

caractère étranger intime des deux conjoints dans un pseudo-mariage, le plongeon de l'amie de Rosmer dans le torrent, la caricature d'un bourgeois ventru et hypocrite, qui prêche la morale et l'ordre, d'après *Les Soutiens de la Société*; il a pu la parsemer aussi de quelques paillettes de la phraséologie d'Ibsen : « Tu dois vivre ta propre vie », « Sois libre intérieurement », etc., mais il est resté le vaudevilliste badin, ami des calembours et superficiel, qui ne prend au sérieux ni lui-même, ni ses personnages, ni ses spectateurs, et ne croit réellement qu'aux fortes recettes d'une pièce.

Intérieurement, il n'est jamais à l'affaire. Après que Valentine a pris congé des enfants, pour aller se tuer, ceux-ci restent dans sa chambre et parlent ensemble de l'étrange émotion de maman. Ils en veulent à papa, parce qu'il semble avoir affligé maman. Pour le châtier, ils l'affligeront aussi. Ils ne l'embrasseront pas; ils ne feront pas leurs devoirs et n'apprendront pas leurs leçons. Bref, une idylle de *nursery* dans le style des journaux amusants anglais. Et cela, au moment où une angoisse tragique devrait nous enlever la respiration. Une figure accessoire, d'un comique traditionnel et banal, apparaît en même temps, et, en ce moment de tension suprême, se livre à des lazzis. M. Donnay, qui avait à placer des plaisanteries, les pique ici au hasard dans l'action, sans remarquer qu'il dévoile, de cette façon, sa froide méthode de travail artisanesque.

M. Donnay croit avoir élucubré un cas de conscience particulièrement délicat, une accusation particulièrement émouvante contre la tyrannie de la loi et des mœurs, et il est visiblement fier de sa trouvaille. Mais le cas ne mérite vraiment qu'un haussement d'épaules. Tel que M. Donnay le raconte, il n'est possible que parce que les personnages agissants sont de méprisables pleutres qui, tout au plus, peuvent éveiller une certaine compassion dédaigneuse, mais jamais un intérêt un peu profond. Ou Valentine et Versannes ont simplement

ensemble une amourette, ou ils éprouvent l'un pour l'autre une grande et sincère passion. Dans le premier cas, ce ne serait que par sottise ou parce qu'elle aurait momentanément perdu la boussole en présence d'une situation un peu difficile, que Valentine se donnerait la mort. Dans la vie réelle elle suivrait, beaucoup plus vraisemblablement, le conseil du curé qui connaît le monde et auquel la pratique du confessionnal a donné une riche expérience, et un petit effort de coquetterie légitime la délivrerait de toute difficulté, ainsi que le raconte de son héroïne des *Tenailles* cet amer connaisseur de l'âme humaine qu'est M. Paul Hervieu. Mais si son amour est de la bonne espèce, de celle qui déplace les montagnes et triomphe de la mort elle-même, — et c'est là ce que M. Donnay veut nous faire croire à grand renfort de phrases bavardes, sans pouvoir nous le montrer plastiquement en artiste, — il n'existe pas de difficulté. Versannes prend sa Valentine sous le bras et s'en va avec elle insoucieux, joyeux, sûr de lui. Valentine n'hésite pas un instant et le suit jusqu'au bout du monde ; elle s'arrache même à ses enfants, s'il ne peut en être autrement ; mais s'il lui est impossible de faire ce sacrifice à l'homme adoré, ils enlèvent tout bonnement aussi les enfants, au risque d'être pourchassés jusqu'à la frontière par tous les gendarmes de la République. Là, il faudra bien que la poursuite cesse. Et si les obstacles opposés par les hommes et par les choses sont tellement considérables, que la toute-puissance elle-même du véritable amour n'en puisse venir à bout, alors les deux amants périssent ensemble dans la lutte. Cela seul est la véritable tragédie de la passion : le corps est vaincu, mais l'amour triomphe. Ainsi agissent les vrais êtres humains avec des sentiments vrais. Mais comment M. Donnay saurait-il cela ? De tels êtres humains sanguins, il n'en a jamais vu dans les salons où il fréquente.

Le drame du *Torrent* est un drame non moral, mais physiologique. Il ne se passe pas dans les âmes et dans les con-

sciences, mais dans la chambre conjugale. Tant que Versannes et Valentine n'ont pas appréhendé d'être découverts, ils s'en sont donné à l'aise; l'embarras ne commence que lorsque la mèche menace d'être éventée. Le mensonge n'a pas troublé ces nobles âmes. La crainte seule d'être découverts leur rend la situation désagréable. Dois-je expliquer longuement à l'auteur combien son niveau d'action est bas, combien ses personnages sont vulgaires, que des êtres supérieurs luttent pour sortir d'un mensonge ou y succombent, parce que l'effet avilissant de celui-ci leur est insupportable à eux-mêmes, et non parce que M. Lambert les pincera au bout de quelques mois? Il est probable que M. Maurice Donnay ne me comprendrait pas.

La Douleureuse.

« La douleureuse », c'est, en argot parisien, « l'addition ». Le naturalisme a mis à la mode le langage des souteneurs et des filles. Le naturalisme a passé dans la poubelle, mais la mode est restée. Un nouveau dictionnaire très remarquable de l'argot parisien, par MM. Jules Lermina et Henri Levêque, porte sur la couverture un dessin suggestif. Un luisant de barrière en grande tenue : veston court, pantalon à pattes d'éléphant, casquette de soie à trois ponts, chevelure pommadée collée sur les tempes, la cigarette entre ses doigts spatulés, sa maigre figure de gibier de potence convulsée en une grimace railleuse, se tient dans un riche salon, nonchalamment appuyé contre une table de Boule, et régale un parterre de dames en toilettes de soirée et de messieurs en habit noir, suspendus avec un plaisir visible à ses lèvres cyniquement tirillées, d'échantillons du langage dont les Académies sont les tavernes de nuit de Belleville et de Ménilmontant. M. Maurice Donnay s'est assis avec profit aux pieds d'un professeur de cette espèce. Il procède, je l'ai dit, de

l'école du Chat Noir, où la philologie classique de la langue verte fut cultivée d'après les méthodes les plus fécondes. Et comme il s'adresse au public le plus élégant de Paris, il emprunte le titre de sa pièce au langage canaille si aimé du monde des clubs et des five o'clocks, en homme qui sait ce que la mode attend de lui.

Le titre résume une conviction destinée à être la pensée fondamentale de la pièce. M. Donnay cherche du moins à le faire croire, quoique pendant la représentation même on ne s'en aperçoive guère. « Eu amour », dit un personnage de la pièce au premier acte, « il en est comme dans la chimie : rien ne se crée, rien ne se perd. Toute erreur s'expie. Cela dure quelquefois un peu, mais à la fin le destin envoie la douloureuse ». La comparaison tirée de la chimie n'est ni fort claire ni particulièrement heureuse. Par contre, l'axiome exprimé sans métaphore peut se soutenir. La loi de la causalité, qui domine toute l'humanité comme tous les phénomènes naturels, donne à tous les actes passionnels des suites inévitables. « La malédiction du crime, c'est que, continuant à se reproduire, il doit engendrer le crime », a remarqué Schiller dans *Les Piccolomini*. L'observation n'est pas précisément d'une nouveauté renversante. Mais l'auteur dramatique n'est pas forcé de découvrir l'Amérique. Il reste simplement à voir s'il a été capable de renouveler l'honorable lieu commun sous une forme artistique.

Au premier acte, nous sommes en soirée chez le « financier » Ardan. Je mets le mot entre guillemets, parce que, dans le langage et les idées de l'école poétique du Chat Noir, il a une tout autre signification qu'en dehors de ce cercle étroit. Ardan est un filou, un imbécile et une brute. Cela ne l'empêche pas d'avoir une femme ravissante, aux goûts les plus affinés et aux sentiments les plus délicats, et de recevoir chez lui des députés, des artistes, des écrivains et des gens du monde. Le sculpteur Philippe Lamberthie travaille au buste

de la belle Hélène Ardan, et, pendant les séances, tous deux ont eu l'occasion, consciencieusement mise à profit, de tomber amoureux fous l'un de l'autre. Tandis que, dans les somptueux salons d'Ardan, la fête bat son plein et dégénère un peu en orgie, tandis que les hommes font la cour aux femmes ardemment et à la façon univoque des nègres du Congo, tandis que les écrivains présents — étranges chevaliers de l'esprit ! — raillent cruellement derrière son dos l'hôte dont ils boivent les vins et fument les cigares, et disent pis que pendre de lui, derrière la scène se fait entendre le pas d'airain de la Fatalité. Le commissaire de police vient pour arrêter le maître de la maison. Ardan disparaît sans attirer l'attention, et quelques instants après l'amie de M^{me} Ardan, Gotte des Trembles, accourt lui chuchoter avec effroi à l'oreille que son mari s'est brûlé la cervelle dans son cabinet. La nouvelle se répand aussi parmi les invités. Mais comme elle n'est pas annoncée officiellement, les groupes joyeux jugent qu'ils n'ont pas besoin de la savoir et qu'ils peuvent terminer tranquillement le bon repas commencé. Ils caressent le champagne avec plus d'entrain que jamais, et, aux petites tables où le souper est servi, règne la plus vive gaieté au moment où le rideau tombe.

Au second acte, dans une villa au bord de la Seine, à Neuilly, le sculpteur Philippe est l'hôte des Trembles. Hélène, qui, à la suite de la catastrophe, s'est retirée auprès de sa mère, habite non loin de là. Les relations de l'artiste et de la jeune femme sont maintenant publiques. Ils se sont fiancés aussitôt après le suicide d'Ardan, et le mariage doit avoir lieu après le délai imposé par la loi à la veuve. En attendant, les amoureux se voient quotidiennement chez Gotte des Trembles et vivent des jours de bonheur. Ce bonheur éveille la jalousie et la concupiscence de Gotte, et un soir que, après une tendre causerie avec Philippe, Hélène retourne chez elle, Gotte se jette au cou du sculpteur, en lui criant : « Me voici — prends-moi ! ». Philippe repousse dignement l'attaque

contre sa vertu et essaie d'aiguiser la conscience de Gotte, si flatteusement importune, en lui démontrant toute la noirceur de la trahison à laquelle elle veut l'entraîner. Le baisser du rideau coupe, au moins pour les spectateurs, cet entretien délicat où Gotte n'apparaît pas trop répugnante ni Philippe trop ridicule, ce qui prouve que M. Donnay a conduit cette scène avec une habileté vraiment triomphale.

La chair est faible, et le Joseph de la Bible fait rarement école. Entre le deuxième acte et le troisième, Gotte, qui vit sous le même toit que Philippe, — il ne faut pas l'oublier, — est parvenue au but de ses immodestes désirs. Le pécheur a du moins un repentir édifiant. Il fait une scène à Gotte qui vient le voir dans son atelier, et cette ingratitude grincheuse l'aigrit tellement qu'elle se met à cancaner sur le compte d'Hélène. « Pourquoi me préfères-tu Hélène ? Elle ne vaut pas mieux que moi. Elle ne me vaut pas. Moi, au moins, je faute pour la première fois. Tu es mon premier amant. Hélène, elle, a eu un amant avant toi ». — « Ce n'est pas vrai ! » — « C'est tellement vrai, que son petit garçon qu'elle idolâtre tant, n'est pas de son mari, mais de ton prédécesseur dans son cœur ». A ce moment entre Hélène, et Gotte s'esquive, le cœur content et satisfait. Philippe ne peut se retenir, et, au bout de quelques mots laborieusement indifférents, il éclate. Il reproche à Hélène son passé et lui fait notamment un crime de son manque de franchise. Sans doute, il était impossible de supprimer le passé, mais puisqu'elle l'aimait, elle lui devait du moins une confession complète. Hélène est si effrayée, si écrasée, qu'elle ne songe pas à nier. Elle bégaie les excuses d'usage. « Je ne t'avais pas connu — j'avais tout oublié — ma vie d'avant mon amour pour toi ne compte pas, etc. » Philippe ne désarme pas. Il veut connaître le nom de son prédécesseur, il veut savoir quel est l'homme auquel Hélène, en dépit de tout ce qu'elle peut dire, doit continuer à penser, chaque fois qu'elle regarde son enfant, son enfant à

lui. — A ces derniers mots, Hélène sursaute. Qui peut l'avoir appris à Philippe? A part elle, une seule âme sur terre connaît encore ce secret : sa plus intime amie, Gotte. Et Gotte était tout à l'heure chez Philippe, à une heure indue. Un éclair traverse l'esprit de la jeune femme : Gotte l'a trahie, et la trahison n'est explicable que par des relations coupables entre elle et lui. Maintenant, c'est au tour d'Hélène à assaillir Philippe d'amers reproches. Elle ne peut prendre son parti de cette infidélité. Son amour a fait naufrage. Ils doivent se séparer. Philippe, qui d'accusateur hautain est devenu tout à coup un condamné piteux, implore inutilement pardon à deux genoux. Tout ce que peut lui accorder Hélène, c'est qu'elle n'a pas dit son dernier mot. Il faut qu'ils restent un certain temps sans se voir. Il faut qu'ils essaient de se ressaisir dans la solitude. Peut-être le temps les aidera-t-il à triompher du passé, surgi si brutalement devant leurs yeux.

Il se produit ce qu'on pressent ici. Le court acte final arrange doucement toutes les affaires. Après une purification de plusieurs mois, Philippe et Hélène se réconcilient. Leur amour est sorti victorieux de l'épreuve, le compte du passé est réglé, et l'on peut fixer le jour du mariage.

C'est le troisième acte qui a décidé le grand succès de la pièce. Le brusque renversement de la situation, le complet évanouissement de l'ancienne faute d'Hélène dans la lumière crue de la faute récente de Philippe, la naïve transformation de l'accusée contrite en accusatrice impitoyable, le lamentable écroulement du sermonneur tout à l'heure encore gourmé et insolent, ravirent le public. C'est là aussi, en réalité, du bon théâtre moyen, toujours sûr de son effet. Les traits d'esprit assez nombreux du dialogue contribuèrent également au succès de la comédie. Je ne puis toutefois m'en enthousiasmer. Ce sont en partie des calembours très chétifs, en partie des impertinences de gens mal élevés. Pour prouver que mon jugement n'est pas le débinage d'un dépréciateur

grincheux, je citerai quelques traits regardés universellement comme les meilleurs.

Un invité d'Ardan cause avec lui. « Si l'on allait au fond des choses, il n'y a pas un homme à Paris, j'entends de ceux qui s'occupent de certaines affaires, il n'y en a pas un qui ne soit écrouable ». — «... Qu'entendez-vous par de certaines affaires? » — « Dame, des affaires incertaines ». Un autre invité dit qu'il est « dans la lune de fiel ». Un troisième, parlant d'un financier, remarque qu'il a une de ces têtes « qu'on n'aimerait pas à rencontrer au coin d'une banque ». A M. des Trembles, qui fait la cour à M^{me} Ardan et lui dit : « Ce n'est pas une aventure que je vous propose, un caprice », celle-ci répond : « Non, non, j'ai bien compris, c'est une infamie durable, un adultère de raison ». — Le sculpteur Philippe, auquel on présente un écrivain, lui dit : « Vous avez beaucoup de talent ». — « Mais, Monsieur, vous en êtes un autre », riposte celui-ci en lui serrant la main. On le voit, tout cela ne vaut pas cher; c'est de l'esprit à la grosse. Je n'ai trouvé qu'un mot vraiment drôle. Une dame prétentieuse dit à un jeune homme : « Venez avec nous à Baden-Baden ». — « Je vous remercie. Je resterai probablement à Neuilly-Neuilly ».

Comment, au milieu de tout cela, se justifie le titre? Où est « la douloureuse », « l'addition »? Elle n'est nulle part. M. Donnay n'a pas été capable de traduire en vie dramatique l'idée fondamentale de sa pièce, ou ce qu'il donne comme tel. Le destin se comporte pour Philippe et Hélène comme un créancier d'une indulgence sans exemple. Ils ne payent qu'un à compte minime de leur dette, et le surplus leur est remis. Leur cas démontre donc justement le contraire de ce que le titre affirme. Mais il serait naïf aussi de prendre ce titre au sérieux. Il est simplement une pose, une concession à ceux qui assignent à la scène une tâche supérieure au « beuglant » et au cirque. D'après La Rochefoucauld, l'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu. L'intention

affichée de montrer dans sa pièce l'action d'une loi morale, est l'aveu du vaudevilliste sans idées que les paysans du Danube qui méprisent l'expression idiote de « l'art pour l'art » et demandent un but moral à toute œuvre artistique, valent pourtant mieux que lui.

On a vanté *La Douleur* comme une satire de la société. C'est là une prétention qui fait hausser les épaules. Une satire a pour prémisse l'observation de la réalité, et l'on n'en découvre pas un soupçon chez M. Donnay. Il n'y a pas, dans notre monde sublunaire, un seul salon comme celui des Ardan. C'est une image du monde telle que les bohèmes des brasseries de Montmartre, étrangers aux salons, la tirent de la profondeur de leur âme alourdie par la bière. Il n'y a qu'un homme n'ayant jamais ouvert les yeux ni les oreilles sur la société, pour se la représenter ainsi. Les hyènes de la Bourse peuvent être des filous éhontés, leurs femmes peuvent être pires que les pierreuses, leurs invités peuvent se moquer de leur hôte et d'eux-mêmes réciproquement, mais tout cela se pratique sous d'autres formes que celles que montre M. Donnay, sans le laisser-aller brutal de larbins gouailleurs. Un Ardan n'a jamais vécu. Les aigrefins vulgaires de l'espèce des Mayer et des Macé-Berneau ne voient pas de gens du monde chez eux, et les grands pirates de l'envergure des Soubeyran, des Langrand-Dumonceau ou des Philippart, ne supportent jamais, tant qu'ils sont debout, qu'un écrivain leur jette en pleine face, dans leur propre salon, des impertinences.

Cet Ardan est une figure que l'école du Chat Noir s'est faite de peau de chamois et d'étoffe, une caricature destinée à être brûlée en temps de foire par des enfants turbulents : vengeance facile de pauvres diables avides d'argent contre les possesseurs furieusement enviés du mammon. Cela est aussi peu vrai que les pères nobles, les traîtres louches et les Agnès gloussantes du théâtre routinier, à bon droit raillé, d'avant-hier; cet ultra-modernisme ne se distingue pas essentielle-

ment du théâtre obsolète. Il est également en carton, seulement en carton taillé au goût du jour. Les épigones du romantisme avaient créé un fade monde en papier pseudo-idéaliste, plein de couleur rose, d'eau sucrée, de générosité et de bonnes situations pour la vertu mal dotée ; le Chat Noir a créé, lui, un monde en papier de gredinerie et de bassesse générales. Mais je ne vois pas en quoi une convention de gibiers de potence est artistement supérieure à une convention d'enfants sages.

