante; souvent il a douté d'elle, et toujours il se tourne vers elle ; est-il certain que la lueur rêvée ne deviendra jamais une visible lumière ? Il fut un temps, avant que les êtres animés eussent des yeux, où pesait sur le monde physique une nuit aussi sombre et aussi lourde que celle qui pèse aujourd'hui sur le monde moral. Au-dessus de cette nuit pourtant, la lumière planait, mais il n'y avait point d'œil pour la voir. De siècle en siècle, elle échauffa, elle fit vibrer l'être encore aveugle. D'abord opaque, inerte, presque insensible, ce n'est que sous l'éblouissement et la chaleur continue des rayons que l'œil de l'être primitif, par degrés s'éclaircissant, s'est senti devenir cristal, et, vivant miroir, a reflété. La lumière a fait les yeux en les pénétrant : leur transparence n'est qu'un peu de sa clarté restée en eux. - Cet idéal tremblant au fond des cœurs, est-ce aussi une aube près de poindre ? L'être lui-même n'est-il, tout entier, qu'un regard lent à s'ébaucher, lent à s'ouvrir à la lumière, à la vraie lumière, celle qui, gagnant de proche en proche, imprégnerait de sa clarté tout ce qu'il y a d'aveugle, et pénétrerait toute nuit, à l'infini ? Qui sait, après tout, si regarder obstinément, ce n'est point finir par voir ? L'immense effort, conscient ou non, est-il en nous, est-il en tout, et s'achèvera-t-il en une immense aurore ? - Pourquoi pas ? Le rêve du jaguar ne porte point nécessairement atteinte à la réalité dernière du rêve de l'homme.

Deuxième partie: chapitre IV:
“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Les successeurs d'Hugo.”

III

Coppée.

[Table des matière-2](#)

Hugo, toujours préoccupé du point de vue social, avait chanté les *Misérables* et, dans la *Légende des siècles*, les *petits*. Il restait et il reste encore bien des inspirations à chercher, pour le poète, dans toute cette partie de la société, la plus nombreuse, qui vit ignorée, et qui est cependant le fond même de l'humanité. Là, que de joies et que de douleurs avec lesquelles le poète, comme le philosophe, peut entrer en sympathie ! Coppée l'a compris et, à son tour, il chante les *Humbles*. C'est un psychologue et un moraliste, en même temps qu'un poète. Avec quelle vérité d'expression et quelle sympathie il a su peindre cette *femme seule*, dont il nous fait deviner la tristesse :

Elle était pâle et brune; elle avait vint-cinq ans;
Le sang veinait de bleu ses mains longues et fières,
Et, nerveux, les longs cils de ses chastes paupières
Voilaient ses regards bruns de battements fréquents.

Quand un petit enfant présentait à la ronde
Son front à nos baisers, oh ! comme lentement,
Mélancoliquement et douloureusement,
Ses lèvres s'appuyaient sur cette tête blonde !

Mais, aussitôt après ce trop cruel plaisir,
Comme elle reprenait son travail au plus vite !
Et sur ses traits alors quelle rougeur subite
En songeant au regret qu'on avait pu saisir !...

J'avais bien remarqué que son humble regard,
Tremblait d'être heurté par un regard qui brille,
Qu'elle n'allait jamais près d'une jeune fille,
Et ne levait les yeux que devant un vieillard ¹...

¹ *Une femme seule.*

Seulement Coppée a trop souvent pensé que, pour trouver le vrai, - à notre époque on le cherche beaucoup, - il suffisait de découvrir et de reproduire le fond effacé et journalier de la vie, en un mot sa banalité; c'est un peu comme un musicien qui ne donnerait guère d'un air que l'accompagnement, ou un peintre qui s'appliquerait à n'éclairer son tableau que d'une lumière partout unie. A la vérité, ce ne sont pas tant les humbles qu'il a remarqués dans notre société que les ordinaires; et dans leur vie, c'est le côté ordinaire, habituel, commun à tous qu'il a cherché à faire saillir. La plupart du temps, aux détails qu'il sème à travers ses récits, il ne demande pas tant d'être expressifs de la réalité que de se répéter souvent dans la réalité. Même le souvenir, pour lui, se revêt trop du prosaïsme de l'action journalière; il oublie que le souvenir rend aux choses, en les résumant et les condensant, en quelque sorte, tout le prix qu'elles perdaient par le fractionnement quotidien. Olivier a résolu d'aller porter des fleurs sur la tombe de sa mère, et sa pensée se trouve ramenée tout naturellement à son enfance, à sa mère :

Olivier revoyait les plus minimes choses;
 ...
 ... le grand potager derrière la maison
 Où, pour faire la soupe et selon la saison,
 Sa mère allait cueillir les choux-fleurs et l'oseille.

Il devait revoir ces choses; il devait en revoir d'autres aussi, et plus importantes, qu'il eût été bon de dire. Voir à travers le souvenir, c'est voir à travers un rayon de lumière : tout semble devenir transparent, s'éclaire, se transfigure; pourtant rien n'est changé à la réalité, rien, sinon peut-être qu'on en saisit mieux le vrai sens.

Coppée est le paisible habitant de Paris qui, du plus loin qu'il se souvienne, se retrouve suivant ces mêmes boulevards qu'il arpente aujourd'hui d'un pas à peine plus tranquille :

Et quand mes petits pieds étaient assez solides,
 Nous poussions quelquefois jusques aux Invalides,
 Où, mêlés aux badauds descendus des faubourgs,
 Nous suivions la retraite et les petits tambours.

Oui, c'est sa promenade dans Paris, dans la vie, si vous aimez mieux, qu'il nous peint avec ses yeux de poète. Dès ses premiers regards, il s'est appliqué « à noter les tons fins d'un ciel mélancolique » sans jamais dépasser les « vieux bords de la Seine », ligne de l'horizon. La nature, pour lui, c'est la Seine d'abord, un chalet ensuite, avec un bouquet de bois; et l'agréable, c'est

Un hamac au jardin, un bateau sur le fleuve.

Parmi ses rêves d'amour, en voici un :

Et dans les bois voisins, inondés de rayons,
 Précédés du gros chien, nous nous promènerions,
 Moi, vêtu de coutil, elle, en toilette blanche,

Et j'envelopperais sa taille, et sous sa manche
 Ma main caresserait la rondeur de son bras,
 On ferait des bouquets, et, quand nous serions las,
 On rejoindrait, suivis toujours du chien qui jappe,
 La table mise, avec des roses sur la nappe,
 Près du bosquet criblé par le soleil couchant;
 Et, tout en s'envoyant des baisers en mangeant,
 Tout en s'interrompant pour se dire : Je t'aime !
 On assaisonnerait des fraises à la crème,

Et l'on bavarderait comme des étourdis
 Jusqu'à ce que la nuit descende...

- O Paradis ¹!

Si Coppée, à la suite d'Olivier, nous emmène à la campagne, c'est dans une ferme - jadis « château » ; - le maître du logis, « le bonhomme », est un « vieux noble-fermier », et l'on s'en ira « voir les travaux de campagne », « dans un panier d'osier ». Nous sommes dans ces environs de Paris où, pendant les beaux jours, on transporte les scènes et la vie factice de l'opéra-comique; le convenu social, sous toutes ses formes, tient une large place dans l'existence parisienne. Il est juste, d'ailleurs, d'ajouter que Coppée ne s'est pas contenté, dans la vie sociale comme au théâtre, de regarder le devant de la scène, les dehors uniquement. Mainte fois nous le voyons arrêté au seuil des humbles intérieurs : la lampe allumée, la bûche du foyer et le labeur du soir ont trouvé en lui leur poète ému. Chez la petite ouvrière qui passe, « gantée et mise avec décence », se rendant dès le matin à l'ouvrage dans la maison des riches, il devine les souffrances de la mansarde qu'elle quitte, qu'elle retrouvera ce soir avec les petits frères qui disent « nous avons faim, » tandis que le père roule dans l'escalier après avoir laissé au cabaret sa paye de la semaine. Une simplicité un peu affectée et un naturel un peu artificiel n'empêchent point le poète d'égrener partout sur son chemin, avec sa fantaisie, les plus jolis vers :

Le sourire survit au bonheur. Qui peut dire
 Cet homme malheureux, puisqu'on le voit sourire ?
 Savons-nous, quand le soir, rêveurs, nous admirons
 Le Zodiaque immense en marche sur nos fronts,
 Combien dans la nature, Isis au triple voile,
 La lumière survit à la mort d'une étoile,
 Et si cet astre d'or, dont le rayonnement
 A travers l'infini nous parvient seulement

¹ - Excuses. J'oubliais que je conte une histoire;
 Mais en parlant de moi, lecteur, j'en fais l'aveu,
 Je parle d'Olivier qui me ressemble un peu.

(Olivier.)

Coppée est bien l'original, en effet, de ce « fin poète » Olivier; et frappât-il, comme lui,
 ... sur l'épaule, ma foi !

Du gros cocher,
 ce sera toujours « d'une main bien gantée ». L'aspiration vers le familier, le « plébéien », suivant son expression, est tempérée aussitôt par la correction mondaine, *parisienne*. S'agit-il du gros cocher de tout à l'heure, il ne dira pas qu'il jure, il dira :

Et parfois d'un blasphème horrible se soulage !

Et décore le ciel des nuits illuminées,
N'est pas éteint déjà depuis bien des années ?

Et ailleurs :

Car revoir son pays, c'est revoir sa jeunesse.

Ailleurs encore :

Triste comme un beau jour pour un cœur sans espoir.

Et tant d'autres charmants passages. Un peu trop de rayons d'or, de bluets et de pervenches, peut-être; mais vraiment n'est-ce pas se plaindre qu'il y ait trop de fleurs en un parterre ? Toute cette poésie est d'une grâce, d'un fini dans le coloris, qui fait songer à ces merveilleuses porcelaines où des roses qui ravissent s'allient à des bleus d'une douceur de rêve. C'est charmant, pas bien réel ; les vraies couleurs, les vraies nuances ont des dégradations infinies que le pinceau de Coppée, quoique délicat et menu, ne semble pas bien fait pour rendre; mais, par contre, ce pinceau est léger autant qu'habile, et fin comme l'esprit même du poète ¹.

¹ Dans *Une mauvaise soirée*, la pensée s'élève à des considérations morales et sociales. Un soir de mai, le poète entre par hasard à un club socialiste :

Tout briser, tout détruire... Aux armes, citoyens !..
Et comme les braves éclataient en tonnerre,
Je vis passer dans mon esprit de visionnaire,
Déguenillés, hurlants, sur des tas de pavés,
Des hommes aux cheveux épars, aux poings lever,
Qui portaient, en roulant leurs yeux d'épileptiques,
Des têtes et des cœurs tout sanglants sur des piques.
Les machines avaient supprimé tout labeur;
Les champs se cultivaient tout seule, à la vapeur.
Puis un ordre écrasant, dont nul couvent n'approche :
Repas, sommeil, amour, tout au son de la cloche.
Que sais-je ? L'idéal enfin qu'imaginait
Ce furieux, soudain redevenu benêt,
C'était de ployer tout, cités, hameaux, campagne,
Hommes, femmes, enfants, sous le niveau du baignoire.

Puis le poète entre dans une église, au mois de Marie, et il entend le sermon, d'un prêtre :

Je l'entendis longtemps parler d'une voix dure,
Mêlant son dogme trouble à la morale pure,
Et, dans son rêve noir et respirant l'effroi,
Jetant les mots d'amour, d'espérance et de foi,
Pareil à l'orateur qui, sous le drapeau rouge,
Parlait aux malheureux réunis dans le bouge
De progrès, de bonheur et de fraternité.
Je sortis de l'église encor plus attristé.
Où donc est la loi vraie ? Où donc la foi certaine ?
Qu'espérer ? Que penser ? Que croire ? La raison
Se heurte et se meurtrit aux murs de sa prison.
Besoin inassouvi de notre âme impuissante,
Du monde où nous vivons la justice est absente,

Deuxième partie: chapitre IV:
“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Les successeurs d'Hugo.”

IV

Mme Ackermann.

[Table des matière-2](#)

On sait que Leopardi a chanté *l'amour et la mort*, sujet toujours propre à tenter les poètes. Les uns voient dans la mort la grande adversaire de l'amour, de l'éternité que les amants rêvent; d'autres rapprochent l'amour de la mort même et, dans l'amour comme dans la mort, ils trouvent une sorte d'attrait de l'abîme. Joie immense de s'abandonner, de se laisser aller, de se sentir emporté comme par un flot, de sentir monter en soi la passion comme un océan ! Un romancier moderne rapproche la sensation que fait éprouver l'amour ardent à celle de l'asphyxie naissante. La mort qui vient est, elle aussi, une puissance qui s'empare de vous, doucement : c'est encore une volupté de se sentir aller sans résistance, sans volonté. La vie est toujours un effort; il est doux de sentir par moment cet effort se suspendre, de s'évanouir à soi-même, de se dissoudre comme un rêve. Il est doux de mourir lentement à la vie, de se refroidir au milieu d'un air tiède et lumineux, de sentir toutes choses s'éloigner de soi : une sourdine est mise à tous les bruits de l'univers, un voile jeté sur tout ce qu'il y a de trop éblouissant dans son éclat; la pensée se fond en un rêve impalpable, en un nuage léger que nulle lueur trop vive ne déchire, et où l'on se cache pour mourir en paix. Alfred de Musset a vu surtout dans la mort l'obstacle infranchissable où vient se heurter l'amour, qui, au milieu d'une nature où tout passe, s'enivre d'une chimérique éternité. Les premiers serments d'amour

Pas de milieu pour l'homme; esclave ou révolté,
Tout ce qu'on prend d'abord pour une vérité
Est comme ces beaux fruits des bords de la mer Morte,
Qui, lorsqu'un voyageur à sa bouche les porte,
Sont pleins de cendre noire et n'ont qu'un goût amer.
L'esprit est un vaisseau, le doute est une mer,
Mer sans borne et sans fond où se eerdent les sondes...
Et, devant le grand ciel nocturne ou tous ces mondes
Étaient fixés, pareils aux clous d'argent d'un dais,
J'étais triste jusqu'à la mort, et demandais
Au Sphinx silencieux, à l'Isis sous ses voiles,
S'il en était ainsi dans toutes les étoiles.

furent échangés près d'un arbre effeuillé par les vents, sur un roc en poussière, devant un ciel toujours voilé qui change à tout moment, sous les yeux de l'Être immobile qui regarde mourir ¹. Mais le poète, pas plus que le philosophe, ne mesure à la durée la valeur, la beauté, l'éternité véritable des choses. « Je ne veux rien savoir, dit Musset, « ni si les champs fleurissent, » ni ce qu'il adviendra du « simulacre humain »,

Ni si ces vastes cieux éclaireront demain
Ce qu'ils ensevelissent. »

Il se dit seulement « qu'à cette heure, en ce lieu, un jour, » il fut aimé, et il « enfouit ce trésor dans son âme », et avec ce trésor, la véritable immortalité. M^{me} Ackermann, reprenant le même sujet, mais avec beaucoup moins de poésie, nous montre à son tour le contraste de la réalité qui passe avec les aspirations infinies de l'amour :

Regardez-les passer, ces couples éphémères !
Dans les bras l'un de l'autre enlacés un moment,
Tous, avant de mêler à jamais leur poussière,
Font le même serment;

« Toujours ! » un mot hardi que les cieux qui vieillissent
Avec étonnement entendent prononcer,
Et qu'osent répéter des lèvres qui pâtissent
Et qui vont se glacer.

Les strophes qui suivent nous montrent dans les transports de l'amour ce que Schopenhauer appelait la « méditation du génie de l'espèce » pour conserver l'humanité :

Quand, pressant sur ce cœur qui va bientôt s'éteindre
Un autre objet souffrant, forme vaine ici-bas,
Il vous semble, mortels, que vous allez étreindre
L'infini dans vos bras,

Ces délires sacrés, ces désirs sans mesure
Déchaînés dans vos flancs comme d'ardents essaims,
Ces transports, c'est déjà l'humanité future
Qui s'agite en vos seins.

Elle se dissoudra, cette argile légère
Qu'ont émue un instant la joie et la douleur;
Les vents vont disperser cette noble poussière
Qui fut jadis un cœur.

Mieux vaut pour les amants la mort même qu'une éternité qui pourrait être une séparation, un monde placé entre eux :

C'est assez d'un tombeau; je ne veux pas d'un monde
Se dressant entre nous.

¹ Voir les vers de Musset déjà cité plus haut.

Au lieu d'un espoir vain, qui serait peut-être une faiblesse du cœur et que la pensée rejette au nom de tout ce que nous savons sur les inflexibles lois de la nature, l'amant se console de l'éternité qu'il perd par l'immensité présente de son amour :

Quand la mort serait là, quand l'attache invisible
Soudain se délierait, qui nous retient encor,
Et quand je sentirais dans une angoisse horrible
M'échapper mon trésor,

Je ne faiblirais pas; fort de ma douleur même,

Tout entier à l'adieu qui va nous séparer,
J'aurais assez d'amour en cet instant suprême
Pour ne rien espérer.

M^{me} Ackermann a trouvé de beaux vers pour traduire certaines idées de Schopenhauer et de Darwin. Son Prométhée déclame trop, mais il a parfois des accents qui touchent :

Celui qui pouvait tout a voulu la douleur !

Comme le Qaïn de Leconte de Lisle, ce Prométhée attend son vengeur, qui sera encore la science : l'homme, devenu savant, cessera de trembler devant Dieu :

Las de le trouver sourd, il croira le ciel vide.
...
Il ne découvrira dans l'univers sans borne
Pour tout dieu désormais qu'un couple aveugle et morne :
La force et le hasard.

Pascal est une sorte de Prométhée qui s'est soumis, immolé, et qui a honte même d'aimer une femme, une « inconnue », dont les hommes ont à peine « murmuré le nom : »

L'image fugitive à peine se dessine;
C'est un fantôme, une ombre, et la forme divine,
Un passant devant nous garde son voile au front.

L'amour de Pascal finit par renoncer à soi-même,

Se croyant un péché, lui qui n'était qu'un rêve !

On peut regretter de trouver, dans bien des pièces de ce volume, plus d'éloquence que de poésie proprement dite. Et cette éloquence, parfois, est voisine de la rhétorique, même dans les meilleurs pièces, comme *le Navire*, qui finit par une imprécation bien connue.

L'équipage affolé manœuvre en vain dans l'ombre :
L'Épouvante est à bord, le Désespoir, le Deuil,
Assise au gouvernail, la Fatalité sombre
Le dirige vers un écueil.

Des mythes créateurs de Victor Hugo, nous voilà ramenés en arrière, aux froides allégories de Boileau et aux personnifications de Jean-Baptiste Rousseau.

Moi que sans mon aveu l'aveugle destinée
Embarqua sur l'étrange et frêle bâtiment,
Je ne veux pas non plus, muette et résignés,
Subir mon engloutissement.

Puis vient l'anathème final, qui n'a que le tort d'avoir été amené par une mise en scène théâtrale :

Ah ! c'est un cri sacré que tout cri d'agonie,
Il proteste, il accuse au moment d'expirer.
Eh bien ! ce cri d'angoisse et d'horreur infinie,
Je l'ai jeté, je puis sombrer.

Deuxième partie: chapitre IV:

“L'introduction des idées philosophiques et sociales dans la poésie contemporaine (suite).
Les successeurs d'Hugo.”

V

Une parodie de la poésie philosophique; les Blasphèmes

[Table des matière-2](#)

Un autre poète, ayant pensé que ni Leconte de Lisle ni M^{me} Ackermann n'avaient épuisé la veine, a écrit un volume entier d'anathèmes et a prétendu mettre le matérialisme en vers. Nous ne parlerions pas des *Blasphèmes* si on n'avait point représenté ce livre comme un « poème philosophique », et si, à l'étranger, on n'avait pas pris au sérieux les *Blasphèmes* comme un « signe des temps ¹ ».

Dans son « sonnet liminaire », M. Richepin s'érige lui-même en profond philosophe et, s'adressant avec dédain au « bourgeois » :

Ici tes bons gros sous seraient mal dépensés,
Ici tu trouveras de sévères pensers
Qui doivent être lus ainsi qu'un théorème.
L'âpre vin que j'ai fait aux monts d'où je descends
N'est pas pour des palais d'enfants lécheurs de crème,
Mais veut des estomacs et *des certsaux puissants*.

¹ Voyez, par exemple, dans l'*Aternative* de M. Edmond Clay, les pages où il voit une sorte de Satan pessimiste dans le poète rabelaisien des *Blasphèmes*. « C'est, dit le philosophe anglais, un bien, à mon sens, pour la doctrine chrétienne, que le pessimisme ait mûri assez pour trouver son expression complète et définitive; car il l'a trouvée chez l'auteur des *Blasphèmes*. Nous voyons là, comme dans un brusque rayon, ce qu'il y a de folie et de hideur à être privé de la sagesse; et nous y voyons aussi que, comme le Christ nous le donne à entendre, le royaume de Dieu n'est autre que la sagesse, qu'il n'est ni un *lieu* ni une *chose visible*, mais l'*attribut* du sage : - Le royaume de Dieu est au dedans de vous » (page 576). - Il y a des livres, selon Joubert, dont l'effet naturel est « de paraître pires qu'ils ne sont, comme l'effet inévitable de quelques autres est de paraître meilleurs qu'eux-mêmes; » le livre des *Blasphèmes* réunit les deux effets : il ne mérite d'être placé ni si haut, ni si bas.

Le poète présente modestement son œuvre comme la « Bible de l'Athéisme ¹ ! » Les apologistes de la foi sous toutes ses formes, - foi morale à la façon de Kant ou foi proprement religieuse, - les criticistes comme les adeptes des religions protestante ou catholique, ont été heureux du renfort que semblait leur apporter cette « bible », si propre à produire le dégoût pour le nouveau Credo de la science. L'affectation, souvent assez inutile, d'une certaine dose d'incrédulité constitue universellement aujourd'hui une marque de distinction qu'on recherche, de même qu'on recherchait autrefois pour la même raison une affectation de foi religieuse. Cela tient à ce que l'aristocratie vraie, qui est un objet d'imitation servile de la part des foules, est aujourd'hui composée des savants ou des artistes, nécessairement incroyants; autrefois l'aristocratie était composée d'hommes qui partageaient les préjugés religieux, qui leur empruntaient d'ailleurs une partie de leur autorité et qui avaient intérêt à s'appuyer sur eux. Après tout, l'incrédulité est devenue chose assez banale; mais ce qui est un moyen toujours ancien et toujours nouveau de succès, c'est le scandale. Le livre des *Blasphèmes* s'ouvre par un premier sonnet intitulé : *Tes père et mère*. C'est en effet pour ses père et mère que le poète a réservé ses premiers outrages. Il nous décrit, à sa façon, la *méditation du génie de l'espèce* dont sa propre vie est sortie.

Nous ne citons que les vers à peu près lisibles :

Tes père et mère...
Voici la chose ! C'est un couple de lourdauds,
Paysans, ouvriers, au cuir épais, que gerce
la noir travail; ou bien *des gens dans le commerce*,
Le monsieur à faux-col et la vierge à bandeaux.
Mais quels qu'ils soient, voici la chose. Les rideaux
sont tirés ...
...
Et c'est ça que le prêtre a béni ! Ça., qu'on nomme
Un saint mystère ! Et c'est de ça que sort un homme !
Et vous voulez me voir à genoux devant ça !
Des père et mère, ça ! C'est ça que l'on révère !
Allons donc ! On est fils du hasard qui lança
Un spermatozoïde aveugle dans l'ovaire.

¹ « Je doute, dit-il encore dans sa préface, que beaucoup de gens aient le courage de suivre, anneau par anneau, la *chaîne logique* de ces poèmes, pour arriver aux implacables *conclusions* qui en sont la *fin nécessaire*... J'ai préféré mener mes prémisses à leurs *conclusions*... Partout où se cachait l'idée de Dieu, j'allais vers elle pour la tuer. Je poursuivais le monstre sans me laisser effrayer ni attendrir, et c'est ainsi que je l'ai frappé jusque dans ses *avatars* tes plus subtils ou les plus séduisants, j'entends le *concept de cause*, la foi dans une loi, l'apothéose de la science, la religion du progrès. » Honte aussi à ces « faux matérialistes qui *honorent la vertu* ! » La vertu, comme la raison, l'idéal, etc., fait partie des monstres auxquels le nouvel Hercule va faire la chasse. « Somme toute, je suis allé plus loin qu'on ne le fit jamais dans la *franche* expression de l'hypothèse matérialiste. » Franche, sincère, est-ce bien certain ? Cette hypothèse matérialiste n'a-t-elle point été prise, très froidement, comme thème à vers français, de la même manière que M. Richepin, quand il était à l'École normale, exerçait son talent sur les matières à vers latins ? M. Richepin a beau viser à la profondeur philosophique, nous craignons que ses vrais titres ne soient du côté de la rhétorique, et qu'il n'ait appliqué aux grandes idées de l'évolutionnisme contemporain le même traitement que Juvénal se plaignait de voir appliqué à Annibal dans les écoles :

Telles sont les révélations scientifiques de ce nouveau Lucrèce sur la paternité du « Hasard » et sur le mépris qu'un fils doit à ses parents. Les apologistes des religions ont naturellement tiré parti de ces doctes théories : « La jouissance, dit M. Edmond Clay, si elle n'est sanctifiée par la sagesse, est en effet chose vile; et, si les parents n'avaient d'autre titre que celui-là au respect de leurs enfants, c'est au mépris de leurs enfants qu'ils auraient logiquement droit. » - Mais, répondrons-nous, les autres titres au respect et à l'affection ne manquent pas, sans qu'on ait besoin de les demander à « la sagesse » ; il n'y a rien de méprisable dans l'amour même qui unit deux êtres, et qui a en vue de perpétuer dans un autre être toutes les qualités supérieures de la race humaine. En vérité, M. Richepin a trouvé moyen de calomnier le matérialisme et l'athéisme; les prétendues conclusions qu'il tire de ces systèmes sont aussi burlesques au point de vue de la science qu'elles sont odieuses au point de vue moral et social.

On devine maintenant de quelle façon le « Père » céleste sera traité par le « fils du Hasard. » Quoique M. Richepin se vante ici de prophétiser et de détruire d'avance même les dieux futurs, on peut dire de lui ce qu'il a dit lui-même d'un autre poète : il est

Un écho qui croit être un prophète.

Il n'en est pas moins intéressant de retrouver dans ses vers des formules matérialistes qu'il croit neuves et qui sont bien vieilles. Pour lui, c'est le hasard qui est le véritable auteur du *monde*; du hasard naissent des combinaisons plus ou moins passagères, qui sont des *habitudes*; ces habitudes, nous les prenons pour des *lois*; mais il n'y a point de lois véritables, et, de même qu'il n'y a point de *fins* ou de *buts*, il n'y a point de *causes* :

Nature, tu n'es rien qu'un mélange sans art :
 Car celui qui te crée a pour nom le *hasard*.
 Lui seul se trouve au fond de l'être et de la chose.
 Ses caprices n'ont point de *but* et point de *cause*.
 ...
 Que m'importent ton ordre apparent et tes *lois*,
 Ces lois que l'on croyait divines autrefois,
 Et qui sont simplement une *habitude* prise ?
 ...
 Les *causes* et les *lois* te tiennent prisonnier,
 Les *causes* et les *lois*, c'est ce qu'il faut nier,
 Si tu ne veux pas croire en Dieu,....
 Descends au fond de la négation. Cherche, ose
 Formuler ta pensée et prendre le *hasard*
 Pour unique raison de ce monde *sans art* ¹.

M. Richepin s'est ici borné à traduire en vers un livre qu'il a lu, sans doute, ou parcouru quand il était à l'École normale, -- l'étude de Taine sur *le Positivisme anglais* et sur Stuart Mill. « En menant l'idée de Stuart Mill jusqu'au bout, dit Taine, on arriverait certainement à considérer le monde comme un simple monceau de faits. Nulle nécessité intérieure ne pro-

¹ On voit que la préoccupation de la rime riche et de la « consonne d'appui, ramène sans cesse les mêmes fins de vers; et ces vers n'en sont pas moins de la prose, - bien rimée, peut-être, mais mal rythmée.

duirait leur liaison, ni leur existence. Ils seraient de pures données, c'est-à-dire des accidents. Quelquefois, comme dans notre système, ils se trouveraient assemblés de façon à amener des retours réguliers; quelquefois ils seraient assemblés de manière à n'en pas amener du tout. Le *hasard*, comme chez Démocrite, serait au cœur des choses. Les *lois* en dériveraient, et n'en dériveraient que çà et là. Il en serait des êtres comme des nombres, comme des fractions par exemple, qui, selon le hasard de deux facteurs primitifs, tantôt s'étaient, tantôt ne s'étaient pas en périodes régulières¹. » Les formules de Taine sont bien supérieures à celles de M. Richepin. Il y a toutefois erreur, - disons-le en passant, - à croire que Démocrite admettait le hasard. C'est la Nécessité, l'_____ qu'il érigeait en principe universel; Épicure, au contraire, introduisit le hasard pour pouvoir introduire la liberté². De nos jours, les partisans de la contingence dans le monde, M. Renouvier, M. Boutroux, applaudissent à tous les arguments dirigés contre la nécessité ou, de son nom moderne, le déterminisme; eux aussi voient volontiers dans les lois de simples habitudes, et c'est ce que M. Boutroux a lui-même soutenu. Il est donc juste de dire que M. Richepin, en croyant « aller plus loin que ses devanciers dans le matérialisme », ouvre au contraire la porte à l'idéalisme; car, si c'est l'habitude qui a tout fait, et si l'habitude n'est pas un résultat de *lois* mécaniques, elle ne peut plus être qu'un fait vital, une réaction de *l'appétit*, et il ne sera pas difficile de montrer dans l'appétit le fond même de la vie psychique.