Comme construction et agencement, *La Douleuse* est déplorablement « va comme je te pousse ». Le premier acte tout entier est sans importance pour la pièce. Il peut exister par lui-même comme causerie dialoguée de *La Vie parisienne*, sans que l'on demande une suite, et il peut être supprimé de la comédie, sans qu'on s'en aperçoive aux actes suivants. M. Maurice Donnay se rend la tâche très facile. Il esquisse une pièce sans plus de scrupule ni de souci qu'un article du *Gil-Blas*. Quelques charges d'atelier, quelques blagues, quelques allusions antisémites, quelques coups de patte contre les chéquards de la Chambre des députés, une action tenue comme un fil d'araignée, et la pièce est bâclée. Si l'affaire réussit, tant mieux ; si elle déraile, cela ne signifie pas grand'chose. Mais celui qui se fait une aussi piètre idée de son art et apporte si peu de sérieux à sa tâche créatrice, celui-là n'éveille pas de confiance en son avenir.

Aussi je ne crois pas que M. Maurice Donnay, en dépit de ses grands succès, aille jamais bien loin. Comme peintre de mœurs, il est inexact ; et, comme dramaturge, il ne soupçonne même pas les règles éternelles de son art. Ses pièces apparaissent aujourd'hui brillamment modernes, parce qu'elles portent leur timbre à date. Mais justement les traits qui, aujourd'hui, plaisent le mieux, les rendront, demain, insupportablement vieilles et ridicules.

Comment finit l'amour.

Avant de prendre congé de M. Maurice Donnay, je voudrais encore m'arrêter à l'une de ses pièces, qui a la loyauté de ne pas se donner pour une pièce à problème, et n'affiche d'autre prétention que de divertir les spectateurs superficiels. Cette pièce est intitulée *Amants*, et met en œuvre une histoire peu compliquée.

M. Georges Vertheil, — le nom ne fait rien à l'affaire, mais je l'indique parce que la discrétion ne m'est pas imposée, — M. Georges Vertheil donc, un élégant jeune clubman parisien, fait la connaissance de M^{lle} ou M^{me} Claudine Rozay, une ex-comédienne ravissante et pleine de tempérament, et s'amourache d'elle. M^{lle} ou M^{me} Claudine résiste un peu, car elle jouit d'un ami généreux, le comte de Puyseux, et ses relations avec ce protecteur mûr sont ornées d'un bébé. Mais l'état de défensive ne dure pas longtemps. Claudine exauce les vœux de Georges. De là naissent quelques complications ennuyeuses. La jeune femme ne veut pas lâcher son comte, et cela vexé le clubman, qui se montre singulièrement prétentieux. Il veut régner seul dans le cœur de Claudine, qui, elle, s'obstine opiniâtrément à maintenir le régime du duumvirat. Pour qu'on ne croie pas la jeune femme pire qu'elle n'est, il convient de faire remarquer qu'elle entend la constitution du duumvirat à la façon de l'ancien gouvernement japonais. Le mikado est le souverain légitime qu'on vénère, mais qui n'a rien à dire et n'est qu'une figure décorative purement platonique ; le maître réel, au contraire, celui qui exerce en fait la puissance, c'est le chogoun. Georges trouve dur de se contenter du rôle de chogoun ; il finit cependant par s'y résigner, et est heureux. Cela dure ce que durent les roses. En tout cas assez longtemps pour que le penchant initial de Claudine se développe en la plus violente passion. Après quelques semaines passées dans

une ivresse délicieuse, elle est enfin prête à renoncer au comte de Puyseux et à appartenir tout entière et pour toujours à son Georges. Mais, maintenant, c'est Georges qui ne veut plus. Il en a assez de la béatitude, et il quitte Claudine, en dépit de l'ineffable désespoir de celle-ci. Dix-huit mois se passent. Les deux jeunes gens se revoient soudain dans le salon d'amis communs. Une catastrophe se produit? Les anciennes blessures se rouvrent? Le sang s'en échappe à torrents? Oh! que non! Tous deux se sont complètement consolés. Claudine, entre temps, a épousé son comte de Puyseux, et Georges est fiancé à une riche héritière. Ils se communiquent tranquillement et en souriant ces nouvelles de famille, qui les intéressent sincèrement tous deux.

L'histoire que je raconte là est l'armature sur laquelle M. Maurice Donnay a posé ses pièces d'artifice de bons mots et de plaisanteries spirituelles. Leur crépitement et leur pétillement ont diverti les spectateurs. Ce ne serait cependant pas pour moi un motif de m'occuper d'un travail en somme inférieur, si le dernier tableau, la rencontre des anciens amants, ne traitait un sujet à méditation, sur lequel je voudrais m'arrêter un instant.

Le fond universel de la poésie de tous les temps et de tous les peuples, c'est l'amour. Elle raconte sans se lasser la naissance et les faits et gestes de celui-ci. Elle décrit tous ses phénomènes principaux et accessoires. Elle suit à la trace toutes ses singularités et toutes ses aberrations. Elle cherche à épuiser sa casuistique à perte de vue. Il n'y a qu'une question, l'une des plus importantes en matière d'amour, dont, chose étrange! elle ne s'occupe pas, et qui est celle-ci : Comment finit l'amour?

Je regretterais qu'ici un sage Thébain vint à m'interrompre et à me crier : « Comment! la poésie ne s'occupe pas de la façon dont l'amour aboutit? Mais c'est là nier le théâtre tout entier! Celui-ci pivote uniquement autour de cette question :

seront-ils ou non l'un à l'autre? La division de la littérature dramatique en drame et en comédie ne repose-t-elle pas tout entière sur la fin bonne ou mauvaise que prendra l'affection du couple protagoniste? »

Ce serait là un langage déplorablement superficiel. Sans doute, le rideau ne tombe pas sur une pièce bien conditionnée, sans que le poète ait honnêtement satisfait notre curiosité au sujet du dénouement de l'affaire amoureuse. Les amants meurent ou se marient. Mais le mariage n'est pourtant pas la fin de l'amour! Seuls des anarchistes méchants le soutiennent. Et la mort, qui supprime tout brutalement, ne termine rien virtuellement.

La vérité, c'est que la poésie traite simplement l'amour comme une chose éternelle. D'après elle, il peut se transformer, mais il ne peut cesser. Il est immortel comme le plasma germinatif de Weismann, qui peut être détruit par une force extérieure, mais qui organiquement, par les conditions intrinsèques, n'est jamais tributaire de la mort. Dans le ravissant duo du *Fils des Forêts*, du poète dramatique autrichien Frédéric Halm, l'auteur, à cette question épineuse : « Et dis-moi comment finit l'amour », répond carrément : « Ce n'était pas de l'amour, s'il a pu finir ». La fin de l'amour est la pierre de touche de son authenticité. S'il peut finir, ce n'était pas de l'amour; si c'est de l'amour, il ne peut pas finir. Tous les poètes adhèrent à l'arrêt de Frédéric Halm. Quelque tournure que puissent prendre les événements extérieurs, ils ne changent rien à l'amour, ils n'ont aucun pouvoir sur l'amour. Au bout de cinquante ans de mariage, la montagnarde écossaise de Robert Burns murmure tendrement à l'oreille du compagnon de sa vie :

« John Anderson, mon amour, John, — lorsque nous fîmes connaissance — vos cheveux étaient pareils au corbeau, — votre beau front était uni ; — mais maintenant votre front est chauve, John, — vos cheveux sont pareils à la neige ; — mais

béni soit votre crâne glacé, — John Anderson, mon amour!... John Anderson, mon amour, John, — nous avons gravi la colline ensemble ; — et que de jours joyeux, John, — nous avons eus l'un avec l'autre! — Maintenant il faut la descendre en chancelant, John ; — mais nous irons la main dans la main ; — et nous dormirons ensemble au pied, — John Anderson, mon amour! »

L'amour, ici, a survécu à la détérioration mélancolique de la matière, et son feu sacré brûle sous la neige des cheveux blancs, comme autrefois sous les boucles abondantes et couronnées des myrthes de la jeunesse.

Cela ne porte non plus aucun préjudice à l'amour, s'il ne mène pas à la satisfaction. Est-ce un malentendu qui sépare les amants : alors leur vie, à partir de cet instant, est privée de son sens ; ils mènent une existence crépusculaire comme les ombres errantes de l'Hadès, non seulement dépourvue de joie, mais presque inconsciente :

« Ils se séparèrent enfin et ne se virent plus — que parfois en rêve ; — ils étaient depuis longtemps morts, — et le savaient à peine eux-mêmes ». (Henri Heine).

Quand l'amour doit choisir entre le renoncement et le péché, ou il recourt sauvagement au meurtre, à la façon de Clytemnestre et d'Egiste, et assassine sans hésitation, ou il saisit le pistolet de Werther et se dérobe ainsi à la nécessité d'un choix impossible. Et s'il a choisi le péché, il ne connaît aucun repentir et triomphe de la vengeance et du châtement. Jusque dans le troisième cercle de l'enfer, où expient les victimes de l'amour coupable, où Sémiramis se tord les mains près de Cléopâtre, tandis qu'Hélène regarde d'un œil d'effroi Achille et Paris, jusque dans le troisième cercle de l'enfer Francesca dit à Dante qui l'interroge avec compassion :

Amor ch'a null'amato amar perdona,
Mi prese, del costui piacer, si forte,
Che, come vedi, ancor non m' abbandona!

« L'amour... m'a prise... si fortement, qu'il... ne me quitte pas encore! » Le poignard du tyran de Rimini est encore plongé dans son sein, les tourments de l'enfer la torturent pour toute l'éternité, mais « l'amour ne la quitte pas encore! »

L'amour n'est-il pas payé de retour : cela non plus ne le refroidit pas, mais l'exalte tragiquement. Alors il chante avec Ophélie : « Bonjour, c'est la saint Valentin », pique des nénuphars dans sa chevelure, et se jette à l'eau. Ou bien, comme le pauvre chevalier Toggenbourg, qu'un railleur irrévérencieux seul peut trouver ridicule, « un matin il reste là, mort, le front pâle, le visage paisible tourné encore du côté de la fenêtre » du cloître à laquelle il attendait que sa bien-aimée apparût. Ou bien il s'incarne dans la prodigieuse figure de Solveig, la moins terrestre et par là la plus expressive qu'Ibsen ait créée, de cette fiancée symbolique qui attend, patiente et sûre, pendant cinquante ans, Peer Gynt dans la forêt près de l'arbre, et qui, vieille à la tête branlante, continue à chanter tout bas :

Kanske vil der gaa baade Vinter og Vaar,
Og naeste Sommer med, og det hele Aar,
Men engang vil du komme, det ved jeg vist,
Og jeg skal nok vente, for det lovte jeg sidst.

« Peut-être s'écouleront encore l'hiver et le printemps, et même le prochain été, et toute l'année. Mais un jour tu viendras, j'en suis certaine, et je veux toujours attendre, car je te l'ai promis la dernière fois ».

L'amour peut se changer en haine, son nom est alors Médée. Il peut mettre la hache à la main de l'amante, pour porter le coup de mort à l'adoré, comme dans le cas de Lucrece et de Joerg Jenatsch (de Conrad Ferdinand Meyer). Il n'y a qu'une chose qu'il ne peut pas : s'éteindre insensiblement et disparaître.

C'est là le point de vue de la poésie. Elle s'écrie avec Alfred Austin :

Yet Love can last, yes, Love can last,
The Future be as was the Past,
And faith and fondness never know
The chill of dwindling afterglow...

« Cependant l'amour peut durer, oui, l'amour peut durer, l'avenir être ce qu'a été le passé, et la fidélité et la tendresse ne jamais ressentir les frissons des derniers reflets évanescents ». Elle célèbre seulement « ces Asra qui meurent quand ils aiment ». Elle connaît seulement des monogames inébranlables comme Faust, qui ne voit pas « Hélène en chaque femme », mais ne voit même en Hélène que la seule et unique Marguerite, que l'image de celle qu'il a perdue poursuit éternellement, et qui lui doit, en même temps que toutes ses joies et toutes ses douleurs sur terre, le salut de son âme dans l'au-delà. Ne plus aimer, après qu'on a aimé ! Ou même aimer deux fois ! C'est là ce que la poésie ne comprend pas. Elle pratique, comme la plus fanatique tribu hindoue, la « suttee », c'est-à-dire la combustion des veuves sur le bûcher de leur époux. Même l'archétype de l'inconstance, Don Juan, lui fournit la preuve la plus éclatante de sa thèse de l'éternité de l'amour, car elle fait du coureur de cotillon, dans un contraste paradoxal, un infatigable chercheur d'idéal, qui porte dans son âme une image dont il s'efforce de trouver le modèle parmi les femmes mortelles, et dont l'inconstance n'est que la fièvre de sa constante désillusion, sa soif de l'amour vrai, immense, unique. C'est ainsi que la peinture reproduit avec la couleur blanche les effets du noir profond et brillant. (Si les profanes en cette matière s'imaginent que je leur en fais accroire, ils n'ont qu'à examiner de près, sur un tableau, la touche à l'aide de laquelle sont obtenus le velours ou le satin noir, la soie noire, les cheveux noirs ou le bois d'ébène).

Combien le tableau est différent, pourtant, quand nous cherchons à connaître l'amour non par la poésie, mais par la vie ! Alors nous voyons à tout instant un amour qui a com-

mencé en torrent furieux, par de puissants effets de cascade, et s'est élargi en un fleuve majestueux, pour se perdre peu à peu, sans laisser de traces, dans le sable du désert de la vie. « Ce n'était pas de l'amour, s'il a pu finir. » Cela est facile à dire après coup. Tant qu'il a duré, on ne pouvait le distinguer par aucun signe de l'amour éternel que chantent les poètes. Une femme se jette à l'eau par chagrin d'amour. Si elle se noie, la poésie la prend comme un exemple de son affirmation que l'amour est plus fort que la vie et ne cesse qu'avec celle-ci. Mais si on la sauve, nous la voyons souvent quelques mois, quelques jours même plus tard, joyeuse, au bras d'un homme qui n'est pas celui pour lequel elle a voulu mourir. « Jupiter sourit des serments des amoureux », disaient les anciens, ces grands réalistes. Non que ce soient de faux serments; autrement Jupiter les foudroierait de son tonnerre. Ceux qui jurent sont de bonne foi : ils ont la meilleure intention de rester fidèles à leur serment. Mais les serments d'amour ressemblent aux signatures tracées avec certaines encres délébiles : au bout de quelque temps elles disparaissent d'elles-mêmes, ne laissant que le papier blanc.

Voici une des plus désolantes anecdotes que je connaisse. Un peu après 1870, George Sand, âgée, était allée un jour au ministère de l'Instruction publique. Il y avait quelqu'un chez le ministre, et l'illustre femme écrivain dut patienter un certain temps dans le salon d'attente. Sur le sofa, à côté d'elle, était assis un vieux monsieur à la boutonnière ornée de la rosette d'officier de la légion d'honneur. Tous deux se mirent à causer et se plurent mutuellement. Au bout d'une demi-heure d'une conversation des plus délicieuses, le monsieur regarda sa montre, se leva, et prit congé de la dame en lui disant : « Je regrette vraiment beaucoup de ne pouvoir attendre plus longtemps. Si je savais trouver toujours ici une si charmante compagnie, je viendrais souvent au ministère ». Lorsqu'il fut parti, George Sand demanda à l'huissier :

« Connaissez-vous cet aimable vieux monsieur? » — « Sans doute. C'est M. Jules Sandeau, de l'Académie française ». Et Jules Sandeau, qui, de son côté, s'était informé dans l'antichambre du nom de l'intéressante dame, avait reçu cette réponse : « C'est M^{me} George Sand, le célèbre écrivain ».

Sandeau et Sand, l'homme qui avait aimé follement cette femme, la femme qui avait sacrifié à cet homme, mari, enfants, foyer, position sociale et réputation, qui avait taillé son nom d'écrivain dans le nom du bien-aimé, Sandeau et Sand avaient conversé ensemble une demi-heure avec animation, et ne s'étaient pas reconnus! Et « ce n'était pas de l'amour, s'il a pu finir »?

La poésie n'admet pas ce dénouement désolé et plat. Elle ne le peut pas non plus, car elle se nierait et se raillerait elle-même. L'homme de la réalité peut rétrospectivement nommer « ânerie de jeunesse », à demi ému, à demi narquois, ce qui, tant que la chose a duré, lui a semblé un orage de fin du monde. Le poète ne voudra pas ajouter à sa création une parabase qui avilit son haut pathos en une faribole. Nous savons — et nous aimerions presque mieux ne pas le savoir — que la Laure de Pétrarque eut une ribambelle d'enfants qui n'étaient pas de son poète, que Werther, au lieu de se brûler la cervelle, trouva le chemin de Charlotte à Frédérique et à M^{me} de Stein, aussi à la Vulpius, et même à la jeune servante de l'auberge de Carlsbad sur laquelle le grand poète a consigné tous les détails désirables dans son récit en vers, longtemps inédit, *Das Tagebuch*, qui ne s'adresse pas aux fillettes suivant encore le catéchisme. Si Roméo et Juliette étaient demeurés en vie, si le breuvage absorbé dans la crypte avait agi moins radicalement, ils se seraient peut-être lassés plus tard l'un de l'autre et auraient divorcé. Mais qui ne ferait un crime au poète d'exposer conformément à la vérité un pareil dénouement?

Dans ces tout derniers temps seulement, quelques écrivains

ont osé montrer les voies descensionnelles de l'amour et sa disparition finale dans le grand néant, cette destination commune de toute chose existante. L'écrivain allemand Théodore Fontane l'a fait d'une façon précise, et par cela même émouvante, dans son beau roman *Irrungen Wirungen* (*Erreurs et Confusions*). Deux êtres qui éprouvent l'un pour l'autre le plus profond amour n'y essaient même pas de triompher des obstacles de la machine sociale, mais leur cèdent au contraire peu héroïquement, c'est-à-dire humainement. Ils se séparent sans bruit et continuent à mener chacun une existence dans laquelle l'autre n'a plus la moindre petite place. L'écrivain expose le cas simplement, mais chacune de ses paroles révèle qu'il lui apparaît indiciblement tragique, comme un résumé de toute la douleur de l'humanité, et le mot du poète romain : « Les choses ont leurs larmes », pourrait servir d'épigraphe à l'œuvre. C'est que Théodore Fontane conserve au fond de son âme la tradition poétique de l'éternité naturelle de l'amour et de sa toute-puissance qui vainc tout, et il présente à la vie une preuve observée de la fausseté de cette vue, comme on présente à un méchant homme sa mauvaise action. M. Maurice Donnay fait le pas décisif au delà de Théodore Fontane. Il voit déjà sans émotion ni regret la débilité du plus puissant exploit de l'organisme humain. Il classe froidement l'amour d'hier avec la lune du mois passé et la neige d'antan. Il estime un amour fini à la même valeur que la cendre d'un cigare fumé. Les poses et les airs importants sont l'autoillusion sentimentale de sots exaltés; les gens raisonnables en jugent ainsi, dit-il en souriant et en se frisant la moustache.