Quoi qu'il en soit, si M. Richepin a parfois trouvé quelques formules heureuses de la doctrine du hasard, - comme quand il compare l'appareil des causes et des lois à des Babels colossales de nuages, dont l'architecture n'est pas dans le ciel, mais dans nos pensées³, - il n'a introduit dans le matérialisme, malgré ses prétentions à l'originalité, aucune idée nouvelle. Au reste, nous n'exigeons pas du poète l'originalité des idées philosophiques, mais nous lui demandons l'originalité du *sentiment* philosophique. Par malheur, chez M. Richepin, il n'y a de personnel et d'original que le degré de grossièreté auquel il a poussé le sentiment matérialiste⁴.

¹ *Le Positivisme anglais*, p. 105.

² Voir notre *Morale d'Épicure*.

³ *Les dernières idoles (le Progrès)*

⁴ M. Richepin a choisi pour spécialité, en poésie, le blasphème; mais il y substitue presque toujours l'injure. Et à l'en croire, il ne blasphème pas pour attirer l'attention de la foule; non, il blasphème parce qu'à est « touranien », parce qu'il a dans ses veines le vieux « sang » barbare et a blasphématoire », parce qu'il a « la peau jaune, » des « os fins, » des « yeux de cuivre », et que ses aïeux « massacraient gaiement leurs enfants mal venus et leurs parents trop vieux. » Il ne croit point qu'il y ait un Dieu, n'importe, il lui montre le poing, il le défie en combat singulier et il nous appelle au spectacle de sa victoire sur cet éternel absent L'anathème est éloquent lorsqu'il est sincère; mais comment peut-il être sincère lorsqu'il s'adresse à quelqu'un dont on commence par déclarer solennellement la non-existence ? M. Richepin nous annonce, cependant, qu'il ira poursuivre jusque dans les étoiles ce Dieu qu'il sait n'être nulle part; lui aussi il a écrit son *Ibo*, non sans imiter celui du maître, comme s'il en voulait faire la caricature. Hugo, dans son enthousiasme, était allé jusqu'à dire :

Et je traînerais la comète
Par les cheveux.

Nous allons voir comment l'apôtre du matérialisme, lui, va traiter étoiles et comètes :

Aux cavernes les plus obscures,
Une torche en main j'entrerai,

Et je forcerai les serrures
Du mystère le mieux muré.

Parti sur mon bateau de toiles (?)
Pour le pays de l'inconnu,
Je veux que tes vierges étoiles
Viennent me montrer leur sein nu

J'ouvrirai toutes les alcôves,
Je mêlerai mes noirs cheveux
Aux crins d'or des comètes fauves;
En disant : - C'est moi, je te veux. -
Si quelqu'une fait la farouche
Et résiste à mon rut puissant,
Je baisera si fort sa bouche
Qu'elle aura les lèvres en sang.

Je poserai une main hardie
Sur les grands soleils étonnés,
Et j'éteindrai leur incendie
Splendide en leur crachant au nez.

Quelques pages plus loin, le poète nous donne, sans s'en douter, ce qu'on pourrait appeler une démonstration *ex bacillo* de l'existence de Dieu :

S'il dédaigne mon injure,
Pour être *certain qu'il est*,
Je ferai sur sa figure
Tomber un large soufflet.

Sous cette âpre rhétorique,
Si ses yeux restent sereins,
Alors le ferai ma trique
Discuter avec ses reins.

Ainsi que sur une enclume
Je frapperai, jusqu'à tant
Que la peau du dos lui fume
Et soit un torchon flottant,

Jusqu'à tant qu'il disparaisse
Comme un *grain dans un gésier*,
Comme une larme de *graisse*
Dans la gueule d'un brasier.

Sil ne peut pas disparaître,
Sil existe cet s'il a tort,
Il me prouvera son être
En m'écrasant *tout d'abord*.

Dans les anciennes troupes de comédiens ambulants (relisez *le Capitaine Fracasse*), il y avait toujours, à côté de l'amoureux, de l'amoureuse, de la coquette et du jaloux, un *matamore*, qui avait pour métier de

vanter sa force et de brandir sa rapière, en l'absence de tout danger. M. Richepin, lui, brandit un vers comme une « trique » :

Nous te mettrons us jour, Nature, toute nue,
Nous te déchirerons ta chemise et tes bas
Pour voir ce que tu vaux du haut jusques en bas...
...Et l'on verra ce qu'il faut croire
De ta grandeur, de ta majesté, de ta gloire,
Déesse dont les yeux étaient des firmaments,
Quand tu ne seras plus qu'un paquet d'excréments.

Le nouveau capitaine Fracasse provoque également en duel la *Raison*, la *Nature* et le *Progrès* :

Et d'abord, toi, Raison, à nous deux ! Viens çà. Laisse
Tes airs superbes, s'il te plaît.
Tu ne m'imposes point, impudente drôlesse
Dont l'homme se croit la valet:

Donc, à nous deux, Raison, je ne suis plus ta dupe,
Et jusqu'au dernier oripeau
je vais te dévétir de ta royale jupe
Pour te fouailler à pleine peau.

Quand il apostrophe l'Idée, il la traite de « catin » :

Et pourtant, ces catins immondes, les Idées,
On les engrosse pour engendrer le Savoir.
Femmes à falbalas, servantes de lavoir,
Malgré leurs pis tombants, leurs paupières bridées,

Leurs peaux, par la sueur ou le fard oxydées,
Même gâteuses, et crachant sur un bavoir,
Qu'importe ? Chacun vent à son tour les avoir,
Ces salopes que tout le monde a possédées.

...

Et la rodomontade finale du livre :

Eh bien ! écoute, ô Christ des prochains Evangiles
Le blasphème qui va, de mes lèvres fragiles,
Jaillir pour me survivre impérissablement.
Suffit à m'assurer de ton crucifiment.

...

Car j'ai forgé les clous, emmanché le marteau,
En haut du bois infâme accroché l'écríteau;
Car j'ai fourbi le fer de lance qui te *navre*;
Car j'ai dressé la croix où pendra ton cadavre;
Car c'est pour t'y clouer que je t'ouvre mes bras !
Et maintenant tu peux venir, toi qui viendras.

(*Au Christ futur, les Blasphèmes.*)

M. Richepin a trop oublié ce qu'il avait écrit lui-même :

Assez ! assez ! La *blague* a perdu son tranchant

Si quelque Veillot eût voulu faire la satire du matérialisme et de l'athéisme, et, pour cela, en faire la parodie, il n'eût eu qu'à écrire les *Blasphèmes*, qui, d'ailleurs, rappellent par beaucoup de traits le style de Louis Veillot. Au lieu de scandaliser, le livre fût du même coup devenu édifiant; il n'eût pas été pour cela plus démonstratif qu'il ne l'est. Il importe aux philosophes de ne pas laisser certains littérateurs duper le public en lui faisant croire que la science actuelle, ou même que la philosophie naturaliste à laquelle elle semble tendre, ait les conséquences immorales et antisociales que les Veillot ou les Richepin veulent en tirer. L'idéal ne perd pas sa vérité et sa beauté parce qu'on cesse de lui accorder une existence en dehors du cœur de l'homme et de le personnifier dans un homme agrandi. La nature ne cesse pas d'être belle parce qu'elle n'a point été créée en six jours. La raison ne cesse pas d'avoir raison parce qu'elle a attendu l'homme pour prendre conscience d'elle-même. La famille et la société humaine ne cessent pas d'être saintes parce qu'on a montré dans l'amour paternel, dans l'amour filial, dans les sympathies de l'homme pour l'homme le produit d'une longue évolution qui, de l'égoïsme bestial, a fait sortir un altruisme déjà en germe jusque chez la bête. Aux yeux mêmes de la science, il y a de la *vérité*, et non pas seulement de l'illusion, dans l'amour de la mère pour son enfant ou de l'enfant pour sa mère : toutes les découvertes sur les spermatozoaires n'y feront rien. Quelle que soient l'origine de la conscience et de la sensibilité, la souffrance est toujours la souffrance, la joie est toujours la joie, l'amour est toujours l'amour. On a mis en parallèle la rhétorique de M. Richepin et la rhétorique du baron d'Holbach. Certes, l'invocation qui termine le *Système de la nature* a vieilli et nous fait sourire, mais elle est en somme moins fautive philosophiquement que tous ces blasphèmes qui vieilliront plus vite encore et feront bientôt hausser les épaules à nos descendants. « Vertu, raison, vérité, disait d'Holbach, soyez à jamais nos seules divinités... Écartez pour toujours et ces fantômes hideux et ces chimères séduisantes qui ne servent qu'à nous égarer. Inspirez du courage à l'être intelligent, donnez-lui de l'énergie; qu'il ose enfin s'aimer, s'estimer, sentir sa dignité; qu'il ose s'affranchir, qu'il soit heureux et libre; qu'il ne soit jamais l'esclave que de vos lois; qu'il perfectionne son sort; qu'il chérisse ses semblables... Qu'il apprenne à se soumettre à la nécessité; conduisez-le sans alarmes au terme de tous les êtres ; apprenez-lui qu'il n'est fait ni pour l'éviter ni pour le craindre. » Telle était la « prière de l'athée » au dix-huitième siècle. M. Richepin nous a donné la sienne, qui est un des meilleurs morceaux de son livre :

J'ai fermé la porte au doute,
Bouché mon cœur et mes yeux,
Je suis triste et n'y vois goutte.
Tout est pour le mieux.

A mes désirs de poète
J'ai dit d'éternels adieux,
J'ai du ventre et je suis bête.

A force de frapper le nez des dieux fossiles.
L'arme est comme le nez : tous deux vont s'ébréchant.
Laissons cette arme vaine au poing des imbéciles.
(*Les Blasphèmes*, p. 81.)

L'habile versificateur caractérise ici parfaitement son propre genre : au lieu de *Blasphèmes*, n'aurait-il pu aussi bien prendre pour titre : *Blagues en vers* ?

Tout est pour le mieux.

J'ai saisi mon dernier rêve,
Entre mes poings furieux,
Voilà le pauvre qui crève.
Tout est pour le mieux.

J'ai coupé l'aile et la patte
Aux amours. Mes oiseaux bleus
Sont manchots et culs-de jatte.
Tout est pour le mieux.

Dans le trou, pensée altière,
Maintenant je suis joyeux,
Joyeux comme un cimetière.
Tout est pour le mieux.

Dans le temps et dans l'espace
Je ne suis, insoucieux,
Qu'un paquet de chair qui passe.
Tout est pour le mieux.

Que m'importe le mystère
De l'être épars dans les cieux ?
J'ai le cerveau plein de terre.
Tout est pour le mieux.

Non, tout n'est pas pour le mieux dans ce monde, mais tout n'y est pas non plus pour le pis, tout n'y est pas méprisable, et le « paquet de chair qui passe » n'en a pas moins pensé, senti, aimé.

En tant que phénomène « sociologique », le succès de ces vers funambulesques, présentés comme une « philosophie par ceux qui trouvent que Victor Hugo n'a pas d'idées, serait inquiétant pour l'avenir de notre pays, si les Français n'étaient aussi prompts à oublier ce qu'ils ont applaudi que les enfants à oublier la parade de la foire devant laquelle ils ont battu des mains. La poésie, à notre époque, cherche sa voie, et, d'instinct, elle la cherche dans la direction des idées philosophiques, scientifiques, sociales. Elle trouvera sans doute ce qu'elle cherche quand elle se sera délivrée de tout ce que le romantisme eut de faux : l'affectation et la déclamation, l'amplification, la recherche de l'effet et du succès, la subordination des idées aux mots et aux rimes, du fond à la forme, bref, le manque fréquent de sincérité. Le réalisme pessimiste d'aujourd'hui, chez beaucoup d'écrivains, n'est ni plus vrai en soi, ni plus sincère chez ses apôtres que le pseudo-idéalisme de certains romantiques. La période de transition que nous traversons a été appelée un « interrègne de l'idéal » ; cet interrègne ne saurait durer toujours. Musset a dit : « Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez point ailleurs le secret de nos maux. »

Deuxième partie: Les applications. Évolution sociologique de l'art contemporain.

CHAPITRE CINQUIÈME

Le style, comme moyen d'expression et instrument de sympathie. Évolution de la prose contemporaine.

- I. [Le style et ses diverses espèces](#). Le principe de l'*économie de la force* et le principe de la *suggestion poétique*.
- II. [L'image](#).
- III. [Le rythme](#). - Évolution poétique de la prose contemporaine. Raisons littéraires et sociales de cette évolution.

[Table des matières-2](#)

Deuxième partie: chapitre V:
“Le style, comme moyen d’expression et instrument de sympathie.
Évolution de la prose contemporaine.”

I

Le style et ses diverses espèces.

[Table des matière-2](#)

Dans la théorie du style on peut prendre pour principe le caractère éminemment *social* du langage, qui est le moyen de communiquer à autrui ses idées et ses sentiments. Mais, de ce principe, faut-il conclure que la loi suprême du style soit le maximum de facilité et d'« efficacité » dans la communication des pensées et émotions ¹. La ligne droite idéale est le plus court chemin d'un point à un autre; le style idéal est-il aussi le plus court chemin d'un esprit à un autre ? Partant de cette conception mathématique et mécanique, Spencer appelle le langage une *machinery* pour la communication mutuelle, et il ne voit plus dans les lois du style que les applications de la loi qui veut qu'on produise le maximum d'effet avec la moindre dépense de force. La grande force à ménager, ici, c'est l'« attention » de l'auditeur : la perfection du style, c'est de faire comprendre et sentir avec le minimum d'attention. La conception mécanique du style se change ainsi, comme on pouvait s'y attendre chez un Anglais, en une conception utilitaire; le *comfort* du lecteur ou de l'auditeur, pour ne pas dire sa paresse, devient le régulateur de l'écrivain : faire tout saisir en peu de temps, voilà le but, *time is money*. C'est le calcul arithmétique de Bentham transporté de la morale dans l'esthétique. Spencer va jusqu'à dire que « le grand secret, sinon le seul, de l'art de composer, c'est de réduire les frottements du véhicule au minimum possible ». Pour vérifier cette théorie, Spencer cite, entre autres exemples, la place de l'adjectif en anglais, qui précède toujours le substantif. Il trouve conforme à sa règle de dire « un noir cheval » et non pas un cheval noir. La raison qu'il en donne est curieuse. Si je dis un cheval noir, pendant que je prononce le mot cheval, vous vous êtes déjà figuré un cheval, et, comme la plupart des chevaux sont bais bruns, il est probable que vous vous serez représenté un cheval bai brun; or, pas du tout, l'adjectif vous apprend qu'il est noir ; vous voilà donc obligé de corriger votre représentation, et vous avez ainsi dépensé de la peine inutile entre le mot cheval et le mot noir ! Au contraire, dans cette infallible langue anglaise, on vous fait d'abord concevoir

¹ Voir la *Philosophie du style*, dans les *Essais d'esthétique*.

quelque chose de noir en général, puis ce noir prend la forme d'un cheval; vous n'avez donc point dépensé d'attention en vain. *Quod erat demonstrandum*. - Par malheur, même en acceptant ce principe, la démonstration est insuffisante; la personne pressée de se représenter quelque chose derrière chaque mot, si vous lui parlez de noir, aura le temps de voir un nègre, un morceau de charbon, la nuit, etc. ; et pas du tout, c'est d'un cheval qu'il s'agit : elle sera donc aussi bien attrapée. La vérité est, selon nous, qu'il est excellent de pouvoir dire, comme en français, tantôt un cheval noir, tantôt un noir cheval, ou, pour prendre un autre exemple de Spencer, tantôt : *la Diane d'Éphèse est grande*, ou *Grande est la Diane d'Éphèse*. A propos de ce second exemple, Spencer est plus heureux : il remarque que le mot *grande*, placé au début, éveille les associations d'idées vagues et émouvantes attachées à tout ce qui est grand et majestueux : « L'imagination est donc préparée à revêtir d'attributs nobles ce qui suivra. » A la bonne heure; mais ce qu'il en faut conclure, c'est que la place du mot dépend de l'*effet* qu'on veut produire et de l'*idée* sur laquelle on veut insister. Il ne s'agit pas là d'économiser l'attention, mais d'attirer et de diriger l'attention, ainsi que l'association des idées, en vue de l'intuition et de la perception.

On ne peut véritablement voir dans l'économie de l'*attention* qu'une règle aussi peu absolue que l'est, en général, celle de l'économie de la *force*. Au premier abord, ne semblerait-il pas logique, toutes les fois qu'on accomplit un travail, de n'avoir en vue que le moyen de le faire vite et bien, en dépensant le minimum de force ? Pourtant, une telle façon de procéder, qui nous assimilerait au rôle de machine, rendrait prodigieusement lourd tout fardeau à soulever. Si une fillette, sa cruche pleine sur la tête, s'arrête à babiller, non seulement elle oublie la cruche dans le moment présent, mais de plus, lorsqu'elle reprend sa marche dans la rue longue et tortueuse, c'est à peine si elle la sent peser, tout occupée qu'elle est encore de la distraction rencontrée au bas du chemin. Tant il est vrai que la force et le temps dépensés *en vain*, pour l'agrément, pour l'art, font accomplir les plus réels travaux et empêchent la fatigue de se produire trop tôt. Économiser l'attention n'est donc pas le but dernier d'un auteur, mais bien plutôt obtenir et retenir l'attention. Or, le style est précisément l'art d'intéresser, l'art de placer la pensée, comme on ferait d'un tableau, sous le jour qui l'éclaire le mieux, c'est l'art enfin de la rendre frappante, de la faire saillir en relief, et passer, pour tout dire, de l'auteur à autrui dans sa plénitude. En outre, un style qui, au lieu d'être simplement clair et impersonnel comme serait bien un filet d'eau, reflète une physionomie, nous fait comprendre et finalement partager (en une certaine mesure tout au moins) la façon de voir et d'interpréter les choses propre à un auteur; un tel style nous rapproche de l'auteur par cela même, nous amène à vivre de sa vie pendant quelques instants, et remplit de la sorte, au plus haut point, le rôle social attribué au langage.

Spencer applique aussi sa théorie aux figures de style, et d'abord à la « synecdoche ». Il vaut mieux dire, selon lui, une flotte de dix *voiles* qu'une flotte de dix *navires*, parce que le mot navire éveillerait probablement la vision des vaisseaux au bassin; le mot *voile* vous les montre en mer. - Soit, mais c'est encore là une bonne *direction* de l'attention et de l'association des idées, non pas seulement une économie d'attention. De même la métaphore est, selon lui, supérieure à la comparaison. Le roi Lear s'écrie :

Ingratitude, démon au cœur de marbre,

ce qui économise plus de temps et d'attention que de dire : « Ingratitude, démon dont le cœur est semblable au marbre. » Sans doute, il y a là plus de rapidité, mais il y a aussi autre chose : le mot *semblable à vous* empêcherait de prendre au sérieux l'image, il l'empêcherait même d'être visible et, par conséquent, vivante. Il faut, pour que cette métaphore soit poétique, que vous aviez devant les yeux un démon ayant un cœur de marbre, et non que, par une série de raisonnements, vous aboutissiez à conclure : 1° que l'ingratitude *ressemble* à un démon, parce qu'elle est méchante; 2° que son cœur *ressemble* à du marbre parce qu'il est froid et insensible. La poésie *réalise* des mythes, voilà la vraie raison qui rend d'ordinaire la métaphore supérieure à la comparaison pour le poète : la métaphore est une vision, la comparaison est un syllogisme.

Une des meilleures applications esthétiques du principe de *l'économie de la force*, c'est la règle qu'on en peut déduire de ne pas dépenser la sensibilité du lecteur, de permettre au système nerveux et cérébral la réparation nécessaire après chaque dépense d'énergie et d'attention. Respirez longtemps une fleur, vous finissez par être insensible à son parfum. Après un certain nombre de verres de gin, le goût est émoussé. Tout exercice d'une fonction ou d'un sens l'épuise : « la prostration qui suit est en raison de la violence de l'action. » C'est pourquoi il est nécessaire d'introduire dans l'œuvre d'art gradation et variété. Nos poètes et romanciers contemporains oublient trop cette loi : leur style est perpétuellement tendu, leurs rimes perpétuellement riches, leurs images perpétuellement éclatantes et même violentes. Résultat : on est blasé au bout de deux pages. C'est l'effet de la musique continuellement bruyante : quand le maximum du *forte* a été atteint du premier coup, tout le reste a beau faire tapage, le seul moyen de frapper l'attention serait de faire un *pianissimo*.

En somme, le point de vue mécanique et le principe de « *l'économie de la force* » ont assurément leur importance en littérature. Le beau a ses conditions mathématiques et dynamiques, et la principale de ces conditions est la parfaite adaptation de la force dépensée par l'auteur au résultat obtenu : une bonne machine est celle qui a le moins de heurts ou de frottements; il y a longtemps qu'on a dit que la nature agit par les voies les plus simples, selon la loi de « la moindre *action* », qui devient, chez les êtres vivants et sentants, la loi de la moindre peine. Mais, si la fonction du langage est primitivement la simple communication intellectuelle entre les hommes, le langage des arts, de la littérature, de la poésie, est autre chose qu'une machine à transmission d'idées, qu'une sorte de télégraphe à signaux rapides et clairs. Le caractère vraiment *social* du style littéraire et poétique consiste, selon nous, à stimuler les émotions selon les lois de l'induction sympathique, et à établir ainsi une communion sociale ayant pour but le sentiment commun du beau. Nous avons donc ici au moins trois termes en présence : l'idéal conçu et aimé par l'artiste, la langue dont l'artiste dispose, et enfin toute la société d'hommes à laquelle l'artiste veut faire partager son amour du beau. Le style, c'est la parole, organe de la sociabilité, devenue de plus en plus expressive, acquérant un pouvoir à la fois *significatif* et *suggestif* qui en fait l'instrument d'une sympathie universelle. Le style est significatif par ce qu'il fait voir immédiatement; suggestif par ce qu'il fait penser et sentir en vertu de l'association des idées. Tout sentiment se traduit par des accents et des gestes appropriés. L'*accent* est presque identique chez toutes les espèces : accent de la surprise, de la terreur, de la joie, etc. ; il en est de même du *geste*, et c'est ce qui

rend immédiate l'interprétation des signes visibles; l'art doit reproduire ces accents et ces gestes pour faire pénétrer dans l'âme, par suggestion, le sentiment qu'ils expriment. Il n'est donc pas vrai que le style consiste seulement, comme dit Buffon, « dans l'ordre et le mouvement des pensées; » il faut ajouter à l'ordre et au mouvement le sentiment, seul moyen d'éveiller la sympathie. Nous ne sympathisons qu'avec l'homme : les choses ne nous arrivent et ne nous touchent que comme vision et émotion, comme interprétation de l'esprit et du cœur humains; et c'est pour cela que « le style est l'homme. » Le vrai style naîtra donc de la pensée et du sentiment mêmes; il en sera la parfaite et dernière expression, à la fois personnelle et sociale, comme l'accent de la voix donne leur sens propre aux paroles communes à tous. Les écrits qui manquent de ce vrai style ressemblent à ces pianos mécaniques qui nous laissent froids, même lorsqu'ils répètent de beaux airs, parce que nous ne sentons point venir jusqu'à nous l'émotion et la vie d'une main humaine vibrant sur leurs cordes et les faisant vibrer elles-mêmes.

Le goût, nécessaire au style, est le sentiment immédiat de lois plus ou moins profondes, les unes créatrices, les autres régulatrices de la vie. L'inspiration du génie n'est pas seulement réglée, mais aussi constituée en grande partie par le goût même, qui, parmi les associations innombrables que suscite le hasard, *juge* du premier coup, *choisit*. Écrire, peindre, sculpter, c'est savoir choisir. L'écrivain, comme le musicien, reconnaît du premier coup dans la confusion de ses pensées ce qui est mélodieux, ce qui sonne juste et bien : le poète saisit tout, d'abord dans une phrase un bout de vers, un hémistiche harmonieux.

L'interprétation et l'application de ces lois générales du style varient d'ailleurs suivant les artistes et les œuvres. Ainsi, en musique, telles dissonances qui, isolées, seraient une cacophonie, trouvent leur justification dans une suite d'accords qui les résolvent. Si certaines règles sont immuables, on n'aura jamais achevé d'en tirer toutes les conséquences. Paraître déroger à une règle, c'est parfois l'étendre, la féconder par des applications nouvelles. Celui qui connaît le plus à fond les règles subtiles de son art est souvent celui qui a l'air de les observer le moins. C'est ainsi que Victor Hugo a perfectionné notablement notre métrique française, l'a coordonnée et systématisée au moment où on l'accusait de la détruire.

Les vieux traités de rhétorique distinguaient le style simple du style sublime; ils opposaient le style simple au style figuré. Pourtant le style sublime n'est souvent qu'une forme du style simple : rien de plus simple que le « qu'il mourût » ; rien de plus simple que la plupart des traits sublimes de la Bible et de l'Évangile. D'autre part, le style simple est fort souvent figuré, par la raison qu'il n'est pas abstrait; plus une langue est populaire, plus elle est concrète et riche en images; seulement ce ne sont pas des images cherchées, mais empruntées au réel. La métaphore et même le mythe sont essentiels à la formation du langage; ils sont la démarche la plus primitive de l'imagination. Faire des métaphores naturelles, empruntées au milieu où nous vivons habituellement (milieu qui va s'élargissant tous les jours pour l'homme des sociétés modernes), ce n'est pas sortir du simple. Le langage ordinaire, dans son évolution, transforme les mots en vue de l'usage le plus commode; la poésie les transforme dans le sens de la *représentation la plus vive et la plus sympathique*; l'une a pour but la *métaphore utile* qui « économise l'attention » et rend plus facile l'exercice de l'intelligence; l'autre la *métaphore* proprement *esthétique*, qui multiplie la faculté de sentir et la puissance

de sociabilité. Autre chose est donc le style purement scientifique et logique, autre chose le style esthétique. Le bon écrivain scientifique doit surtout employer ce procédé de Darwin qui., se sentant perdu dans des phrases tortueuses, s'arrêtait brusquement d'écrire pour se parler ainsi à lui-même : « Enfin, que veux-tu dire ? » Alors sortait de son esprit une formule plus nette, où l'idée mère apparaissait débarrassée de toutes les incidentes qui la surchargeaient et l'étouffaient. Le même procédé est applicable à tous les styles, mais seulement comme moyen d'obtenir la première de ce qu'on peut. appeler les qualités sociales du langage, qui est de faire saisir nos idées à tous. « La règle du bon style scientifique, dit Renan, c'est la clarté, la parfaite adaptation au sujet, le complet oubli de soi-même, l'abnégation absolue. Mais c'est là aussi la règle pour bien écrire en quelque matière que ce soit. Le meilleur écrivain est celui qui traite un grand sujet et s'oublie lui-même pour laisser parler le sujet. » Et plus loin : « Écrivain, certes, il l'était, et écrivain excellent, car il ne pensa jamais à l'être. Il eut la première qualité de l'écrivain, qui est de ne pas songer à écrire. Son style, c'est sa pensée elle-même, et, comme cette pensée est toujours grande et forte, son style aussi est toujours grand, solide et fort. Rhétorique excellente que celle du savant, car elle repose sur la justesse du style vrai, sobre, proportionné à ce qu'il s'agit d'exprimer, ou plutôt sur la logique, base unique, base éternelle du bon style. » La logique est en effet la *base*, et, dans les ouvrages purement scientifiques; elle est presque tout; mais, dans l'œuvre d'art, elle est insuffisante.

Si le style n'avait pour but que l'expression logique et « économique » des idées, l'idéal du style serait la *langue universelle* et impersonnelle rêvée par quelques savants. Or, une vraie langue est une langue dans laquelle on pense avant même de parler, et on ne pense que dans une langue qu'on s'est assimilée dès l'enfance, qui a une littérature, un style propre, quelque chose de national dont vous vous êtes pénétré. Une langue, comme on l'a dit, ne se constitue que d'idiotismes : idiotismes de mots, idiotismes de locutions, idiotismes de tournures. Si on traduisait mot à mot ces idiotismes dans une langue universelle, on cesserait d'être compris; il faudrait donc modifier non plus son langage, mais sa manière même de penser, écarter de soi tout ce qu'il y a d'individuel, généraliser ses impressions mêmes et leur enlever leur précision. C'est là tout un travail, qui n'aboutirait en somme qu'à défigurer la pensée en lui ôtant à la fois sa *vivacité* et sa *vie*. Les partisans d'une langue universelle ressemblent à des mathématiciens voulant substituer l'algèbre à l'arithmétique pour les opérations les plus simples, et poser en équation, *deux et deux font quatre et six font dix*.

Le style purement logique ne s'efforce que d'introduire la *suite* dans les idées; le style poétique ou littéraire s'efforce d'y introduire l'*organisation*, l'équilibre et la proportion des êtres vivants. L'un pourrait représenter son idéal sous la figure d'une chaîne linéaire, l'autre d'une fleur qui s'épanouit en courbes de toutes sortes. Pour éveiller la sympathie chez le lecteur au gré de l'écrivain la phrase doit être vivante; or, un être vivant n'est pas une suite d'éléments juxtaposés, c'est un ensemble fait de parties dissemblables et unies par une mutuelle dépendance; la phrase est donc un organisme. Tout membre de phrase se différencie du précédent ou du suivant, soit qu'il s'y oppose et le restreigne, soit qu'il le complète ou le confirme en le répétant sous une forme plus vive; chaque membre de phrase a son individualité propre, à plus forte raison chaque phrase. Il y a même d'ordinaire certains rapports de proportion entre la longueur de la phrase et la puissance de l'idée ou du

sentiment. Un membre de phrase plus long contient souvent une idée ou une image plus forte ou plus importante. Un membre de phrase court peut contenir, soit une idée de moindre valeur, soit une idée frappante qui prendra un relief d'autant plus grand qu'elle sera rendue en moins de mots. Balzac dit, dans une simple parenthèse : - « Car on hait de plus en plus, comme on aime tous les jours davantage, quand on aime. »

Veut-on des exemples de la phrase inorganisée, *amorphe*, qu'on lise Auguste Comte. Veut-on des exemples d'une organisation déséquilibrée par trop de recherche et de prétention : on en trouvera dans les mauvaises pages d'Alphonse Daudet, qui a su pourtant, en maint endroit, animer la phrase d'une vie sympathique. Il y a aussi une certaine manière d'écrire qu'on peut appeler le style *abandonné*; elle laisse les idées et les images se succéder au hasard des événements ou des associations habituelles : c'est le style du récit; c'est la vraie prose, celle de M. Jourdain. Le style abandonné, courant au hasard des événements, peut d'ailleurs devenir lui-même grandiose par contraste, lorsque les événements qu'il suit sont eux-mêmes très grands, et que de plus ils s'enchaînent de manière à produire la suprême logique, celle de la réalité, et la suprême proportion, la proportion mouvante de la vie.

Le style oratoire est proche du style poétique, avec cette différence que l'orateur compte sur la *distraction* des auditeurs, et le poète sur la *concentration* de leur attention. La phrase d'un *discours* est faite pour qu'on n'en pèse pas tous les mots dans la rapidité du débit, pour que les idées essentielles soient seules mises en relief par des mots saillants. L'éloquence nous donne, par l'improvisation, le plaisir particulier d'assister sympathiquement au travail même de la pensée, à l'élaboration parfois plus ou moins pénible de la phrase, à la naissance de l'idée pétrie dans les mots : c'est ce plaisir royal qu'éprouva Louis XIV à voir sortir du marbre sa propre figure taillée par Coysevox sans ébauche préalable. Le style oratoire est complété par le geste et la diction, qui y introduisent déjà les articulations et le rythme, deux caractères essentiels de la vie organisée. L'éloquence est rythmée par le débit même, de façon à produire ainsi la vibration sympathique et à faire partager tous les sentiments de l'orateur.

Quant au style poétique et proprement esthétique, qui mérite une étude particulière, il est d'abord une éloquence réduite au cœur et à la moelle, débarrassée de toutes les conventions que réclame le milieu oratoire, ramenée à l'image, au rythme et à l'accent, choses relativement intemporelles et qui varient le moins dans les milieux les plus divers. Mais le *poétique* du style n'est pas seulement dans les images, le rythme et l'accent : il est aussi, il est surtout dans le caractère *expressif* et *suggestif* des paroles. En général, le *poétique* n'est pas la même chose que le *beau*; la beauté réside surtout dans la *forme*, dans ses proportions et son harmonie, le poétique réside surtout dans ce que la forme exprime ou suggère, plutôt qu'elle ne le montre. Le beau est dans ce qui se voit, le poétique dans ce qui ne se laisse qu'entrevoir. La demi-ombre des bois, la clarté adoucie du crépuscule, la lumière pâle de la lune sont poétiques, précisément parce qu'elles éveillent une multitude d'idées ou de sentiments qui enveloppent les objets comme d'une auréole. En d'autres termes, les lois de l'association des idées jouent le rôle principal dans la production de l'effet poétique, tandis que les lois de la sensation et de la représentation directe prédominent dans la production du beau proprement dit. On ne peut donc pas juger le style uniquement sur ce qu'il dit et montre, mais encore et surtout sur ce qu'il ne dit pas, fait penser et sentir. Dans les harmonies morales du style, ce n'est pas seulement le son principal et dominant qu'il faut considérer; ce sont encore et

surtout les *harmoniques* qui ajoutent au son principal leur accompagnement et ainsi lui donnent ce caractère expressif par excellence, mais indéfinissable : le *timbre*. Il y a des timbres de voix qui charment, et d'autres qui déplaisent, qui irritent même : il en est ainsi dans le style. Quand un écrivain a dit clairement ce qu'il voulait, et s'est fait comprendre du lecteur avec le minimum d'attention et de dépense intellectuelle, il reste encore à savoir, outre ce qu'il a dit, ce qu'il a fait éprouver; il reste à apprécier le timbre de son style, qui peut émouvoir et qui peut aussi laisser froid, qui peut même irriter comme certaines espèces de voix ou certaines espèces de rires. La poésie dépend des retentissements de la parole dans l'esprit de l'auditeur, de la multitude et de la profondeur des échos éveillés : dans la nature, les échos qui vont résonnant et mourant sont poétiques par excellence; il en est de même dans la pensée et dans le cœur.

On a donc eu raison de dire que ce qui fait le charme poétique de la beauté même, c'est ce qui en dépasse la forme finie et éveille plus ou moins vaguement le sentiment de l'infini, par cela même celui de la vie, qui enveloppe toujours pour nous quelque chose d'insondable comme une infinité¹. Dans une machine, « le nombre des rouages est déterminé, connu de nous; et leurs relations sont pareillement déterminées, réduites à des théorèmes de mécanique dont la solution est trouvée. Tout y est à jour pour l'entendement; tout y est décomposé en un nombre fini de parties élémentaires et de rapports entre ces parties. Dans l'être vivant, au contraire, chaque organe est formé d'autres organes qui, comme dit Leibniz, s'enveloppent les uns les autres et vont à l'infini. » Chaque être vivant est une société de vivants. D'où il suit que la vie est pour nous un infini numérique où se perd la pensée. « D'autre part, les associations et relations d'idées sans nombre que l'objet vivant éveille en nous, ou qu'il nous fait entrevoir confusément sous l'idée actuellement dominante, sont comme l'image intellectuelle de sa propre infinité. Comparez un œil de verre et un œil vivant : derrière le premier, il n'y a rien; le second est pour la pensée une ouverture sur l'abîme sans fond d'une âme humaine... Toute vraie beauté est, soit par elle-même, soit par ce que nous mettons de nous en elle, une infinitude sentie ou pressentie². »

Cette théorie de l'infinité évoquée par les formes mêmes du beau nous semble un correctif nécessaire de la théorie mécanique de Spencer, car, au lieu de voir surtout dans le style une *économie* à réaliser, elle y voit une *prodigalité* à introduire. Le style est poétique quand il est évocateur d'idées et de sentiments; la poésie est une magie qui, en un instant, et derrière un seul mot, peut faire apparaître un monde. On ne doit donc économiser l'attention de l'auditeur que pour lui faire dépenser le plus possible sa sensibilité en faisant vibrer son âme entière. Ainsi, dans la rencontre d'Énée et de Didon aux enfers,

... Agnovitque per umbram
Obscuram, qualem primo qui surgere mense
Aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,

cette vision incertaine de la lune cachée à travers les nuages, comparée à la vision de l'amante dans l'ombre épaisse des enfers, est poétique par tout ce qu'elle évoque et de souvenirs

¹ Alfred Fouillée, *Critique des systèmes de morale contemporains : la morale esthétique*, p. 326.

² Alfred Fouillée, *Critique des systèmes de morales contemporains*.

nocturnes et de souvenirs d'amours passées. Dans l'enfer de Dante, quand l'amant de Françoise montre le livre échappant à leurs mains et ajoute : Ce jour-là nous ne lûmes pas davantage, - ces mots voilés, par tout ce qu'ils laissent entrevoir d'amour dans le lointain du passé, ont plus de poésie qu'une description éclatante et enflammée. Pour peindre Marathon, Byron se contente de dire :

Les montagnes regardent vers Marathon,
Et Marathon regarde vers la mer.

The mountains look on Marathon,
And Marathon looks on the see.

Vous voyez aussitôt surgir, dans ses grandes lignes simples, tout le paysage; et en même temps surgissent tous les souvenirs héroïques qui ont la même simplicité dans la même grandeur.

Le symbolisme est un caractère essentiel de la vraie poésie ce qui ne signifie et ne représente pas autre chose que soi-même n'est pas vraiment poétique. S'il y a une sorte d'égoïsme des formes qui fait qu'elles vous disent seulement *moi*, sans vous faire rien penser au delà d'elles-mêmes, il y a aussi une sorte de désintéressement et de libéralité des formes qui fait qu'elles vous parlent d'autre chose qu'elles-mêmes et, par delà leurs contours, vous ouvrent des horizons sans limites. C'est alors seulement qu'elles sont poétiques. Alors aussi elles ne sont plus purement matérielles: elles prennent un sens intellectuel, moral et même social; en un mot, elles deviennent des symboles. Pour leur donner ce caractère, il n'est besoin d'introduire dans le style ni l'allégorie précise des anciens, ni le vague de certains modernes qui croient qu'il suffit de tout obscurcir pour tout poétiser, ou de supprimer les idées pour avoir des symboles. C'est par la profondeur de la pensée même et de l'émotion qu'on donne au style l'expression symbolique, c'est-à-dire qu'on lui fait suggérer plus qu'il ne dit et qu'il ne peut dire, plus que vous ne pouvez dire vous-même.

Pourquoi la poésie du dix-septième siècle, en somme, est-elle si peu poétique ? - C'est qu'elle est trop logique et trop géométrique; la « raison » y domine tellement, y répand une clarté si uniforme, si extérieure, si superficielle, qu'il n'y a plus d'arrière-plans, plus de perspectives fuyantes, plus le moindre mystère. Ce sont bien vraiment les jardins de Versailles : tout est régulier, correct, souvent beau, presque jamais poétique, d'autant plus que le sentiment de la nature, c'est-à-dire de la vie universelle débordant chaque être, est à peu près absent. Il n'y a guère de poétique au dix-septième siècle, en dehors des beaux vers de La Fontaine, que la prose de Pascal, parfois de Bossuet et de Fénelon. C'est par grande exception que Corneille, - si souvent beau et sublime, - est poétique. Théophile Gautier dit que, dans tout Corneille, il y a un seul vers « pittoresque » qui ouvre un horizon sur la nature :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles;

et Gautier ajoute, pour la plus grande gloire de la rime et même de la *cheville*, que ce vers, intercalé pour amener la rime de « voiles » dont le poète avait besoin, est, en réalité, « une

cheville magnifique taillée par des mains souveraines dans le cèdre des parvis célestes ». Dans Molière, quand Orgon revient de voyage et se chauffe les mains au feu, il finit par dire :

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.

Il y a donc encore, derrière le théâtre où s'enchevêtre l'intrigue, quelque chose de vert, une campagne où restent quelques fleurs, une nature qui enveloppe l'homme ! Chez Racine, les effets poétiques sont plus nombreux, parce que Racine a été obligé de traduire un peu d'Euripide :

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
...
Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes, aux bords où vous fûtes laissée !

L'harmonie de ces deux derniers vers évoque la vision du rivage où Ariane se meurt lentement d'amour. Mais, tout bien compté, si notre poésie classique a une foule de qualités, elle n'est pas poétique; et si la prose classique l'est davantage, elle l'est encore trop peu : tantôt démonstrative et philosophique, tantôt oratoire et éloquente, tantôt spirituelle, elle est rarement poétique, - surtout quand elle devient « fleurie », car les fleurs de rhétorique sont ce qu'il y a de plus étranger à la poésie.

On voit que, dans le style, les lois logiques énoncées par Boileau et Buffon, et les lois dynamiques énoncées par Spencer ne sont pas tout; ne sont même pas les principales : les lois biologiques, psychologiques et sociologiques, - presque entièrement négligées par les critiques littéraires, - ont autrement d'importance. Pour appliquer les premières sortes de lois, qui aboutissent au style rationnel, exact et correct, le talent suffit; pour appliquer les autres, qui aboutissent au style vivant, sympathique et poétique, il faut le génie créateur.

Deuxième partie: chapitre V:

“Le style, comme moyen d’expression et instrument de sympathie.
Évolution de la prose contemporaine.”

II

L’image

[Table des matière-2](#)

Un des éléments essentiels du style poétique, en vers ou en prose, c'est l'image. « Le don de la poésie, a-t-on dit, n'est autre que celui de parler par images, ainsi que la nature. » - S'il est vrai que toute bonne comparaison donne à l'esprit l'avantage de voir deux vérités à la fois, la poésie est une comparaison perpétuelle, une métaphore perpétuelle, qui n'a pas seulement pour but de nous faire voir à la fois deux vérités, mais de nous faire éprouver à la fois deux sensations, ou deux sentiments, ou un sentiment par le moyen de la sensation, ou une sensation par le moyen du sentiment. La science montre les rapports abstraits de toutes choses; la poésie nous montre les sympathies réelles de toutes choses. Écoutez Flaubert dans *Salammbô* : - « Ils retirèrent leurs cuirasses; alors parurent les marques des grands coups qu'ils avaient reçus pour Carthage, on aurait dit des inscriptions sur des colonnes. » Écoutez Hugo dans la *Tristesse d'Olympio* : - L'homme

... passe sans laisser même
Son ombre sur le mur.

La poésie substitue à un objet un autre objet, à un terme un autre terme plus ou moins similaire, toutes les fois que ce dernier éveille par suggestion des associations d'idées plus fraîches, plus fortes, ou simplement plus nombreuses, de manière à intéresser non seulement la sensation, mais encore l'intelligence, le sentiment, la moralité. Aussi la poésie peut-elle très bien se servir de termes de comparaison non pas concrets, mais abstraits. La métaphore, au lieu de doter les objets d'une forme plus brillante, leur enlève alors, au contraire, quelque chose de leur forme pour leur donner le caractère profond du pur sentiment. Les exemples les plus frappants de ce genre de figures, tirées de l'invisible même, se rencontrent dans Shelley, qui souvent décrit les objets extérieurs en les comparant aux fantômes de sa pensée, et qui remplace les paysages réels par les perspectives de l'horizon intérieur. C'est ainsi qu'il nous parle des voiles repliées du bateau endormi sur le courant et « semblables aux pensées repliées du rêve ».

Our boat is asleep on Serchit's stream,
Its sails are folded like thoughts in a dream.

Ailleurs il dit à l'alouette : « Dans le flamboiement d'or du soleil,... tu flottes et tu glisses, comme une joie sans causes surgissant tout à coup dans l'âme. » Byron parle d'un courant d'eau qui fuit « avec la rapidité du bonheur. » Chateaubriand compare la colonne debout dans le désert à une « grande pensée » qui s'élève encore dans une âme abattue par le malheur.

Monts sacrés, hauts comme l'exemple !

dit aussi Victor Hugo.

Et ailleurs :

Le mur était solide et droit comme un héros.

Torches, vous jetterez de rouges étincelles,
Qui tourbillonneront comme un esprit troublé.

L'océan devant lui se prolongeait, immense
Comme l'espoir du juste aux portes du tombeau.

Aristote ne voit guère dans la métaphore qu'une sorte de jeu d'esprit : c'est pour lui un exercice de l'intelligence beaucoup plus qu'un moyen de raviver la sensibilité; il la distingue à peine de l'énigme, qui est une sorte de métaphore pour la pensée. En réalité, une métaphore qui exercerait trop l'intelligence pourrait charmer un sophiste antique, mais manquerait absolument son but et affaiblirait nos représentations des objets, au lieu d'en accroître la force. La métaphore est un procédé de sympathie par lequel nous entrons en société et en communication de sentiment avec des choses qui paraissaient d'abord insensibles et mortes. L'image ne doit donc jamais être un ornement surajouté; elle doit être pour l'esprit une illustration, un moyen de projeter la lumière et la vie sur l'objet dont on parle, une sorte d'éclair ouvrant la brume indistincte; en même temps, pour le cœur, elle doit être une chaleur qui fait vibrer. Les Grecs, ce peuple tout intellectualiste, ont trop considéré les figures de langage à un point de vue purement logique (synecdoche, métonymie, etc.); ils n'ont pas assez fait la *psychologie* du langage imagé. La métaphore ou la comparaison est un moyen de renforcer l'image mentale, qui s'use par l'effet de l'habitude, en la reliant à d'autres représentations qui ont encore toute leur vivacité et qui produisent par cela même la suggestion voulue. Le mécanisme psychologique qui explique l'effet esthétique de l'image est le suivant : transposer brusquement l'objet dont on parle dans un milieu nouveau, au sein d'associations beaucoup plus complexes et capables d'éveiller en nous beaucoup plus d'émotions sympathiques. L'artiste fait sonner ce carillon intérieur auquel Taine compare le système nerveux : il a pour cela cent moyens, car la vibration invisible court d'une clochette à l'autre; que l'une d'elles soit tirée de main de maître, toutes les autres se mettront en branle.

Il y a diverses sortes d'images : celles qui précisent les contours extérieurs de l'objet, qui en dessinent la forme et la couleur, et qui ainsi produisent des perceptions nettes. Ce sont les images purement *significatives*.

Voilà le régiment
De mes hallebardiers qui va superbement.
Leurs plumets font venir les filles aux fenêtres;
Ils marchent droit, tendant la pointe de leurs guêtres;
Leur pas est si correct, sans tarder ni courir,
Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.

Ils sont là tous les deux dans une île du Rhône.
Le fleuve à grand bruit roule une eau rapide et jaune ;
Le vent trempe en sifflant les brins d'herbe dans l'eau ¹.

Parfois, hors des fourrés, les oreilles ouvertes,
L'œil au guet, le col droit, et la rosée au flanc,
Un cabri voyageur, en quelques bonds alertes,
Vient boire aux cavités pleines de feuilles vertes,
Les quatre pieds posés sur un caillou tremblant ².

Flaubert dit quelque part : « Ses réponses étaient toujours douces et prononcées d'un ton aussi clair que celui d'une sonnette d'église. »

L'image peut, en donnant une très grande netteté à un simple fragment de l'objet qu'il s'agit de percevoir, faire immédiatement sortir de l'ombre la totalité de l'objet. Déjà, par ce fait, de purement significative, elle devient suggestive. C'est ainsi que Victor Hugo, en nous montrant

Les ronds mouillés que font les seaux sur la margelle,

nous fait voir d'un coup le puits et fait entendre le crépitement de l'eau tombant des seaux jusqu'au fond obscur.

Attendre tous les soirs une robe qui passe,
Baiser un gant jeté.

« Je t'aime, disait Serge d'une voix légère qui soulevait les petits cheveux dorés des tempes d'Albine. » Ces détails sont à la fois significatifs et suggestifs.

Leconte de Lisle, parlant de Hjalmar mourant qui revoit sa fiancée par les yeux de l'esprit :

Au sommet de la tour que hantent les corneilles
Tu la verras debout, blanche, aux longs cheveux noirs.
Deux anneaux d'argent fin lui pendent aux oreilles,
Et ses yeux sont plus clairs que l'astre des beaux soirs ³.

¹ V. Hugo.

² Leconte de Lisle, *le Bernica*.

³ *Le Cœur de Hjalmar*.

C'est la vision du rêve, où ne subsistent que quelques traits en reliefs qui, à eux seuls, évoquent tout le reste.

Une sensation peut ne pas être rendue dans ses contours nets, dans ce qu'elle a de déterminé (détermination souvent artificielle, car aucun contour n'est crûment arrêté dans la nature, aucune perception n'est donnée séparément), mais au contraire dans ce qu'elle a de plus diffus et de plus profond. C'est encore un effet de suggestion sympathique. « Il s'était arrêté au milieu du Pont-Neuf, et, tête nue, poitrine ouverte, il aspirait l'air. Cependant, il sentait *monter du fond de lui-même* quelque chose d'*intarissable*, un *afflux de tendresse* qui l'énergait, comme le *mouvement des ondes sous ses yeux*. A l'horloge d'une église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui *l'eût appelé*. Alors, il fut saisi par un de ces *frissons de l'âme* où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète; - et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de M^{me} Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infailible ¹ ! » Flaubert dit encore ailleurs : « Tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l'allure, d'une phrase, un contour, l'amenaient à sa pensée d'une façon brusque et insensible ². »

Parmi les procédés chers aux modernes, les « transpositions » méritent examen, précisément parce que ce sont des effets d'induction sympathique.

1° Transposition des sensations : « Le *parc s'ouvrait, s'étendait, d'une limpidité verte, frais et profond comme une source* ³. » - Autre exemple : - « Et il ralentissait sa marche,... il s'arrêtait même devant certaines *nappes de lumière*, avec le frisson délicieux que donne l'approche d'une eau fraîche ⁴. »

Cette figure de la rhétorique populaire : « frais comme l'œil, » est une transposition. Zola parle quelque part de cette *humidité parfumée* d'encens qui *refroidit* l'atmosphère des chapelles. » Daudet peint ainsi un troupeau : - « Là-bas, au lointain, nous voyons le troupeau s'avancer dans une *gloire de poussière*. Toute la route semble marcher avec lui... Tout cela défile devant nous joyeusement et s'engouffre sous le portail, en *piétinant* avec un bruit *d'averse*. »

Toute transposition de sensations cause d'habitude un certain plaisir par elle-même : c'est un moyen d'augmenter l'émotion que d'y faire collaborer à la fois plusieurs centres nerveux. Néanmoins, une bonne métaphore se reconnaît d'habitude à ce qu'elle ne transforme pas seulement une sensation en une autre, mais donne à la chose sentie une plus grande apparence de vie et constitue ainsi une sorte de progrès de l'inanimé vers l'animé. Voici la transposition d'une *sensation auditive* en *sensation visuelle*, d'une ondulation invisible de l'air en ondulation visible et, par ce moyen terme, la transformation d'une chose inanimée en une

¹ Flaubert, *l'Éducation sentimentale*.

² *Id.*, *ibid.*

³ Zola, *la Faute de l'abbé Mouret*.

⁴ *Ibid.*

apparence d'être animé, de témoin vivant : « ... Dans l'air moite et odorant de la pièce les trois bougies flambaient...; et, coupant seul le silence, par l'étroit escalier un souffle de musique montait; la valse, avec ses enroulements de couleuvre, se glissait, se nouait, s'endormait sur le tapis de neige¹. » La transposition de sons en images pour la vue, et en images animées, a rendu célèbres les vers d'Hugo :

Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle
Que l'on croit voir, vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain par le trou vif et clair
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air...

2° Transposition du sentiment en sensation.

Nos pensées
S'envolent un moment sur leurs ailes blessées,
Puis retombent soudain².

Madame Bovary abonde en exemples : « Alors elle allongea le cou (vers le crucifix) comme quelqu'un qui a soif. » - « Si Charles l'avait voulu cependant, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, *comme tombe la récolte d'un espalier quand on y porte la main.* » - « Elle se rappela... toutes les privations de son âme, et ses rêves tombant dans la boue, *comme des hirondelles blessées.* » - « Si bien que leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, *comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase.* » Voici d'autres exemples empruntés à *l'Éducation sentimentale* : « Il tournait dans son *désir comme un prisonnier dans son cachot.* » - « Elle souriait quelquefois, arrêtant sur lui ses yeux une minute. Alors, il sentait ses regards pénétrer son âme, *comme ces grands rayons de soleil qui descendent jusqu'au fond de l'eau.* » - « Les *cœurs des femmes sont comme ces petits meubles à secret, pleins de tiroirs emboîtés les uns dans les autres; on se donne du mal, on se casse les ongles, et on trouve au fond quelque fleur desséchée, des brins de poussière - ou le vide*³! »

Entre certaines émotions morales ou intellectuelles et les émotions d'ordre purement sensitif, il y a une correspondance qui permet d'éclairer et d'analyser les unes par les autres. Voici une image de Flaubert, philosophique comme une analyse de passion, et qui est la traduction du moral en physique : « Elle n'avait plus de ressort (contre la destinée), elle se laissa entraîner... il lui semblait qu'elle descendait une pente⁴. »

¹ Zola, *la Curée*.

² V. Hugo.

³ On trouve dans Balzac une transposition *satirique* : « Elle vit avec satisfaction sur sa figure l'avarice refléurée. »

⁴ Saint Vincent de Paul a tracé ainsi la vie des sœurs de Charité : « Elles n'auront pour monastère que la maison des malades; - pour cellule qu'une chambre de louage; - pour chapelle que l'église de leur paroisse; - pour cloître que les rues de la ville ou les salles des hôpitaux; - pour *clôture* que l'*obéissance*; - pour *grille* que la *crainte de Dieu*; - pour *voile* que la *modestie*. »

3° Transposition de la sensation en sentiment. On peut éveiller une image très nette d'un objet en excitant le sentiment qui en accompagne la vision; l'image tire alors sa force de l'émotion qu'elle évoque, et parfois d'une émotion d'ordre moral ou même intellectuel.

Ma maison me regarde et ne me connais plus ¹.
 ...
 Je me suis envolé dans la grande tristesse
 De la mer ².

Ce genre d'images est voisin de celles qui personnifient et font vivre : « Les affections profondes ressemblent aux honnêtes femmes; elles ont peur d'être découvertes et passent dans la vie les yeux baissés ³. »

Les grands chars *gémissants* qui reviennent le soir
 ...
 Vers quelque source en pleurs qui sanglote tout bas
 ...
 Cette longue chanson qui tombe des fontaines.
 ...
 Les fleurs chastes, d'où sort une invisible flamme,
 Sont les conseils que Dieu sème sur le chemin,
 C'est l'âme qui les doit cueillir, et non la main ⁴.

« La vieillesse des bons arbres (du verger), pareils à des grands-pères pleins de gâteries ⁵. »

Shelley compare les nuages qui moutonnent à un troupeau que pousse « ce berger indolent, indécis, le vent. »

Il y a un moyen d'élargir la perception en l'intellectualisant par le raisonnement, de faire comprendre afin de faire mieux sentir, de généraliser pour donner ensuite plus de force à l'émotion particulière qu'on veut traduire. On se sert ainsi de la science pour arriver au sentiment raffiné. Cela est dangereux d'ailleurs et ne peut agir que sur des esprits philosophiques. Voici un exemple frappant tiré de Flaubert. Il commence par donner à une émotion très complexe la netteté et la simplicité d'une sensation presque brutale : « La contemplation de cette femme l'énervait comme un parfum trop fort. » C'est net, mais beaucoup trop *simpliste* et, à cause de cela même, un peu banal. Voici que, de ce point de départ superficiel, l'auteur arrive, par un langage presque abstrait et objectif, à nous donner une impression vive de l'état de conscience de son héros : « Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister ⁶. »

¹ Victor Hugo.

² *Id.*

³ *L'Education sentimentale.*

⁴ V. Hugo.

⁵ Zola.

⁶ *L'Education sentimentale.*

4° Transposition des images et sentiments en actions : « Je m'en irai vers lui, il ne reviendra pas vers moi ¹. »

Beaucoup d'actions sont une condensation de pensées sous une forme concrète et elles peuvent donner lieu à des méditations sans fin, tout comme de hautes formules métaphysiques. En exprimant ces actions, on a pour ainsi dire la moelle même des idées et des sentiments, rendus plus facilement communicables, car l'action est ce qu'on comprend et ce qu'on imite le plus aisément.