Qui niera que M. Donnay n'ait raison ? Et cependant il est aisé de comprendre comment la poésie en est venue à ses notions si cruellement contredites par la vie. La poésie a partout et toujours dix-huit ans. Elle est la forme durable des états d'âme fugitifs du printemps de la vie. Or, à cet âge, l'être humain ressent l'amour comme éternel et tout-puissant. Au

milieu de la plus profonde ivresse amoureuse, un être jeune ne pourrait jamais concevoir l'idée que l'objet de son amour, qu'il sent constituer une partie de lui-même, lui devienne jamais étranger jusqu'à ne plus le connaître. Et cependant cet événement arrive, et quand plus tard, en vieillissant, il regarde en arrière, son amour ne s'offre plus à sa conscience que comme un souvenir indifférent, qui n'est accompagné d'aucun affect, ou ne l'est que d'affects n'ayant rien à voir avec l'amour lui-même. La poésie, au contraire, fixe le moment de l'ivresse et met le point final avant que survienne le dégrisement.

Il est très compréhensible que les hommes aiment, dans la poésie, l'éternité idéale de l'amour qu'ils n'ont guère l'occasion d'observer dans la réalité. Une telle idée parle à leur vanité et à leur désir de domination. C'est pour chacun une idée flatteuse d'être l'unique amour indéracinable d'un être humain et de remplir complètement une âme, en en chassant tout autre contenu. Car, remarquons-le bien, lorsqu'on cherche à la façon habituelle sa propre image dans la poésie, on ne se voit jamais en Didon, mais toujours en Enée, pas souvent en Kätchen von Heilbronn, l'héroïne de la pièce de Henri de Kleist, mais volontiers en son bien-aimé, le chevalier Wetter von Strahl ; on revendique naturellement pour soi la place du tableau d'autel, et on laisse aux amoureux héroïques célébrés par le poète celle des adorateurs agenouillés sur les marches. Une autre source d'émotion que fait jaillir le poète, quand il parle à sa façon de l'amour, c'est la pitié que ressent l'homme pour son propre destin d'être éphémère. Quand ses yeux deviennent humides à la pensée de son premier amour, c'est simplement parce qu'il se dit qu'il n'a plus vingt ans. Cette exclamation sentimentale : « Oh ! que ne peut-il fleurir éternellement, le beau temps du jeune amour ! » (Schiller), n'est que la traduction honteuse de cette pensée beaucoup moins poétique : « Pourquoi deviens-je chauve et bedonnant, et pourquoi ma digestion se fait-elle mauvaise ? »

Il y a des natures qui répondent à l'idéal poétique le plus inébranlable d'un amour unique ne finissant jamais. Ce sont les natures le plus hautement différenciées, qui ne trouvent qu'avec le plus grand mal le complément de leur propre être, et qui alors s'y attachent avec une résolution désespérée, car elles sentent instinctivement qu'elles ne pourraient le remplacer. Mais ces natures constituent de rares exceptions, et il faut qu'il en soit ainsi. L'espèce en effet périrait, s'il y avait beaucoup d'individus qui ne peuvent aimer qu'une fois. L'intérêt de l'espèce exige impitoyablement le large choix amoureux des individus, leur grande inconstance dans l'inclination, le renoncement à l'exclusivité dans leurs sentiments. Le grand amour de la poésie favorise le plus riche épanouissement d'individus exceptionnels, il ne sert pas au maintien de l'espèce; il lui nuit et le compromet. Mais la nature, avec quelque rage d'ailleurs qu'une pseudo-philosophie d'asile d'aliénés, actuellement à la mode chez les hystériques des deux sexes, puisse hurler le contraire à tous les vents, la nature s'intéresse non à l'individu aristocratique passager, mais à la foule qui coule ses flots éternellement. L'individu aristocratique, elle ne le cultive que par exception, pour des emplois catastrophaux, comme le héros, le martyr, le destructeur de peuples. Elle réserve sa tendresse maternelle pour les exemplaires moyens de l'espèce, qu'elle ne conçoit pas comme des aloès qui fleurissent une fois en un siècle et portent alors une fleur miraculeuse presque effrayante dans sa beauté étrange et dominatrice, mais comme des lilas qui, à chaque nouveau mois de mai, se parent simplement et joyusement d'ombelles nouvelles.

VI

FRANÇOIS DE CUREL

L'écrivain et son œuvre.

M. François de Curel est un de ces favorisés du sort dont tout le monde parle sur un ton adouci de respect et avec un visage où s'accusent les plis sérieux. Beaucoup de choses en ce monde, toutes choses peut-être, sont affaire de chance. Le succès d'un artiste ou d'un écrivain en dépend en tout cas. Il résulte de l'étiquette qu'on lui accole à sa première apparition dans la publicité. Elle lui reste et détermine pour l'avenir l'attitude de la critique et du public envers lui. Celui-ci porte cette marque : « Buts élevés ! Efforts nobles ! » ; celui-là reçoit ainsi son compte : « Faiseur ! » Il n'est pas nécessaire qu'aucune des deux inscriptions soit justifiée par l'œuvre ou par le caractère de l'artiste. Ces inscriptions sont souvent, sont presque toujours dictées par le hasard, par l'esprit de parti, par les sentiments personnels. Leur effet n'en est pas moins décisif. On regardera désormais constamment l'un selon la perspective de la grenouille qui place les objets très haut, l'autre selon la perspective du cavalier qui les considère par-dessus l'épaule. On prononce le nom de l'un avec un sourire de dédain, le nom de l'autre en esquissant un coup de chapeau. On aborde l'œuvre du premier avec l'intention d'y trouver des qualités, celle du second avec le dessein de la conspuer. Or, toute œuvre humaine est faite de lumière et d'ombre ; la proportion des deux parties dans le mélange déter-

mine sa valeur ou sa non-valeur. Le critique peut, sans directement commettre un faux ou dire un mensonge, insister sur la lumière ou sur l'ombre. Le *Faust* de Gœthe a des faiblesses, notamment dans la construction, dans l'agencement des parties. Dans la tragédie dont se moque un personnage du *Monde où l'on s'ennuie*, un auditeur trouve « un beau vers ». C'est une base suffisante pour éreinter *Faust* et porter au ciel la ridicule tragédie. Dans l'œuvre du chansonnier, la critique et le public cherchent uniquement le « beau vers » ; dans celle du pas de chance, ils veulent remarquer la construction défectueuse seule. Si le premier vient à donner un jour quelque chose de si mauvais qu'il n'y a pas de parti pris capable de soutenir le contraire, on dit : « Cette œuvre est l'erreur d'un artiste aux buts élevés, qui, même dans ses défaillances, reste intéressant et instructif ». Si le second crée des œuvres d'une force vitale tellement victorieuse qu'il soit impossible de les calomnier ou de les tuer par le silence, on daigne parler avec condescendance d'une « tentative peut-être moins malheureuse qu'on n'était en droit de l'attendre », on dit que l'artiste « a une fois réussi par exception à s'élever au-dessus de son niveau habituel » ; les substantifs et les adjectifs sont choisis de façon à ouvrir des perspectives sur de longues lignes de réserves, et l'impression finale même d'un jugement à contre-cœur élogieux sera toujours celle-ci sur le lecteur : « Une poule aveugle trouve aussi un grain ; mais un hasard de ce genre ne se répète pas ». C'est évidemment très injuste. Mais quel est l'homme qui, ayant dépassé la première jeunesse, attend de la justice en ce monde ? On constate de pareils phénomènes, mais l'on ne s'en plaint pas. Ils sont une conséquence nécessaire des qualités les plus élémentaires de notre belle espèce : la paresse d'esprit, le manque de jugement, la singerie, l'absence de conscience. Ils ne changeront pas tant que les hommes resteront ce qu'ils sont, ce qui veut dire, évidemment, d'ici quelque temps encore.

M. François de Curel, lui, est un favorisé, très favorisé. Il appartient à une vieille famille aristocratique. Il est riche à millions. Quelles recommandations meilleures ? A l'âge de trente ans à peu près il débuta par une pièce en trois actes, *L'Envers d'une Sainte*, qui fut jouée au Théâtre-Libre d'Antoine. Il n'avait pas de camarades dans la société habituelle de ce théâtre ; il était pour cela d'un rang social trop élevé. Il échappa donc d'emblée aux petites infamies auxquelles on doit toujours s'attendre de la part des bons amis. Ce n'était pas un professionnel. Aussi la critique le traita-t-elle avec les égards dus à un simple visiteur de qualité. Les spectateurs savaient qu'ils avaient à juger l'œuvre d'un homme du monde. Ils étaient flattés et attentifs. La pièce n'en tomba pas moins, mais avec de grands honneurs. « Extrêmement originale. Un grand talent. L'auteur méprise les trucs de métier. De là le peu de succès extérieur. Mais son effort inspire une haute estime. »

Son effort continue à inspirer une haute estime, et ses pièces continuent à tomber avec de grands honneurs. Tel a été le sort des *Fossiles* et de *L'Invitée*, joués, ceux-là au Théâtre-Libre, celle-ci au Vaudeville, de la comédie *L'Amour brode*, représentée au Théâtre-Français, et de *La Figurante*, enterrée au Théâtre de la Renaissance. L'insuccès est resté fidèle de longues années à M. François de Curel sur toutes les scènes et à toutes les représentations. Il est sorti de chaque chute plus célèbre et plus fêté. Les directeurs de théâtres l'accueillent comme une tête couronnée et refusent ses nouvelles pièces, comme si elles étaient des fragments d'Eschyle exhumés à El Fayoum. De grandes revues, comme la *Revue de Paris*, publient les drames que les directeurs trouvent beaucoup trop bons pour être représentés. La critique n'a qu'une voix pour proclamer que M. François de Curel est le chef des dramaturges de la nouvelle génération ; le public n'assiste pas aux représentations de ses pièces et ne les lit pas en brochure, mais il se

félicite qu'il soit né à la littérature française un nouveau poète dramatique de premier rang. Un tel phénomène mérite évidemment qu'on l'examine de plus près. Peut-être parviendrons-nous à découvrir pourquoi le grand poète ne compte plus ses chutes, et pourquoi, en dépit de ses chutes, il passe pour un grand poète.

La Figurante nous introduit dans la famille du vieux paléontologue et académicien Théodore de Moineville, dont la jeune femme Hélène est flanquée de l'ami obligatoire, Henri de Renneval. Une nièce, orpheline, de M. de Moineville, Françoise, complète le groupe. Moineville a eu dix années auparavant, étant déjà sexagénaire, l'idée, bien digne d'un savant, d'épouser Hélène alors âgée de vingt ans. Elle le prit parce qu'il était riche, célèbre et noble, tandis qu'elle était pauvre. Lorsque pourtant, après le mariage, il entra dans la chambre conjugale, elle s'éveilla tout à coup au plein sentiment de la situation, et, épouvantée de sa laideur et de sa vieillesse, elle le repoussa avec horreur. L'académicien qui, même dix années plus tard, nous est dépeint comme très vert encore et nullement répugnant (c'est ainsi qu'Antoine le représente), accepta cette première défaite sans aucune tentative de résistance. Il tint à l'aimable jeune femme un discours plein d'onction : « Je comprends votre dégoût. J'ai commis une faute grave. Vous ne subirez aucune contrainte. Nous sommes mariés ; à cela, rien à faire. Mais je me contenterai de veiller désormais en père sur votre bonheur ». Cela dit, il saisit le bougeoir, et se retira dignement dans la chambre à côté.

Et l'on en est resté sur ce pied depuis, du moins en ce qui concerne Monsieur. Quant à Madame, elle en eut bientôt assez de la solitude et se hâta de la partager agréablement avec Henri de Renneval. Moineville y vit clair dès le premier moment, mais ne dit rien : puisqu'il voulait qu'Hélène fût heureuse ! La liaison dure à peu près depuis le mariage, c'est-à-dire depuis environ dix ans. Renneval est devenu peu à peu

un quadragénaire obèse dont le crâne grisonne, là où il ne se dépouille pas. Il est député et est travaillé d'une violente ambition politique. Il aspire ardemment à devenir ministre, mais il est mis de côté lors de toutes les formations de cabinets, parce que son genre de vie n'est pas assez sérieux, parce qu'il n'a pas de foyer à lui. Pour arriver, il faudrait qu'il fût marié. Il s'en rend compte nettement. Il comprend qu'Hélène est une meule à son cou. Mais comment se délivrer d'elle ?

Tel est l'état des choses au début de la pièce. Hélène qui, au bout de dix années, continue à aimer passionnément Renneval, sent qu'elle le perdra si elle continue à être l'obstacle à sa carrière politique. Moineville, qui joue le naïf et prétend s'intéresser uniquement aux projets et aux chances de Renneval, lui conseille de se marier. Hélène s'accroche à cette idée. Oui, Renneval doit se marier. Mais seulement en apparence, seulement pour le monde, afin qu'il ne choque plus personne et puisse avoir un salon. Sa femme ne doit donc être qu'une « figurante », comme le pauvre Moineville a été tout le temps un « figurant ». Renneval se prête volontiers à cette proposition ; mais où trouver une femme qui se contente du rôle qu'on veut lui assigner ? Une femme, bien entendu, qui soit jeune, jolie, bien élevée, de bonne famille, avec laquelle on puisse se montrer sans être ridicule. Cette femme, mais elle est là ! On n'a qu'à étendre la main vers elle : c'est Françoise. Elle a dix-huit ans, apparaît insignifiante sous sa modeste tenue d'intérieur ; elle est la nièce de Moineville, c'est-à-dire de la meilleure extraction, elle est aussi très cultivée. Orpheline, sans fortune, sans avenir, c'est pour elle un bonheur inespéré de trouver un mari tel que Renneval. Et Hélène n'a pas besoin d'être jalouse d'elle, car elle produit une impression si froide, si insignifiante, si nulle, que personne ne voudra admettre qu'elle puisse jamais devenir une rivale dangereuse pour la belle et passionnée M^{me} de Moineville.

Reste une grosse difficulté à surmonter : révéler à Françoise le rôle qu'on lui réserve. Hélène elle-même entreprend de débattre franchement et de conclure la convention avec la jeune fille. Le jour où ces décisions sont prises, on vole à Hélène une lettre où elle parlait à son amant de la douleur qu'elle ressentait de ne pas pouvoir le tenir enlacé plus longtemps dans ses chaînes de roses. Elle a la conviction, qui bientôt apparaît fondée, que Françoise s'est approprié la lettre. Cette dernière sait donc à quoi s'en tenir, et Hélène peut parler sans détours.

Françoise accepte toutes les conditions. Elle est prête à épouser Renneval. Elle se contente de rester une simple « figurante ». Elle connaît les droits d'Hélène et les respectera. En présence de Renneval, le contrat est passé entre les deux femmes, et Françoise prie simplement son futur pseudo-mari d'être pour elle un bon ami, comme elle veut être pour lui une bonne amie, une collaboratrice et une conseillère dévouée. Pourquoi Françoise n'a-t-elle pas repoussé cette exigence humiliante et honteuse ? Parce que, sans que personne le soupçonne, elle est passionnément amoureuse de Renneval, parce que la proposition d'Hélène est l'unique moyen de devenir son épouse, parce qu'elle se sent assez forte pour transformer bientôt le pseudo-mariage en un mariage réel.

Trois mois plus tard, lorsque le rideau se lève pour la seconde fois, la situation est entièrement changée. Et, d'abord, Françoise s'est maintenant développée en une beauté efficacement encadrée de cette élégance qui la complète. Elle s'est montrée une maîtresse de maison de premier ordre, dont la salle à manger et le salon exercent la plus vive attraction sur les collègues et amis politiques de son mari. Et elle a donné à Renneval un conseil décisif. Jusqu'alors il a toujours appuyé le ministère. Poussé par sa femme, il annonce tout à coup une interpellation hostile, ce qui amène le président du Conseil à lui offrir bien vite le ministère des affaires étrangères. Le

voilà donc au but de ses désirs ! Il est reconnaissant envers sa femme, il est amoureux d'elle. Il voudrait rompre l'odieux contrat, ne fût-ce même que par susceptibilité d'amour-propre. En effet, la rusée Françoise a fait à ses réceptions, dans des conversations sur des sujets délicats avec de jeunes femmes de son cercle, des remarques d'une naïveté si invraisemblable, que les dames se sont regardées stupéfaites, et que le bruit s'est répandu qu'il se passait là des choses peu claires, que la petite M^{me} de Renneval paraissait très incomplètement mariée. Le malin vieux Moineville fait part de ces bruits à Renneval lui-même, et remarque en souriant qu'ils ne tomberont que quand celui-ci invitera au baptême de son premier rejeton. Alors Renneval harcèle sa femme de ses instances amoureuses ; mais elle reste inexorable. Elle ne veut partager son mari avec personne. Sa chambre restera verrouillée tant qu'il n'aura pas donné son congé à Hélène. Il le promet hautement et solennellement. A ce moment M^{me} de Moineville apparaît brusquement. Que vient-elle de lire dans les journaux ? Renneval veut interpellier le ministère ? De cette façon, il ne sera jamais ministre. « C'est moi qui lui ai conseillé cette interpellation », réplique en souriant Françoise, « et depuis un quart d'heure mon mari est ministre. » Grave défaite. Hélène commence à quereller Françoise, mais celle-ci ne demeure pas en reste. La première demande à Renneval de passer la soirée avec elle ; la seconde rappelle à celui-ci sa promesse. Le pantin piteux hésite, balbutie, n'a pas le courage de rompre avec Hélène. Françoise est prise de désespoir et de dégoût. Elle abandonne son mari à M^{me} de Moineville et s'enfuit, en faisant claquer les portes.

Où court-elle ? Chez l'oncle Moineville, où nous la retrouvons au troisième acte. Singulier lieu de refuge ! Hélène l'y rejoint quelque temps après. En se revoyant, les deux dames ne s'arrachent pas les yeux ; cela ne se fait pas dans leur monde. Mais les yeux gros de pleurs d'Hélène, son retour

rapide, l'amertume contenue de ses paroles font conclure à Françoise enchantée qu'elle a vaincu, que sa rivale est congédiée. C'est en effet ce qui est arrivé et ce que lui confirme son mari, quand il apparaît lui-même pour venir chercher sa femme qui ne sera plus une simple « figurante ». Hélène n'a rien de mieux à faire que de se résigner à son sort et de consentir, la rage dans le cœur, au long voyage en Italie que lui propose son vieux mari, en souriant malicieusement. Il est le triomphateur de la pièce. Il a piloté vers le bonheur sa nièce, qu'il aime, et s'est vengé de sa femme.