L'*élargissement* continu de l'image par toutes les sortes de transpositions ou de transfigurations est le grand procédé de la poésie. Il ne faut pas le confondre avec le procédé oratoire de l'*amplification*, qui est trop souvent l'addition à l'idée ou à l'image d'éléments hétérogènes artificiellement soudés. Quand Chateaubriand nous parle du « courage et de la foi, ces deux sœurs qui, etc. », il amplifie. On l'a depuis longtemps remarqué, une figure essentielle de toute rhétorique et de toute poésie est la répétition. L'amant ne dit pas à sa maîtresse pourquoi il l'aime : il le lui répète sous toutes les formes, avec toutes les inflexions de la voix et de la pensée. La puissance lyrique d'un génie se mesure souvent à la fréquence de la reprise de l'idée, ramenée sans cesse sous une forme nouvelle et plus frappante, au moment où on la croyait abandonnée; c'est l'ondulation de la vague, ne quittant ce qu'elle porte qu'après l'avoir soulevé jusque sur sa crête aiguë, pour le laisser reprendre ensuite par une, vague nouvelle. Hugo abonde en beautés de ce genre comme il abonde aussi, par malheur, en pures amplifications.

¹ *Les psaumes.*

Deuxième partie: chapitre V:

“Le style, comme moyen d’expression et instrument de sympathie.
Évolution de la prose contemporaine.”

III

Le rythme

[Table des matière-2](#)

I. - Le style imagé est déjà une espèce de style rythmé; l'image est en effet la reprise de la même idée sous une autre forme et dans un milieu différent : c'est comme une réfraction de la pensée, qui s'accorde avec la marche générale des rayons intérieurs.

Spencer voit dans le rythme, outre une imitation de l'accent passionné, un nouveau moyen d'économiser l'attention. Le plaisir que nous donne « ce mouvement des vers qui va en mesure, on peut l'attribuer, selon lui, à ce que, par comparaison, il nous est commode de *reconnaître* des mots disposés en mètres ». Cette théorie est évidemment trop étroite. Tout rythme, il est vrai, en permettant des mouvements réguliers, prévus, bien adaptés, économise de « l'énergie », mais il y a bien autre chose dans le rythme, qui est déjà de la musique, qui est aussi un moyen de donner une forme et une architecture aux idées, aux phrases, aux mots. Toute symétrie et toute répétition a son charme parce qu'elle est un *accord*, une *unité dans la variété*.

Dans le vers, le rythme a une importance capitale. Nous assistons de nos jours à la dislocation du vers français, que Victor Hugo avait porté à sa dernière perfection. On trouve insuffisant le merveilleux instrument dont il avait tiré toutes les harmonies imaginables; on demeure fidèle au fétichisme de la rime, mais on supprime le rythme, qui est le fond même de la langue poétique. On aboutit ainsi à une espèce de monstruosité produite par la « loi du balancement des organes » : le rythme disparaissant, et la césure même étant escamotée, le vers, pour ne pas se confondre avec la prose, est obligé de se faire une rime redondante : le renflement de la voix à la fin du vers rappelle seul au lecteur qu'il a affaire à des mètres, non à de simple prose. C'est ainsi que la nature produit des nains aux membres grêles et à la tête énorme. Peut-être, de tout ce bouleversement, sortira-t-il une forme de vers un peu plus libre encore que celle d'Hugo pour le rythme, mais; selon nous, il y a ici bien peu de chose à faire : on est arrivé à la limite où le vers, pour vouloir trop désarticuler ses membres, les brise. Par

exemple, on veut supprimer la césure de l'alexandrin sous prétexte que, dans beaucoup de vers romantiques et même raciniens, elle est simplement indiquée. Voici un vers d'Hugo muni d'une césure demi-voilée au sixième pied :

Apparaissait dans l'ombre horrible, toute rouge.

Voici le même vers sans le contre-temps du sixième pied :

Et toute rouge apparaissait dans l'ombre horrible.

Il y a entre les deux combinaisons une nuance, presque imperceptible, mais elle-existe : le vers perd un effet et une image lorsqu'on ne sent plus l'hésitation et le déplacement du temps fort qui devrait tomber sur *ombre* et glisse sur *horrible*, en produisant une surprise de l'oreille destinée à rendre le saisissement de l'effroi. Sans cet effet, l'épithète *horrible* n'est que banale. - Un autre moyen de vérifier l'infériorité des vers divisés en 4-4-4, c'est d'en construire plusieurs, de faire une strophe avec ce rythme : cela devient d'une monotonie inacceptable. On ne pourrait prendre ces libertés qu'une fois en passant et dans des vers vraiment expressifs qui justifient la licence. Ainsi, on a pu fort bien dire :

Elle remit nonchalamment ses bas de soie.

...

Regardent fuir en serpentant sa robe à queue.

Tandis que ce vers est mauvais :

Je suis la froide et la méchante souveraine;

l'oreille ici est attrapée par l'article *la* à cheval sur les deux hémistiches.

Encore un exemple. Pour le vers de onze syllabes, les poètes ont peu cherché à tourner la difficulté en multipliant les césures du vers, de manière à le ramener à cette forme régulière : 4-4-3, ou à cette autre, meilleure, 3-3-3-2. Cependant ce vers retrouverait, sous ces deux formes, un certain équilibre. Voici un échantillon quelconque de la première :

Sur les champs gris, sur le vallon, sur le pré,
Le soir tombait; mais le grand mont, empourpré,
Seul survivant au jour qui meurt, semble encore
Dans cette nuit sentir passer une aurore.

Nous découvrons un excellent échantillon de la seconde forme dans Richepin, qui, après des vers comme ceux-ci :

Mais des petits, on en peut avoir beaucoup.
A mon unique enfant je coupai le cou,

rencontre tout à coup ce rythme expressif :

En avant ! Ventre à terre ! Au galop ! Hurrah !
 Plus d'un bon vivant
 Qui fendait le vent
 Aujourd'hui sous le vent du destin mourra,
 Ventre à terre ! Au galop ! Eu avant !

Dans cette strophe le vers de onze pieds, sous la forme 3-3-3-2, reproduit le rythme de la marche de Guillaume Tell; aucun vers ne pouvait rendre mieux l'impression du galop d'un cheval.

Nous ne refusons donc pas au poète la liberté de modifier les rythmes en vue de l'idée, de l'image ou du sentiment ¹. Mais pourquoi lui refuser aussi la liberté des rimes tantôt riches, tantôt simplement suffisantes, selon qu'il veut attirer l'attention sur la forme ou sur l'idée ? La richesse constante de la rime est le pendant de l'emphase oratoire qui faisait la beauté du style au temps du premier empire, et qui nous fait sourire aujourd'hui. Elle donne au vers je ne sais quoi de tendu, de ronflant et de monotone. Tout effet musical n'est bon qu'à deux conditions : être approprié au but et ne pas être sans cesse répété. Nous rions de l'honnête Boileau qui, ayant rencontré par extraordinaire quelques vers à peu près passables sur ce métier de rimeur auquel il était si peu propre ², s'aperçoit qu'il a, par grande licence, supprimé la négation dans ce vers :

La nuit à bien dormir, et le jour à rien faire.

Il va soumettre son scrupule à l'Académie, qui rassure sa conscience, Racine ayant dit aussi dans les *Plaideurs* :

Et je veux rien ou tout.

De nos jours, la religion d'un parnassien, fût-il d'ailleurs le plus sceptique et le plus athée des poètes, lui adresserait les mêmes reproches pour avoir fait rimer *prière* avec *calvaire*, ou *demain* avec *festin*; il n'irait pas soumettre son scrupule à l'Académie, mais il le soumettrait peut-être à son « cénacle ».

La richesse des rimes est nécessaire quand on veut surtout parler aux oreilles ou aux yeux, quand on veut chanter ou peindre; dans les vers descriptifs, trop à la mode aujourd'hui, elle est à sa placée; mais, quand il s'agit de sentiments ou d'idées à exprimer, la rime doit se subordonner au rythme d'une part, et à la pensée d'autre part. De plus, la continuité des rimes riches, en vertu de la loi physiologique et esthétique qui entraîne l'épuisement nerveux par la

¹ Voir, pour plus de détails, dans nos *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, le livre consacré à *l'esthétique du vers*.

² Sans ce métier, fatal au repos de ma vie,
 Mes jours pleins de loisir couleraient sans envie;
 Je n'aurais qu'à chanter, rire, boire d'autant,
 Et comme un gras chanoine, à mon aise et content,
 Passer tranquillement, sans souci, sans affaire,
 La nuit à bien dormir et le jour à rien faire.

répétition des sensations, produit bientôt la fatigue et l'ennui. Qu'on essaie de lire sans s'arrêter vingt pages de Leconte de Lisse : on ne résistera pas à cette musique dont la perfection uniforme constitue précisément, au point de vue de l'esthétique *scientifique*, une imperfection. La vraie et bonne harmonie ne doit pas être toujours sonore et éclatante; n'y a-t-il pas, dans Chopin, dans Schumann et dans Gounod, des effets de demi-teintes qui valent mieux que certains effets trop uniformément bruyants des premiers opéras de Verdi ? Gounod se plaint quelque part de l'infidélité des traductions d'opéras. La magnifique cantilène de Faust, *Salut, demeure chaste et pure*, traduite en italien, devient : *Salve, dimora casta e pura*; et Gounod remarque que, dans cette sonorité italienne, la douceur profonde de sa musique disparaît : ces voyelles un peu sourdes et discrètes du vers français, « Salut, demeure chaste et pure », qui expriment à la fois le mystère de la nuit et le mystère de l'amour, font place à des voyelles éclatantes, à des *a* ouverts, à des *o* et à des *ou* arrondis, et les mots éclatent comme des fanfares : « *Salve, dimora casta e pura.* » Là où le chanteur français peut mettre toute l'expression de l'âme, le chanteur italien est presque obligé de déclamer : le *poétique* cède la place à l'*oratoire*. Il y a là une leçon donnée par un grand musicien et dont nos versificateurs pourraient profiter : la rime riche revenant sans cesse et coûte que coûte, c'est le *Dimora casta e pura*, c'est l'exclusion des demi-teintes et des nuances, c'est la lumière toujours crue, c'est la parole toujours gonflée et la bouche toujours arrondie : *ore rotundo*.

M. de Banville, on s'en souvient, pose cet axiome : « *On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime.* » Le paradoxe est ingénieux; mais, pour ne citer qu'un exemple, dans le retour de Jocelyn que son chien accueille, il est difficile de n'entendre que les mots à la rime :

« O pauvre et seul ami, viens, lui dis-je, aimons-nous !
Partout où le ciel mit deux cœurs, s'aimer est doux ! »

Malgré l'effet du mot *aimons-nous* dans le premier vers, il est clair que l'impression qui émeut vient de tout ce que les vers contiennent de mots et de sentiments. Ce qui est vrai, c'est que la rime finale est un moyen de mettre en relief un mot, par conséquent, une image ou une idée.

S'il était vrai que l'on entend seulement le mot à la rime, on pourrait ne lire des poètes que les derniers mots de chaque vers. C'est ainsi que Lamartine, pour se moquer des volumes de sonnets, où chaque pièce, selon l'usage, vient se condenser dans le vers final, disait qu'il était plus court de ne lire que le dernier vers de chacune :

Noble et pur, un grand lys se meurt dans une coupe ¹.

Mais le damné répond toujours : « Je ne veux pas ² ! »

Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain ³ !
Pourquoi vivre à demi quand le néant vaut mieux ¹ !

¹ Coppée, *Le Lys*.

² Baudelaire, *le Rebelle*.

³ Baudelaire, *Spleen et idéal*.

L'ivresse des couleurs et la paix des contours² !

Jamais on ne fit plus bel éloge de la rime, et plus poétique, que celui de Sainte-Beuve :

Rime, qui donnes leurs sons
 Aux chansons,
 Rime, l'*unique harmonie*
 Du vers, qui, sans tes accents
 Frémissants,
 Serait muet au génie;
 Rime, écho qui prends la voix
 Du hautbois
 Ou l'éclat de la trompette,
 Dernier adieu d'un ami
 Qu'à demi
 L'autre ami de loin répète;
 ...
 Ou plutôt, fée au léger
 Voltiger,
 Habile, agile courrière
 Qui mènes le char des vers
 Dans les airs,
 Par deux sillons de lumière !

Mais, au moment même où Sainte-Beuve veut prouver que l'*unique harmonie du vers*, c'est la rime, ne prouve-t-il pas aussi la puissance du rythme ? La strophe, empruntée à Ronsard et à sa pléiade, fait succéder à un vers plus long un vers plus court, qui en est comme l'écho, et ce rythme ne contribue pas peu au charmant effet d'harmonie :

Dernier adieu d'un ami
 Qu'à demi
 L'autre ami de loin répète.

Dans la dernière strophe, les vers ont le vol léger de la fée; tous les mots sont ailés, *habile, agile courrière*; et le triomphe aérien auquel aboutit cette strophe nous laisse en présence d'une vision lumineuse au plus haut des espaces :

Qui mènes le char des vers
 Dans les airs,
 Par deux sillons de lumière !

Les images et le rythme se joignent donc ici à la rime pour donner au vers, tout son prix.

Le vrai rôle de la rime, selon nous, doit être de produire, là où il est nécessaire, une subite évocation d'images et d'idées, comme nous en trouvons des exemples dans cette même pièce de Sainte-Beuve :

¹ Sully-Prudhomme, *Trop tard*.

² Sully-Prudhomme, *A Théophile Gautier*.

Rime, tranchant *aviron*,
Eperon
 Qui fends la vague *écumante*;
 Frein d'or, *aiguillon d'acier*.
 Du *coursier*
 A la crinière *fumante*.

Agrafe autour des *seins nus*
 De *Vénus*
 Pressant l'*écharpe divine*,
 Ou serrant le *baudrier*
 Du *guerrier*
 Contre sa forte *poitrine*.

C'est toute la mythologie passant sous nos yeux en métamorphoses qui se précipitent et en apothéoses qui flamboient.

Mais la poésie ne peut pas et ne doit pas être toujours flamboyante; l'évocation ne peut pas se faire toujours par des mots-images ou des mots-symphonies, ramenés à des intervalles réguliers. Il faut que le poète ait l'entière liberté, après avoir fait éclater son vers, de l'assourdir et de l'adoucir, après avoir frappé les yeux ou les oreilles, de parler au cœur ou même à la pensée. L'évocation, d'ailleurs, n'est pas le privilège de la rime; elle appartient aussi aux idées, elle appartient surtout au sentiment, à tout ce qui renferme en soi un monde, prêt à reparaître dès qu'on y projette un rayon. Si le mot mis à la rime prend nécessairement du relief, par le seul effet de la place qu'il occupe, il ne s'ensuit pas que la richesse de la rime soit toujours nécessaire à ce relief. Et d'ailleurs, le relief même disparaît par cela même qu'il veut sans cesse paraître. Rappelez-vous, à la scène, ces acteurs, trop consciencieux qui prétendent, comme on dit, « faire un sort à chaque mot » ; au bout de cinq minutes, les mots qu'ils veulent mettre tous en lumière, étant uniformément éclairés, rentrent tous dans l'ombre. Nos rimeurs contemporains veulent ainsi « faire un sort » à toutes leurs rimes ; de douze syllabes en douze syllabes, on s'attend si bien au petit ou grand effet, que l'effet est manqué.

Au fond, la rime est elle-même une forme du rythme, puisqu'elle est une répétition, une harmonie, un retour régulier et mesuré du même son. Sainte-Beuve a raison de dire qu'elle est une *réponse*, comme celle d'un ami à un ami, et on y peut même voir l'emblème de la sympathie entre les cœurs. La rime est un lien inattendu entre deux images ou idées, qui fait que l'une s'unit à l'autre en un mariage divin; en un mot, elle est un accord qui symbolise pour l'oreille tous les autres accords. Mais pourquoi le poète ne ferait-il s'accorder que des mots et des rimes ? Pourquoi ne ferait-il pas aussi s'accorder des sentiments et des pensées ? Pourquoi ne ferait-il pas, en quelque sorte, sympathiser et rimer le monde intérieur et le monde visible ? Pourquoi le lien léger et immortel de la poésie n'envelopperait-il pas, ne relierait-il pas toutes choses, comme la science même ou la philosophie ? pourquoi enfin, par tous les rapprochements d'idées et tous les accords d'images, le poète ne nous révélerait-il pas que rien n'est isolé au monde, que tout tient à tout, que tout est dans tout, et que l'univers, en un mot, est une immense société d'êtres en mutuelle sympathie ?

Il est incontestable que le « frein d'or » de la rime est trop souvent un frein pour l'inspiration; et pour la pensée. Si La Fontaine vivait aujourd'hui et subissait l'esclavage, il ne pourrait plus faire rimer *voyager* avec *juger*, ni dire :

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
Que ce soit aux rives prochaines.

Il s'évertuerait à chercher un mot, comme *passager*, pour rimer avec *voyager*. Embarrassé par la consonne d'appui, il ne pourrait plus écrire :

Quand la perdrix
Voit ses petits
En danger et n'ayant qu'une plume nouvelle
Qui ne peut fuir encor par les airs le trépas,
Elle fait la blessée, et va traînant de l'aile,
Attirant le chasseur et le chien sur ses pas,
Détourné le danger, sauve ainsi sa famille;
Et puis, quand le chasseur croit que son chien la pille,
Elle lui dit adieu, prend sa volée, et rit
De l'homme qui, confus, des yeux en vain la suit.

Et pourtant quel est le lecteur qui, en lisant ces vers, surtout les deux derniers, n'en sentira pas l'harmonie ? De même, dans Musset, quand on lit les vers célèbres :

O Christ, je ne suis pas de ceux que la prière
Dans tes temples muets amène à pas tremblants;
Je ne suis pas de ceux qui vont à ton calvaire,
En se frappant le sein baiser tes pieds sanglants,

fait-on attention à l'absence des consonnes d'appui dans *prière* et *calvaire* ? Hugo, lui, eût probablement cherché ici deux rimes riches, coûte que coûte, et le résultat eût été de ne plus faire sentir aussi bien la richesse des deux belles rimes masculines, qui viennent à l'endroit où elles étaient vraiment nécessaires : pas *tremblants* et pieds *sanglants*. Le mot *tremblants*, avec ses syllabes prolongées, nous transporte dans les « temples muets » où le moindre son retentit, et le mot *sanglants*; qui fait écho plus loin, a un retentissement douloureux. Tourmentez ces quatre vers pour enrichir les deux rimes féminines, et l'harmonie de l'ensemble aura disparu.

Comparons deux passages tout à fait similaires de Musset et de Leconte de Lisle; ce sont les mêmes idées avec des rimes différentes et surtout un rythme différent.

Eh bien ! qu'il soit permis d'en baiser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi,
Et de pleurer, ô Christ, sur cette froide terre
Qui vivait de ta mort et qui mourra sans toi !
Oh ! maintenant, mon Dieu, qui lui rendra la vie ?
Du plus pur de ton sang tu l'avais rajeunie;
Jésus, ce que tu fis, qui jamais le fera ?
Nous, vieillards nés d'hier, qui nous rajeunira ?

Nous sommes aussi vieux qu'au jour de ta naissance;
 Nous attendons autant, nous avons plus perdu :
 Plus livide et plus froid, dans son cercueil immense,
 Pour la seconde fois Lazare est descendu.
 Où donc est le Sauveur, pour entr'ouvrir nos tombes ?
 Où donc le vieux saint Paul, haranguant les Romains,
 Suspendant tout un peuple à ses baillons divins ?
 Où donc est le cénacle, où donc les catacombes ?
 Avec qui marche donc l'auréole de feu ?
 Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madeleine ?
 Où donc vibre dans l'air une voix plus qu'humaine ?
 Qui de nous, qui de nous va devenir un Dieu ?

Il n'y a peut-être pas, dans cette page, trois rimes qui attirent l'attention; beaucoup sont à peine suffisantes (sans consonne d'appui), pas une n'est riche; l'esprit n'est frappé que par la série de pensées et d'images qui remplissent les vers, par le mouvement et le rythme qui entraînent le tout comme un flot. En lisant ou écoutant, vous êtes-vous aperçu que *Romains* rime avec *divins*, *Madeleine* avec *humaine*, *rajeunie* avec *vie* ? Maintenant voici une page souvent citée de Leconte de Lisle, où les vers, quelque beaux qu'ils puissent-être, se développent avec une désespérante monotonie et n'acquièrent du mouvement que dans les réminiscences mêmes de Musset :

Plus de charbon ardent sur la lèvre prophète !
 Adonaï, les vents ont emporté ta voix,
 Et le Nazaréen, pâle et baissant la tête,
 Pousse un cri de détresse une dernière fois.

Figure aux cheveux roux, d'ombre et de paix voilée,
 Errante au bord des lacs, sous ton nimbe de feu,
 Salut ! l'humanité dans ta tombe scellée,
 O jeune Essénien, garde son dernier Dieu...

Mais nous, nous consumés d'une *impossible envie*,
 En proie au mal de croire et d'aimer sans retour,
 Répondez, jours nouveaux ! nous rendrez-vous la *vie* ?
 Dites, ô jours anciens ! nous rendrez-vous l'amour ?

Où sont nos lyres d'or, d'hyacinthe fleuries,
 Et l'hymne aux Dieux heureux, et les vierges en chœur,
 Eleusis et Délos, les jeunes théories,
 Et les poèmes saints qui jaillissent du cœur ?...

Oui, le mal éternel est dans sa *plénitude* !
 L'air du siècle est mauvais aux esprits *ulcérés*.
 Salut, oubli du monde et de la multitude,
 Reprends-nous, ô nature, entre tes bras sacrés !...

Et ainsi de suite, pendant des pages, pour le plus grand bonheur de ceux qui ne comprennent pas qu'un poète puisse voler sans la consonne d'appui. Car, que vous l'ayez ou non remarquée, elle ne manque jamais, cette consonne; ce qui manque à ces beaux vers, c'est la variété du rythme, c'est la nouveauté des images, c'est l'inspiration sans effort, c'est l'accent,

c'est le *nescio quid*. Tant il est vrai que la question de la rime plus ou moins riche n'est pas la première en importance. Ces strophes qui se suivent lentes et régulières font songer à des pierres de taille parfaitement carrées, également pesantes, qu'on roulerait, et il semble qu'un peu de l'effort nécessaire à mouvoir de telles masses retombe en fatigue sur nos épaules. C'est avec un soulagement véritable qu'on voit venir la strophe : « Où sont nos lyres d'or ? » qui ramène enfin, - et pour quatre vers seulement, - la légèreté de vol habituelle au poète.

Dans les plus belles pages d'Hugo il y a bien des passages gâtés par la superstition de la rime riche ; voyez même *le Satyre* :

Oui, l'heure énorme vient, qui fera tout renaître,
 Vaincra tout, changera le granit en *aimant*,
 Fera pencher l'épaule en morne *escarpement*,
 Et rendra l'impossible aux hommes praticable.
 Avec ce qui l'opprime, avec ce qui *accable*,
 Le genre humain se va forger son point d'appui;
 Je regarde le gland qu'on appelle *aujourd'hui*,
 J'y vois le chêne; un feu vit sous la cendre éteinte.
 Misérable homme, fait pour la révolte sainte,
 Ramperas-tu toujours parce que tu rampas ?
 Qui sait si quelque jour on ne te verra pas,
 Fier, suprême, atteler les forces de l'abîme,
 Et dérochant l'éclair à l'inconnu *sublime*,
 Lier ce char d'un autre à des chevaux à toi ?
 Oui, peut-être on verra l'homme devenir loi,
 Terrasser l'élément sous lui, saisir et *tordre*
 Cette anarchie au point d'en faire jaillir l'ordre,
 Le saint ordre de paix; d'amour et d'unité.
 Dompter tout ce qui l'a jadis persécuté,
 Se construire lui-même une étrange monture
 Avec toute la vie et toute la nature ¹...

Ces vers sont beaux par la profusion et la hardiesse des images, comme par le mouvement qui les entraîne; cependant, quand on a lu des pages entières de cette forme, où les rimes amènent successivement les visions les plus disparates, on éprouve un sentiment de vertige et de lassitude : on se frotte les yeux comme au sortir d'un rêve.

Un des jeux de rimes les plus justement admirés dans Hugo, c'est la page de la *Légende* où il dit que, si les Suisses ont pu se vendre à l'Autriche, ils n'ont pu lui vendre la Suisse. Tout vient se suspendre à quelques rimes : *nuage, neige, mâchoires* de la *Dent de Morcle, piton de Zoug, citadelles, étoiles, Jungfrau*. Le poète a cherché les mots rudes et sauvages, les noms de montagnes âpres et pittoresques; puis il a trouvé moyen de les relier par des images parfois sublimes, toujours inattendues et grandioses.

L'homme s'est vendu. Soit, a-t-on dans le louage
 Compris le lac, le bois, la ronce, le *nuage* ?
 ...
 La Suisse est toujours là, libre. Prend-on au piège

¹ *Le Satyre*.

Le précipice, l'ombre et la bise et la *neige* ?
 Signe-t-on des marchés dans lesquels il soit dit
 Que l'*Ortelier* s'enrôle et devient un *bandit* ?
 Quel poing cyclopéen, dites, ô roches *noires*,
 Pourra briser la Dent de Morcle en vos *mâchoires* ?

Le difficile était d'amener le piton de Zoug, qui rime uniquement avec *joug*. Pour Hugo, ce n'est qu'un jeu :

Quel assembleur de bœufs pourra former un joug
 Qui du pic de Glaris aille au piton de *Zoug* ?

Cet *assembleur de bœufs* ne serait guère plus homérique que notre assembleur de rimes. Voyez plutôt l'image qui suit, une des plus splendides de Victor Hugo :

C'est naturellement que les monts sont fidèles
 Et purs, ayant la forme âpre des *citadelles*,
 Ayant reçu de Dieu des créneaux où, le soir,
 L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir
 Étinceler le *fer de lance des étoiles*.

Certes, quand la rime est l'occasion de pareilles trouvailles, elle mérite des adorations; malheureusement, ce qui est difficile à trouver, ce ne sont pas les rimes riches, c'est la poésie capable de remplir l'intervalle entre l'une et l'autre ¹. Une fois arrivé au mot *étoiles*, il ne reste à Hugo que *toiles* pour rimer richement. *Toiles*, à son tour, fait penser à l'araignée, et le poète écrit :

Est-il une araignée, aigle, qui, dans ses toiles,
 Puisse prendre la trombe et la rafale et toi ?

Nouvelle difficulté vaincue. Reste la *Jungfrau*, qui rime si naturellement avec *taureau* :

Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre,
 Sorte de héros monstre aux cornes de *taureau*,
 Aille donc relever sa robe à la *Jungfrau* !
 Comme la vierge, ayant l'ouragan sur l'épaule,
 Crachera l'avalanche à la face du *drôle* !

Après de pareils tours de force, il n'y a plus rien à imaginer. Niais tous les tours de force, chez Hugo, n'ont pas semblable succès, et, de plus, ce succès se prolongeât-il pendant deux, quatre, huit, dix, vingt pages, on finit par être aussi fatigué que si on avait vu, pendant une heure, un géant jongler avec des boulets de canons ou avec les canons eux-mêmes. Réduire la

¹ Quand Boileau rime richement, il n'en est pas plus poète :
 Au pied du mont Adule entre mille *roseaux*,
 Le Rhin tranquille et fier du progrès de ses *eaux*...

...
 En ce moment il part, et couvert d'une nue,
 Du fameux fort de Skink prend la route connue...

Ce dernier vers devait plaire à Gautier, à cause du *fort de Skink*, qui n'est pas sans rappeler le *piton de Zoug*.

poésie à cette gymnastique de rimes, y subordonner tout le reste, pensées et sentiments, c'est ce que, fort heureusement, Hugo n'a point fait, et ce que ses prétendus imitateurs veulent faire.

II. - Notre prose devient, et avec raison, de plus en plus rythmée. Elle l'était déjà admirablement chez les grands prosateurs du dix-septième siècle. La comparaison du texte authentique des *Pensées* de Pascal avec l'édition « corrigée » par Port-Royal pourrait nous fournir quantité d'exemples du langage et de la pensée rythmés, de la différence entre le *style* et une langue sans harmonie. Voici, par exemple, comment Port-Royal avait arrangé la belle phrase sur Archimède :

« Il n'a pas donné des batailles, - mais il a laissé à tout l'univers des inventions admirables. - Oh ! qu'il est grand et éclatant aux yeux de l'esprit. »

Pascal, lui, avait écrit :

Il n'a pas donné des batailles pour les yeux,
Mais il a fourni à tous les esprits ses inventions,
Oh ! qu'il a éclaté aux esprits !