J'ai pour principe de ne jamais élever contre le point de départ d'un auteur cette objection : « C'est impossible ». La vie m'a enseigné que tout est possible. La critique s'exerce conformément aux lois de la logique et de l'expérience ; mais les êtres humains en chair et en os agissent fréquemment en dépit de toute logique et contrairement à la tradition, au bon sens et à leur propre intérêt. Si donc l'on veut me faire avaler des tartarinades dramatiques ou romanesques, je dis simplement : « C'est invraisemblable », prononçant ainsi, je crois, une condamnation beaucoup plus dure que si je disais : « C'est impossible ».

La Figurante est invraisemblable du commencement à la fin, dans les accessoires comme dans l'essentiel. Le célibat et une liaison notoire n'ont jamais empêché un député de devenir ministre. Il n'y a donc pas de raison pour contracter le pseudo-mariage, et la pièce, dès son point de départ, s'évanouit en fumée. Renneval est dépeint comme un tel nigaud et une telle ganache, que personne ne croira à sa grande situation dans le Parlement. L'annonce d'une interpellation n'a jamais encore valu, en France, un portefeuille à un député. Cet enfantillage est vraiment inadmissible.

Ce sont là les côtés extérieurs. Ce qui se passe dans les âmes est également très étrange. Pourquoi Moineville a-t-il accepté le refus de sa femme d'être à lui ? Pourquoi ne l'a-t-il

pas chassée de sa maison ? Pour éviter le scandale ? Dix années de cocuage public constituent pourtant un scandale plus grand encore. Pourquoi tolère-t-il la liaison d'Hélène et de Renneval ? Par philosophie souriante et indulgente ? Cela est peu d'accord avec les allusions méchantes dont il les harcèle constamment et la vengeance raffinée qu'il finit par tirer d'eux. Qu'Hélène marie elle-même son bien-aimé et que Françoise consente à jouer la figurante, cela ne m'étonne pas. De la part de femmes toquées, rien ne m'étonne. Mais ce sont en tout cas des caractères tout à fait repoussants, et l'idiot Renneval, qu'elles aiment, n'est pas moins repoussant qu'elles. M. de Curel ne nous a inspiré aucune sympathie pour ses personnages, et l'histoire qu'il nous raconte ne nous convainc pas.

C'est aussi l'impression que laissent ses autres pièces. La première est *L'Envers d'une Sainte*, dont le titre déjà est une audacieuse provocation aux mauvais plaisants. M^{lle} Julie Renaudin a aimé, il y a dix-huit ans, son cousin Henri Taval. Il lui a promis de l'épouser. Mais après avoir quitté la Bretagne, où ils vivaient tous deux, et être venu à Paris faire son droit, il fit la connaissance d'une charmante Parisienne qu'il épousa et ramena dans son pays. La cousine Julie, trahie et oubliée, continua à aimer le traître ; mais elle portait à la femme de celui-ci, Jeanne, une furieuse et haineuse jalousie. Elle tenta un jour de l'assassiner. Jeanne était enceinte. Les deux femmes traversaient un précipice sur une planche étroite, Jeanne devant, Julie derrière elle. Une poussée, et voilà Jeanne au fond. On crut qu'elle avait fait un faux pas. Jeanne seule savait la vérité. Elle tomba gravement malade, et l'on crut qu'elle allait mourir. Elle fit appeler Julie auprès de son lit, qu'elle regardait comme son lit de mort, lui dit qu'elle savait tout et qu'elle lui pardonnait à cause de son amour pour Henri. Mais Jeanne ne mourut pas. Elle accoucha avant terme d'une fille, Christine, et dans la suite ne put plus avoir d'enfant. Julie se

soumit à une expiation spontanée. Elle entra au couvent et y resta dix-huit ans. Mais elle n'avait pas la vocation. Au bout de ce laps de temps elle reparait dans le monde. Le prétexte lui en est offert par la mort de son père. Sa mère est seule, et, enfant unique, elle veut animer un peu sa solitude. Dans l'intervalle, Henri, lui aussi, est mort. Christine est devenue une grande belle fille, fiancée à un jeune chargé de cours, Georges Pierrard, qui poursuit à Paris sa carrière universitaire. Julie, accueillie comme une sainte, comme un être supra-terrestre, par sa mère, sa tante, sa cousine Jeanne et Christine, sent se réveiller, à la vue de son entourage, ses passions d'autrefois, son amour pour Henri mort, sa haine contre Jeanne devenue veuve. Cette haine s'exaspère quand elle apprend que Jeanne n'a pas gardé pour elle le secret de son crime : elle l'a révélé à son mari, quand celui-ci commença à la traiter froidement ; elle avait alors remarqué qu'il croyait détruit par une imprudence l'espoir de continuer son nom dans un fils. Ainsi donc, Henri n'a pas même conservé à Julie le souvenir ému et un peu repentant sur lequel elle comptait comme sur une dernière consolation ! Julie décide de se venger sur Jeanne. Elle empoisonne l'âme de Christine, qui pousse la piété jusqu'à l'exaltation, et qui la vénère comme un être supérieur. Elle lui démontre qu'à Paris son fiancé Georges a des relations légères ; qu'il n'entrera pas pur dans le mariage ; qu'elle ne peut épouser un réprouvé de cette espèce. Christine décide immédiatement de rompre avec Georges. Mais sa mère veille. Elle dévoile à sa fille les mobiles diaboliques de Julie. Christine se dérobe à son influence et se réconcilie avec son fiancé. Quant à Julie, après avoir échoué dans son crime contre la fille, comme dix-huit ans auparavant dans son crime contre la mère, elle retourne, humiliée et écrasée, s'enfermer de nouveau pour toujours au couvent.

Cette pièce très « originale » n'est pas tirée de la vie, mais

d'Ibsen et de Björnson, que M. de Curel lisait alors à se rendre malade. Julie poussant, sur la planche, Jeanne dans l'abîme, c'est une variation du thème de *Rosmersholm* : Rebecca West amenant M^{me} Rosmer à se noyer dans le torrent. Mais Julie est aussi Hedda Gabler, quand celle-là dit d'elle-même : « Je suis un fléau dans le monde. Je plane entre le ciel et la terre — nuage menaçant. Un nuage qui détruit le printemps sur lequel il passe ». Ou bien quand elle saisit brutalement, étrangle et jette dans la cheminée un petit oiseau que sa tante lui montre. Lorsque la petite Christine dit d'un ton doctoral : « Dans mes idées, très arriérées, probablement, le mari et la femme doivent s'entr'aider à devenir meilleurs... Voilà le vrai mariage chrétien !... Je n'épouserai jamais quelqu'un sans la certitude que son affection m'élèvera l'âme », nous entendons les héroïnes d'Ibsen développer leurs théories du « véritable mariage », comme, dans la prétention de Julie que l'homme entre chaste dans le mariage, on entend un souvenir du *Gant* de Björnson.

La pièce suivante, *Les Fossiles*, la meilleure jusqu'ici de M. de Curel, n'est plus un cliché aussi naïf des dramaturges du Nord. Ici l'auteur est plus personnel, mais non moins biscornu. Le duc de Chantemelle a un fils unique, Robert, le dernier de sa race. Robert est à la période finale de la phtisie pulmonaire. Il révèle à sa mère qu'Hélène Vatin, l'ancienne dame de compagnie de celle-ci, a été sa maîtresse et qu'il a un fils d'elle ; il la prie, lui mort, de se charger de l'enfant. Le vieux duc est mis au courant du secret. Hélène Vatin a été aussi sa maîtresse. Il a même cru que l'enfant est de lui. Apprenant qu'il est le fils de Robert, il exige que celui-ci épouse Hélène. Alors le fils est légitime et le nom et le titre des ducs de Chantemelle continuent à exister. Robert, sa sœur Claire, entichée de sa noblesse, sa mère, sévère sur les principes, se plie sous la volonté du duc : l'honneur du nom avant tout ! Le mariage a lieu. Une nour-

rice au fait des choses, que l'on chasse parce qu'elle s'est rendue coupable de négligence à l'égard du jeune héritier, révèle à Robert, dans sa fureur, que sa femme a eu des rapports également avec son père. Robert ne survit pas à ce coup. Mais avant de mourir il pardonne à son père et prie sa mère et sa sœur de se montrer bonnes envers sa veuve et son fils, à cause du nom des ducs de Chantemelle.

L'Invitée est M^{me} de Grécourt, une Autrichienne qui a quitté il y a dix-huit ans son mari, parce qu'elle a constaté son infidélité. Elle ne lui a jamais avoué le motif de sa fuite. Elle lui a laissé croire qu'elle a été enlevée par un adorateur. Pour éviter le scandale, Grécourt a répandu le bruit que sa femme a l'esprit dérangé et a été internée dans une maison de santé. Elle a deux filles, qui avaient quatre ans et deux ans lorsqu'elle quitta son mari. Pendant dix-huit ans M^{me} de Grécourt a vécu à Vienne, sans rien apprendre sur le sort des siens, sans se préoccuper de ses filles. A présent celles-ci ont grandi. Leur père a pris chez lui, comme maîtresse, la veuve d'un de ses amis, M. de Raon. Le père vivant dans ces conditions, la mère étant internée dans une maison de santé, les deux filles trouvent bien des « flirts », mais non des prétendants, ce qui chagrine beaucoup leur père. Dans sa détresse, il fait prier sa femme de revenir avec lui : il est tout prêt à lui pardonner. Pour l'amour de ses filles, M^{me} de Grécourt quitte Vienne et se rend à Paris. Elle arrive plus tôt qu'on ne l'attendait. Elle trouve M^{me} de Raon comme maîtresse de maison chez son mari ; quant à elle, elle est un hôte étranger que tout le monde reçoit avec froideur et embarras. Il n'est plus possible de rattacher le présent au passé. Elle fait connaître à son mari les motifs de sa fuite, puis veut retourner à Vienne. Mais ses filles trouvent le chemin du cœur de leur mère, et elle les emmène avec elle. C'est à son mari à voir comment il arrangera avec M^{me} de Raon le restant de sa vie.

Le Repas du Lion oppose l'une à l'autre, dans une fable d'un

romanesque inadmissible, deux conceptions différentes de la vie : celle de l'amour du prochain, qui constitue le fond du tolstoïsme, du mouvement anglais du Toynbee Hall, des institutions charitables de l'Armée du Salut, du programme du parti chrétien social, et qui, au nom de la fraternité, veut mettre les heureux de ce monde au service des déshérités ; et la conception égoïstement individualiste, qu'un des principaux personnages de la pièce résume dans cette image : de même que le lion assaille sa proie, se délecte de son sang, se rassasie de ses plus savoureux morceaux, et, après s'être satisfait, abandonne dédaigneusement les restes aux chacals, qui de cette façon se trouvent également pourvus, ainsi l'entrepreneur capitaliste travaille pour lui, pour son propre profit, pour son propre enrichissement, mais il tombe quelques miettes aussi pour les prolétaires, ses salariés, tout au moins les déchets dédaignés par lui.

Le problème n'est pas mal saisi. C'est ainsi qu'il se pose assez fréquemment en effet. Il y a dans la vie réelle des représentants de ces deux manières de voir, même des gens qui ont assez réfléchi sur eux-mêmes et sur leurs impulsions, pour se rendre compte de la philosophie de leurs actes, et qui seraient capables de faire une conférence bien ordonnée en trois points sur les mobiles de leur conduite. Le tort de M. François de Curel, c'est de ne pas développer en un dialogue platonique l'opposition entre la philosophie de solidarité et d'amour du prochain, et la philosophie de la libre concurrence, de l'abus sans scrupules de la supériorité, de l'égoïsme. Il veut faire sortir lumineusement cette opposition des faits et gestes d'êtres vivants, et la faire constater par le spectateur. C'est une noble ambition artistique. Mais l'exécution reste bien chétive, à côté de la grande velléité. La pièce ne produit pas un instant l'impression de la réalité. Une fable est bonne, quand elle prouve sa moralité ; elle est mauvaise, quand elle est déterminée par sa moralité. *Le Repas du Lion* de M. de Curel

est une mauvaise fable. Sa moralité existait d'abord dans l'esprit de l'auteur, et c'est seulement ensuite que celui-ci chercha pour elle une incarnation concrète, qu'il ne trouva pas.

Cette analyse de ses premiers drames fait reconnaître que M. François de Curel aime seulement les sujets étranges et en quelque sorte cherchés dans la lune. Il est vraisemblablement fier de leur choix. Il regarde vraisemblablement comme une chose particulièrement distinguée de ne traiter que des « cas rares ». Mais sa prédilection est une aberration. Elle l'empêchera toujours de s'emparer de l'âme et du cœur des hommes sentant d'une façon naturelle et saine. On s'explique que, en dépit de ses insuccès réguliers, il soit estimé. Son talent n'est pas douteux. Comment il amène ses situations dramatiques, cela dépasse tout ce qu'on peut imaginer de fabuleux. Mais la situation une fois établie, il la traite avec une force et une intensité de vie imposantes. A quoi cependant cela lui sert-il ? On admire sa dextérité, et elle vous laisse froid. M. François de Curel est un poète d'après la méthode mathématique. Quand il construit un drame, il pose une équation avec un nombre d'inconnues. Il existe une géométrie non euclidienne, une géométrie de l'espace à plus ou à moins de trois dimensions. De même, M. de Curel est un dramaturge non-euclidien. Il me rappelle en quelque façon la première manière de Jules Verne. Le point de départ est une absurdité évidente. Mais si l'on n'en est pas choqué, on voit que la suite se développe exactement d'après les lois de la physique, de la mécanique, de la chimie et d'autres sciences classées. M. de Curel ne plonge jamais « la main en pleine vie humaine », suivant le mot de Goethe, il étend au contraire toujours la main à côté ; et ce qu'il saisit, c'est quelque chose de singulier, de tératologique, c'est une pièce de muséum qui réclame le bocal d'alcool et l'étiquette en latin.

J'aurais pour M. de Curel un sujet qu'il pourrait trouver très approprié à son goût. Josepha et Angela sont deux sœurs

siamoises. Jusqu'à la ceinture elles sont des personnalités autonomes différentes de caractère, d'inclinations, d'esprit; à partir de la ceinture, elles sont un même individu. Or, il advient que Josepha s'éprend d'un jeune homme qu'Angela exécra, et qu'Angela aime un homme qui répugne à Josepha. Josepha veut se donner au bien-aimé, mais Angela s'y oppose de la manière la plus violente, car cela lui semblerait une affreuse trahison à l'égard du sien. C'est là un sujet avec lequel M. de Curel devrait se mesurer. L'exposition des états d'âme des deux jeunes filles, dont aucune ne peut permettre à sa sœur d'aimer sans se rendre coupable de la plus noire trahison à l'égard du bien-aimé, le développement des situations qui sortent logiquement de ces prémisses, lui permettraient de donner pleine carrière à son talent. Je crois que *Josepha et Angela* serait le chef d'œuvre de M. François de Curel.

La nouvelle Idole.

J'ai qualifié les premières œuvres de M. François de Curel de « pièces de muséum ». Le seul de ses drames qui ait eu un grand succès est aussi une pièce de muséum, dans le sens de ma définition. Il a pour titre : *La nouvelle Idole*, et renouvelle, à un point de vue différent, la querelle brûlante entre la foi et la science. La question que traite M. de Curel mérite, comme peu d'autres, d'occuper les esprits sérieux. Mais le cas particulier pris par lui comme prétexte, auquel il relie ses débats, n'est pas de nature à incarner dramatiquement les vues philosophiques de l'auteur, et surtout ne justifie en aucune façon les conclusions générales qu'il en déduit. La question fondamentale est celle des limites et des droits de la science. Sous la forme concrète que M. de Curel lui a donnée, cette question n'est ni justement posée, ni raisonnablement résolue. C'est ce que prouvera l'analyse de la pièce.

Au lever du rideau, Jeanne, l'épouse du député Lejeune, informe sa sœur Louise qu'il s'amoncelle un gros orage sur la tête du mari de celle-ci, le professeur Donnat. On a appris que le professeur a risqué une expérience que l'opinion et les autorités doivent regarder comme criminelle. Il semble — autant que permet d'en juger le langage peu clair des personnages de M. de Curel — chercher ou avoir trouvé la sérothérapie du cancer, et il n'aurait pas craint, pour se procurer son sérum curateur, d'inoculer à une jeune fille, qu'il soignait pour la phtisie, la terrible maladie. En passant, l'auteur ouvre un petit jour sur les habitudes administratives françaises. « Albert — raconte Jeanne à sa sœur — est menacé d'une enquête... On l'accuse d'avoir fait servir des malades à ses expériences... Le préfet de police sort de chez nous... Il y a contre ton mari des charges tellement nettes, que l'on ne peut éviter de faire des perquisitions dans votre appartement ce soir vers quatre heures... pas avant. D'ici là, nous mettrons en lieu sûr toutes les pièces compromettantes, carnets d'observations, résultats d'expériences », etc.

Les circonstances dans lesquelles Albert Donnat a fait sa cruelle expérience sont particulièrement révoltantes. La malade à laquelle il a inoculé le cancer est une pauvre orpheline de dix-sept ans, une créature angéliquement douce et aimante, qui est attachée au professeur avec une reconnaissance touchante et le vénère comme un bienfaiteur surhumain, comme une providence des malheureux et des souffrants. Il n'a ni demandé ni obtenu son assentiment pour son expérience. Il a profité, pour lui injecter la sanie cancéreuse sous la peau, d'un moment où il croyait sa malade sans connaissance.

Donnat n'a aucun remords de conscience. Il est seulement révolté des attaques des journaux contre lui. Il les impute à la sottise, à l'envie, à la méchanceté. Quant à son juge intérieur, il se sent complètement acquitté par lui. Il a agi dans la plénitude de son droit. Il veut délivrer l'humanité d'un mal

terrible. Si sa découverte réussit, il sauvera dans le présent et dans l'avenir des millions de vies humaines. Et il aurait hésité à sacrifier une seule vie déjà perdue sans cela ? Car sa phtisique était condamnée. Il n'a entrepris l'inoculation du cancer qu'après avoir acquis la certitude que la pauvre fille était irrémédiablement perdue et n'avait plus que quelques jours à vivre.

La certitude, comme peut l'acquérir un clinicien expérimenté. Mais la voilà, la petite Antoinette Milat, l'intéressante victime. Elle vient remercier son médecin de ses bons soins empressés. Il l'examine, il fronce le sourcil, il s'émeut, il lui demande roguement comment elle se trouve. « A merveille ». — « Vous avez très bonne mine ». — « Grâce à Dieu, oui. Tout le monde le dit ». — « Qu'avez-vous donc fait ? » — « J'ai suivi scrupuleusement vos prescriptions, et j'ai bu de l'eau de Lourdes, un peu tous les matins ». — « Alors il faudrait croire à un miracle. Mais ce n'est pas possible ». — « C'est ce que disent aussi les médecins qui m'ont examinée à la campagne. Ils n'en croyaient pas leurs yeux et leurs oreilles. Mais vous êtes aussi un faiseur de miracles, monsieur le docteur ». Pas de doute. La phtisique que le clinicien infailible avait déclarée irrémédiablement perdue, qui, d'après son diagnostic supérieur à tout autre, n'avait plus que quelques semaines, peut-être seulement quelques jours à vivre, cette phtisique est guérie, radicalement guérie. Mais tandis que le poumon, que le professeur croyait perdu, est redevenu sain, sur la poitrine, à l'endroit de la piqûre, s'est développée une petite rougeur et intumescence, une petite nodosité insignifiante, un rien pour Antoinette, une indication en lettres flamboyantes pour Albert Donnat. Cela veut dire que l'inoculation a réussi, que le cancer a fait élection de domicile, et qu'il se développera désormais irrévocablement jusqu'à l'effroyable période finale.

Donnat doit s'avouer qu'il est un meurtrier. Il ne peut non

plus cacher la chose à sa femme, qui lui adresse les plus durs reproches. Mais contre ces reproches, il croit pouvoir encore se défendre. « La pauvre fille se mourait. J'avais tout essayé pour la sauver. Au point où elle en était, j'aurais renoncé à soigner une fille de roi. Je te jure, un médecin serait venu nous prédire une amélioration, nous l'aurions traité d'idiot. J'ai expérimenté sur un cadavre. »

C'est l'aveu de son ignorance, ou, pour employer une expression plus douce, de la faillibilité de sa science. Il trouve encore une seconde excuse, qui contredit absolument la première et la rend nulle : « S'il est permis à un général de faire massacrer des régiments entiers pour l'honneur de la patrie, c'est un préjugé de contester à un grand savant le droit de sacrifier quelques existences pour une découverte sublime, comme celle du vaccin de la rage ou de la diphtérie. Pourquoi ne pas admettre d'autres champs de bataille que ceux où l'on meurt pour le caprice d'un prince ou l'extension d'un pays ? »

Ainsi, d'abord il ne veut avoir sacrifié Antoinette que parce qu'il voyait déjà en elle un cadavre. Cela veut donc dire : s'il avait cru qu'elle vivrait, il ne se serait jamais livré à son expérience meurtrière. Mais ensuite il revendique le droit de sacrifier des vivants, très vivants, à sa nouvelle idole, la science. Toutefois, ce manque de logique n'est pas précisément une faute de psychologie. Que signifie une contradiction pour un pauvre cœur humain qui se crispe sous une douleur subite ! Ce qu'il cherche, ce n'est pas la logique, c'est un soulagement.

A la sophistique de son angoisse sa femme oppose le seul mot juste : « Tu n'avais le droit d'offrir à la science qu'une vie, la tienne ! »

Ce mot tombe dans son âme meurtrie, germe et prend racine. Après une nuit de torture, dans laquelle il songe d'abord à se tirer une balle dans la tête, il aboutit, le matin,

à une résolution héroïque. Il s'inocule à lui-même le cancer. Il sait que cela est synonyme de mort affreuse à bref délai. C'est l'expiation sublime de son crime.

Le lendemain, Antoinette arrive chez lui. Elle voulait devenir religieuse, et depuis quelque temps est novice. Or, sa supérieure l'a interrogée avec de grands détails et des tournures singulières sur l'histoire de l'inoculation, dont elle a connaissance par le fracas de la polémique des journaux. C'a été une lumière soudaine pour la pauvre fille, et elle a tout deviné. Elle comprend maintenant l'effroi d'Albert Donnat constatant sa guérison. Elle sait que lui, son sauveur, l'a vouée à une autre mort, plus terrible. Mais elle n'a qu'une crainte : c'est que quelque chose de désagréable ne lui arrive. « Je serais tellement désolée s'il vous arrivait la moindre contrariété !... Les religieuses ont eu bien soin de moi, et, malgré cela, depuis que je suis née, vous êtes la première personne qui ait songé à me faire plaisir... A l'hôpital, vous restiez des dix minutes à bavarder près de mon lit... Et les oranges et les bonbons que vous m'apportiez !... Ce n'est pas que je sois gourmande... Mais un homme comme vous, qui a tant de choses à penser ! » Le professeur, torturé par le gazouillement de ce pauvre petit oiseau, repousse avec dureté ces remerciements partis du cœur. Alors la jeune fille lui conte qu'elle avait sa connaissance quand il lui a fait la piqûre, mais qu'elle ne bougeait pas. « Je me rends bien compte de ce que vous avez essayé ». — « Comment appelle-t-on les gens qui font ce que j'ai fait ? Assassins, n'est-ce pas ? » — « Je savais bien que vous avez du chagrin !... Il ne faut pas !... Vous m'auriez proposé ce qui est arrivé, j'aurais consenti tout de suite... Me croyez-vous donc trop sotte pour comprendre que mon mal peut amener à guérir une foule de gens ? Je voulais être sœur de charité, et consacrer ma vie aux malades... Eh bien ! je livre ma vie en gros, au lieu de la donner en détail. Vous avez l'air étonné, que je sois prête à mourir... Je le suis,

parce que Jésus-Christ a été crucifié pour le genre humain, et que je regarde comme un honneur d'être traitée un peu comme lui ». — « Ah ! quel bien tu me fais !... Avec toi, je n'ai pas à renier mon idole !... Tu ne me la montres pas ridicule et pédante !... Ce matin, je me suis inoculé le mal dont tu mourras... Désormais, je veux vivre double, vivre triple... Jusqu'à ma convulsion suprême, j'épierai nos deux agonies... Tes yeux brillent !... Oh ! tu es bien de ma race, toi !... C'est une petite fille qui me comprend le mieux !... D'où vient ce quelque chose qui élève le plus humble au-dessus du plus savant ?... » — « Du bon Dieu, monsieur ! » — « Je ne crois pas en Dieu, mais je meurs comme si je croyais en lui... Voilà d'où me vient la paix ! Ma force, c'est d'être compris par cette petite sainte qui tombe à mes côtés. Je sens qu'entre elle et moi existe une parenté mystérieuse. Sa sécurité fait la mienne ! Mon salut, c'est qu'une pauvre ignorante me prenne par la main pour me guider vers on ne sait quelle splendeur. Tu vois, j'ai pris mon parti de penser comme un illustre et d'agir comme le premier brave homme venu. C'est incohérent ; mais viendra-t-il jamais le jour où l'on pourra, en ne suivant que sa pensée, aboutir à toutes les grandeurs morales ? Oui, lorsqu'il s'agit de ne pas crever comme un chien, mais de finir noblement, c'est encore auprès des humbles qui adorent Dieu, que les philosophes ont à chercher des leçons de logique ».

C'est ainsi que ce savant, ce chercheur, va, l'âme gaie et humblement, au-devant de la mort ; croyant sans foi, se tenant pour un homme de science et possédé de l'enthousiasme d'un mystique ; convaincu que le trépas de l'individu finit tout, mais aspirant à l'immortalité incompréhensible de l'âme ; niant Dieu, mais mettant la science à la place de Dieu, et scellant sa foi fervente d'abord par un sacrifice à la manière des fanatiques de Djaggernat, puis, plus utilement, par son propre martyre.

C'est là l'action principale, le drame proprement dit. Malheureusement, à côté, court une autre pièce aussi faiblotte qu'inutile. Même dans une œuvre qui agite les plus hautes questions et qui prétend les résoudre avec une noble audace, un peu d'adultère, ou tout au moins un acheminement vers lui, ne doit pas manquer. Louise s'est sentie négligée par son mari. D'abord elle avait été jalouse de sa rivale victorieuse, la science, puis elle s'était détournée avec dépit de l'orgueilleux savant et lui avait fermé son cœur. Un psychophysiologiste, Maurice Cormier, travaille depuis quelque temps avec le professeur Donnat. Il fait en même temps la cour à sa femme. Cela amuse celle-ci; elle l'avoue à sa sœur. « Je me promets une félicité délicate à l'entendre analyser mes peines. » A ce moment, elle apprend le crime de son mari. La première pensée de l'aimable personne est de le quitter. Elle le chapitre d'abord d'importance: « Tes grands mots de science et d'humanité sont là pour orner d'une étiquette brillante ta misérable ambition. Cette fille est tuée pour ta gloire, pour que ta statue soit payée dans trente ans d'ici par un millier de philanthropes ». Puis elle s'apprête à lui fournir une raison suffisante de divorce. Elle va trouver Cormier et s'offre pour ainsi dire à lui. Le grand psychologue, un imbécile qui n'a pas son pareil, ne trouve pas à mieux utiliser la circonstance qu'en faisant à la dame un cours des plus pédantesques sur la psychologie de l'amour, la naissance de celui-ci, son développement et sa satisfaction. Dégrisée et écœurée, la noble âme s'écrie: « C'est d'un chevaleresque! Regarder l'amour comme une hallucination de malade, et consentir à être aimé!... Abuser d'une folle!... Tenez, mon mari, son crime est plus grand peut-être, mais moins... » (Sa phrase est interrompue par l'entrée de Donnat).

Cette scène niaise sert, dans l'économie de la pièce, de ressort qui provoque un peu de mouvement extérieur, un semblant d'action. Tandis, en effet, que M^{me} Donnat est chez

Cormier et reçoit, au lieu des douceurs attendues, une conférence en règle, son mari vient trouver son collaborateur. Louise se cache derrière un rideau (O Scribe ! même M. de Curel ne sait se passer de toi !) où elle peut tout entendre. Elle apprend ainsi que Donnat, après avoir d'abord songé à se tuer, a préféré s'inoculer à lui-même le cancer. Cette auto-immolation sublime la remplit d'amour et d'admiration pour l'homme qu'elle voulait à l'instant même tromper, et elle retourne en hâte chez elle pour lui dire, lorsqu'il rentre : « Albert, tu as parlé de me rendre ma liberté... Je la refuse... Je veux être ta femme... J'étais chez Maurice... j'ai tout entendu... J'ai mieux compris que lui... Je t'aime !... Voilà ce qui me ramène à toi !... ». Très touchant. Mais la réconciliation est superflue pour le drame qui se passe dans l'âme, et la mésintelligence précédente, avec la fugue dans le logis du célibataire, l'était également.

La scène entre le clinicien et le psycho-physiologiste a cependant un autre but que celui d'animer la sombre et sévère tragédie d'idées par une banale aventure d'adultère. Donnat éprouve le besoin de raisonner sur son cas devant un auditeur sympathique, de plaider contre sa propre conscience, et aussi de se confesser. M. de Curel est trop catholique dans l'âme, pour ne pas regarder le besoin de confession comme s'imposant impérieusement dans les situations douloureuses. « Le penseur marche sur un chemin jonché de cadavres, auxquels il ajoute souvent le sien. Celui qui écrit une ligne vraiment neuve peut s'attendre à ce que, dans l'avenir, des créatures soient tuées à cause d'elle. Faut-il, pour cela, ne pas proclamer la vérité, quand nous la dégageons ? Je n'admets pas qu'on puisse être un grand savant, et ne pas jeter quelquefois vers le ciel un regard d'angoisse en y cherchant Dieu... Mon esprit, qui revêt d'immortalité tout ce qu'il effleure, serait seul voué au néant ! Allons donc ! Oh ! ne dites pas que oui !... On croit cela de loin... Soyons logiques ! Ce

formidable besoin de se survivre qui émane du jeu de mes organes, suppose forcément une survie (1) ». Maurice Cormier réplique durement : « Depuis quatre ans nous travaillons ensemble, sans que vous ayez prononcé une fois le nom de Dieu, et aujourd'hui vous en parlez tout le temps. Savez-vous ce que cela prouve ? Que malgré votre vaillance, ces malheureux événements vous ont fortement touché. Vous subissez en ce moment l'atteinte d'une crise religieuse dont la marche est parfaitement connue. Sous le coup de la terreur, de la maladie ou du chagrin, on voit les plus fermes esprits tourner à la superstition ».

Cormier ne soupçonne pas que Donnat est un mourant qui, dans l'angoisse mortelle de la créature débile, se cramponne à l'espoir d'un au-delà. Le spectateur ne le soupçonne pas non plus, car Donnat n'a pas encore révélé qu'il s'est inoculé le cancer. Il paraît ainsi une lamentable mazette, tandis qu'il est un mélange touchant de force héroïque et de faiblesse humaine. En conduisant maladroitement cette scène, M. de Curel s'est privé là d'un effet dramatique de première force.

J'en ai fini avec la pièce. Elle renferme une figure touchante, celle de la petite Antoinette, et une belle scène, l'explication entre Donnat et Antoinette, et le simple et sublime sacrifice de celle-ci. En dehors d'Antoinette, tous les autres personnages, Donnat, Louise, Cormier, sont des abstractions sans vie ; la fable dans laquelle ils se meuvent gauchement est une aride formule algébrique par laquelle M. de Curel a résumé une idée, une vérité, une loi, ou ce qu'il tient pour tel.

Cette idée, dégagée de son incarnation poétique peu heureuse, nous voulons l'examiner de plus près. Dans le sujet que M. de Curel a cru pouvoir traiter, il faut avant tout distinguer le fait du principe.

La fable de *La nouvelle Idole*, telle que la développe l'auteur, est complètement impossible. L'inoculation du cancer ne pourrait avoir lieu que pour deux raisons : pour établir la

transmissibilité de la maladie, ou pour obtenir un sérum curateur. La seconde raison doit être immédiatement écartée, car n'importe quel cancéreux peut fournir le sérum désiré, et l'on a malheureusement sous la main autant de malades de ce genre que l'on veut. Ce serait donc l'acte le plus absurde, que d'inoculer le cancer à un individu bien portant. Mais la première raison aussi est complètement incroyable. Pour qu'un grand clinicien comme le professeur Donnat condamne définitivement une phtisique, en motivant cette condamnation sur un ton d'infailibilité¹, il faut que la malade soit à la dernière période de sa maladie ; et alors le médecin sait que la mort peut survenir à chaque moment, qu'on ne peut compter avec quelque certitude même sur une heure de prolongation de vie. Et c'est sur un pareil sujet que ce clinicien si sûr de son pronostic tenterait une expérience qui, pour prouver quelque chose, exige au moins six mois ! Aucun chercheur sérieux, ni même aucun homme en possession de ses sens, n'est capable d'une telle folie.

Aussi, M. de Curel ne sait pas lui-même au juste ce que veut son professeur Donnat. Il inocule le cancer, qui ne peut se développer qu'après des semaines et des mois, à une malade qui « n'a plus que deux ou trois jours à vivre », et qui est « un cadavre », et il caquette constamment de son désir de « conserver par son expérience des mères de famille » saines et fortes, de « guérir un mal affreux, incurable » ; il songe donc apparemment à un sérum curateur, et veut l'emprunter à une mourante qui n'est pas cancéreuse, qu'il n'est nullement sûr de rendre artificiellement telle, tandis qu'il serait si simple de saigner le premier cancéreux venu de son service, ce qui ne nuit pas au malade, n'expose le clinicien à aucun désagrément, et lui fournit immédiatement la matière dont il

¹ « Elle était mourante... J'expérimentais sur un cadavre... » — Antoinette : « Personne ne pensait que j'en réchapperais... M. Donnat pas plus que les autres... Une fois, qu'il me croyait sans connaissance, il a dit à un interne que j'en avais pour deux ou trois jours ».

croit avoir besoin. L'embrouillé de toute cette histoire montre seulement avec quelle préparation insuffisante M. de Curel a abordé la tâche qu'il s'est assignée, combien peu il comprend les questions autour desquelles il se livre à ses exercices de rhétorique. C'est toujours la vieille histoire. Il va de soi qu'un écrivain n'a pas besoin de savoir la médecine. Mais alors il ne faut pas non plus qu'il se donne l'apparence de traiter en connaissance de cause et avec réalisme un sujet médical. Quand, avec une étourderie enfantine, il prend un point de départ absurde et impossible, il enlève *a priori* à ses conclusions poétiques l'importance qu'elles prendraient peut-être, si l'on pouvait croire à la réalité des prémisses.

M. de Curel a entendu sonner une cloche, mais il ne sait pas où. L'histoire de la médecine enregistre, dans ces dernières années, un certain nombre de cas rappelant de loin la fable de *La nouvelle Idole*, quoique tout différents.

Le 23 avril 1891, le professeur Cornil fit à l'Académie de médecine de Paris une communication qu'il tenait d'un « médecin étranger ». Ce médecin, dont M. Cornil ne voulut pas dire le nom, opérant deux femmes d'un cancer au sein, avait en deux circonstances, pendant qu'elles étaient endormies, greffé un morceau de la tumeur maligne sous la peau de l'autre sein indemne. Dans les deux cas, la particule de tissu greffée se développa en une nouvelle tumeur cancéreuse. L'une des deux femmes fut aussi opérée du nouveau cancer, et le chirurgien prétend l'avoir guérie, de sorte que l'infâme expérience ne lui aurait pas causé de dommage irréparable. Quant à la seconde femme, elle s'est soustraite à l'observation, et rien ne dissipe la crainte que la contamination artificielle du second sein ne l'ait fait périr misérablement. La communication du professeur Cornil souleva à l'Académie de médecine un cri d'indignation qu'il avait été, d'ailleurs, le premier à pousser. Pas une seule voix ne s'éleva pour défendre une expérience qui n'était que criminelle et nullement scientifique. La

formation, dans les deux cas, d'une nouvelle tumeur cancéreuse, à la suite de la greffe des particules de tissu carcinomateux, ne prouve en effet rien. Il s'agissait de femmes qui étaient déjà cancéreuses, et cela ne répond pas à la question : si le cancer peut être inoculé artificiellement aussi à un être sain, ou s'il se développe seulement chez les personnes prédisposées.