Ici le style se rythme au point de former presque une strophe; l'idée, à chaque membre de phrase, se précise, se dégage et, elle aussi; « éclate à l'esprit ». Les moyens employés sont : 1° la suppression de tout ce qui est inutile et banal : « à tout l'univers, admirable, grand et éclatant, *les yeux* de l'esprit, etc. » ; - 2° une antithèse - non pas artificielle, mais tirée du fond même de l'idée - entre les deux premiers membres de la phrase, qui s'opposent mot pour mot : les yeux et les esprits, les batailles données pour la vanité ou pour les yeux et les inventions sérieuses comme la vérité même; 3° la chute de la dernière phrase, dont la brièveté et la simplicité fait mieux ressortir la force de l'image. Alors en effet le petit nombre de mots économise l'attention; de plus, la voix tombe et se pose plus vite qu'on ne s'y attendait : il s'ensuit un silence imprévu, qui, en surprenant l'oreille, ranime l'attention et la fixe sur l'idée qu'on vient d'exprimer. Cette idée, si elle a de la valeur, grandit aussitôt dans l'esprit; si elle n'en avait pas, on éprouverait une sorte de désappointement. Encore une autre phrase retouchée ainsi par Port Royal : « Qui se considérera de la sorte s'effraiera sans doute de se voir comme suspendu dans la masse que la nature lui a donnée, entre ces deux abîmes de l'infini et du néant dont il est également éloigné. Il tremblera, etc. » C'est de cette manière confuse et sans *eurythmie* que Port-Royal repense la pensée de Pascal. Voici maintenant le texte authentique : « Qui se considérera de la sorte, - s'effraiera de soi-même; - et, se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée, - entre ces deux abîmes de l'infini et du néant, - il tremblera à la vue de ces merveilles. » La phrase ainsi ordonnée tend à prendre encore la forme d'une strophe; le troisième vers seul serait trop long, mais il ne fait que mieux nous montrer par contraste la brièveté des deux derniers, qui contiennent précisément des idées et des images d'une ampleur immense : abîme, infini, néant, - trembler, merveilles.

Les phrases mal faites, disait Flaubert, ne résistent pas à l'épreuve de la lecture à haute voix : « elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur, et se trouvent ainsi en

dehors des conditions de la vie. » Flaubert fondait donc la théorie du rythme et de la cadence sur les sympathies du physique et du moral. Selon lui, *le mot et l'idée sont consubstantiels*; penser, c'est parler; il y a dans chaque vocable du dictionnaire le raccourci d'un grand travail organique du cerveau. Certains mots représentent une sensibilité délicate, d'autres une sensibilité brutale. Il en est qui ont de la race et d'autres qui sont roturiers. Ce que Flaubert, en écrivant, voulait atteindre, « c'était le terme sans synonyme », qui est le corps vivant, le corps unique de l'idée. Aussi écrire était-il pour lui, ainsi qu'il le disait quelquefois, « une sorcellerie ¹. »

L'art même de la ponctuation, devenu si important de nos jours, n'est au fond autre chose que l'art du rythme. La ponctuation, dans la prose, tient lieu de l'alinéa adopté aujourd'hui pour séparer les vers. De là cette préoccupation constante de la ponctuation qui caractérise les stylistes comme Flaubert. Mais il est une sorte de ponctuation intérieure, non représentée par des signes, et que produit, dans chaque membre de phrase un peu long, la division même du sens. Cette ponctuation, semblable à celle qu'on ne peut marquer dans les phrases musicales (même par un quart de soupir), et qu'on indique souvent au moyen d'une virgule en haut, doit être soigneusement observée par l'écrivain, devinée par celui qui lit à haute voix et mise en relief dans la diction.

Un rythme élémentaire et antique, portant sur la pensée même comme sur les mots, c'est le parallélisme de la poésie hébraïque. On le retrouve encore parfois dans l'Évangile :

Lorsqu'on ne vous recevra pas, et qu'on n'écouterà pas vos paroles,
Sortez de cette maison ou de cette ville, et secouez la poussière de vos
pieds...

Voici, je vous envoie comme des brebis au milieu des loups.
Soyez donc prudents comme des serpents et simples comme des
colombes...

Ce que je vous dis dans les ténèbres, dites-le en plein jour.
Et ce qui vous est dit à l'oreille, prêchez-le sur les toits.

Ne craignez pas ceux qui tuent le corps et qui ne peuvent tuer l'âme.
Craignez plutôt celui qui peut faire périr l'âme et le corps dans la
géhenne ².

Pendant votre route, prêchez, et dites : Le royaume des cieux est proche.
Guérissez les malades, ressuscitez les morts; purifiez les lépreux, chassez
les démons.

Vous avez reçu gratuitement, donnez gratuitement. Ne prenez ni or, ni
argent, ni monnaie, dans vos ceintures; ni sac pour le voyage, ni deux
tuniques, ni souliers, ni bâton; car l'ouvrier mérite sa nourriture ³.

¹ Voir M. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, p. 159, 161.

² Évangile selon Saint Mathieu. Chap. X, versets 14, 16, 27, 28.

³ Évangile selon Saint Mathieu. Chap. X, versets 7, 8, 9, 10.

Ce rythme s'est introduit dans notre prose et il lui donne souvent une énergie particulière. On pourrait relever aussi plus d'une analogie entre le balancement si caractérisé du style hébraïque et le balancement des périodes de prose contemporaine. Flaubert, qui rythmait sa prose comme des vers, aboutit très souvent à des sortes de versets; de même pour les plus remarquables de nos prosateurs actuels. On trouverait déjà chez Pascal, Bossuet, Rousseau, des effets analogues. Voici des versets de Pascal où le parallélisme biblique est sensible :

1. L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant.

2. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser. Une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer.

3. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien.

1. Tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses royaumes, ne valent pas le moindre des esprits.

Car il connaît tout cela, et soi; et les corps, rien.

2. Tous les corps ensemble, et tous les esprits ensemble, et toutes leurs productions, ne valent pas le moindre mouvement de charité.

Cela est d'un ordre infiniment plus élevé.

1. Est-ce courage à un homme mourant d'aller, dans la faiblesse et dans l'agonie, affronter un Dieu tout-puissant et éternel ?

2. Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste.

3. On jette de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais.

Citons encore ces pensées d'une énergie biblique qui offrent une symétrie manifeste :

Il faut n'aimer que Dieu, et ne haïr que soi.

Le silence éternel de ces espaces infinis - m'effraie.

L'être éternel est toujours, - s'il est une fois.

Bossuet parle naturellement le langage de la Bible.

1. Cette verte jeunesse ne durera pas;
cette heure fatale viendra qui tranchera toutes les espérances trompeuses
par une irrévocable sentence.

2. La vie nous manquera, comme un faux ami au milieu de nos entreprises.

3. Là tous nos beaux desseins tomberont par terre; là s'évanouiront toutes nos pensées.

4. Les riches de la terre qui, durant cette vie, jouissent de la tromperie d'un songe agréable et s'imaginent avoir de grands biens, S'éveillant tout à coup dans ce grand jour de l'éternité, seront tout étonnés de se trouver les mains vides.
5. Hélas ! on ne parle que de passer le temps ! Le temps passe, en effet, et nous passons avec lui.

Rousseau, à son tour, parle en versets; c'est un Jérémie orgueilleux et un Isaïe fanfaron.

1. Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et qui n'aura point d'imitateur.
2. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. Moi seul.
3. Je sens mon cœur, et je connais les hommes.
4. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre.
5. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.
6. Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge.
7. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus.
8. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise.
Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon.
9. Et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire.
10. J'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être,
jamais ce que je savais être faux.
11. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l'ai été,
bon, généreux, sublime, quand je l'ai été.
12. J'ai dévoilé mon intérieur
tel que tu l'as vu toi-même, être éternel.
13. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables;
Qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités,
qu'ils rougissent de mes misères,
14. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône
avec la même sincérité;

Et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: je fus meilleur que cet homme-là.

Voici maintenant des versets de Chateaubriand :

1. Bientôt, cherchant à lire dans mes yeux,
comme pour pénétrer mes secrets
2. « Oh ! oui, c'est cela, les Romaines auront épuisé ton cœur !
tu les auras trop aimées.
3. Ont-elles donc tant d'avantages sur moi ?
les cygnes sont moins blancs que les filles des Gaules.
4. Nos yeux ont la couleur et l'éclat du ciel;
Nos cheveux sont si beaux que tes Romaines nous les empruntent
pour en ombrager leurs têtes.
5. Mais le feuillage n'a de grâce,
que sur la cime de l'arbre où il est né.
6. Vois-tu la chevelure que je porte ? Eh bien, si j'avais voulu la céder,
elle serait maintenant sur le front de l'impératrice.
C'est mon diadème, et je l'ai gardé pour toi. »
7. Je pris les mains de cette infortunée entre les deux miennes :
je les serrai tendrement.

Rapprochons de ce qui précède la mort de Velléda :

1. Aussitôt elle porte à sa gorge l'instrument sacré :
le sang jaillit.
2. Comme une moissonneuse qui a fini son ouvrage, et qui s'endort
fatiguée au bout du sillon,
Velléda s'affaisse sur le char;
3. La faucille d'or échappe à sa main défaillante;
Et sa tête se penche doucement sur son épaule.

Victor Hugo (*Le jardin du couvent du Petit-Picpus*) :

1. Les jeunes filles folâtraient sous l'œil des religieuses;
Le regard de l'impeccabilité ne gêne pas l'innocence.
2. Les voiles de loin surveillaient les rires; les ombres guettaient les
rayons.
Mais qu'importe ? on rayonnait et on riait ¹.

Autre exemple :

¹ *Les Misérables*.

1. La misère, presque toujours marâtre, est quelquefois mère;
le dénûment enfante la puissance d'âme et d'esprit;
2. La détresse est nourrice de la fierté;
le malheur est un bon lait pour les magnanimes ¹.

Flaubert (*Salammbô*) :

Une curiosité indomptable l'entraîna; et comme un enfant qui porte la main sur un fruit inconnu, tout en tremblant, du bout de son doigt, il la toucha légèrement sur le haut de la poitrine.

1. Oh ! si tu savais, au milieu de la guerre,
comme je pense à toi !
 2. Quelquefois le souvenir d'un geste, d'un pli de ton vêtement,
tout à coup me saisit et m'enlace comme un filet !
 3. J'aperçois tes yeux dans les flammes des phalariques et sur la dorure
des boucliers !
J'entends ta voix dans le retentissement des cymbales.
 4. Je me détourne, tu n'es pas là !
Et alors je me replonge dans la bataille !
- ...
1. Au-delà de Gadès, à vingt jours dans la mer,
on rencontre une île couverte de poudre d'or, de verdure et d'oiseaux.
 2. Sur les montagnes, de grandes fleurs pleines de parfums qui fument,
se balancent comme d'éternels encensoirs;
dans les citronniers plus hauts que des cèdres, des serpents couleur
de lait font avec les diamants de leur gueule tomber les fruits sur
le gazon;
 3. L'air est si doux qu'il empêche de mourir.
Oh ! je la trouverai, tu verras. Nous vivrons dans les grottes de
cristal, taillées au bas des collines ².

Nos iambes sont très analogues aux versets : même parallélisme.

L'antithèse ou le parallélisme de la pensée et du vers sont frappants dans la strophe; il y a souvent compensation de la petitesse du dernier vers par la force de l'image ou de la pensée; ou, au contraire, renforcement de la pensée par la majesté du vers. Le silence appelle la réflexion, et alors, pour remplir ce vide, il faut une sorte de résonance de la pensée. Donc compensation du silence par l'appel à l'émotion ou à la réflexion. Dans la plupart des strophes bien faites le dernier vers est en outre un résumé saillant de toutes les idées ou images contenues, dans la strophe.

¹ *Les Misérables*, tome V, p. 267.

² *Salammbô*, p. 220, 223, 225.

Je viens à vous, Seigneur, Père auquel il faut croire.
 Je vous porte apaisé
 Les fragments de ce cœur tout plein de votre gloire
 Que vous avez brisé.
 Je ne résiste plus à tout ce qui m'arrive
 Par votre volonté.
 L'âme, de deuils en deuils, l'homme de rive en rive,
 Roule à l'éternité.
 ...
 Peut-être en ce moment, du fond des nuits funèbres,
 Montant vers nous, gonflant ses vagues de ténèbres,
 Et ses flots de rayons,
 Le muet Infini, sombre mer ignorée,
 Roule vers notre ciel une grande marée
 De constellations !

La carrure mélodique des phrases de musique se retrouve dans les strophes. Voici des phrases carrées à quatre membres :

Car personne ici-bas ne termine et n'achève;
 Les pires des humains sont comme les meilleurs;
 Nous nous réveillons tous au même endroit du rêve,
 Tout commence en ce monde et tout finit ailleurs ¹.

Il y a même, souvent, symétrie des premier et dernier vers :

Eh bien ! oubliez-nous, maison, jardin, ombrages !
 Herbe, use notre seuil ! ronce, cache nos pas !
 Chantez, oiseaux ! ruisseaux, coulez ! croissez, feuillages !
 Ceux que vous oubliez ne vous oublieront pas ².

Oiseaux aux cris joyeux, vague aux plaintes profondes;
 Froid lézard des vieux murs dans les pierres tapi;
 Plaines qui répandez vos souffles sur les ondes !
 Mer où la perle éclôt, terre où germe l'épi;

Nature d'où tout sort, nature où tout retombe,
 Feuilles, nids, doux rameaux que l'air n'ose effleurer,
 Ne faites pas de bruit autour de cette tombe;
 Laissez l'enfant dormir et la mère pleurer !

Tous les rythmes des strophes poétiques sont en germe dans les périodes, ou dans les successions d'images dont les grands prosateurs offrent des exemples; les membres de phrase sont équilibrés et symétriques, comme des vers blancs. Déjà, chez Rabelais, la chose est sensible :

Et quant à la cognoissance des faicts de nature,

¹ *Les Rayons et les Ombres (Tristesse d'Olympio).*

² *Tristesse d'Olympio.*

Je veux que tu t'y adonnes curieusement;
 Qu'il n'y ait mer, riviere, ny fontaine,
 Dont tu ne cognoisses les poissons;
 Tous les oiseaux de l'air,
 Tous arbres, arbustes, et fructices des forestz,
 Toutes les herbes de la terre,
 Tous les métaulx cachés au ventre des abysmes,
 Les pierreries de tout Orient et Midy,
 Rien ne te soit incogneu.
 ...
 Mais, parce que, selon le sage Salomon,
 Sapience n'entre point en ame malivole.
 Et science sans conscience n'est que ruine de l'ame.
 Il te convient servir, aimer, et craindre Dieu,
 Et en luy mettre toutes tes pensées et tout ton espoir;
 Et, par foy formée de charité,
 Estre luy adjoinct,
 En sorte que jamais n'en sois désemparé par peccé.
 Aye suspectz les abus du monde.
 Ne metz ton coeur à vanité ;
 Car ceste vie est transitoire,
 Mais la parole de Dieu demeure éternellement ¹.

Voici des vers scandés sans rimes, formant une fin de strophe :

Un jour viendra, j'en ai la juste confiance,
 Que les honnêtes gens béniront ma mémoire
 Et pleureront sur mon sort ².

Chez Hugo, la. strophe en prose déploie ses ailes.

Ajoutons que l'église,
 Cette vaste église qui l'enveloppait de toutes parts,
 Qui la gardait, qui la sauvait,
 Etait elle-même un souverain calmant.
 Les lignes solennelles de cette architecture,
 L'attitude religieuse de tous les objets qui entouraient la jeune fille,
 Les pensées pieuses et sereines qui se dégageaient pour ainsi dire de
 tous les pores de cette pierre,
 Agissaient sur elle à son insu.
 L'édifice avait aussi des bruits d'une telle bénédiction et d'une telle
 majesté
 Qu'ils assoupissaient cette âme malade.
 Le chant monotone des officiants,
 Les réponses du peuple au prêtre,
 Quelquefois inarticulées, quelquefois tonnantes,
 L'harmonieux tressaillement des vitraux,
 L'orgue éclatant comme cent trompettes.
 Les trois cloches bourdonnant comme des ruches de grosses abeilles,
 Tout cet orchestre sur lequel bondissait une gamme gigantesque

¹ Rabelais, *Pantagruel (Lettre de Gargantua)*, p. 133.

² J.-J. Rousseau.

Montant et descendant sans cesse d'une foule à un clocher,
Assourdisaient sa mémoire, son imagination, sa douleur.

...
Ce qu'ils voyaient était extraordinaire.
Sur le sommet de la galerie la plus élevée,
Plus haut que la rosace centrale,
Il y avait une grande flamme qui montait entre les deux clochers avec
des tourbillons d'étincelles,
Une grande flamme désordonnée et furieuse
Dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée ¹.

Dans *la Mare au diable*, lisez le portrait de la petite Marie :

Elle n'a pas beaucoup de couleur,
Mais elle a un petit visage frais
Comme une rose des buissons !
Quelle gentille bouche
Et quel mignon petit nez !...
Elle n'est pas grande pour son âge,
Mais elle est faite comme une petite caille
Et légère comme un pinson !...
Je ne sais pas pourquoi on fait tant de cas chez nous
D'une grande et grosse femme bien vermeille...
Celle-ci est toute délicate,
Mais elle ne s'en porte pas plus mal :
Et elle est jolie à voir comme un chevreau blanc !...
Et puis, quel air doux et honnête !
Comme on lit son bon cœur dans ses yeux,
Même lorsqu'ils sont fermés pour dormir ²!...

Strophe de Flaubert, où se trouvent même des vers blancs :

Des rigoles coulaient dans les bois de palmiers;
Les oliviers faisaient de longues lignes vertes;
Des vapeurs roses flottaient dans les gorges des collines;
Des montagnes bleues se dressaient par derrière,
Un vent chaud soufflait.

Des caméléons rampaient sur les feuilles larges des cactus, etc. ³.

Épisode de Miette et Silvère dans *la Fortune des Rougon* :

Il eut un tressaillement;
Il resta courbé, et immobile.
Au fond du puits,
Il avait cru distinguer une tête de jeune fille
Qui le regardait en souriant :
Mais il avait ébranlé la corde.

¹ *Notre-Dame de Paris*, p. 275.

² *La Mare au diable*, p. 99.

³ *Salammbô*, p. 25.

L'eau agitée n'était plus qu'un miroir trouble
Sur lequel rien ne se reflétait nettement.

Il attendit que l'eau se fût rendormie,
N'osant bouger,
Le cœur battant à grands coups.
Et, à mesure que les rides de l'eau s'élargissaient et se mouraient,
Il vit l'apparition se reformer.
Elle oscilla longtemps
Dans un balancement qui donnait à ses traits
Une grâce vague de fantôme.
Elle se fixa enfin ¹...

Voici, dans *Germinal*, des phrases symétriques successives :

Les ténèbres s'éclairèrent,
Elle revit le soleil,
Elle retrouva son rire calme d'amoureuse...
Et ce fut enfin leur nuit. de noces,
Au fond de cette tombe,
Sur ce lit de boue,
Le besoin de ne pas mourir avant d'avoir eu leur bonheur,
L'obstiné besoin de vivre.
De faire de la vie une dernière fois.
Ils s'aimèrent dans le désespoir de tout,
Dans la mort...
Tout s'anéantissait,
La nuit elle-même avait sombré.
Ils n'étaient nulle part,
Hors de l'espace, hors du temps.

La révolte, avec son horreur sanglante :

Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras,
Le soulevaient, l'agitaient,
Ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance.
D'autres, plus jeunes,
Avec des gorges gonflées de guerrières,
Brandissaient des bâtons;
Tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort
Que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre.
Et les hommes déboulèrent ensuite,
Deux mille furieux,
Des galibots, dès haveurs, des raccommodeurs,
Une masse compacte qui roulait d'un bloc;
Serrée, confondue
Au point qu'on ne distinguait ni les culottes déteintes,
Ni les tricots de laine en loques,
Effacés dans la même uniformité terreuse.
Les yeux brûlaient;
On voyait seulement les trous des bouches noires,

¹ *La Fortune des Rougon*, p. 218.

Chantant la Marseillaise,
 Dont les strophes se perdaient en un mugissement confus,
 Accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure.
 Au-dessus des têtes,
 Parmi le hérissément. des barres de fer,
 Une hache passa, portée toute droite;
 Et cette hache unique,
 Qui était comme l'étendard de la bande,
 Avait, dans le ciel clair, le profil aigu
 D'un couperet de guillotine.
 A ce moment le soleil se couchait :
 Les derniers rayons, d'un pourpre sombre, ensanglantaient la plaine.
 Alors la route sembla charrier du sang,
 Les femmes, les hommes continuaient à galoper,
 Saignants comme des bouchers en pleine tuerie
 ...
 C'était la vision rouge de la révolution
 Qui les emporterait tous fatalement.
 Par une soirée sanglante de cette fin de siècle,
 Oui, un soir, le peuple lâché, débridé,
 Galoperait ainsi sur les chemins :
 Et il ruissellerait du sang des bourgeois,
 Il promènerait des têtes,
 Il sèmerait l'or des coffres éventrés
 Les femmes hurleraient,
 Les hommes auraient ces mâchoires de loups.
 Ouvertes pour mordre.
 Oui, ce seraient les mêmes guenilles,
 Le même tonnerre de gros sabots,
 La même cohue effroyable,
 De peau sale, d'haleine empestée,
 Balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares ¹.

Notre langue contemporaine n'a pris en éclat qu'en passant par la « flamme des poètes ». Mettez au commencement du siècle une littérature de purs savants, pondérée, exacte, logique, et la langue, affaiblie par trois cents ans d'usage classique, restait un outil émoussé, sans vigueur. « Il fallait une génération de poètes lyriques pour faire de la langue un instrument large, souple et brillant. Ce cantique des cantiques du dictionnaire, ce coup de folie des mots hurlant et dansant sur l'idée, était sans doute nécessaire. Les romantiques venaient à leur heure, ils conquéraient la liberté de la forme, ils forgeaient l'outil dont le siècle devait se servir. C'est ainsi que tous les grands États se fondent sur une bataille ². » Seulement, nos contemporains ont encore trop l'habitude d'écrire la prose des romantiques, qui était souvent de la poésie disloquée, aux membres éparés, ou de la musique irrégulière ³. Un fait qu'on peut

¹ Zola, *Germinal*, p. 392-393.

² Zola, *Lettre à la jeunesse*, p. 66, 68.

³ Zola lui-même en fait l'aveu : « Si nous sommes condamnés à répéter cette musique, nos fils se dégageront. Je souhaite qu'ils en arrivent à ce style scientifique dont M. Renan fait un si grand éloge. Ce serait le style vraiment fort d'une littérature de vérité, un style exempt du jargon à la mode, prenant une solidité et une largeur classiques. Jusque-là, nous planterons des plumets au bout de nos phrases, puisque notre éducation romantique le veut ainsi; seulement, nous préparerons l'avenir en rassemblant le plus de documents

constater, et dont la signification est considérable, c'est que notre prose française devient de plus en plus poétique; la plupart de nos grands écrivains sont des poètes; et cependant la langue poétique de convention qui existait au dix-septième, au dix-huitième siècle, et qu'on retrouve encore dans Chateaubriand par exemple (coursier, laurier), a totalement disparu de notre style. La poésie ne consiste plus à nos yeux que dans l'expression; or, l'expression est d'autant plus vive que le mot est plus simple et s'applique plus exactement à l'idée. La fusion de la langue dite poétique et de la langue de la prose, qu'ont poursuivie et accomplie le romantisme comme le naturalisme, n'a pas pour objet d'introduire dans les idées le vague poétique qui plaisait tant au siècle dernier, mais bien de rendre avec fidélité toutes les idées et tous les sentiments dans ce qu'ils ont de plus particulier et de plus nuancé; on cherche le mot qui peut évoquer le plus immédiatement l'idée et on s'en sert sans scrupule, on pense poétiquement et c'est pour cela que la poésie a pénétré la prose. C'est donc une même loi d'évolution qui rend aujourd'hui notre prose tantôt scientifique, tantôt poétique; c'est la recherche de l'expression intellectuelle ou sympathique qui nous fait traduire le plus fidèlement possible tantôt l'idée abstraite et tantôt le sentiment, tantôt les systématisations de pensée et tantôt les systématisations d'émotion. « Quand, disait Flaubert, on sait frapper avec un mot, un seul mot, posé d'une certaine façon, comme on frapperait avec une arme, on est un vrai prosateur, » et aussi un vrai poète. Par l'évolution de la langue, le vocabulaire du prosateur et le vocabulaire du poète se confondent : tout dépend de la manière de *frapper*. C'est mal comprendre cette évolution que d'écrire délibérément en *prose poétique*, si on entend par là une prose ornementée et à la recherche des images, comme celle de Chateaubriand dans ses mauvaises pages. Le poétique de la prose, encore une fois, ne consiste pas dans l'imitation des vers, mais dans l'effet significatif ou suggestif produit par l'entière adaptation de la forme au fond.

La transformation dont nous parlons a ses raisons sociales. Le style n'est pas seulement « l'homme », il est la société d'une époque, il est la nation et le siècle vus à travers une individualité. Or, les sociétés modernes sont soumises à une loi de complication progressive qui se retrouve dans toutes les manifestations sociales, y compris l'art. Les sentiments modernes, transformés par les idées scientifiques et philosophiques, sont de plus en plus complexes, l'expression des sentiments doit donc elle-même avoir besoin de moyens plus nombreux et plus variés. Comme la musique, la littérature devient à la fois plus savante et plus harmonique, plus libre dans ses règles et plus vaste dans le domaine de ses applications. Elle a besoin d'une langue riche et souple, capable de tous les tons et de tous les accents. La prose est le grand moyen de communication sociale, elle est l'âme même d'une société sous sa forme la plus immédiate et la plus sincère; elle doit donc tout résumer en elle, la science comme les arts et, parmi les arts, celui qui, par excellence, est l'art de la sympathie et de l'émotion; c'est pourquoi la prose revendique de plus en plus le droit à cette poésie qui avait semblé longtemps l'apanage exclusif du vers. Puisque la poésie est tout entière non dans une manière déterminée d'exprimer la pensée, mais dans la pensée émue elle-même, puisqu'elle traverse les formes et les temps alors que le vers change avec les pays et les époques, pourquoi vouloir la renfermer dans une forme à l'exclusion de toute autre ? C'est bien parce qu'il était un rythme de la pensée et non pas seulement des mots que le parallélisme biblique, par exemple, se reproduit chez nous ou s'y continue par ces retours de pensée si expressifs et

humains que nous pourrions, en poussant l'analyse aussi loin que nous le permettra notre outil. » (*Lettre à la jeunesse*, p.94.) Nous avons vu tout à l'heure que le style scientifique n'est pas le véritable idéal *esthétique*.

si fréquents. Qu'il s'agisse d'une chose, d'un être ou d'une simple idée, nous éprouvons une joie infinie à *retrouver*, à revenir vers ce qui est déjà connu, déjà ami par conséquent. Car c'est une loi de la nature que rien ne se perde et ne disparaisse, mais c'est une autre loi aussi que tout ne soit jamais absolument le même et que tout se transforme, réunissant ainsi l'attrait du nouveau à l'attachement au passé. Voilà pourquoi nous aimons ces retours d'une pensée première, d'une pensée qui se déroule et s'agrandit pour se retrouver à la fin, même et autre tout ensemble. Ces retours plaisent comme des ondulations, et aussi comme un écho de ces vagues refrains qui semblent passer sur les choses. Chez le poète, la pensée est obligée d'adopter une fois pour toutes le vers et ses diverses formes, pour s'y imprimer. Selon le caractère du moment, elle prend l'allure du grave alexandrin ou celle des vers plus courts et plus variés : certes, le poète a toute liberté, en présence d'un changement marqué dans le sentiment ou l'émotion, de changer aussi de rythme; mais en prose, c'est à chaque instant que la pensée se taille sa forme et sa mesure, chacun de ses mouvements se traduit aussitôt par le nombre des mots et la coupe des phrases. Ici, la seule règle pour maintenir l'harmonie que nul arrangement n'assure à l'avance, c'est précisément cet accord parfait de l'idée et du mot : celui-ci doit la rendre avec une telle exactitude que, l'exprimant, il semble s'effacer et qu'elle seule apparaisse. La pensée ondule et vibre, la forme a pour but de rendre sensible toute cette vie, non de l'arrêter ou de la limiter. C'est ainsi qu'une statue, pour être véritablement œuvre d'art, ne communique pas à l'homme qu'elle représente l'immobilité, mais donne plutôt à un mouvement qui changeait avec l'instant, à une vie fuyante et fragile la durée et l'inaltérabilité des choses éternelles. Prose ou vers, après tout; qu'importe ? Il n'est pas nécessaire que chaque souffle de vent agite le même nombre de feuilles pour que son bruissement soit harmonieux, ni que chaque flot de la mer roule au rivage un même nombre de galets et produise un bruit toujours égal. Il y a de l'inattendu et des heurts dans l'harmonie de la nature, et il y en a aussi dans toute émotion humaine. Cette forme-là est bonne qui s'est trouvée la plus sonore aux battements du cœur. Le temps n'est plus au privilège, et le langage des vers est celui d'une trop restreinte aristocratie pour demeurer uniquement en honneur dans un siècle où il faut compter avec les masses; la prose, parlée de tous, plus généreuse et accueillante, permet à toute pensée, quelle que soit sa nature, de se faire jour. La poésie est un bien commun au même titre que la logique ou la clarté : il est donc juste qu'elle puisse trouver son expression, et son expression entière, dans le langage commun à tous. Assurément il y aura toujours des choses que les vers sauront mieux rendre, mais il demeure incontestable que la prose, dont l'unique mesure est la pensée même et l'émotion, répond bien à la complexité croissante des connaissances et des idées. Il n'est pas vrai de dire avec Carlyle : « La forme métrique est un anachronisme, le vers est une chose du passé; » non, le vers subsistera, parce qu'il est un organisme défini et merveilleusement propre à l'expression sympathique des sentiments ou des idées :

Le vers s'envole au ciel tout naturellement,
Il monte; il est le vers, je ne sais quoi de frêle
Et d'éternel, qui chante et pleure et bat de l'aile.

Ce qui est vrai, c'est que la prose tend, comme nous venons de le montrer, à *s'organiser* d'une manière à la fois plus savante et plus libre, mais en conservant ce qui a toujours fait le fond commun de la poésie et de la prose, à savoir l'*image* et le *rythme*, l'une s'adressant aux yeux, l'autre aux oreilles, tous deux cherchant à atteindre le cœur. On connaît la légende

persane. Un jour, le roi Behram-Gor était aux pieds de la belle Dail-Aram. « Il lui disait son amour; elle lui répondait le sien. Les paroles battaient à l'unisson de même que les deux cœurs ; elles retombèrent sur le même son, comme un écho. Ainsi naquit en Perse la poésie, et le rythme, et la rime. » C'est dire que la poésie est la sympathie même trouvant une forme qui lui répond, une harmonie des âmes s'exprimant par l'harmonie des paroles et par leurs échos multipliés. Dans la prose, supprimons la rime, qui lui donnerait une forme trop fixe et trop purement musicale, les autres caractères de la forme poétique resteront à la disposition du prosateur, parce que, lui aussi, il doit faire vibrer sympathiquement les esprits, les faire « retomber » sur les mêmes sentiments et sur les mêmes paroles.

Deuxième partie: Les applications. Évolution sociologique de l'art contemporain.

CHAPITRE SIXIEME

**La littérature des décadents et des déséquilibrés;
son caractère généralement insociable. Conclusion.
Rôle moral et social de l'art.**

I

La littérature des déséquilibrés

[Table des matière-2](#)

« Oh ! si l'on pouvait tenir registre des rêves d'un fiévreux, quelles grandes et sublimes choses on verrait sortir quelquefois de son délire ! » Ce vœu de Rousseau se réalise de plus en plus aujourd'hui. L'état de fièvre, pour la conscience, se manifeste par le sentiment d'un malaise vague et d'un manque d'équilibre intérieur, et il y a une sorte de gens dont l'état normal est semblable à la fièvre, les névropathes et les délinquants. Névropathes et délinquants sont entrés dans notre littérature et s'y font une place tous les jours plus grande ¹.

¹ Déjà Zola, par son sujet même, l'hérédité, est amené à ne nous peindre que des détraqués. En effet, pour que l'hérédité soit visible, il faut une exagération des bonnes ou des mauvaises qualités qui seront sa signature, sa griffe sur tous les descendants. Mais cette prédominance des qualités bonnes ou mauvaises dans les individus en fait précisément des détraqués, puisque les sains d'esprit se reconnaissent à l'équilibre de toutes leurs facultés.

Une tendance très caractéristique des déséquilibrés, c'est un sentiment de malaise, de souffrance vague avec des élancements douloureux, qui, chez les esprits propres à la généralisation, peut aller jusqu'au pessimisme. Il existe chez certains déséquilibrés ce qu'on pourrait appeler une sorte de *constitution* douloureuse, de peine irraisonnée, prête à se traduire sous toutes les formes possibles du raisonnement et du sentiment, à se généraliser même en théorie pessimiste. Nous trouvons une description très remarquable de cet état chez un jeune homme oublié aujourd'hui : Ymbert Galloix de Genève, mort phtisique à vingt-deux ans (1828). Victor Hugo nous a conservé de lui une lettre. « ... On a dans l'âme quelque chose qui bat plus fortement pour nous que pour la foule. Les sensations m'accablent... Il est des moments où les traits de mes amis, de mes parents, un lieu consacré par un souvenir, un arbre, un rocher, un coin de rue sont là devant mes yeux, et les cris d'un porteur d'eau de Paris me réveillent. Oh ! que je souffre alors ! Les soins de blanchisseuse, etc., etc., tout cela m'étouffe. Les heures des repas changées !... Souvent un rien, la vue de l'objet le plus trivial, d'un bas, d'une jarretière, tout cela me rend le passé vivant, et m'accable de toute la douleur du présent... Oh ! mon unique ami, qu'ils sont malheureux ceux qui sont nés malheureux ! » ... « Je reprends la plume aujourd'hui 27 décembre. Je souffre, et toujours. J'ai eu des moments horribles... Il est minuit et quelques minutes. Nous sommes donc le 28. Qu'importe ?... Je suis fou de douleur, mon désespoir surpasse mes forces... J'ai fait une découverte en moi, c'est que je ne suis réellement point malheureux pour *telle ou telle chose*, mais j'ai en moi *une douleur permanente qui prend différentes formes*. Vous savez pour combien de choses jusqu'ici j'ai été malheureux ou plutôt sous combien de formes le principe qui me tourmente s'est reproduit... Tantôt, vous le savez, c'était de n'être pas propre aux sciences; plus habituellement encore de n'être pas *riche*, de lutter avec la misère et les préjugés; d'être *inconnu*... Eh bien ! mon ami, je suis lié avec presque tous les littérateurs les plus distingués... Ma vanité est satisfaite... et avec cela le fond, la presque totalité de ma vie, c'est, je ne dirais pas le malheur, mais un chancre aride; un plomb liquide me coule dans les veines; si l'on voyait mon âme, je ferais pitié, j'ai peur de devenir fou... Depuis deux mois, toutes mes facultés de douleur se sont réunies sur un point. J'ose à peine vous le dire, tant il est fou; mais je vous en supplie, ne voyez là-dedans qu'une forme de la douleur...; voyez le mal et non pas son objet. Eh bien ! ce point central de mes maux, c'est de *n'être pas né Anglais*. Ne riez pas, je vous en supplie; je souffre tant ! les gens vraiment amoureux sont des monomanes comme moi, qui ont une seule idée, laquelle absorbe toutes leurs sensations. Moi, je suis monomane aussi maintenant... Le malheur ne serait-il donc qu'une cruelle maladie ? Les malheureux, des pestiférés atteints d'une plaie incurable, que *leur organisation fait souffrir* comme celle des heureux les fait jouir ?... Souvent j'anatomise mes douleurs, je les contemple froidement. L'idée qui prédomine chez moi, c'est que *je n'y peux rien* ¹... »

Si Ymbert Galloix avait lu Schopenhauer, comme il l'aurait goutté ! Sa folie, au lieu de se chercher des motifs de souffrance dont elle est à peine dupé elle-même, eût réussi à se tromper et à nous tromper en s'appuyant sur tout un système du monde et de la vie. Il ne manque qu'une chose à Ymbert Galloix pour nous laisser une émotion durable, ce sont des idées générales et philosophiques, des sentiments dépassant la sphère du moi. Toutes ses

¹ Lettre d'Ymbert Galloix. – *Littérature et philosophie mêlées*, vol. II, p. 64, 71, 72, 73, 78.

souffrances, comme en général celles des détraqués, sont d'origine mesquine : des jarrettières, des chemises à faire laver, des porteurs d'eau qui passent. Il le comprend vaguement lui-même, il souffre de souffrir d'une manière si pauvre, et il aspire à élargir sa blessure, sans y parvenir. « Quelquefois, il semble qu'une harmonie étrangère au tourbillon des hommes vibre de sphère en sphère jusqu'à moi; il semble qu'une possibilité de douleurs tranquilles et majestueuses s'offre à l'horizon de ma pensée comme les fleuves des pays lointains à l'horizon de l'imagination. Mais tout s'évanouit par un cruel retour de la vie positive, tout ! » La souffrance vraiment philosophique impliquerait en effet une volonté stoïque, maîtresse de soi, saine, prête à aller jusqu'au fond du mal subi pour en sentir la réalité triste et pour en reconnaître aussi la nécessité, c'est-à-dire les liens qui rattachent cet accident au tout, les points par lesquels cette laideur vient se suspendre à toutes les beautés de l'univers.

La littérature des déséquilibrés exprime en général l'*analyse douloureuse*, rarement l'*action*. L'action, du moins l'action saine et morale, est en effet difficile aux déséquilibrés; et précisément elle serait le grand remède à leur désordre intérieur, car l'action suppose la coordination de l'esprit tout entier vers le but à atteindre. L'action est la mise en équilibre de tout l'organisme autour d'un centre de gravité mobile, comme l'est toujours celui de la vie.

Les traits caractéristiques de la littérature des détraqués se retrouvent dans celle des criminels et des fous, que nous ont fait récemment connaître les travaux de Lombroso, de Lacassagne et des criminalistes italiens¹. C'est d'abord le sentiment amer de l'anomalie intérieure et de la destinée manquée. Ce sentiment s'exprime jusque dans les inscriptions du tatouage ; un forçat fait graver sur sa poitrine : « la vie n'est que désillusion »; un autre : « le présent me tourmente, l'avenir m'épouvante » ; un autre, un Vénitien voleur et récidiviste : « malheur à moi ! quelle sera ma fin ? » Une grande quantité portent ces devises : - né sous une mauvaise étoile, - fils de la disgrâce, - fils de l'infortune, etc., etc. Un certain Cimmino, de Naples, avait fait inscrire sur sa poitrine des paroles plus simples; mais qui ont couleur de sincérité : « Je ne suis qu'un pauvre malheureux. » - Dans leurs vers, souvent très touchants, le même sentiment de mélancolie est exprimé

O mère, comme je regrette, heure par heure,
 Tout ce lait que vous m'avez donné !
 Vous êtes morte, ensevelie sous terre,
 Et vous m'avez laissé au milieu des tourments.

Voici une expression du *mal de vivre* plus intense que celle qu'on trouve dans Leopardi :

« Vienne la mort, je la serre entre mes bras, je la couvre de baisers². »

Le deuxième trait de la littérature des déséquilibrés, c'est l'expression variée d'une vanité supérieure à la moyenne. De là cette fureur de l'autobiographie, cette tendance à noter et à éterniser les traits même non importants de la vie journalière, à se regarder constamment, et surtout à se regarder souffrir, à se grossir pour ses propres yeux, une tendance enfin à

¹ Thompson et Maudsley se sont absolument trompés en refusant le sens esthétique aux criminels.

² Traduit de l'italien (Lombroso : *l'Homme criminel*).

transformer la moindre action en sujet d'épopée. La vanité, la réaction naïve du moi sur les choses croît chez les hommes d'autant plus que leur conscience est plus mal équilibrée et plus mal éclairée. C'est là, peut-être, une simple application de cette loi générale que les mouvements réflexes sont plus forts quand l'action des centres nerveux est moindre. La suppression de la vanité vient d'une mesure exacte de soi, d'une coordination meilleure des phénomènes mentaux ; ayez pleine conscience de vous-même, réfléchissez sur vous-même, et vous vous ramèneriez pour vos propres yeux à de justes proportions. Les fous et les criminels ont une vanité inconcevable, qui le plus souvent empêche chez eux le développement de tout sentiment altruiste; ils tuent pour faire parler d'eux, pour devenir le personnage du jour, pour voir leur nom dans les journaux et se faire à eux-mêmes de la publicité, pour être craints ou plaints, ou même pour devenir un objet d'horreur. - Le crime accompli, ils tâchent d'en prolonger le souvenir de toutes les manières en le racontant avec les détails les plus horribles, en le mettant en vers. Plusieurs ont eu l'audace de se faire photographier dans l'accomplissement simulé du meurtre, ce qui était le meilleur moyen de se faire prendre. La vanité des criminels, dit Lombroso, est encore supérieure à la vanité des artistes, des littérateurs et des femmes galantes. On cite un voleur qui se vantait de crimes qu'il n'avait pas commis. Ils veulent faire bonne figure, briller à leur manière. Denaud et sa maîtresse tuèrent, l'un sa femme, l'autre son mari, afin de pouvoir, en se mariant, sauver leur *réputation* dans le monde. « Je ne redoute pas la haine, disait Lacenaire, mais je crains d'être *méprisé*. » Et sa condamnation à mort lui causa moins d'émotion que la critique de ses vers. Beaucoup de criminels sont artistes dans une certaine mesure : hantés par l'idée du meurtre ou du vol, ils en composent d'avance dans leur esprit les diverses péripéties, et tout cela devient ensuite pour eux une sorte d'épopée vécue dont ils s'efforcent d'éterniser le souvenir. Le voleur d'un coffre-fort, Clément, ayant versifié le récit de son vol, ses couplets furent chantés dans les cabarets, attirèrent l'attention de la police, et le voleur poète fut arrêté. Il n'en acheva pas moins son récit, où, par moment, l'ingéniosité de l'expression fait songer à Richepin, qui a fait des pastiches connus de ce genre de littérature. C'est d'abord le récit du projet conçu par les voleurs :

Quand on est *pègre*¹, on peut passer partout.

Puis vient l'accomplissement du vol. Déjà les voleurs songent à l'emploi de l'argent.

Quand on est *pègre*, on peut se payer tout.

On jette le coffre-fort, témoin du délit, dans la Bièvre, mais là il est retrouvé.

Adieu tous les beaux rêves :
Quand on est *pègre*, on doit penser à tout.

La police intervient :

Quand on est *pègre*, il faut s'attendre à tout.

¹ Voleur.

Une lutte s'ensuit, les voleurs sont vaincus :

Ah ! mes amis, à vous gloire éternelle,
Quand on est pègre, le devoir avant tout.

Ils s'en iront à la Nouvelle-Calédonie, mais ils ont l'espoir de s'échapper et de revenir; alors

... mort à toute la police,
On les pendra, et ce sera justice,
Car, pour les pègres, la vengeance avant tout ¹.

Leurs passions prédominantes, presque les seules, sont la vengeance, l'amour de l'orgie et les femmes. Le mot *vengeance* revient souvent dans les tatouages. L'un d'eux portait sur la poitrine deux poignards entre lesquels on lisait cette devise : Je jure de me venger. Aussi est-ce le sentiment de la vengeance qui les inspire le plus souvent dans leurs essais de poésie. Lacenaire a chanté le « plaisir divin de voir expirer l'homme qu'on hait ». Les plus beaux vers de ce genre ont été inspirés par un brigand légendaire corse, qui parle en style biblique :

¹ Comparez *Le vin de l'assassin*, par Baudelaire.

Ma femme est morte, je suis libre !
Je puis donc boire tout mon soûl.
Lorsque je rentrais sans un sou,
Ses cris me déchiraient la fibre.

Autant qu'un roi je suis heureux;
L'air est pur, le ciel admirable...
Nous avons un été semblable
Lorsque je devins amoureux !

L'horrible soif qui me déchire
Aurait besoin pour s'assouvir
D'autant de vin qu'en peut tenir
Son tombeau; - ce n'est pas peu dire :

Je l'ai jetée au fond d'un puits,
Et j'ai même poussé sur elle
Tous les pavés de la margelle.
- Je l'oublierai, si je le puis !

- Me voilà libre et solitaire !
Je serai ce soir ivre mort;
Alors, sans peur et sans remord,
Je me coucherai sur la terre,
Et je dormirai comme un chien !
Le chariot aux lourdes roues
Chargé de pierres et de boues,
Le wagon enrayé peut bien

Ecraser ma tête coupable
Ou me couper par le milieu :
Je m'en moque comme de Dieu,
Du diable ou de la sainte table !

... La vengeance,
 Nous la ferons éternelle, et sur la race inique
 Nous porterons ta colère comme un héritage légué par toi.

Remarquons d'ailleurs que la vengeance est une conséquence logique de la vanité blessée, et la disproportion du désir de vengeance qu'on remarque chez les criminels tient beaucoup à la disproportion de leur vanité. Pour un geste, pour un sourire, ils tuent. Ils tueront quelqu'un qui les heurtera ou les déchirera en passant. Là encore il y a une sorte d'action réflexe disproportionnée avec ce qui la provoque; on dirait que les centres supérieurs ne sont plus là pour la modérer.

Autres traits essentiels. La plupart des déséquilibrés éprouvent un véritable besoin d'excitants, comme tous les « neurasthéniques ». Il leur faut une certaine vie sociale qui leur est propre, une vie bruyante, querelleuse, sensuelle, passée au milieu de leurs complices. Aussi les plaisirs de l'orgie et ceux de l'amour sensuel (sans marque de pudeur) tendent-ils à dominer leur littérature. Richepin, qui a certainement étudié de près la littérature des fripons et des « gueux », a pastiché avec beaucoup d'art les chansons d'orgie des criminels; voici un remarquable original de ces chansons. Il s'agit d'un Noël composé par Lacenaire condamné à mort, à l'occasion d'un dîner qu'il lui fût accordé de faire avec son camarade également condamné.

Noël ! Noël !
 Vive Noël !

A nous, saucisse et poularde !
 A nous, liqueur et vin vieux !
 Fais la nique à la camarde
 Qui nous montre ses gros yeux,
 Noël ! Noël ! etc.

Un bon buveur, c'est l'usage
 Boit à l'objet qui lui plait !
 Avec moi, frère, en vrai sage,
 Bois à la mort, c'est plus gai.
 Noël ! Noël ! etc.

Buvons même à la sagesse,
 A la vertu qui soutient;
 Tu peux, sans crainte d'ivresse
 Boire à tous les gens de bien,
 Noël ! Noël ! etc.

Un pauvre homme, d'ordinaire,
 Pour mourir a bien du mal.
 Nous, nous avons notre affaire
 Sans passer par l'hôpital.
 Noël ! Noël ! etc.

Sur les biens d'une autre vie,

Laisse prêcher Massillon :
 Vive la philosophie
 Du bon curé de Meudon !
 Noël ! Noël !
 Vive Noël !

Voici de remarquables vers d'amour du *Peverone*, ce brigand italien qui poivrait ses victimes pour les marquer de son sceau :

Quand je te vois, quand je t'entends parler,
 Mon sang se glace dans mes veines.
 Mon cœur veut bondir hors de ma poitrine...
 Toute parole d'elle, quand elle ouvre la bouche,
 Attire, lie, frappe, transperce ¹.

Quatrième point. Les détraqués se complaisent dans les images sombres et horribles. Pour bien comprendre cette tendance, il faut songer que dans ces cerveaux affaiblis, où les réactions sont lentes à se produire, une image forte se fixe aisément et devient facilement obsédante. Les criminels sont hantés longtemps avant et longtemps après par l'idée de leur crime : ils le racontent à tous avec les détails les plus horribles; ils en rêvent; nous dit Dostoïevsky. Les écrivains détraqués se plaisent aussi à décrire des scènes de crime et de sang, tout comme Ribeira, le Caravage et les autres peintres homicides se plaisent dans les représentations horribles.

Cinquième point : l'obsession du mot. Dans l'irrégularité du cours des idées un mot se dresse isolé, attirant toute l'attention des détraqués indépendamment de son sens. La preuve de l'impuissance d'esprit, c'est justement cette puissance du mot qui frappe par sa sonorité, non par l'enchaînement et la coordination avec les idées ². Les productions des fous et des criminels se perdent le plus souvent, dit Lombroso, dans les jeux de mots, les rimes, les homophonies, de même que dans les petits détails autobiographiques; ce qui n'empêche pas par moments de rencontrer, surtout chez les fous, « une éloquence brûlante et passionnée qui ne se voit que dans les œuvres des hommes de génie ».

En somme, le trait caractéristique de la littérature des détraqués, c'est qu'elle exprime des êtres qui ne sont sociables que partiellement et par intermittence : ils s'isolent en eux-mêmes, vivent, pour eux, et ils peuvent bien nous forcer à sympathiser avec leurs souffrances, mais non avec leur caractère. Ils ont ce quelque chose de farouche et de sauvage que présentent les malades chez toutes les espèces animales. Ils ignorent l'affection continue, large, se donnant avec la régularité de tout ce qui est fécond. Quand ils ressentent avec force des sentiments de pitié, c'est par intermittence, par soubresaut; ils ont des crises de tendresse, puis rentrent de nouveau en eux-mêmes, se sauvent d'autrui, se réfugient dans le cercle étroit de leur propre souffrance. Ils ont peur, en plaignant autrui, d'en venir à cesser de se plaindre eux-mêmes : et pourtant le meilleur moyen de rétablir en soi l'équilibre, ce serait d'y faire une part à autrui.

¹ Extrait de *l'Homme criminel*, par Lombroso. Ces vers rappellent ceux de Sapho.

² Comme ces accès d'érotisme qui prennent certains individus enclins au viol et d'habitude à peu près impuissants.

La guérison des déséquilibrés serait d'apprendre à *avoir pitié*, - une pitié continue et active. Si un haut degré d'intelligence peut se rencontrer avec une tendance à la folie ou au crime, jamais cette tendance, disent la plupart des criminalistes, ne s'accorde avec le « sentiment affectif normal ».

Nous allons retrouver les traits généraux de la littérature des détraqués dans ces littératures de décadence qui semblent avoir pris pour modèles et pour maîtres les fous ou les délinquants.

Deuxième partie: chapitre VI:

“La littérature des décadents et des déséquilibrés; son caractère généralement insociable.
Conclusion. Rôle moral et social de l'art.”

II

La littérature des décadents

[Table des matière-2](#)

I. - C'est une loi sociologique que, plus nous avançons, plus la vie sociale devient intense et plus son évolution est rapide. Or, la rapidité de toute évolution entraîne aussi celle de la dissolution : ce qui est aujourd'hui en plénitude de vie sera bientôt en décadence. De nos jours, on ne peut plus compter par siècles; vingt ans, dix ans sont déjà le « *grande mortalis ævi spatium* ». La littérature change avec chaque quart de siècle. D'autre part, comme la vie sociale devient de plus en plus complexe, comme les idées et les sentiments sont plus nombreux et plus divers, nous assistons, en un même quart de siècle, à des renouveau sur un point, à des décadences sur un autre, à des aurores et à des crépuscules, sans pouvoir dire, bien souvent, si le jour vient ou s'il s'en va. L'essentiel, c'est qu'une société produise des génies; ils pourront paraître décadents sur certains points, ils seront des renouveaux sur d'autres. Du temps de Flaubert, on a crié décadence. Aujourd'hui, on demande avec regret où sont les Flaubert. La théorie de la décadence doit donc s'appliquer à des groupes d'écrivains, à des fragments de siècle, à des séries d'années maigres et stériles : toute généralisation est ici impossible.

Y a-t-il, par exemple, décadence du « siècle » présent par rapport au passé ? Voilà un problème bien délicat pour nous, qui vivons justement dans le présent et qui le voyons de trop près pour le bien juger. Considérons pourtant la poésie française, pour prendre un exemple restreint. Certes, il n'y a pas eu décadence du dix-huitième siècle au dix-neuvième. Quant au dix-septième siècle, la principale supériorité qu'il semble posséder en fait de poésie, c'est d'avoir vu naître le théâtre classique; mais, d'autre part, notre siècle a vu se produire un fait qui n'aura peut-être pas un jour moins d'importance dans une histoire d'ensemble de la littérature française : la naissance de la poésie lyrique. Constatons les deux faits sans les comparer : tenter une comparaison entre le génie tragique de Corneille, par exemple, et le génie lyrique de V. Hugo, cela paraît impossible. On rencontrerait, ce semble, des difficultés analogues si on essayait de comparer Byron à Horace, ou le type de Faust à ceux d'Achille et d'Ulysse. Les préférences, ici, sont individuelles. On ne peut affirmer, en pleine certitude,

une décadence de la poésie en notre siècle, mais il y a transformation constante. Toute époque particulière du développement littéraire de l'humanité perd d'ailleurs son importance exclusive quand on la compare à l'ensemble de ce développement : même les époques *classiques*, si justement admirées, ne sauraient marquer toujours, pour l'historien de la littérature, un point culminant; elles peuvent être un plus parfait modèle pour l'étudiant, comme Racine est un plus parfait modèle que Corneille, et Corneille que Shakespeare, mais leur supériorité classique ne saurait constituer une supériorité esthétique absolue. Le seul progrès qui semble pouvoir se constater, c'est celui de l'intelligence, et aussi celui des sentiments, qui suivent l'évolution de l'intelligence même et deviennent de plus en plus généraux et généreux ¹.

On se contente parfois d'invoquer, pour prouver la décadence, le souci extrême que poètes et prosateurs montrent de la forme et du mot, souci qui prime celui des idées. Sans doute, pour ceux à qui les idées font défaut, la forme devient le plus clair de l'art. Mais ceci a-t-il empêché Victor Hugo, par exemple, de joindre au culte de la rime riche et rare, de la forme achevée, celui des grandes idées et des hauts sentiments ? En tout siècle et en tout pays il s'est trouvé, à côté du véritable génie, ou même du simple talent, des rimeurs malheureux, de courageux faiseurs de phrases ronflantes et vides. De ceux-là on a médité à l'époque où ils vivaient, puis on les a si complètement oubliés que maintenant ils semblent n'avoir point existé; considérant à notre tour nos médiocrités littéraires, nous en oublions presque les quelques noms qui les effaceront un jour, et nous nous écrivons : - Le vers pour le vers et la phrase pour ses bizarreries, signe des temps, signe de décadence !

On ne peut nier pourtant qu'il n'y ait dans la vie des peuples, comme dans celle des individus, des périodes de trouble et de malaise. Les causes perturbatrices peuvent être de bien des sortes, mais le résultat est le même : ralentissement ou abaissement de la production littéraire. Cet état dure jusqu'à ce crue la bonne et saine vie, prenant le dessus, réagisse contre les influences stérilisantes; de vrais poètes se produisent, entraînant avec eux toute leur génération. Ainsi en a-t-il été pour les romantiques. Les classiques ont produit des chefs-d'œuvre que nous avons tous encore dans la mémoire, mais le temps des tragédies était passé lorsque Chateaubriand et tous ceux qui l'ont suivi sont venus apporter au siècle nouveau une poésie nouvelle, - la vraie poésie de notre siècle. Répétons, d'ailleurs, qu'à notre époque les idées marchent vite, la science se transforme sans cesse; comment les écoles littéraires pourraient-elles échapper à ce mouvement continu ? Il faut changer et se renouveler; or, les génies sont rares, et l'on doit savoir attendre avant de déclarer l'heure de la décadence irrémédiablement venue.

On a fait encore consister la décadence littéraire dans le mauvais goût et l'incohérence des idées et des images; mais on retrouve aussi cette incohérence et ce mauvais goût chez les génies créateurs, comme Dante, Shakespeare, Goethe. Le mauvais goût est un manque de mesure et de critique exercée sur soi, plutôt qu'un manque de puissance dans la production des idées et des images. D'autres, enfin, ont fait consister la décadence dans le triomphe de l'esprit critique et analyste venant paralyser l'élan du génie créateur. Il est certain que la

¹ Voir nos *Problèmes d'esthétique*, p. 145 et suiv.

décadence coïncide avec l'empiétement du procédé et du talent sur la fécondité inconsciente du génie. Les époques de décadence savent plus et peuvent moins. Mais peuvent-elles moins parce qu'elles savent plus ? - Nous ne le croyons pas.

On a ainsi beaucoup discuté sur la distinction des époques classiques et des époques de décadence. En réalité, on n'a point examiné le problème d'un point de vue vraiment scientifique. La question de la décadence littéraire se rattache, selon nous, à la biologie et à la sociologie, car cette décadence particulière n'est que le symptôme d'un déclin, momentané ou définitif, dans la vie totale d'un peuple ou d'une race. Et, comme la vie d'un peuple offre les mêmes phases biologiques que la vie d'un grand individu, on doit retrouver avant tout dans une époque de vraie décadence les traits qui caractérisent la vieillesse. Certes, si la vieillesse est pour l'individu une déchéance physique, elle est loin d'être par cela même une déchéance morale. Au contraire, que de vieillards dont le cœur reste toujours jeune et la vie toujours féconde, comme ces arbres patients et tardifs qui fleurissent jusqu'en automne, à l'époque où les feuilles meurent ! Leur intelligence voit les choses de plus haut et de plus loin, avec plus de détachement; pour eux, il n'y a plus à mériter le regard que ce qui est vraiment beau et bon :

Orages, passions, taisez-vous dans mon âme;
Jamais si près de Dieu mon œil n'a pénétré.
Le couchant me regarde avec ses yeux de flamme,
La vaste mer me parle, et je me sens sacré.

L'affaiblissement des forces n'est donc pas la perversion des forces. Mais, ce qui constitue une perversion véritable, c'est la vieillesse qui veut être jeune ou le paraître, c'est l'épuisement qui veut faire œuvre de fécondité. Alors se montrent les vrais vices de la décadence morale et intellectuelle. Dans la littérature, malheureusement, ce n'est pas la belle et sincère vieillesse qu'on rencontre d'ordinaire; c'est celle qui veut faire la jeune et la coquette. Et c'est pour cela qu'il n'y a pas seulement affaiblissement de l'esprit, mais perversion.