Un médecin français, un chirurgien de Reims, dont je veux également taire le nom, osa résoudre la question. Son acte ne fut pas, il est vrai, aussi infâme que celui du garant du docteur Cornil, ni si niais et en même temps si honteux que celui du Donnat de M. de Curel. Il inocula le cancer à des paralytiques généraux à la période finale de l'extrême démence, c'est-à-dire à des malades dont l'incurabilité est infiniment plus certaine que celle des phtisiques, et qui cependant vécurent assez longtemps pour permettre le développement de la tumeur. Ses essais donnèrent des résultats positifs, et il est désormais établi que certaines tumeurs malignes peuvent, dans certaines conditions, être artificiellement transmises d'un être à un autre. En dépit de circonstances atténuantes, le procédé du chirurgien de Reims fut aussi très sévèrement jugé. Les élèves de sa clinique le mirent en quarantaine, et il n'échappa à la justice que grâce à des influences du genre de celles que M. de Curel met aussi en œuvre dans *La nouvelle Idole*.

Un cas analogue fit beaucoup de bruit en Allemagne et eut un écho à la tribune de la Chambre des députés prussienne. Ici il ne s'agissait pas, à la vérité, de la simple satisfaction d'une curiosité scientifique, d'un minime élargissement de la connaissance théorique, mais d'une tentative, imprudente et audacieuse assurément, en vue de trouver la guérison sûre d'une maladie dangereuse. Le professeur Neisser, de Breslau, partant de la supposition que le sérum du sang des syphilitiques peut guérir d'autres malades et prémunir les personnes saines contre la contagion, injecta en 1892 de ce sérum à huit

jeunes filles saines à ce moment, à trois d'entre elles dans une veine, aux cinq autres simplement sous la peau. De ces cinq dernières, l'une fut postérieurement atteinte de la contagion sous sa forme la plus grave, la syphilis cérébrale; les trois auxquelles le sérum avait été injecté directement dans une veine, gagnèrent toutes la maladie. Le professeur Neisser a communiqué lui-même les détails de ses expériences dans le tome XLIV des *Archives de dermatologie et de syphilis* (publiées en allemand).

Comme il ressort de ces faits, il est donc exact que des médecins, dans ces dernières années, ont pratiqué sur des êtres humains des expériences compromettant gravement la santé de ceux-ci, en partie pour décider un point controversé de doctrine, en partie pour essayer une nouvelle méthode thérapeutique. Seulement, il n'y a pas la moindre divergence d'opinion quant au jugement porté sur ces faits. Médecins et profanes les condamnent également. L'ancienne médecine enjoignait de la façon la plus expresse cette recommandation élémentaire : *Primum non nocere* (Avant tout ne pas nuire). C'est la gloire de la médecine de pouvoir énumérer toute une série d'adeptes célèbres ou restés obscurs, qui, ayant à oser une expérience dangereuse, l'ont pratiquée sur eux-mêmes, uniquement sur eux-mêmes, plus d'une fois en y laissant leur santé ou même leur vie. Ainsi donc, la science a eu un grand nombre de martyrs, contre un bien petit nombre d'assassins conscients et intentionnels.

Je songe en ce moment à l'un des plus grands chercheurs et trouveurs de nos jours, à Pasteur. Il avait expérimenté sur des centaines, sur des milliers d'animaux la puissance curative infailible et en même temps l'innocuité absolue de l'inoculation de la rage. Dans son esprit ne subsistait pas le moindre doute à l'égard de la sécurité de sa méthode. Voilà que tout-à-coup un médecin de campagne alsacien lui expédie le petit berger Jupille, qu'un chien enragé avait fort mal

arrangé, en lui demandant de pratiquer sur le malheureux enfant l'inoculation immunisante. Dans la plupart des cas semblables à celui de Jupille, la rage éclate chez le mordu, et l'histoire entière de la médecine n'enregistre pas une seule fois qu'un enragé déclaré ait été jamais guéri. Tout encourageait Pasteur à traiter l'enfant d'après sa méthode, et rien ne parlait contre elle, sinon sa nouveauté. Cependant l'illustre savant eut à soutenir les luttes intérieures les plus terribles. Il manda à son aide le professeur Grancher, qui ne voulut pas prendre sur lui la chose et fit appel au doyen de la Faculté, le professeur Vulpian. Ce fut Vulpian qui, après un examen consciencieux du cas, déclara l'intervention parfaitement légitime. Alors seulement Pasteur se décida à livrer la substance nerveuse protectrice, et le professeur Grancher à l'injecter. Pendant quinze jours, une effroyable tragédie se passa dans l'âme de Pasteur. Ses journées étaient agitées, ses nuits sans sommeil. Il ne pouvait s'arracher d'auprès de Jupille. Il écoutait chaque souffle de sa respiration, il épiait chacun de ses mouvements. Jupille était gai et insoucieux, tandis que Pasteur souffrait le martyr comme un condamné à mort. Si cette torture avait duré plus longtemps, ce n'est pas le petit berger, mais le grand savant qui serait devenu la victime de sa méthode. Il ne revint à la vie qu'après avoir acquis la certitude que, loin de nuire au malade, l'inoculation l'avait au contraire guéri. Mais, jusqu'à sa mort, Pasteur ne put oublier, et à peine surmonter, ces quinze jours d'angoisse et d'horreur. Telle est la conscience des véritables serviteurs de la science.

M. de Curel, dans sa légèreté, dans son affranchissement de scrupules d'un charpentier dramatique en quête de sujets prétendus originaux, ne soupçonne rien de tout cela. Il trouve controversables des points qui ne l'ont jamais été, et il pose des questions qui n'existent pas. Nul chercheur sérieux de notre temps ne se regarde comme autorisé à sacrifier de sang-

froid une vie humaine, dans l'espoir qu'à ce prix il pourra établir un fait scientifique ou même sauver beaucoup d'autres existences. Ces choses-là arrivent dans les contes populaires et dans les romans fantastiques des écrivains anglais à sensation, mais non dans les vrais laboratoires et cliniques.

Une curiosité déréglée, ce premier degré du besoin systématique de savoir, conduisit dans l'antiquité et dans le moyen âge à de cruelles expériences sur des criminels condamnés à mort. Les victimes ayant encouru la perte de la vie, on ne leur faisait aucun tort. L'expérience leur laissait un dernier rayon d'espoir, puisque, si elles s'en tiraient, on leur faisait grâce. Ces choses arrivèrent à une époque où l'on torturait les accusés et où les exécutions étaient épouvantables. Les tourments d'un criminel n'entraient donc point en ligne de compte. Et malgré cela, même alors, le sentiment moral du peuple se révoltait contre une pareille atteinte à la majesté de la vie humaine. De nos jours, tout au plus des déments ou des criminels s'arrogent des droits sur une vie humaine qui ne leur est pas livrée légalement ; et lorsque des monstres de cette espèce commettent un forfait, cela n'arrive certainement pas par suite des subtiles considérations que M. de Cúrel met dans la bouche du professeur Donnat, mais sans réflexion, méchamment et bêtement.

Si M. de Curel s'est imaginé que la question des limites des expériences scientifiques est un problème, il s'est imaginé une sottise. Elle n'est pas un problème. Le respect du caractère sacré d'une vie humaine étrangère est la loi fondamentale de la science, quoique pas encore, malheureusement, de la politique. Mais, dans la confusion de sa pensée, M. de Curel a mêlé à ce problème, qui n'existe pas, une idée toute différente. *La nouvelle Idole* élève en effet la prétention d'être une de ces disputations religieuses à la mode au moyen âge. Car la pièce est cela, et non pas, comme le pense l'auteur, un débat scolastique entre la foi et la science.

Mystique et néo catholique, disciple peu perspicace et à demi-inconscient de Tolstoï, du vicomte Melchior de Vogüé, de M. Brunetière et des prédicateurs du carême de Notre-Dame, M. de Curel ne soupçonne pas la différence fondamentale entre la science et la foi, et il assimile simplement celle-là à celle-ci. Pour lui, la science n'est qu'une autre forme de la foi, à peine même une autre forme, et plutôt, en réalité, absolument la même sous un nom différent. Déjà le titre de la pièce exprime cette idée naïve. La science n'est pas, pour lui, la négation des idoles, l'affranchissement de l'esprit humain du fétichisme traditionnel; non, elle est simplement une « nouvelle idole », une autre au lieu de l'ancienne, ou ajoutée à l'ancienne. Elle appelle ses dogmes des hypothèses, voire des lois, ses églises et chapelles des laboratoires, ses messes des expériences, ses prières des observations; mais ces mots désignent au fond les mêmes choses et les même idées, et leur force motrice est la même que celle de la foi : une excitation extatique de l'âme. « J'ai foi dans mon oreille qui saisit le souffle d'un poumon caverneux, j'ai foi dans mon œil qui distingue un bacille sous le microscope... j'ai foi... » — « Vous avez de la foi, mon cher Albert », l'interrompt sa belle-sœur, « pour une armée de charbonniers ». — « Peu à peu a grandi dans mon cœur un fanatisme de prêtre », dit une autre fois Donnat. « Pourquoi la science, qui sauve tant de gens, ne verrait-elle pas — privilège d'idole! — les gens se faire écraser sous les roues de son char?... Elle est assez grande pour exiger cela!... Il y en a parmi nous pour qui la science tourne en religion. Ils ont proclamé que Dieu n'existe pas, que l'âme est une résultante » (on trouve fréquemment chez M. de Curel de ces associations de mots absolument dépourvus de sens), « et les voilà plus croyants, plus fidèles, plus agenouillés que le capucin le plus pieux ». — « Tu me fais presque peur! », lui dit sa femme. « Toi qui reproches aux croyants de sacrifier trop facilement les existences, tu m'apparais un

croisant plus meurtrier que les autres, et sans avoir comme eux l'excuse d'offrir à tes victimes l'espoir d'un bonheur éternel ».

C'est ainsi précisément que les mystiques se représentent la science, dont ils ne connaissent pas le premier mot. Ce qui doit les confirmer dans cette conception enfantine, c'est l'état d'esprit de certains bavards, très nombreux en France, qui se tiennent eux-mêmes pour libres penseurs et dont la libre pensée consiste à faire administrer à leurs enfants le baptême civil au lieu du baptême religieux, à manger le vendredi saint, d'après un rituel sévère, je dirais presque liturgique, du saucisson au lieu d'aliments maigres, à remplacer la croyance à l'enfer et au purgatoire par celle au corps astral, et même, au cas extrême, la messe au grand-autel par la messe noire.

Les sectaires de la « nouvelle idole » de M. de Curel appartiennent à cette espèce de libres penseurs, qui ne sont ni penseurs ni libres. La science — que M. de Curel nous permette de le lui dire — n'est ni le mysticisme en modernes atours, ni la foi coquettement déguisée en incroyance. L'énorme et infranchissable différence entre les deux est que la foi affirme ce qu'elle ne peut prouver, tandis que la science travaille uniquement à l'aide de preuves, jamais d'affirmations non prouvées. Assurément, la science aussi repose sur le sol chancelant des perceptions sensorielles humaines, mais elle a la conscience de cette source d'erreurs, et en tient compte. Assurément, la science aussi se sert d'hypothèses non prouvées, non prouvables même, mais elle les connaît et les désigne comme telles, et ne leur attribue pas la valeur de lois. Kant critique la forme et le contenu de notre connaissance et nous apprend à distinguer ce qu'il y a en elle de subjectif et ce qu'il peut y avoir en elle peut-être d'objectif. L'observation de la nature nous montre les conditions des phénomènes et parfois l'enchaînement direct que nous nommons causalité. La

philosophie dépasse ces données et se risque à des interprétations ; elle avoue toutefois, à moins de confusion mentale, n'être qu'une tentative purement subjective de groupement rationnel des faits d'expérience. La science ne chante pas de vieilles chansons pour bercer les enfants malades ou craintifs ; elle dédaigne les tours de passe-passe à l'usage des crédules qui veulent être trompés ; elle n'offre pas de boissons qui enivrent et hallucinent. « Je tombe dans le découragement », gémit Donnat, « et la science m'offre le doute. Le plus humble prêtre auquel je confierais mes tourments, trouverait assurément d'autres paroles de consolation que cette science ». Les consolations que peut départir la science sont d'autre sorte. Elle élève l'homme au-dessus de ses limitations, elle élargit à l'infini l'étroitesse de sa pauvre personnalité, en la remplissant de la connaissance de l'Univers ; elle le fait se contempler lui-même et contempler le monde du point de vue de l'éternité, ce qui a pour conséquence de rendre insignifiants ses petits chagrins ; mais elle ne veut pas le bercer de contes, et, comme à des enfants qui se désolent, lui promettre la lune. Pour avoir besoin d'une nourrice, il faut être encore à la mamelle ; mais les vrais serviteurs de la science sont majeurs.

La conclusion dernière de la sagesse de M. de Curel est que seuls les pauvres d'esprit sont heureux, que nos instincts sont plus sûrs que nos lumières, que nos actes sont déterminés non par notre connaissance, mais par notre sentiment, et que le sage, dans ses détresses, doit prendre pour exemple les bonnes gens du peuple, les fameuses « âmes simples ». Nous connaissons cet air-là. Tolstoï l'a chanté d'une façon plus captivante que M. de Curel, qui à son tour le gazouille gauchement. Qui donc nie la puissance du sentiment ? Qui ne reconnaît pas, confus et contrit, la chétive force de persuasion de notre raison sur nos émotions ? Mais il n'en est pas moins vrai que tout perfectionnement de la personnalité a pour prémisses

l'assujettissement des instincts par l'intelligence, et que tout progrès dans le développement de l'humanité a pour raison l'influence constamment croissante de la connaissance sur les actes des individus et des peuples, ou plutôt en est synonyme.

Les superficiels pseudo-émancipateurs de la période de 1840 à 1850 cherchaient à combattre la foi, en représentant les prêtres comme des monstres et des bandits. Le jésuite Rodin, dans *Le Juif-Errant* d'Eugène Sue, a en réalité détourné de l'Église catholique plus de Français que ne l'a fait l'œuvre entière des Encyclopédistes. Mais les véritables lumières n'ont retiré aucun profit de cela, car si les lecteurs d'Eugène Sue ont pu perdre la foi, ils ont conservé la superstition.

Les élèves des jésuites sont allés à l'école des ennemis de la foi. Ils emploient contre la science la méthode d'Eugène Sue. Ils cherchent à la déshonorer, en montrant de prétendus savants qui sont à la fois des assassins et des imbéciles, et qui geignent eux-mêmes après l'immortalité de l'âme, tandis qu'ils prêchent à leurs disciples qu'il n'y a pas d'âme. C'est ce qu'a fait M. Paul Bourget dans *Le Disciple*, c'est ce que fait M. François de Curel dans *La nouvelle Idole*. Le professeur Donnat est la revanche du jésuite Rodin. Mais le prétendu savant est une grotesque figure en pain d'épice comme le prétendu jésuite, et celui-là a aussi peu à voir avec la vraie science que celui-ci avec la vraie foi.

M. François de Curel a eu une grande ambition, qui serait digne d'estime, si la pauvreté de ses moyens ne la rendait pas ridicule. La question de savoir comment l'humanité doit apaiser sa soif de connaissance, pourquoi elle doit faire des sacrifices, se refuser des satisfactions personnelles, à quoi elle doit se cramponner dans la douleur et le désespoir, est une haute question, la plus haute que puisse se poser l'esprit humain. Mais ce n'est pas avec une comédie de marionnettes pour les théâtres d'enfants qu'on la résoudra.

La Fille sauvage

Abeliao, roi des Amaras, peuple demi-sauvage qu'on peut placer quelque part en Afrique, revient avec son armée victorieuse et de nombreux prisonniers, à la suite d'une incursion dans un royaume voisin, vers sa capitale Enderta. A peu de distance de celle-ci son fils Kigérik, l'héritier présomptif du trône, l'attend sur la lisière d'une forêt, auprès d'une source ombragée. Avec lui se trouve son précepteur Totilo, un vieillard qui, dans sa jeunesse, a été à Paris, sait passablement le français, et que les siens, pour cette raison, regardent comme un grand savant. Le père et le fils se saluent cordialement et s'étendent sur l'herbe au bord de la source. Parmi les prisonniers se trouve aussi un Européen, un Français, Paul Mancel, qui résidait depuis dix-huit mois à la cour du roi Koffy, vaincu et massacré par Abeliao, et qui a appris la langue du pays. Abeliao se le fait amener et lui demande ce qu'il est venu faire chez Koffy. « Chercher des mines, étudier des tracés de chemins de fer, hein?... Les Européens ne songent qu'à gagner de l'argent ». — « Votre Majesté va un peu loin », réplique le Français. — « Je sais qu'il y a des missionnaires dans son royaume ». — « Il y en a eu. Dernièrement, j'en ai débarrassé le pays, supposant qu'ils jouaient une adroite comédie pour ouvrir les voies aux entreprises commerciales... ». — « Es-tu un missionnaire ? » — « Pas du tout ! » — « Qu'es-tu ? » — « Pour t'en donner idée, je ne vois guère autour de toi que ce vieillard (il montre Totilo) : il est, par rapport à tes autres sujets, un homme instruit ; je tâche d'en être un dans ma patrie ». Le roi Abeliao déclare à Paul que sa figure lui plaît, et il l'invite à rester à sa cour et à poursuivre auprès de lui les études ethnographiques commencées auprès de son voisin Koffy. L'entretien se met sur une tribu de sauvages, restant de la population primitive extirpée, qui s'est

maintenue sur les pics neigeux des hautes montagnes voisines, descend de temps en temps dans la plaine cultivée pour voler la nuit les fruits des champs et des arbres, et qui constitue le gibier de choix réservé au roi seul. Soudain s'élance hors de la forêt un bûcheron qui pousse des cris d'alarme. Pour un peu, le roi Abeliao, le prince Kigérik et M. Paul seraient tombés dans une fosse à prendre les ours qu'il a creusée juste à l'endroit où ils se reposent et bavardent. L'homme écarte rapidement les branches et la mousse qui la couvrent, et aperçoit au fond quelque chose de vivant. Il croit d'abord que c'est un ours. En regardant de plus près, il découvre que c'est un sauvage. Quelques soldats descendent dans la fosse, et crient d'en bas que c'est une sauvage. On la lie et on la remonte à l'aide de cordes. On voit surgir un être nu comme un ver, enduit d'ocre rouge, qui s'accroupit dans l'herbe, ses bras liés ramenés entre les jambes, la figure touchant ses genoux. Kigérik, qui veut l'examiner de près, recule devant son odeur abominable et la vermine grouillant sur elle. Des coups de lance entre les côtes ne parviennent pas à la faire se lever. Elle ne bondit sur son séant que lorsqu'on lui brûle la plante des pieds avec un tison enflammé. Abeliao donne au bûcheron la « Reine des bois », comme il la nomme en railant ; et Kigérik la rachète à celui-là, pour l'ajouter aux lions apprivoisés et au vieil orang-outang lascif de sa ménagerie.