La vieillesse a pour trait saillant, au point de vue biologique, le déclin de l'activité vitale produit par le ralentissement des échanges et de la circulation. Cette diminution de l'activité a elle-même pour premier effet l'impuissance et la stérilité. C'est cette impuissance que nous retrouvons au point de vue intellectuel dans les époques de décadence. Un Silius Italiens, un Stace, un Fronton sont de véritables impuissants, s'évertuant pour ne rien produire, incapables d'aucune invention, d'aucune création personnelle.

L'affaiblissement de l'activité et de l'intelligence, chez certains vieillards, correspond souvent à l'augmentation de la force des habitudes, des formules toutes faites où la vie s'emprisonne. On dit : « maniaque comme une vieille fille » ; le vieillard a d'ordinaire sa vie réglée, un fonds d'idées toujours les mêmes sur lesquelles il vit, des gestes habituels, des phrases qui lui sont familières. Enfin la part de l'automatisme s'est accrue chez lui, comme il était inévitable, par l'exercice même de la vie, sans que cet accroissement de l'automatisme soit toujours compensé par un accroissement de l'énergie intérieure. Le même phénomène se produit dans les sociétés en décadence et chez leurs écrivains; ceux-ci sont des automates répétant indéfiniment sans se lasser des formules toutes faites, fabriquant des poèmes et des

tragédies avec de la mémoire, des sonnets selon la formule, et ne pensant que par centons. Le mot et la phrase viennent chez eux avant. l'idée; ils les polissent soigneusement, comme les vieillards survivants du siècle passé arrondissent avec amour leurs belles révérences; mais ne leur demandez pas d'innover, ou leur nouveau sera disgracieux, heurté et bizarre.

Au ralentissement de l'activité correspond souvent, chez le vieillard, une sensibilité plus émoussée. Non seulement les sensations, mais les sentiments mêmes, toutes les émotions s'usent. La conséquence de cette usure du système nerveux est, chez quelques-uns, une certaine perversion des sens. L'imagination sénile cherche alors à ranimer la sensation par des raffinements et des ragoûts. Il est probable que les libertins les plus corrompus et les plus savants (comme fut Tibère) ont été des vieillards. Tous ces traits de l'imagination dépravée se retrouvent dans l'imagination des époques de décadence. Le système nerveux des races s'use comme celui des individus; le fond de sensations et de sentiments communs à un peuple a toujours besoin d'être renouvelé et rafraîchi par l'assimilation d'idées nouvelles. Tous les cerveaux de décadence, depuis Pétrone jusqu'à Baudelaire, se plaisent dans des imaginations obscènes, et leurs voluptés sont toujours plus ou moins contre nature; leur style même est contre nature : ils cherchent partout le neuf dans le corrompu. Comme ils en ont le sentiment, ils souffrent; la sénilité est morose et la littérature de décadence est pessimiste, elle a le culte du mal, elle est à la fois voluptueuse et douloureuse.

Ainsi, pour une société comme pour un individu, la décadence est l'affaiblissement et la perversion de la vitalité, de « l'ensemble des forces qui résistent à la mort ». Une société, étant un organisme doué d'une conscience collective et d'une volonté commune, ne peut subsister que par la solidarité et le *consensus* des individus, qui sont ses organes élémentaires. Cette solidarité s'exprime par *l'esprit public*, c'est-à-dire par une subordination des consciences particulières à une idée collective, des volontés individuelles à la volonté générale; et c'est cette subordination qui constitue la moralité civique. Mais il faut remarquer que, plus la civilisation avance, plus l'individualité se développe; et ce développement peut devenir une cause de décadence si, en même temps que l'individualité se montre plus libre et plus riche, elle ne se subordonne pas elle-même volontairement à l'ensemble social. L'équilibre, la conciliation de l'individualité croissante et de la solidarité croissante, tel est le difficile problème qui se pose pour les sociétés modernes. Dès que cet équilibre est rompu au profit de ce que l'individualité a d'exclusif et d'égoïste, il y a affaiblissement du bien-être social et de l'esprit public, il y a déséquilibre, maladie, vieillesse, décadence physique et morale¹. Or, c'est surtout par la recherche du plaisir individuel que l'égoïsme se manifeste, ainsi que par la concentration de la volonté sur le moi : orgueil, envie, luxure et gourmandise, avarice et luxe, paresse, colère, tous les péchés capitaux de la morale sont aussi les maladies de la société. L'orgueil pose l'individu dans son moi intellectuel ou volontaire en face des autres, qui lui deviennent étrangers. Le sentiment qu'il a de ce qu'il lui manque encore produit l'envie, cette discorde commençante entre les individus ou entre les classes; l'envie se tourne en colère dès que l'obstacle se présente; la luxure, avec le luxe qui l'accompagne souvent, devient le but de la vie, et, pour la satisfaire, il faut de l'or; d'où la cupidité et l'avarice. Enfin, le détachement des intérêts de la société et la recherche du bien-être

¹ Voir Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, p. 24.

individuel aboutissent à la paresse. Le résultat final est la diminution de fécondité dans la nation vieillie¹. Tous ces traits et tous ces vices se retrouvent dans les littératures de décadence. C'est l'orgueil de l'artiste qui songe à son moi plus qu'à la vérité et à la beauté; qui se manifeste par l'affectation du savoir, par le besoin de se singulariser et de sortir du commun, par la subtilité, par la déclamation; c'est la recherche du plaisir avec tous ses raffinements, avec son mélange d'amertume et de volupté.

II. - Un autre trait des décadences, comme nous l'avons déjà dit, c'est l'amour exagéré de l'analyse, qui finit par être une force dissolvante. L'action disparaît au profit d'une contemplation oisive, le plus souvent dirigée vers le moi. Rien de plus stérile que de passer en revue tous les sentiments, poids et mesures en main, de les auner comme une pièce d'étoffe, de faire, par exemple, de la science et du raisonnement avec un amant ou une amante. Tout se dissout alors, tout perd sa valeur pour l'analyste, même l'amour. La fin de l'amour lui paraît absolument disproportionnée avec la passion qu'elle excite : c'est à ses yeux un trouble énorme, un vrai bouleversement dans l'organisme; tout cela pour peu de chose. D'un besoin physique *indéterminé* combiné avec une sympathie morale pour telle ou telle personne *déterminée* naît un sentiment dont la violence semble parfois une sorte de monstruosité dans la nature; son but immédiat ne le justifie nullement, et cependant sans ce but il ne serait pas. Vous figurez-vous quelqu'un qui se laisserait mourir de faim parce qu'on lui refuserait telle friandise ? C'est la situation d'un amant éconduit, et il y en a qui se laissent mourir ! O imagination, folle du logis. - Ainsi raisonne ou déraisonne l'analyste à outrance, tous les sentiments dont vit la poésie perdent pour lui leur sens et leur prix; et cependant il lui arrivera de se faire poète, littérateur, critique littéraire !

L'analyse se porte souvent sur le moi; or, le souci constant du moi, qui est un signe maladif pour le cerveau, l'est aussi pour la littérature. Au dix-septième siècle, on tenait le moi pour haïssable; on reprochait à Montaigne de s'être mis en scène, d'avoir étalé avec complaisance ses qualités et même ses défauts. Au dix-huitième siècle, la littérature ayant acquis avec les Voltaire et les Rousseau un empire presque sans bornes, une hégémonie politique et sociale, les littérateurs commencèrent à se considérer comme les nouveaux souverains du monde. Rousseau pousse l'infatuation de son moi jusqu'à la folie : nous en

¹ On a souvent agité la question des rapports entre le luxe et la décadence. Tout objet de luxe représente une quantité quelquefois considérable de travail social *improductif*. Une dame qui paye une robe 2500 francs ôte à la société près de deux ans de travail *utile* aux taux actuels; elle a fait travailler, mais en vain, comme un propriétaire qui aurait le moyen de faire bâtir régulièrement chaque année un palais qu'il brûlerait au bout de quinze jours. C'est pour cela qu'on s'est quelquefois demandé si la société n'aurait pas droit d'intervenir ici, non pour *restreindre les dépenses de luxe*, mais pour restreindre le *gasillage* qu'elles provoquent, en prélevant sur ces dépenses par l'impôt une réserve sociale, qui pourrait s'employer utilement et transformerait ainsi des dépenses infructueuses en dépenses partiellement reproductives. Le problème est des plus difficiles. Ce qui excuse le luxe aux yeux du philosophe, c'est ce que le luxe contient d'art. Seulement un objet de faux luxe vaut moins pour sa valeur *artistique* que pour sa *rareté* : la rareté en matière de luxe est, pour la plupart, le critérium suprême de la valeur des objets; or c'est un critérium antiartistique, puisqu'il permet d'estimer au même prix tel bibelot et telle œuvre d'art accomplie. De plus le luxe, recherchant la rareté, recherchera souvent la surcharge d'ornements; or l'art véritable est simple. Le luxe exagéré est donc, en somme, un élément de décadence pour l'art, comme pour la société.

avons vu plus haut un exemple. Chateaubriand étale son orgueil et se considère comme le Bonaparte de la littérature. Puis viennent les Lamartine et les Hugo, qui n'ont pas brillé par l'humilité. Les écrivains du dix-septième siècle étaient-ils plus modestes ? Non, mais ils ne montraient pas ainsi leur moi. Au reste, le lyrisme étant devenu dominant et, avec lui, la poésie subjective, le moi ne pouvait manquer de s'enfler. Si y a une manière légitime de s'occuper de soi, de s'analyser, de se livrer aux regards d'autrui, il y en a une illégitime. L'analyse de soi n'a de valeur qu'en tant que moyen de se dépasser soi-même, de se projeter en quelque sorte dans ce monde qui nous enveloppe, de le *découvrir* enfin, fût-ce en la plus infime mesure. C'est ainsi que l'œil s'applique au verre étroit du télescope pour rapprocher l'étoile lointaine ou découvrir l'étoile invisible; certes ce n'est encore guère la connaître que de l'apercevoir ainsi, mais n'est-ce pas déjà beaucoup de ne plus ignorer son existence ? Il ne faut voir en soi qu'un coin de la nature à observer, le seul qui ait été mis d'une façon constante à notre portée. Faire effort pour se trouver un sens à soi-même, c'est en réalité en donner un à la nature, de laquelle nous sommes sortis au même titre que tout ce qui est en elle, que tout ce qui la compose. Mais, où l'analyse psychologique se transforme en la plus stérile des études, parce qu'elle se fonde alors sur une erreur, c'est lorsqu'elle en vient à considérer le moi en soi et pour soi, à en faire un tout borné et mesquin, alors qu'il n'est qu'un des courants particuliers de la vie universelle. Prendre ainsi le moi pour centre et pour but, c'est méconnaître, somme toute, sa réelle grandeur; y borner son regard, c'est enfermer la pensée et l'existence dans un cerveau humain, c'est oublier que la loi fondamentale des êtres et des esprits est un perpétuel rayonnement. « Connais-toi toi-même, » dit l'antique sagesse; oui, car se connaître, c'est s'expliquer à soi-même, par conséquent comprendre aussi les autres et se rapprocher d'eux; le seul moyen que nous ayons de voir, c'est assurément de recourir à nos propres yeux et à notre propre conscience : nous sommes nous-mêmes notre flambeau, et nous ne pouvons que veiller à ce que tout serve en nous à alimenter la petite flamme qui éclaire le reste. Seulement, pour qui veut explorer la nuit, autre chose est de poser à terre sa lanterne, tout près de ses pieds, où elle ne fera sortir de l'ombre qu'un certain nombre de grains de sable; autre chose de la diriger à droite et à gauche, de projeter sa clarté au loin et en avant, à chaque pas. Dans le premier cas, l'homme, arrivât-il à compter les grains de sable sur lesquels toute la lumière dont il dispose est répandue, il n'avancera point dans son exploration du monde; dans le second cas, il aura vu le chemin assez pour se conduire, assez peut-être pour l'imaginer encore là où il ne pourra plus le suivre. L'écrivain qui, loin de chercher à s'effacer derrière son œuvre, emploie tout son art à mettre en lumière les particularités de son caractère et les grains de sable de sa vie, n'aura pas même abouti à faire saillir sa vraie personnalité; car la personnalité a sa raison la plus profonde et la plus cachée dans le vieux fonds commun à tous. Nous connaissons mieux, par la seule lecture de ses écrits, la personnalité d'un Pascal que la personnalité de tel ou tel qui nous conte par le menu ses faits et gestes, - choses qui s'oublient, - et qui nous retrace ses moindres pensées, ses moindres paroles. Tout cela s'efface même pour lui, à plus forte raison pour ses lecteurs, derrière les pensées ou actions véritablement expressives de sa vie et de la vie.

La critique de notre temps a subi l'influence de cette maladie littéraire. Étant devenue ou s'étant flattée de devenir, grâce à la tyrannie croissante du journalisme, la dispensatrice de la renommée, elle a fini par se croire supérieure à la littérature vraiment féconde, à celle qui produit au lieu d'analyser. Mais le comble, c'est de voir le critique, plutôt que d'apprécier les

œuvres d'autrui, annoncer qu'il va vous parler de lui-même à propos des œuvres d'autrui. On en vient là de nos jours. La véritable critique et la véritable œuvre littéraire doivent également rechercher le sérieux et l'impersonnel. A quoi bon nous perdre dans l'enchevêtrement des fils sans nombre dont se fait la dentelle plus ou moins fine de notre vie, nous qui n'en pourrions jamais hâter ni ralentir le déroulement ? En présence du mouvement perpétuel de notre mécanisme intérieur, cherchons plutôt quelle est la chaîne sans fin qui l'unit aux grands rouages de la société humaine et de l'univers.

Nous ne nions pas que la littérature de décadence n'ait parfois sa beauté propre, beauté de forme et de couleur. On peut alors lui appliquer les vers fameux de Baudelaire sur sa négresse :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche, on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.
Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.
Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.

C'est précisément pour faire illusion sur la stérilité du fond que les décadents poussent au dernier degré le travail de la forme : ils croient suppléer au génie par le talent qui imite les procédés du génie. Mais, si les œuvres géniales sont les plus suggestives et les plus capables de susciter des œuvres originales comme elles, ce sont aussi celles qui s'analysent et s'imitent le plus difficilement, parce que le procédé s'y dérobe; elles se rapprochent de la vie, qu'on ne peut artificiellement reproduire. La vraie poésie est une eau de source, ou un torrent qui descend de la montagne; tel est aussi le vrai génie. Le talent, c'est le tuyau de drainage qui ne laisse pas perdre une goutte et donne un petit filet d'eau bien mince qui coule en frétilant sur l'herbe. La décadence dans l'art, c'est la substitution du talent au génie, c'est l'affectation du savoir-faire, avec la charlatanerie que Baudelaire prétend permise au génie même¹. Dans l'art, l'ignorance des procédés ou méthodes et la maladresse de main a des inconvénients sans nombre, mais elle a du moins un avantage : c'est que l'ignorant a besoin de sentir sincèrement et d'être ému pour composer quelque chose de passable; l'érudit, lui, n'en a pas besoin; le procédé remplace chez lui l'inspiration; le convenu et le conventionnel, le sentiment spontané du beau. « L'inspiration, disait Baudelaire, c'est une longue et incessante gymnastique. » Verlaine, l'ancien parnassien² qu'on cite aujourd'hui comme un novateur, a dit aussi :

¹ « Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permise au génie et même ne lui messied pas. C'est comme le fard sur les joues d'une femme naturellement belle, un assaisonnement nouveau pour l'esprit. »

² Voir ses vers dans le Parnasse contemporain avec ceux de Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Louis Ménard, Banville, de Herédia, Mallarmé, Merat, Ratisbonne, etc.

A nous qui ciselons les mots comme des coupes
 Et qui faisons des vers émus très froidement,
 Ce qu'il nous faut à nous, c'est, aux lueurs des lampes,
 La science conquise et le sommeil dompté.

Enfin Gautier, leur maître à tous dans l'art de versifier pour ne rien dire, avait écrit : « La poésie est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contre-point et son travail harmonique ¹. » Gautier oublie que le contre-point, sans l'inspiration, n'a jamais fait un musicien ; ce qu'il dit de la poésie s'applique simplement à la versification, laquelle en diffère comme la science de l'harmonie diffère du génie musical. En faisant ainsi de l'art pour l'art, on enlève à la littérature la vie; on lui ôte toute espèce de but en dehors du jeu des formes, et, par cela même, on l'énerve. L'action tire toujours une grande partie de son caractère agréable de la fin qui la justifie : un but de promenade rend la promenade meilleure; on n'aime pas à lever même un doigt sans raison; il en est ainsi pour tout. Un travail sans but exaspère : de là le spleen de ceux qui n'ont pas besoin de travailler pour vivre, de là aussi l'ennui qu'éprouvent et qu'inspirent les formistes purs en littérature.

Tout renversement de la corrélation et de la subordination des organes, dans l'organisme du style comme dans la vie individuelle et la vie sociale, est un signe de décadence, puisque c'est la réalisation de l'égoïsme sous la forme de l'art. Dans un ouvrage décadent, au lieu que la partie soit faite pour le tout, c'est le tout qui est fait pour la partie; non seulement la page, comme dit Paul Bourget, devient *indépendante*, mais elle acquiert plus d'importance que le livre, le paragraphe que la page, la phrase que le paragraphe, et, dans la phrase même, c'est le mot qui l'emporte, qui saillit. Le mot, voilà le tyran des littérateurs de décadence : son culte remplace celui de l'idée; au lieu du vrai, et par conséquent de la loi ou du fait, on cherche l'*effet*, c'est-à-dire une sensation forte révélant au lecteur une puissance chez l'auteur, n'ayant pour but que de satisfaire l'orgueil de l'un en même temps que la sensualité de l'autre. Il n'est pas de langue littéraire plus pauvre au fond que celle qui est ainsi composée d'expressions forcées ou simplement rares, parce que ces expressions se font remarquer et deviennent une répétition fatigante dès qu'on les voit revenir. « Laissez-moi vous donner, écrivait Sainte-Beuve à Baudelaire, un conseil qui surprendrait ceux qui ne vous connaissent pas : vous vous défiez trop de la passion, c'est chez vous une théorie. Vous accordez trop à l'esprit, à la combinaison. Laissez-vous faire, ne craignez pas tant de sentir comme les autres. » Ce conseil pourrait s'adresser à tous les littérateurs de décadence.

L'idolâtrie de la forme aboutit le plus souvent au mépris pour le fond : tout devient matière à beau style, même le vice, surtout le vice... Et pourtant, n'est-ce pas l'auteur même des *Fleurs du mal* qui, en une heure de philosophie, écrivait cette dissertation édifiante : « L'intellect pur vise à la vérité, le goût nous montre la beauté et le sens moral nous enseigne le devoir. Il est vrai que le sens du milieu a d'intimes connexions avec les deux extrêmes, et il ne se sépare du sens moral que par une si légère différence, qu'Aristote n'a pas hésité à ranger parmi les vertus quelques-unes de ses délicates opérations. Aussi, ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le spectacle du vice, c'est sa difformité ou disproportion. Le vice porte

¹ *Histoire du romantisme*, p. 336.

atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience; mais, comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques, et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels. » - Alors pourquoi écrire soi-même les *Fleurs du mal* et chanter le vice ? - « C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau, continue Baudelaire, qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà et que voile la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité... Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose naturelle, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant dans le domaine de la beauté pure; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs désirs, les gracieuses mélancolies et les nobles désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie... » Ce qui vaut mieux, chez Baudelaire, que cette prose alambiquée et froide, ce sont des vers comme ceux qu'il a intitulés : *Élévation* :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiment l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins !

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes !

Malheureusement, Baudelaire nous a donné lui-même trop d'exemples de ces « miasmes morbides », au-dessus desquels il conseille au poète de s'élever. Qui ne connaît les vers tant cités sur *Une charogne* :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme,

Sur un lit semé de cailloux,
Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.
- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses
Moisir parmi les ossements.
Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

Il est difficile de nier l'influence déprimante et démoralisante que Baudelaire a exercée sur la littérature de son époque. Mais Baudelaire répond déjà beaucoup mieux à son temps qu'au nôtre; il n'est plus à proprement parler un modèle : son influence est tout indirecte. Baudelaire s'est trouvé vivre à une époque où l'accoutumance aux idées de négation absolue était loin d'être faite, et sur certains tempéraments ces idées, encore nouvelles, devaient produire des effets tout particuliers. C'est ainsi, pour donner un exemple, que Baudelaire est l'expression de la peur irraisonnée et folle de la mort, - sentiment qui mérite qu'on y insiste. Baudelaire, empruntant à Job son expression fameuse, nous peint ainsi la grande peur qui le hante :

- Hélas ! tout est abîme, - action, désir, rêve,
Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.
...
Sur le fond de mes nuits, Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.
J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où :
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres ¹...

A toute heure, à tout propos il a d'esprit rempli de l'idée de la mort :

Plus encor que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils ².

¹ *Le Gouffre.*

² *Semper eadem.*

Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres ¹.

Lui-même intitule *Obsession* la pièce qui commence par ces vers :

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;
Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits,
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos *De profundis*.

Le ciel devient pour lui

Ce mur de caveau qui l'étouffe ².

En automne, le bruit des bûches qu'on vient de scier et tombant sur le pavé des cours lui fait dire :

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...

Ce n'est pas tant, à proprement parler, l'angoisse de la mort qu'on retrouve à chaque page que l'horreur toute physique du tombeau; et lorsque nous le voyons se complaire aux idées de décomposition, évoquer les squelettes et rêver de cadavres, nous sommes tout simplement en présence de l'enfant qui, ayant peur de l'obscurité, ouvre la porte le soir et fait quelques pas au dehors pour ressentir le grand frisson de la nuit et, qui sait ? pour s'enhardir aussi peut-être. C'est donc plus encore le vertige de l'horreur que celui de l'abîme qui s'est emparé de Baudelaire; par suite, il est amené à chanter l'horreur et l'horrible sous toutes leurs formes. Fait-il un hymne à la beauté, il s'écrie ;

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques,
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant.

Voici d'ailleurs sous quelles couleurs il nous dépeint son propre cœur :

Mon cœur est un palais flétri par la cohue;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !

Et s'il parle de la douleur :

Par toi...
Dans le suaire des nuages
Je découvre un cadavre cher,
Et sur les célestes rivages
Je bâtis de grands sarcophages ³.

¹ *Le Guignon.*

² *Le Couvercle.*

³ *Alchimie de la douleur.*

A la page suivante, on voit les « vastes nuages en deuil », devenir les « corbillards de ses rêves ». On n'en finirait vraiment pas s'il fallait relever toutes les images de ce genre qui sont répandues dans ses vers; son inspiration poétique emprunte plus d'une fois les apparences du cauchemar :

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts ¹!

Il finit par se demander lui-même, non sans quelque raison :

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie ?

Pourtant, lorsqu'il le voulait, il savait rendre douce l'ironie et demander à la nuit des inspirations moins troublées que la plupart de celles qu'il lui doit :

Sois sage, ô ma Douleur; et tiens-toi plus tranquille,
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici.

...

Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

... Vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche ².

Et maintenant, si nous voulions rechercher ce que devient chez nos contemporains cette anxiété de la mort, nous la retrouverions avec un Pierre Loti, par exemple, mais élargie, plus profonde et plus haute, tant il est vrai qu'il y a toujours des sentiments ou idées en progrès tandis que d'autres sont en décadence. Pour Loti comme pour Baudelaire, - et c'est là leur seul point commun, - la mort est toujours présente. D'un bout à l'autre de son œuvre, on sent passer le vent de la mort comme celui de la mer auquel il s'identifie. Mais, avant de devenir la tourmente, le vent de mer n'est qu'un simple frisson, rien « qu'une inquiétude planant sur les choses », rien que « l'éternelle menace qui n'est qu'endormie ». Et les hommes, ceux que Loti a voulu peindre, les marins, se réjouissent : « A ce pardon, la joie était lourde et un peu sauvage, sous un ciel triste. Joie sans gaieté, qui était faite surtout d'insouciance et de défi; de vigueur physique et d'alcool; sur laquelle pesait, *moins déguisée qu'ailleurs*, l'universelle menace de mourir. Grand bruit dans Paimpol; sons de cloches et chants de prêtres. Chansons

¹ *La Cloche fêlée.*

² *Recueillement.*

rudes et monotones dans les cabarets... » Mais « à côté des filles amoureuses, les fiancées des matelots disparus, les veuves de naufragés, sortant des chapelles des morts, avec leurs longs châles de deuil et leurs petites coiffes lisses; les yeux à terre, silencieuses, passant au milieu de ce bruit de vie, comme un avertissement noir ¹. Et l' « avertissement noir » passe et repasse dans l'œuvre de Loti, et il arrive que c'est précisément cette mort inévitable, proche toujours, qui donne à la vie son prix infini : la proximité de l'ombre rend la lumière plus intense et plus douce. Puisqu'ils doivent mourir, les êtres seront tout entiers dans leur regard, dans leur sourire, dans une simple parole, signes fuyants qui ne se reproduiront pas. La pitié de Loti s'étendra même aux choses, celles qui ont ceci de commun avec l'homme, la fragilité, et on dirait qu'il a la nostalgie de tout ce qu'il a vu une fois. L'inconnu de la mort vient pour lui se mêler à toute manifestation de la vie, le plus simple fait revêt une apparence de profondeur et de mystère; dans la grande épouvante qu'il découvre épandue, les amours lui semblent plus forts; et c'est toute la poésie de la mort qui s'ajoute à celle de la vie. Aux yeux de Baudelaire, la mort flétrissait la vie, aux yeux de Loti, elle l'idéalise.

Un autre exemple de la rapidité avec laquelle les sentiments se transforment et, avec eux, les inspirations littéraires, c'est que, par opposition au pessimisme réaliste, il nous est venu récemment des horizons voilés de l'Angleterre une poésie très douce, toute de nuances; et de nuances effacées. La lumière n'est plus qu'un demi-jour, un clair de lune perpétuel; les images sont plus semblables à des impressions, - aux impressions de toutes sortes que les choses produisent en nous, - qu'à ces choses elles-mêmes. Dante Gabriel Rossetti, par exemple, nous peindra ainsi la reine Blanchelys :

Ses yeux ressemblaient à l'intérieur de la vague;
Il ne pesait pas plus qu'un roseau,
Son doux corps, délicatement mince;
Et semblable au bruissement de l'eau,
Sa voix plaintive ².

Même s'il s'agit d'une paysanne italienne, un être bien réel cependant, sa façon de voir restera la même :

Ses grands yeux,
Qui parfois tournaient, à moitié étourdis, sous
Ses paupières passionnées, et comme noyés, quand elle parlait,
Avaient aussi en eux des sources cachées de gaieté,
Lesquelles, sous les noirs cils, sans cesse
S'ébranlaient à son rire, comme lorsqu'un oiseau vole bas
Entre l'eau et les feuilles de saule,
Et que l'ombre frissonne jusqu'à ce qu'il atteigne la lumière ³.

Et Shelley, décrivant les fleurs d'un jardin, dira :

Le perce-neige et puis la violette s'élevèrent du sol

¹ *Pêcheur d'Islande*, p. 38, 39, 40.

² *The staff and serip.*, p. 48.

³ *A last confession*, p. 69.

Mouillé d'une chaude pluie, et leur souffle était mêlé
A la fraîche odeur de la terre, comme la voix à l'instrument.

...

Et, semblable à une naïade, le muguet,
Que la jeunesse rend si beau et sa passion tellement pâle que l'on voit la lueur
De ses clochettes tremblantes à travers leurs teintes d'un vert tendre ¹.

Il y a même des moments où Shelley dépeindra une chose avec des images que nous sommes forcés d'imaginer; c'est une sorte de double évocation :

Une Dame, la merveille de son sexe, dont la beauté
Était rehaussée par un esprit charmant,
Qui, en se développant, avait formé son maintien et ses mouvements
Comme *une fleur marine qui se déroule dans l'Océan*,
Une Dame soignait le jardin de l'aube jusqu'au soir ²... »

Nos symbolistes, outrant encore cette poésie de rêve, en sont arrivés à la poésie de l'impression pure et simple. Pourvu qu'une impression soit douce,

De la douceur ! de la douceur ! de la douceur ³ !

pourvu qu'elle soit vague surtout, ils ne lui demanderont rien de plus, ni la raison qui l'amène, ni l'idée qu'elle renferme. Une telle façon d'entendre la poésie est suffisante, peut-être, pour le poète lui-même, en qui ses propres vers éveillent une foule d'idées complémentaires, explicatives surtout; mais pour le lecteur il n'en est point ainsi. C'est lui supposer véritablement le don de prescience que de lui demander de ressentir une impression poétique alors qu'il ne lui est rien dit de ce qui l'a fait naître; car, en réalité, les impressions qui nous viennent des choses ont leur cause première en nous-mêmes, et, pour les faire partager à qui que ce soit, il faut commencer, par lui découvrir l'état de conscience qui les a déterminées. Une énumération, une constatation de faits ou d'idées, ne signifient rien par elles-mêmes; il faut que le poète en donne la clef, c'est-à-dire la signification qu'elles ont revêtue pour lui, signification qu'elles prendront immédiatement par sympathie dans l'esprit des autres. Et voilà pourquoi nous ne saisisons jamais le sens de vers tels que ceux-ci :

La lune plaquait ses teintes de zinc
Par angles obtus;
Des bouts de fumée en forme de cinq
Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.