Telle est l'introduction d'une pièce symbolique en six actes de notre auteur, qui est tombée à plat chez Antoine. Les destinées ultérieures de la fille sauvage, avec laquelle nous avons fait connaissance dans ces conditions peu ordinaires, se développent dans les cinq actes suivants.

Placée dans la ménagerie bien plus que dans le harem de Kigérik, la fille sauvage ameute contre elle tout le monde par ses habitudes dégoûtantes et par ses violences. La Reine des bois ne souffre pas même sur elle le pagne le plus léger, félit, mord et égratigne quand on veut la nettoyer, passe à son cou

d'étranges colliers de cri-cri, de blattes, de chenilles, de limaces, qu'elle ramasse dans le jardin, puis s'accroupit dans un coin pour croquer un à un les grains vivants de sa parure, et l'on entend craquer sous sa dent les élytres des insectes et les coquilles des escargots. Un jour on la surprend en un hideux tête-à-tête avec le vieil orang-outang du roi. Kigérik abat le singe d'une balle, et s'apprête à en envoyer une autre à la sauvage. Le roi lui crie : « Non!... Pas elle!... Tu as le temps!... Je l'ai à peine vue!... » Kigérik obéit. Elle sera enfermée dans la cage vide de l'orang-outang, et, quand le roi l'aura assez vue, attachée sur la grande termitière en dehors de la clôture du jardin, et grignotée jusqu'à la moelle par les fourmis. Paul, témoin de ces incidents, implore sa grâce. « Pauvre créature! ... pardonnez-lui!... » Le roi fait plus, et la lui donne en cadeau, mais à la condition qu'il l'emmènera avec lui en Europe, où il retourne le lendemain. Paul fait contre mauvaise fortune bon cœur, et le sage Totilo tire la moralité de l'histoire : « Il a voyagé six ans pour apprendre si le sauvage va vers la mort ou vers la vie... Eh bien, Votre Majesté lui offre un cadeau qui vaut tout le voyage... Un œuf à faire couver... Éclatera-t-il sous la poule avec une horrible puanteur? En sortira-t-il un poulet?... »

Cela semble vouloir faire éclore un poulet. Au troisième acte, qui se déroule deux ans après le précédent, Paul franchit à Orléans le seuil d'un couvent dont la supérieure, mère Amélie, est sa sœur. C'est ici que, à son arrivée en Europe, il a remis sa sauvage. Depuis lors il a payé sa pension, mais il ne s'est pas autrement occupé d'elle. Elle a été baptisée et a reçu le nom de Marie. Elle a passablement appris le français et fait des efforts sérieux pour résister aux exigences impures de son tempérament bestial. Mais ce n'est pas pour obtenir ces renseignements de mère Amélie que Paul est venu. Il a reçu une lettre du vieux Totilo. Le sage barbare lui écrit que Kigérik veut ravoïr sa sauvage, et que, si elle vit encore, il

est prêt, lui Totilo, à venir en Europe la chercher. Mère Amélie trouve cette demande étrange. « Tu ne connais rien à la diplomatie des barbares », lui riposte son frère. « Sais-tu ce qu'en bon français la lettre signifie ? « Mon maître regrette de vous avoir laissé emmener la Reine des bois. Peu à peu elle s'est mise à hanter ses rêves, et lui a inspiré un caprice de despote. Il m'a communiqué sa volonté de la ravoïr à tout prix ». — « Il emmènerait Marie pour l'enfermer dans le sérail d'un sauvage ! », s'écrie mère Amélie, révoltée. « Et lorsqu'il vient pour arracher à Dieu cette pauvre âme, te voilà tout disposé à lui prêter main forte ! » — « Que deviendra-t-elle ici ? » — « Mais une brave et honnête fille, j'espère ! » — « Qui gagnera sa vie comment ? » — « Comme toutes les honnêtes filles, en travaillant ». — « Travailler, elle !... Avec l'hérédité de vagabondage qui lui court dans les veines !... Et encore, admettons : Elle deviendra demoiselle de magasin, ou femme de chambre... Qu'elle soit ce qu'elle voudra, son type étrange et sa peau bronzée en feront le point de mire de tous les hommes ». — « Pourquoi supposer que pas un ne viendra dans une intention honorable ? Cherche-lui un mari ». — « Précisément, j'en ai trouvé un : Kigérik, héritier présomptif du trône des Amaras. Les Amaras sont au nombre de cinq millions... Crois-tu qu'il soit sans intérêt pour la religion que la reine future du pays des Amaras soit catholique ? » — « D'où te vient ce zèle imprévu pour la propagation de la foi ? » — « La France possède une colonie d'avenir sur les frontières du royaume d'Abeliao ; je crois qu'elle épargnera beaucoup de sang et d'argent, si elle acquiert de puissantes sympathies dans l'entourage du roi ; le meilleur moyen, c'est de fabriquer la reine. En le faisant, est-ce que je ne sers pas bien ma patrie ? »

Pour cela quelque préparation est encore nécessaire. Marie restera encore un an au couvent, puis Paul la prendra avec lui un an de plus, pour achever son éducation scientifique et esthétique. Ensuite elle pourra civiliser à son aise

les Amaras. Pour l'instant, il désire causer un peu avec elle.

Mère Amélie fait venir Marie et la laisse seule avec Paul au parloir. Celui-ci est près de la chapelle où, sur l'autel paré et illuminé, le saint-sacrement est exposé à l'adoration perpétuelle. Marie est heureuse de revoir l'homme qui lui a sauvé la vie. Mais elle se plaint d'obsessions. De quelle nature ? Pour toute réponse, la pauvre sauvage à demi apprivoisée devient entreprenante. Paul doit défendre vigoureusement sa vertu. En ce moment on frappe trois coups à l'intérieur de la porte de la chapelle, signal convenu d'une sœur annonçant qu'elle quitte l'autel pour aller faire sa classe. Paul a une idée. Il ouvre rapidement la porte. « Regarde, Marie ; il n'y avait personne que Dieu, qui te voyait !... Va lui demander pardon !... » Le miracle qui s'opère sous ses yeux a foudroyé Marie. Son obsession est vaincue, et, rampante et les yeux fixés sur l'autel, elle se traîne dans la chapelle. « Ah ! pauvre humanité qui ne monte qu'en rampant ! », conclut Paul. C'est là un de ces mots profonds à la mode dans les drames modernes depuis Ibsen. Ils ont l'air de quelque chose et épapent les niais, mais ne signifient absolument rien.

Un an plus tard mère Amélie remet à Paul, à Paris, Marie devenue très accomplie. Mais il sera difficile d'exécuter le programme arrêté, car elle veut absolument entrer dans l'ordre religieux le plus sévère de tous, les Carmélites. Paul cherche à la détourner de cette idée. Impossible. Dieu a opéré en elle un miracle, et a déterminé inébranlablement sa vocation. « Ma petite, le miracle a simplement consisté en ceci : sœur Monique était en adoration devant le saint-sacrement ; l'heure de sa classe ayant sonné, elle a frappé pour avertir mère Amélie de venir la remplacer. Ce signal avait été convenu entre elles deux en ma présence ». Ces quelques mots suffisent pour éteindre complètement le zèle religieux à l'instant encore si ardent de Marie. Elle arrache de son cou sa croix et ses médailles, et les foule aux pieds. « Menteuses !... menteu-

ses!... J'écrase!... », s'écrie-t-elle. Paul s'apprête à lui reprocher cette profanation et ce blasphème, quand Totilo entre. Il vient chercher la sauvage, qu'il ne reconnaît pas dans Marie. Il s'étonne profondément quand Paul lui dit qu'il l'a devant les yeux. Marie les laisse tous deux seuls. Paul fait ses conditions : Marie est prête à épouser Kigérik, mais seulement s'il accorde aux missionnaires l'entrée de son royaume. Suit une tartine ampoulée et indiciblement plate, remplissant l'acte entier, sur l'utilité de la religion comme éducatrice du peuple, utilité qu'on doit reconnaître, même quand on ne croit pas soi-même un seul mot des dogmes de la foi. C'est, délayé en dix pages avec un sérieux renversant, l'axiome connu que le général ramolli, dans *Le Monde où l'on s'ennuie*, d'Edouard Pailleron, parodie d'une façon si drôle : « Il faut la religion pour le peuple ». Totilo se laisse convaincre et se déclare prêt à retourner à Enderta et à faire connaître à Kigérik les conditions de Paul. Celui-ci le reconduit. Lorsqu'il rentre, trois coups secs retentissent à la porte. Il ouvre. Marie est devant lui. Elle s'écrie, en riant aux éclats : « Un miracle!... Je vous présente une femme, dévote il y a une heure, qui ne croit plus à Dieu! »

Libre penseuse, elle l'est désormais. A présent elle doit aussi recevoir le dernier poli moderniste qui lui permettra de faire le bonheur des Amaras. Un poète vraiment moderne lui aurait fait visiter un cabaret artistique de Montmartre; M. de Curel, encore quelque peu arriéré, la fait aller avec Paul à Bayreuth. Ce dernier ne semble pas être wagnérien. Mais de même qu'il veut, lui incroyant, la religion pour le peuple, il veut aussi la tétralogie pour une ex-sauvage qui doit devenir tout à fait civilisée. Pendant la représentation de *Siegfried* il va se promener dans le bois de sapins derrière le théâtre, tandis que Marie reçoit la révélation musicale. Dans l'entr'acte elle vient le rejoindre. Son voisin — serait-ce aussi un faux wagnérien? — a trouvé le temps, au cours de la chanson du glaive, de lui faire des offres flatteuses, si elle voulait devenir sa bonne

amie. Elle préférerait être la petite amie de Paul. Comme il n'y consent pas, elle aurait bonne envie d'accepter l'offre de son voisin de stalle. Car elle veut rester en Europe, ne plus retourner dans des pays sauvages. Mais Paul a reçu d'Enderta la lettre attendue : Kigérik accepte toutes les conditions. Marie doit devenir sa femme. Elle regimbe. Pourquoi lui fait-il renoncer à la civilisation ? « Par devoir. Il est beau de se sacrifier pour le bonheur d'un peuple. » C'est ce qu'elle n'entend pas faire. Elle préfère l'amour et la joie. Mais comme il la repousse avec fermeté, elle finit par s'incliner, résignée, non sans que tous deux échangent de nouveau toute une hottée de phrases symboliques énormément poétiques et touchantes relatives à un coucou qui attire sur les hauts sommets le voyageur las, puis le raille d'en bas, lorsqu'il est arrivé en haut ; à une tour hautaine restée dans les paradis déserts, et où l'on se réfugie quand la foi a disparu ; à l'homme dont c'est le privilège d'être guidé par un rêve et de vivre en une perpétuelle hallucination, etc., etc.

Marie est devenue reine des Amaras. Elle a apporté au pays civilisation, richesse et puissance, mais n'a pas converti le peuple. Elle a défendu aux missionnaires, sous peine de mort, de mettre les pieds dans son royaume. Elle veut créer la civilisation sans religion, et causer ainsi une grande surprise à Paul, s'il vient lui rendre visite. Car elle pense toujours à lui et n'agit qu'en vue de lui ; quant à Kigérik, elle le traite avec le mépris souriant du civilisé pour le demi-sauvage. Elle lui a permis de conserver son harem, et elle-même le peuple avec une science raffinée des appétits de son propriétaire. Son attachement pour Paul ne l'empêche d'ailleurs pas de faire monter le soir les soldats de sa garde dans sa chambre à coucher, comme elle le raconte elle-même en s'en vantant.

Un jour elle apprend par un journal d'Europe la mort de Paul Moncel. Tout alors s'écroule en elle. Ses efforts, son existence même n'ont plus ni but ni sens. Elle s'achemine vers

le piège aux ours dans lequel on l'a trouvée jadis. Là elle rencontre un missionnaire. Elle lui crie sa détresse morale : « Mon maître est mort !... De tout ce que j'étais hier, il ne reste rien !... Que vais-je devenir devant ce néant ?... La sauvage se réveille en moi... Sauvez-moi ! » — « Ma fille, à minuit je dirai la messe pour vous. Venez et tâchez de prier !... » — « J'ai ce que je mérite pour n'avoir pas su retenir le cri que pousse l'humanité toutes les fois qu'elle sort d'un rêve : Un sauveur !... un sauveur !... Celui que vous m'offrez... merci !... Jamais, jamais, je ne prierai plus !... » — « Vous enviez ma force : je vous indique la source d'où elle découle ». — « La force ?... Mais je l'ai, la force, et plus que vous !... Apprenez-le à vos dépens !... Devant la charité je m'incline ; devant une puissance capable d'humilier la mienne, je n'envie pas, je tue ! » — « Mon âme est immortelle ! » — « Pauvre fou, réfugié au sommet d'une tour dont l'espoir en Dieu forme les murailles, vous êtes dans un château de cartes !... Je l'ai habité... j'en ai habité bien d'autres !... Un souffle les abat !... » — « La mort seule, en me prouvant que Dieu n'existe pas, ferait écrouler mon refuge... » — « Je souffle sur la tour ! », s'écrie Marie. Elle appelle ses soldats, fait trancher la tête au missionnaire et jeter son corps dans la fosse aux ours. En s'éloignant, elle se dit à elle-même : « Il me semble que le petit coucou chante en bas ! » — « Que dit la reine ? », lui demande sa dame d'honneur. « Rien... Je pensais à un oiseau d'Europe !... »

Et le sens de cette pièce ? A cette question, la pièce même ne donne pas de réponse. L'auteur doit prendre la peine d'ajouter un commentaire à son œuvre. Là où manque la force poétique, une interview vient à point¹. Marie est un symbole,

¹ Allusion aux vers de *Faust* (1^{re} partie, scène entre Méphistophélès et l'écolier) :

...Wo Begriffe fehlen,

Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.,

(Là où les idées manquent, un mot se présente à point).

(Le traducteur).

ce dont nous n'avons pas douté. Son histoire avec la fosse à ours comme point de départ et d'arrivée symbolise l'évolution de l'humanité. De même que celle-ci, Marie commence en un être bestial, s'élève à travers la superstition jusqu'à la foi, en éprouve la force comprimante et ennoblissante, tombe ensuite dans le doute et dans l'incroyance, cherche en vain un nouvel idéal dans le raffinement de l'art et dans le plaisir esthétique, et arrive au nihilisme et à l'anarchisme moraux, qui ne diffèrent pas essentiellement de sa bestialité primitive.

C'est l'histoire de la civilisation, observée sous l'angle visuel d'un prédicateur de carême du Paraguay. Mais la philosophie de M. François de Curel ne me regarde pas : c'est son bon droit de soupçonner tout aussi peu que sa Marie, au temps de son aventure avec l'orang-outang, les forces qui agissent dans le développement de l'humanité et les voies de ce développement. Je m'en tiens à sa dramatique, et je vois avec plus de regret que de satisfaction à quel point sa dernière œuvre confirme le jugement que j'ai dû exprimer sur lui dans les pages précédentes.

M. François de Curel est une lamentable victime d'Ibsen. Il s'est donné une indigestion de *Solness le constructeur*, jusqu'à ce qu'il s'en trouvât très mal et dût se soulager par *La Fille sauvage*. Nous trouvons dans cette pièce le symbolisme aux allures mystérieuses absolument inepte et la phraséologie magnifique et obscure, que tout œil non hypnotisé juge radicalement idiote au premier coup d'œil, à l'aide desquels le dramaturge du Nord a conquis tous les cerveaux gélatineux et fumeux des deux mondes.

Un symbole est une très belle chose, mais il n'est pas tout à fait aussi facile à manier que les impuissants semblent le croire. Un symbole doit présenter à première vue un sens dont un esprit simple et une âme non compliquée puissent se déclarer satisfaits, tandis qu'une intelligence plus subtile

découvre, sous l'apparence évidente, une profonde signification qui vise à l'éternel et à l'infini. Mais un pur non-sens, qui s'affirme tel au premier aspect, ne prend pas un sens, voire un sens profond, parce qu'on le qualifie de symbolisme.

Le symbole est l'épreuve la plus dangereuse de la puissance poétique. Cette épreuve est triomphante quand le poète, qui incarne des idées dans des êtres humains, peut donner à ses créatures une telle apparence de vie réelle, qu'on y prend un intérêt humain. On a échoué dans l'épreuve, quand les créatures restent toujours de pâles ombres d'idées et que chacun voit continuellement, derrière les mannequins à vague ressemblance humaine du poète, la main de celui-ci manipuler gauchement les fils. Quand ce spectacle de marionnettes n'est pas très gai, il est insupportable.

La Fille sauvage, elle, est gaie par endroits, mais sans que l'auteur l'ait voulu. Les discours très savants et même décadents du barbare Abeliao, les conférences de Paul Moncel devant les Amaras encore demi-sauvages, la figure de Totilo, le cours de civilisation suivi à Bayreuth par la fille sauvage, tout cela est de nature à provoquer plus d'une fois le rire, et il faut regretter qu'il n'y ait plus aujourd'hui d'Offenbach pour transformer ce sujet en une opérette bouffe. Mais le goût du comique, que le sérieux pathétique de l'auteur accroît considérablement, nous est beaucoup gâté par un élément de lubricité répugnante qu'y a ajouté celui-là. On ne peut qu'admirer l'habileté avec laquelle M. François de Curel a su donner à la sensualité bestiale des sauvages, tout aussi innocente cependant que le rut des animaux, la forme des aberrations les plus raffinées des habitants blasés des grandes villes. Mais c'est réellement là l'unique habileté qu'il ait déployée dans cette pauvreté.

VII

AUTRES DRAMATURGES A PROBLÈMES

JACQUES NORMAND

La Douceur de croire.

Dans quelque pays fabuleux que le caprice du poète nomme la Hongrie, vit à une époque indéterminée, que l'on peut placer à peu près à la fin du moyen âge, un grand savant, maître André, qui s'est proposé une singulière tâche d'existence. Dans sa ville on vénère une sainte locale, sainte Hilda, comme bien-aimée protectrice et patronne. Elle a jadis sauvé des mains de l'ennemi le peuple qui paraissait perdu. Depuis lors, toute la population s'est vouée à son culte. On lui a dédié des églises et des cathédrales, on invoque son nom sur d'innombrables autels, et sa fête patronymique est la plus brillante de la ville. A la procession qui forme une partie de son programme, la femme de maître André, que celui-ci adore, a gagné une maladie et n'a pas tardé à succomber. Le bizarre personnage rend sainte Hilda responsable de sa mort, et décide de détruire sa réputation. Il trouve réellement dans une bibliothèque de couvent un vieux manuscrit qui présente la vie de la sainte sous un jour tout nouveau. La véritable Hilda est l'opposé de la légendaire. Elle n'est pas morte en chaste martyre, mais a été une coureuse effrénée, qui a vieilli dans le péché et la honte, et a laissé de nombreux enfants. Elle n'a pas non plus combattu héroïquement contre l'ennemi, mais a vendu le peuple à l'ennemi. Le maître veut annoncer cette

découverte à toute la ville. La misérable Hilda doit être dépouillée de son auréole de sainteté usurpée. La malédiction doit remplacer l'adoration.