Le ciel était gris. La bise pleurait
Ainsi qu'un basson.
Au loin un matou frileux et discret
Miaulait d'étrange et grêle façon.

Moi, j'allais rêvant du divin Platon
Et de Phidias,

¹ *La Sensitive*, première partie.

² *Ibid.*, seconde partie.

³ Paul Verlaine.

Et de Salamine et de Marathon,
Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz ¹.

Voici d'ailleurs quelle sorte de préceptes le chef de l'école adresse au poète symboliste :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint...

Car nous voulons la nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor...

Paul Verlaine semble oublier que la musique, au moyen des tonalités, des rythmes et du mouvement, détermine d'une façon marquée et précise, autant que le pourrait faire une couleur et pas seulement une simple nuance, le caractère général du morceau. La « chanson grise » n'existe que dans la tête de l'auditeur peu ou point musicien, non dans la musique des grands maîtres. N'importe; après avoir fait de la peinture et de la sculpture en vers, on veut aujourd'hui faire de la musique en vers, en assemblant des phrases inintelligibles et, par cela même, dit-on, symboliques, - c'est-à-dire expressives de tout parce qu'elles ne sont expressives de rien :

Ah ! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbe d'anges défunts,
Tons et parfums,

A sur d'âmes cadences
En ses correspondances
Induit mon cœur *subtil*,
Ainsi soit-il ! ².

Les classiques, avec leurs *genres* bien étiquetés et à jamais séparés l'un de l'autre, avaient certainement introduit dans la littérature des classifications artificielles; mais de là à confondre tout, il y a loin. C'est une des formes de l'insociabilité intellectuelle que l'obscurité voulue, l'inintelligibilité systématique, et les symbolistes y visent :

En ta dentelle où n'est notoire
Mon doux évanouissement,
Taisons pour l'âtre sans histoire
Tel vœu de lèvres résumant.

¹ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*.

² Verlaine.

Toute ombre hors d'un territoire
 Se teinte itérativement
 A la lueur exhalatoire
 Des pétales de remuement.

C'est là ce qu'ils appellent de la musique en vers, des « romances sans paroles », comme dit Verlaine; traduisez : des paroles sans pensées. Quant à la musique de ces vers, qui peut la saisir, et en quoi diffère-t-elle des plus banales harmonies de Lamartine ? En prose, même obscurité voulue, avec un mélange de mots français, latins, grecs, et de mots qui ne sont d'aucune langue : - « Parmi l'air le plus pur de désastre, où le plus puissant lien une voix disparate, un point sévèrement noir ou quelque rouvre de trop d'ans s'opposait à l'intégral salut d'amour, et la velléité dès lors inerte demeurerait, et muette sans même la conscience mélancolique de son mutisme. » Ces phrases relativement fort claires sont extraites du *Traité du verbe* de Verlaine, - car ils croient avoir inventé un verbe nouveau. Au reste, le bon sens français proteste vite contre un parti pris de bâtir avec des nuages, lesquels s'arrangent et se dérangent, changent de formes sans autre raison que le vent qui passe, - le vent d'une fantaisie de poète qui nous demeure étrangère par système. Si l'école des symbolistes est une école de décadence, à tout le moins est-il difficilement supposable qu'elle puisse devenir bien contagieuse.

Un psychologue distingué parmi nos littérateurs, Paul Bourget, a fait une sorte d'apologie de la décadence et de la littérature appelée « malsaine ». Le mot *malsain*, selon lui, est inexact si l'on entend par là opposer un état naturel et régulier de l'âme, qui serait la santé, à un état corrompu et artificiel, qui serait la maladie. « Il n'y a pas à proprement parler de maladies du corps, disent les médecins; ... pareillement, il n'y a ni maladie ni santé de l'âme, il n'y a que des états psychologiques,... des combinaisons changeantes, mais fatales et pourtant normales. » - Cette théorie nous semble un mélange de vrai et de faux : il est vrai que tout rentre dans des lois, même les monstruosité, et aussi la maladie, et aussi la mort; mais il est faux qu'il n'y ait point de monstres, de maladies ni de mort pour le médecin, et même pour le physiologiste, et enfin pour le sociologiste. Tous ont le droit et le devoir de constater l'accroissement ou la diminution de la vitalité dans l'organisme dont ils étudient les lois. Le déterminisme que professent les partisans de l'évolution ne les empêche nullement de reconnaître que tel individu, telle espèce, telle société est en progrès ou en décadence sous le rapport de la vitalité, par conséquent de la force de résistance dans la lutte pour la vie, de l'unité et de la complexité internes, qui permettent aux êtres supérieurs de s'adapter à leur milieu et de le dominer, au lieu d'en être dominés. Dire que la maladie, comme la monstruosité, est *normale* parce qu'elle est *fatale*, qu'elle vaut la santé parce qu'elle est tout aussi *naturelle*, c'est ne pas reconnaître un critérium de *valeur naturelle* dans l'intensité même et dans l'extension de la vie, ainsi que dans la conscience et la jouissance qui en sont la révélation intime. « Un préjugé seul, où réapparaissent la doctrine antique des causes finales et la croyance à un but défini de l'univers, peut, dit Paul Bourget, nous faire considérer comme *naturels* et *sains* les amours de Daphnis et de Chloé dans le vallon, comme artificiels et malsains les amours d'un Baudelaire dans le boudoir qu'il décrit, meublé avec un souci de mélancolie sensuelle :

Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 A l'âme en secret
 Sa douce langue natale.

- Il n'est nul besoin, répondrons-nous, d'admettre les antiques *causes finales* ni un but défini de l'*univers* pour admettre la loi de l'évolution et pour considérer, au point de vue de cette loi, la vitalité plus intense et expansive, plus consciente et heureuse, plus féconde pour soi et pour autrui, comme *supérieure*, comme plus *vivante* et plus *durable*. Les amours de Daphnis et de Chloé sont fécondes, tendent à « promouvoir la vie », comme disent les Anglais; les amours de boudoir sont stériles, tendent à ralentir, à altérer, parfois à détruire la vie. Quant à placer, comme Baudelaire, la « langue natale de l'âme » dans les riches *plafonds*, les *miroirs* profonds et la splendeur *orientale*, c'est une de ces nombreuses absurdités qui remplissent ses vers et en font souvent la seule originalité : tout ce luxe faux et imaginaire, tout ce vain *orientalisme* n'est pas plus la langue natale de la vie que de l'« âme » : c'est un rêve artificiel et tout littéraire de l'imagination romantique. On peut soutenir que, même au point de vue de la pure sociologie, la littérature décadente est aussi *fausse* qu'elle est *malsaine* au point de vue physiologique et moral. Théophile Gautier dit que la langue de cette littérature est « marbrée déjà des verdeurs de la décomposition » ; quelque prix qu'on attache aux *verdeurs*, un cadavre qui se décompose sera toujours inférieur physiologiquement et esthétiquement à un corps animé par la vie, parce que le cadavre marque non une évolution en complexité et en unité tout ensemble, mais une dissolution et un retour aux forces plus élémentaires, plus simples et plus désagrégées. L'erreur des apologistes de la décadence est précisément de croire que la littérature décadente ait plus de *complexité*, plus de *richesse* que l'autre, parce qu'elle a plus de raffinement, plus de sensualité et de dilettantisme intellectuel. « La décadence romaine, dit encore Paul Bourget, représentait un plus riche trésor d'acquisitions humaines. » - Nullement : elle marquait la fin des acquisitions et le commencement des pertes de toute sorte. Au point de vue de l'évolution vitale ou sociale, l'accroissement en complexité ou, comme dit Spencer, en hétérogénéité, implique nécessairement une augmentation parallèle de l'unité, de la subordination et de l'organisation; c'est pour cela que le cadavre est, au fond, moins complexe et moins riche que le corps vivant : il n'offre plus que le jeu des lois physiques et chimiques, au lieu d'offrir encore le jeu des lois physiologiques; la décomposition est une simplification et non une complication. La littérature de Baudelaire lui-même, avec ses splendeurs et aussi ses « *charognes*. », est une littérature très simple; sous son air de richesse, elle cache une pauvreté radicale non seulement d'idées, mais de sentiments et de vie; elle commence un retour, par un chemin détourné, à la poésie de sensations, d'images sans suite, de mots sonores et vides qui caractérise les tribus sauvages; et celle-ci a cette énorme supériorité qu'elle est sincère, l'autre non. Les prétendus *raffinés* sont des *simplistes* qui s'ignorent; les blasés qui croient avoir « fait le tour de toutes les idées » sont des ignorants qui n'ont pas même fait le tour d'une seule idée; les dégoûtés de la vie sont de petits jeunes hommes qui n'ont pas encore un instant vécu. - Paul Bourget met dans la bouche des décadents cette parole : « Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure; il reste à savoir si notre exception n'est pas une aristocratie. » -

Oui, pourrait-on leur répondre, une aristocratie à rebours, comme celle des hystériques, des névropathes, des vieillards avant l'âge. Il serait naïf aux décadents de croire, avec Baudelaire, qu'ils font partie d'une élite sociale, alors qu'ils se rangent volontairement eux-mêmes parmi les « non-valeurs humaines », les stériles, les impuissants, les impropres à la vie sociale, les *inaptes* et, en définitive, les *ineptes*. Le plus fataliste des fatalistes, Spinoza, n'aurait pas eu de peine à démontrer que la « pourriture » est un état de la force et de la substance moins compliqué et moins unifié tout à la fois que la santé de la jeunesse, conséquemment moins beau. Et c'est par une illusion d'optique intérieure qu'un décadent se croit raffiné quand il préfère à la lumière et aux couleurs de la vie qui s'épanouit la « phosphorescence de la pourriture ». L'odorat qui préfère les parfums d'un cadavre à ceux d'un corps vivant est-il donc aussi plus raffiné?

En définitive, c'est la dissolution vitale qui est le caractère commun de la décadence dans la société et dans l'art : la littérature des décadents, comme celle des déséquilibres, a pour caractéristique la prédominance des instincts qui tendent à dissoudre la société même, et c'est au nom des lois de la vie individuelle ou collective qu'on a le droit de la juger.

Deuxième partie: chapitre VI:

“La littérature des décadents et des déséquilibrés; son caractère généralement insociable.
Conclusion. Rôle moral et social de l'art..”

III

Rôle moral et social de l'art

[Table des matière-2](#)

On s'est souvent demandé si la littérature et l'art étaient moraux ou immoraux. La question pourrait être examinée d'un nouveau point de vue : il s'agirait de savoir dans quelle mesure et avec quelle gradation il est bon d'étendre cette qualité qui fait le fond de la littérature et de l'art : la sociabilité. Il y a, en effet, une certaine antinomie entre l'élargissement trop rapide de la sociabilité et le maintien en leur pureté de tous les instincts sociaux. D'abord, une société plus nombreuse est aussi moins choisie. De plus, l'accroissement de la sociabilité est parallèle à l'accroissement de l'activité; or, plus on agit et voit agir, plus aussi on voit s'ouvrir des voies divergentes pour l'action, lesquelles sont loin d'être toujours des voies « droites ». C'est ainsi que, peu à peu, en élargissant sans cesse ses relations, l'art en est venu à nous mettre en société avec tels et tels héros de Zola. La cité aristocratique de l'art, au dix-huitième siècle, admettait à peine dans son sein les animaux; elle en excluait presque la nature, les montagnes, la mer. On se rappelle le jugement sommaire porté par Vauvenargues et, avec lui, par tout le dix-huitième siècle sur La Fontaine, ce représentant unique, au siècle précédent, de la vie animale, de la nature et presque du naturel : « Il n'a écrit ni dans un genre assez *noble* ni assez noblement. » L'art, de nos jours, est devenu de plus en plus démocratique, et il a fini même par préférer la société des vicieux à celle des honnêtes gens. En outre, l'art met de plus en plus en jeu la passion; or, il y a encore là plus d'un écueil. L'excitation artificielle d'une passion déterminée ou d'un groupe déterminé de passions, tout en étant, comme disait Aristote, une sorte de purgation et de purification esthétique, _____, peut aussi produire une tendance vers telle passion, un accroissement de cette passion même, qui, du germe, passera au développement. De là résulte une rupture de l'équilibre intérieur, une modification de la volonté dans un sens nouveau. Le livre du poète ou du romancier *formule* pour l'intelligence et *fait vivre* pour la sensibilité des émotions, des passions, des vices qui, sans lui, seraient restés à l'état vague et inerte. Il dit le mot qu'on cherchait, fait résonner la corde qui n'était encore que tendue et muette. L'œuvre d'art est un centre d'attraction, tout comme la volonté active d'un génie supérieur. Si un Napoléon entraîne des volontés, un Corneille et un

Victor Hugo n'en entraînent pas moins, quoique d'une autre manière. Et tout dépend de la direction qu'impriment les uns et les autres. En un mot, l'œuvre littéraire est une *suggestion* d'une puissance d'autant plus grande qu'elle se cache sous la forme d'un simple *spectacle*; et la suggestion peut être vers le mal comme vers le bien. Qui sait le nombre de crimes dont les romans d'assassinat ont été et sont encore les instigateurs ? Qui sait le nombre de débauches réelles que la peinture de la débauche a entraînées ? Le principe de *l'imitation*, une des lois fondamentales de la société et aussi de l'art, fait la puissance de l'art pour le mal comme pour le bien. Même quand il s'agit des passions nobles et généreuses, l'art offre encore le danger, tout en les rendant sympathiques, de leur fournir hors de la réalité même un aliment dont elles arriveront à se *contenter*. Il est si facile d'être courageux, héroïque, généreux à la lecture des œuvres qui représentent le courage, l'héroïsme, la générosité ! Mais, quand il s'agit de réaliser à son tour les belles qualités qu'on a admirées, il est possible que l'exercice des facultés purement représentatives ait affaibli, amolli l'exercice des facultés actives, et qu'on s'en tienne enfin à l'amour platonique des vertus morales ou sociales. En tout cas, cet effet amollissant de l'art a été souvent constaté sur les peuples, qui, à trop exercer leurs facultés de contemplation et d'imagination, perdent parfois leurs facultés d'action. Enfin l'art, ayant besoin de produire une certaine intensité d'émotions, - surtout l'art réaliste, - tend à faire appel aux passions qui, dans la masse sociale, sont les plus généralement capables de cette intensité. Or, ce sont les passions élémentaires, primitives, instinctives. Il en résulte, comme l'ont remarqué les sociologues, une tendance de l'art, surtout réaliste, à maintenir l'homme sous l'empire de ses « inclinations *ataviques* », plus ou moins grossières, haine, vengeance, colère, jalousie, envie, sensualité, etc. Si bien que l'art est à la fois un moyen de hâter la civilisation et un moyen de la retarder en y maintenant une certaine barbarie.

Tout dépendra donc, en définitive, du type de société avec lequel l'artiste aura choisi de nous faire sympathiser : il n'est nullement indifférent que ce soit la société passée, ou la société présente, ou la société à venir, et, dans ces diverses sociétés, tel groupe social plutôt que tel autre. Il est même des littératures, nous l'avons vu plus haut, qui prennent pour objectif de nous faire sympathiser avec les *insociables*, avec les déséquilibrés, les névropathes, les fous, les délinquants. C'est ici que l'excès de sociabilité artistique aboutit à l'affaiblissement même du lien social et moral. L'art doit choisir sa société, et cela dans l'intérêt commun de l'esthétique et de l'éthique. Nous sommes loin de prétendre que l'artiste doive se proposer une thèse morale à soutenir, ou même un *but* moral à atteindre par le *moyen* de l'art; nous sommes loin de condamner « tout emploi du talent poétique sans but extérieur à lui »¹. Mais les idées les plus élevées de l'esprit, qui sont, selon nous, le thème de la grande poésie et du grand art, nous nous les représentons comme intérieures à la poésie même, bien plus, comme constitutives de l'âme du poète ou de l'artiste. Et pour ce qui est du but extérieur, - moralisateur ou utilitaire, - que le poète peut se proposer, nous dirions volontiers avec Schopenhauer : l'intention n'est rien dans l'œuvre d'art. La moralité du poète doit être aussi spontanée que son génie, elle doit se confondre avec son génie même. Il n'en est pas moins vrai que le *fond* de l'art n'est point indifférent, et que l'art immoral demeure très inférieur, même au point de vue esthétique.

¹ M. Stapfer, en exposant avec bienveillance nos idées sur l'art dans la *Revue bleue*, nous a attribué cette opinion, qui n'est pas la nôtre.

L'émotion esthétique se ramenant en grande partie à la contagion nerveuse, on comprend que les puissants génies littéraires s'attachent volontiers à représenter le vice plutôt que la vertu. Le vice est la domination de la passion chez un individu; or, la passion est éminemment contagieuse de sa nature, et elle l'est d'autant plus qu'elle est plus forte ou même dérégulée. Dans le domaine physique, la maladie est plus contagieuse que la santé; de même, dans le domaine moral, la colère, par exemple, ou l'amour des sens sont plus contagieux que la tranquillité d'âme du juste. Même lorsque la vertu est prise comme objet de drame ou de roman, c'est l'élément passionnel de la vertu, c'est la passion de la pitié, du dévouement, etc., qui d'habitude fournit à l'écrivain ses sujets préférés. Malheureusement, la *passion de la vertu* ne peut offrir à l'art qu'un domaine relativement restreint : elle n'est pour l'écrivain qu'une passion comme les autres, et perdue, pour ainsi dire, au milieu de toutes les autres. Ajoutons qu'elle a pour tendance normale, sauf dans les cas extraordinaires de l'héroïsme, non d'augmenter les éléments perturbateurs et, par conséquent, dramatiques de la vie, mais au contraire de les supprimer. La vertu tend donc plutôt à engendrer les émotions douces, moins rapidement contagieuses que les autres. C'est pour cela que les romanciers surtout et les dramaturges préfèrent les caractères vicieux aux caractères moraux. La moralité, en outre, est une équivalence parfaite entre les passions, fort difficile à maintenir; la justice dans les actions provient d'une justesse dans le tempérament : la vertu a la simplicité du diamant, qui désespère ceux qui tentent artificiellement de le reproduire. Enfin l'évolution d'un caractère vertueux est tout intérieure, tandis que la corruption d'un personnage peut être occasionnée par mille faits dramatiques. Le romancier ou le dramaturge s'enlève donc la moitié de son champ d'action en décrivant une vie vertueuse, une évolution non suivie d'un déclin, une ligne droite qui va devant soi sans retour possible.

Les écrivains modernes ne sont pas seulement amenés à l'étude des vices ou des passions fortes, mais aussi à l'étude des monstruosité, et cela pour diverses raisons : la première est l'intérêt scientifique; on éprouve une plus grande curiosité à l'égard de tout ce qui est dans l'espèce une anomalie, un « phénomène » ; en outre la science moderne, - physiologie ou psychologie, - attache une importance croissante à l'étude des états morbides, parce que ces états permettent de saisir sur le fait la dégradation de nos diverses facultés, de constater celles qui ont la plus grande force de résistance, d'établir ainsi des lois de la vie physique ou psychique valant même pour les êtres bien portants. C'est ainsi qu'on a tiré des amnésies partielles de la mémoire et de la personnalité des lois importantes sur la formation de la mémoire et de la personnalité. La seconde cause, c'est qu'en peignant des êtres à part, véritables monstruosité, on excite plus aisément la pitié ou le rire de la foule. La troisième cause, c'est qu'en s'attaquant à de pareils sujets il est aisé d'obtenir un succès de scandale; on excite la curiosité, sinon l'intérêt; un bateleur montre aux spectateurs ébahis un veau à deux têtes, mais si son veau, fût-il le plus joli du monde, n'avait qu'une tête, il n'obtiendrait aucun succès. En plaçant ainsi la fin de l'art en dehors du fond même de l'art (nous ne disons pas seulement de sa forme), on le rabaisse, on l'altère, on le fait dégénérer. En vain prétendra-t-on justifier la peinture de l'immoralité au nom même de la morale. A entendre Zola, le romancier cherche les causes du mal social; il fait l'anatomie des classes et des individus pour expliquer les « détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme ». Cela l'oblige souvent à travailler sur des sujets « gâtés », à descendre au milieu des misères et des folies humaines. « Aucune besogne ne saurait donc être plus moralisatrice que la nôtre,

puisque c'est sur elle que la loi doit se baser... C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques. Je ne sais pas de travail plus noble ni d'une application plus large. » Nous voilà revenus aux espérances de l'époque romantique : réformer les *mœurs* et inspirer les *lois*. Si la littérature n'est plus une sibylle, elle est une Egérie. Ce n'est plus l'art pour l'art, c'est l'art pour la législation. Beau dessein, dont nous avons vu plus haut le côté légitime, mais contre lequel se retourne l'exécution même des romans naturalistes. La peinture des simples ridicules, comme dans Molière, n'a rien de démoralisant. Nos ridicules mêmes ne sont souvent que les points saillants de nos tendances les plus fortes, celles qui nous occupent et nous distraient le plus; nos ridicules, intérieurement, sont parfois nos « raisons de vivre », étant ce qui nous sauve de l'ennui, de l'équilibre trop monotone d'une vie trop bien réglée. De même, pour les autres, le ridicule est parfois une cause de rire sans malveillance, de gaieté, de légèreté d'âme. Le ridicule peut être un des ferments de la vie morale; il ne faut craindre ni d'être innocemment ridicules, ni de rire innocemment des ridicules de l'humanité. Mais déjà la peinture des *vices* est plus dangereuse que celle des *ridicules* et des simples *passions*. On risque de s'y trouver embourbé comme dans la fange. Encore y a-t-il vice et vice. Des sociétés de tempérance ont, paraît-il, fait représenter *l'Assommoir*, pour renouveler des Grecs le procédé qui guérit l'ivresse par le spectacle des hommes ivres. Fort bien; mais, en supposant que l'ivresse puisse se corriger ainsi, il n'en est pas de même de la luxure. On a dit avec raison qu'un sermon sur la chasteté a grand peine à être chaste; que sera-ce d'un roman sur la débauche ? Les écrivains qui visent à être « physiologistes », ne devraient pas ignorer les effets physiologiques de la suggestion. Quant aux « législateurs », ils n'ont point besoin de romans pour étudier les vices sociaux de cet ordre et leurs remèdes : c'est aux savants de profession qu'ils doivent s'adresser.

Pour conclure, l'art étant par excellence un phénomène de sociabilité, - puisqu'il est fondé tout entier sur les lois de la sympathie et de la transmission des émotions, - il est certain qu'il a en lui-même une valeur sociale : de fait, il aboutit toujours soit à faire avancer, soit à faire reculer la société réelle où son action s'exerce, selon qu'il la fait sympathiser par l'imagination avec une société meilleure ou pire, idéalement représentée. En cela, pour le sociologiste, consiste la moralité de l'art, moralité tout intrinsèque et immanente, qui n'est pas le résultat d'un calcul, mais qui se produit en dehors de tout calcul et de toute recherche des fins. La vraie beauté artistique est par elle-même moralisatrice, et elle est une expression de la vraie sociabilité. On peut reconnaître en moyenne la santé intellectuelle et morale de celui qui a écrit une œuvre à l'esprit de sociabilité vraie dont cette œuvre est empreinte; et, si l'art est autre chose que la morale, c'est cependant un excellent témoignage pour une œuvre d'art lorsque, après l'avoir lue, on se sent non pas plus souffrant ou plus avili, mais meilleur et relevé au-dessus de soi; plus disposé non à se ramasser sur ses propres douleurs, mais à en sentir la vanité pour soi-même. Enfin l'œuvre d'art la plus haute n'est pas faite pour exciter seulement en nous des sensations plus aiguës et plus intenses, mais des sentiments plus généreux et plus sociaux. « L'esthétique n'est qu'une justice supérieure, » a dit Flaubert. En réalité, l'esthétique n'est qu'un effort pour créer la vie, - une vie quelconque, - pourvu qu'elle puisse exciter la sympathie du lecteur; et cette vie peut n'être que la reproduction puissante de notre vie propre avec toutes ses injustices, ses misères, ses souffrances, ses folies, ses hontes mêmes. De là un certain danger moral et social qu'il ne faut pas méconnaître; tout ce qui est

sympathique, encore une fois, est contagieux dans une certaine mesure, car la sympathie même n'est qu'une forme raffinée de la contagion : la misère morale peut donc se communiquer à une société entière par sa littérature. Les déséquilibrés sont, dans le domaine esthétique, des amis dangereux par la force de la sympathie qu'éveille en nous leur cri de souffrance. En tout cas, la littérature des déséquilibrés ne doit pas être pour nous un objet de prédilection : une époque qui s'y complaît comme la nôtre ne peut, par cette préférence, qu'exagérer ses défauts. Et parmi les plus graves défauts de notre littérature moderne, il faut compter celui de peupler chaque jour davantage ce cercle de l'enfer où se trouvent, selon Dante, ceux qui, pendant leur vie, « pleurèrent quand ils pouvaient être joyeux ¹ ».

FIN.

¹ Les rapports entre les idées de Guyau et diverses doctrines de Tolstoï ne sont pas moins manifestes que les rencontres de Nietzsche avec Guyau. En ce qui concerne, notamment, la théorie de l'art, Tolstoï a suivi Guyau. Dans son livre, Tolstoï le mentionne, mais il ne cite que quelques passages des *Problèmes de l'Esthétique contemporaine* qui n'ont aucune importance; il se tait sur tout ce qui annonce sa propre doctrine; il se tait aussi sur le livre qui a précédé immédiatement le sien, sur *L'Art au point de vue sociologique*. Guyau avait dit que la beauté de l'œuvre d'art se mesure à la profondeur et à l'étendue de la « communion sociale qu'elle réalise et qu'elle excite ». Le moyen propre de cette « communion », ajoutait-il, c'est la « suggestion des sentiments », qui établit ainsi une société entre les hommes en les faisant « sentir de même », comme la science les fait penser de même, et la morale, vouloir de même. Et Tolstoï nous montre à son tour que « l'art est un moyen de communion entre les hommes », dont la particularité est « de transmettre les sentiments, tandis que celle de la parole est de transmettre la pensée ». Guyau avait dit que le sens de la *solidarité* est le principe même de l'émotion esthétique, que l'émotion d'art la plus élevée « est celle qui résulte de la solidarité la plus vaste, de la solidarité sociale ou, pour mieux dire, universelle ». Tolstoï reproduit presque sa définition, mais en la rapetissant, lorsqu'il dit: « L'art est une activité qui permet à l'homme d'agir sciemment sur ses semblables au moyen de certains signes extérieurs, afin de faire naître ou de faire revivre en eux les sentiments qu'il a éprouvés. Il constitue un moyen de communion entre les hommes s'unissant par les mêmes sentiments ».

Les idées de Tolstoï sur le rapport de l'art à la religion ont aussi leur antécédent dans celles, beaucoup mieux raisonnées et plus profondes, qu'avait soutenues Guyau. Tolstoï rattache à son tour l'art à la religion, qui est, dit-il, « l'exposé de la conception la plus haute de la vie » et qui, selon lui, « sert de base à l'appréciation des sentiments humains ». Il nous montre que l'art traduit en sentiments les conceptions religieuses d'une époque, et que notre époque, en particulier, poursuit « la vie heureuse par l'union avec tous », qui, en conséquence, devient l'objet même de l'art. Mais Tolstoï s'en tient là-dessus à des vues confuses et populaires, sans réussir à systématiser philosophiquement cette doctrine comme l'avait fait Guyau.

Selon Guyau, la caractéristique même de l'art maladif des décadents, c'est « la dissolution des sentiments sociaux, le retour à l'insociabilité ». Vous reconnaissez la thèse de Tolstoï, qui reproche à l'art décadent son « isolement », son égoïsme, sa séparation aristocratique d'avec la société universelle, et qui invoque bien souvent les mêmes exemples qu'avait déjà donnés Guyau. Mais Tolstoï mêle à ces grandes vérités des exagérations paradoxales et des boutades inadmissibles; ses doctrines sentent l'amateur et révèlent l'insuffisance de son éducation philosophique. Si l'on voulait faire dans son livre sur l'art le partage des vérités et des erreurs, le moyen le plus simple et le plus court serait de le comparer à *L'Art au point de vue sociologique*. Le livre de Guyau renferme toutes les idées essentielles de la thèse sur le caractère social de l'art; Tolstoï en a brillamment exprimé les idées accessoires. Le grand écrivain russe se laisse aller à une foule d'impressions personnelles, souvent inexactes, qui font trop de son livre, consacré pourtant à l'art impersonnel, une œuvre encore individualiste et, par cela même, entachée d'« isolement ». En philosophie et en sociologie, Tolstoï demene un impressionniste au moment même où il voudrait être un apôtre de l'humanité. Guyau, lui, s'est élevé à un point de vue vraiment universel. (Voir notre livre : *Nietzsche et l'Immoralisme*, p. 26.)

Alfred Fouillée.