Pour tirer vengeance de la meurtrière de sa femme, le maître choisit l'anniversaire de la fête de Hilda. La ville entière participe à la procession des reliques de celle-ci. La population est en proie à un transport, à une ivresse où les émotions de la foi se mêlent aux folies temporelles de la kermesse. Dans un pastiche vraiment trop peu dissimulé du dimanche de Pâques dans le *Faust* de Gœthe, le poète montre des patriennes et des servantes, des maîtres de corporations et des compagnons, des étudiants et des soldats en humeur de fête, méditatifs ou exubérants, ravis en une extase mystique ou grossièrement turbulents. Et c'est à cette foule en fête bigarrée que maître André vient révéler brusquement la vérité sur sainte Hilda. On devine facilement le résultat. Personne ne veut croire le savant. Chacun s'insurge contre le destructeur d'une pieuse illusion. Mille poings se dressent contre le révélateur d'une lumière nullement désirée, et il court le plus grand danger d'être mis en pièces par la multitude indignée. Mais il lui fait front avec une témérité qui s'explique par son ardent désir de vengeance, et il s'écrie qu'il prouvera toutes ses accusations par des documents historiques irréfutables. La foule reste interdite, hésite, diffère d'opinion, et finalement réclame les preuves. Le maître lui donne rendez-vous pour le lendemain sur la place, devant l'église votive de la sainte à détronner.

Seulement, maître André a une fille qui se pose en avocate de la pauvre Hilda menacée. Elle conjure son père de laisser au peuple sa foi. Qu'importe, si c'est une fausse croyance ? La vérité qu'il voudrait lui substituer n'est pas plus belle, et elle est infiniment moins consolante que la gracieuse illusion. C'est en vain que le savant appelle à la rescousse tous les arguments à l'aide desquels on peut défendre la supériorité

morale de la vérité sur le mensonge. Sa fille reste ferme dans sa manière de voir, et, lorsqu'elle est poussée dans ses derniers retranchements, le spectre de sa mère défunte apparaît soudainement pour lui venir en aide. Elle aussi, l'épouse jadis si ardemment adorée, implore le maître de renoncer à son dessein. Elle aussi plaide pour sainte Hilda, qui lui a octroyé, en son existence, tant d'heures d'exaltation céleste, et qui continuera à en accorder à tous ceux qui croiront naïvement en elle. Le savant, ainsi obsédé, ne peut pas résister. Il confesse, tout anéanti, qu'il s'est trompé. C'est une présomption que de s'arroger le droit d'enlever à tout un peuple une croyance qui lui est chère. Et lorsque la foule arrive au rendez-vous, le maître se présente devant elle en pénitent. Il a jeté aux flammes son document, la preuve de l'indignité de Hilda. A la face du peuple, il se frappe la poitrine. Il a commis un crime, avoue-t-il ; tout ce qu'il a avancé contre la sainte est un mensonge impie, et il espère seulement que ses concitoyens lui obtiendront le pardon de sa faute, en redoublant de ferveur à l'égard de leur protectrice offensée.

Même sans l'apparition du spectre, la pièce de M. Jacques Normand serait un enfantillage. Les grands traits et tous les détails en sont d'une naïveté inadmissible. Comme œuvre d'art, *La Douceur de croire* ne compte pas. Mais elle a quelque importance comme signe des temps. La pièce fait partie d'un cycle. Elle s'ajoute à la série des manifestations écrites et parlées autour de la fameuse « banqueroute de la science ». Elle est de la famille du *Disciple*, de *L'Évasion*, de *La nouvelle Idole*. M. Jacques Normand ne sait peut-être pas lui-même à quelle bâtisse royale il a travaillé comme simple maçon.

Le sujet auquel il a osé s'attaquer est des plus anciens et fait partie du stock immuable d'allégories de la poésie universelle. A la suite d'une génération avide de vérité et la proclamant hardiment, vient d'ordinaire une génération fatiguée et amollie, et c'est alors que toujours des natures de déca-

dence, veules et épuisées, susurrent cette question : « Le mensonge n'est-il pas plus agréable et plus beau que la vérité ? »

Naturellement, on ne donne pas à la question cette forme nette, dont la brutalité présuppose encore une certaine énergie que les questionneurs ne possèdent pas. On l'enveloppe dans des périphrases flatteusement insinuanes, on y met des intonations sentimentales, on cherche à y faire résonner doucement les notes harmoniques de l'aspiration naturelle rêveuse de chaque âme humaine vers le passé, le crépusculaire. Et l'on entend alors dire, avec accompagnement d'yeux levés extatiquement au ciel et de soupirs poétiques : « Laissons donc aux gens simples et pieux leur foi, leur force dans la lutte contre le mal, leur consolation dans la souffrance. Qu'avons-nous à leur offrir en dédommagement ? Au meilleur des cas, un savoir glacial et cruel ; au pire des cas, des affirmations arrogantes qui ne sont pas mieux prouvées que la foi ».

Dans ces manières de voir, des esprits très inférieurs se rencontrent avec des âmes distinguées et délicates. Les mobiles des deux catégories sont, il est vrai, très différents. L'hostilité instinctive contre la vérité propre aux gens vulgaires est liée à la conscience intime de leur propre insincérité en intentions, paroles et actes. L'aimable indulgence pour les mensonges, que l'on traite de charmante, est, chez les nobles natures, un effet de tendances fondamentales esthétiques qui les inclinent à attacher à des sentiments de plaisir obtenus sans effort une plus haute valeur que celle qui leur revient dans l'économie de la vie. La crainte ou l'aversion de la réalité, la jouissance commode des idées habituelles, tout cela n'est pas bien haut moralement, l'enveloppât-on d'un manteau aussi brillant qu'on voudra.

« Si j'avais la main pleine de vérités, je me garderais bien de l'ouvrir ». Ce mot célèbre est du « prudent » Fonte-

nelle, comme l'a qualifié Voltaire. Ibsen a développé dramatiquement, dans *Le Canard sauvage*, en se raillant cruellement lui-même, la théorie du « mensonge vital » nécessaire. Et il l'a fait de façon si rusée, que la pièce, considérée en elle-même, peut aussi bien passer pour une amère affirmation de cette théorie que pour sa réfutation par l'absurde ; cependant, examinée dans son rapport avec les autres œuvres d'Ibsen, elle ne laisse aucun doute sur son intention satirique. Mais M. Brunetière prend à la lettre la thèse du *Canard sauvage*. Il proclame avec un sérieux renversant la nécessité du mensonge vital. Il prêche depuis des années, dans sa noire *Revue des Deux Mondes*, sur le titre de laquelle manque, par oubli sans doute, la mention habituelle de ces sortes de publications : « Avec approbation des supérieurs », il prêche, dis-je, qu'on doit croire, que peu importe ce qu'on croit, mais que la chose essentielle, c'est de croire.

On entend parfois qualifier cette tendance de « tolstoïsme ». Elle ne mérite pas ce nom, qui lui fait beaucoup trop d'honneur et implique une injustice à l'égard de Tolstoï. L'énorme différence entre un Tolstoï et un Ferdinand Brunetière ou un Jacques Normand, c'est que Tolstoï proclame la foi qu'il a réellement et des qualités salutaires de laquelle il est intimement convaincu, parce qu'il les a, et à toute heure, éprouvées dans son âme ; tandis que ces apôtres de salons ne croient rien, ne prétendent même pas qu'ils croient, et assurent même expressément, à de rares moments de sincérité, qu'ils savent à quoi s'en tenir, mais veulent conserver aux autres la foi qu'ils n'ont pas eux-mêmes, qu'ils reconnaissent fausse. Le tolstoïsme est l'humilité d'esprit, tandis que le jeu de dupe à la foi, consistant à passer prestement et habilement au voisin la carte que l'on ne veut pas garder pour soi, est une insupportable outrecuidance.

« Le peuple a besoin de la foi. » Ce mot, dit par des incroyants, est le plus frivole par lequel on puisse offenser

la morale. Les cyniques qui emploient cette tournure méprisable devraient dire, s'ils étaient sincères : « Le peuple n'a pas besoin de la foi, mais nous avons besoin de la foi du peuple ». Voilà la vérité. Les bienfaiteurs importuns de la foule, qui lui refusent la lumière, sous prétexte qu'elle se trouve bien dans sa belle illusion, ne songent pas à elle, mais à eux. Le bien-être de la foule est le cadet de leurs soucis. Ils ont besoin de la foi, parce qu'ils en tirent un profit personnel quelconque, parce qu'ils l'exploitent en domination de classes ou en avancement personnel. Cet arrière-fond égoïste de la soi-disant charitable appréhension d'arracher la foule à une agréable illusion, M. Jacques Normand ne l'a pas montré et ne l'a probablement pas saisi. Aussi son maître André est-il encore moins vrai que le Calchas même de *La belle Hélène*, qui ne prétend certainement pas à la vérité.

Des plans bas où rampe la pièce faiblotte de M. Jacques Normand, cherchons à nous élever à des points de vue plus hauts. A toutes les époques on a observé dans l'humanité deux tendances opposées : l'attachement opiniâtre à l'illusion héréditaire, que l'habitude a rendue chère depuis l'enfance, et le besoin insatiable de nouvelles vérités, si douloureuses qu'elles puissent être pour la paresse de pensée ou pour la suffisance. Seulement, ce ne sont pas les mêmes êtres chez lesquels ces deux tendances dominant ; elles courent simplement, inégalement représentées dans chaque génération, d'une façon parallèle. Le besoin de vérité crée des héros et des martyrs ; l'enthousiasme pour l'illusion héréditaire, des poètes et des artistes.

Une illusion héréditaire n'est pas en soi plus belle que l'autre. Ce qui fait leur beauté commune, c'est que toutes ont leurs racines dans un passé lointain, qu'elles ont eu le temps de s'organiser dans la vie psychique de l'individu, c'est-à-dire de devenir une émotion. Chaque nouvelle connaissance qui détrône une vieille illusion, et à laquelle, en conséquence,

tous les conservateurs se montrent hostiles, acquiert de même avec le temps le caractère d'une conception héréditaire, s'organise, devient une émotion, et se défend contre la nouveauté du jour par les mêmes raisons de piété et de beauté invoquées contre elle par ce qui était le vieux, alors qu'elle-même était une nouveauté.

« Lorsque vous gouverniez encore ce monde riant... — ah ! comme tout était autre qu'à présent ! ». Ainsi soupire Schiller dans *Les Dieux de la Grèce*, qui devaient mourir « pour en enrichir un seul parmi tous les autres. » Aux yeux de ce poète, le christianisme est le désenchantement ; le vieux paganisme classique, la belle illusion qu'on aurait dû laisser à l'heureux genre humain. Dans un discours célèbre, M. Jean Jaurès a parlé de « vieille chanson » grâce à laquelle l'humanité oubliait ses tourments et qui la berçait dans un songe enchanté. Pour lui, la conception scientifique du monde est le désenchantement ; le christianisme, la belle illusion qui donnait aux hommes le bonheur. Dans quelques siècles viendront peut-être un autre Schiller ou un autre Jaurès qui regretteront, en vers ou en prose, le beau temps où les hommes étaient heureux grâce à la théorie de l'évolution et à la doctrine de l'unité de force, alors qu'une nouvelle connaissance quelconque aura détruit à ce moment la belle illusion de cette conception du monde. M. Jaurès répond à Schiller, et un épigone répondra à M. Jaurès. Ce que l'un repousse comme une vérité cruellement désenchantante, parce qu'elle met en fuite une gracieuse illusion, l'autre le déplore douloureusement, parce que c'est une gracieuse illusion cruellement mise en fuite. Et ainsi l'on arrive à la conclusion que la sentimentalité s'applique toujours au vieux, et la résistance toujours au nouveau, quelle que soit la nature de l'un comme de l'autre.

C'est là un fait ayant une raison biologique. Chaque vue nouvelle exige un travail toujours pénible d'adaptation intel-

lectuelle, dont chacun n'a pas la force. Au contraire, on est adapté aux vues traditionnelles peut-être dès avant la naissance, en tout cas dès le premier éveil de la conscience ; elles n'exigent aucun travail et ne troublent pas le bien-être organique ; aussi toutes les natures faibles les ressentent-elles comme une vraie bénédiction. Voilà pourquoi on applique ces jugements affectifs : « aimable » et « cruel », le premier à la tradition, le second à la connaissance nouvelle. Misonéisme, philonéisme, ce ne sont pas là des différences de qualité, mais de quantité. Le nouveau n'effraie pas l'homme fort, car il peut s'y faire ; l'homme faible en a peur, car un nouvel arrangement du contenu de sa conscience est au-dessus de ses forces. La « douceur de croire » est, en langage noble, la même chose que la satisfaction des aises que procurent les pantoufles et la robe de chambre accoutumées. La généralisation suprême, l'intégration la plus étendue impliquant toutes les luttes intellectuelles des hommes, toutes les oppositions entre le progrès et l'obstination, entre la science et la foi, entre la vérité et l'illusion, se résumant en ces deux mots : force et absence de force.

OCTAVE MIRBEAU

Les mauvais Bergers.

La littérature allemande regorge de drames et de romans socialistes. Tous les dramaturges et les conteurs qui veulent paraître devant le public dans l'éclat des feux de bengale de la modernité, se sont empressés de mouiller leurs œuvres d'une sauce socialiste. Les ingrédients de celle-ci sont toujours les mêmes :

Un jeune homme des classes cultivées, étudiant d'Université, avocat, ingénieur, mais de préférence officier noble ayant quitté le service, qui est saisi d'un saint amour pour les travailleurs et veut consacrer sa vie à la reconstruction de la société.

Une ouvrière d'une beauté touchante, vertueuse et pleine de cœur et de pensée, qui doit se défendre contre les pièges diaboliques de capitalistes.

Un prolétaire qui réunit en lui les qualités d'un saint, d'un sage et d'un prophète, ou qui est un Méphisto en blouse bleue.

Parfois aussi un fabricant, qui a la tâche plus ingrate de représenter l'étroitesse, l'égoïsme et la dureté de ceux qui possèdent.

Les situations qui naissent de l'action réciproque de ces figures les unes sur les autres diffèrent légèrement, suivant la force d'invention de l'écrivain, mais pas beaucoup, car elles ne permettent pas grande diversité; en tout cas, il ne

faut pas qu'il y manque une grève avec des intrigues corsées, des actes de violence mélodramatiques, et une misère émouvante.

Le goût artistique des Français, développé par une culture dix fois séculaire, les a préservés jusqu'à présent de tomber dans ce genre de modernité. Même les esprits moins sérieux, qui ne se rendaient pas bien compte de la chose, sentaient en tout cas, avec leur instinct esthétique sûr, que cette littérature pseudo-socialiste était un genre hybride sans beauté ni raison d'être; pas encore de la sociologie, plus de l'art; une pauvre retape de l'antique fonds immuable à l'aide duquel travaille, depuis un temps immémorial, la littérature de passe-temps subalterne; un déguisement des poncives figures conventionnelles du roman et du drame en habits de confection d'une coupe qui rappelle caricaturalement la mode du jour. Seuls, en effet, les esprits enfantins et les myopes avancés ne reconnaîtront pas, sous ces nouveaux costumes prétentieux, mais à bon marché, du personnel de la littérature jouant au socialisme, la traditionnelle troupe de poupées bien connues des princes charmants, de l'innocence persécutée, des modestes génies méconnus et des traîtres à l'œil louche, avec cette différence qu'elles n'apparaissent plus en armure et en pourpoint, mais en blouse, en chiffons de percale et dans la redingote due au bon faiseur du riche amateur en socialisme.

Dans ces derniers temps, cependant, les Français ont fait aussi un pas dans cette voie et ils commencent à trahir une tendance à cultiver, sur le modèle allemand, le socialisme de roman et de théâtre. La première impulsion de ce mouvement fut donnée par le puissant roman d'Émile Zola : *Germinal*; le succès des *Tisserands* de Gerhardt Hauptmann, sur le Théâtre-Libre d'Antoine, l'accéléra beaucoup. Un nombre toujours plus grand d'écrivains de fictions, qui n'ont aucune idée de la construction économique de la société et ne connaissent du socialisme que juste le nom, sentent en eux une

vocation d'apôtres pour prêcher la bonne nouvelle du socialisme, qu'ils confondent le plus souvent avec l'anarchisme. Et quand ils ne prennent pas ouvertement parti pour le socialisme, ils discutent au moins ses principes, ou ce qu'ils tiennent pour tel. C'est ce qu'a fait, nous l'avons vu, M. François de Curel dans *Le Repas du Lion*. M. Octave Mirbeau s'est laissé entraîner aussi sur ce terrain.

Le puissant talent de M. Mirbeau n'est pas en question. Celui-ci est l'un des plus vigoureux tempéraments de la littérature française contemporaine. Il a des idées originales, souvent pénétrantes, parfois bizarres. Il sent profondément, et il donne en plus d'une circonstance à ses sentiments une expression passionnée, irrésistiblement entraînant. Mais son subjectivisme sympathique s'élève trop rarement au calme et à la sûreté qui lui permettent de créer objectivement et artistement des personnages vivants; et cette limitation de ses dons, qui se faisait déjà sentir dans le roman, se manifeste plus tyrannique encore dans le drame.

M. Mirbeau n'a pas de philosophie certaine, et son observation de la vie est insuffisante, parce qu'elle se trouve sous l'influence et de ses sympathies et de ses antipathies. Il a une disposition d'âme, un sentiment; il s'efforce en vain de faire revivre sous forme de créatures plastiques le sentiment qui remplit son âme, et reste au degré d'un soulagement du cœur par un lyrisme verbal.

Sa pièce, *Les mauvais Bergers*, nous conduit, au premier acte, dans la pauvre chambre du vieil ouvrier de fabrique Thieux, dont la femme est en train de mourir dans la chambre d'à côté. Sa grande fille Madeleine surveille la marmite, où mijote le déjeuner, et un petit frère et une petite sœur qui sont couchés dans un double petit lit. Le jeune ouvrier Jean Roule est avec elle. Ils causent du sort misérable du prolétaire. M^{me} Thieux meurt, à peine âgée de quarante-quatre ans, de la misère, des privations, des tristesses de son existence. Le

vieux Thieux travaille depuis vingt-sept ans dans les hauts fourneaux du riche Hargand, et est juste parvenu, pendant tout ce temps-là, à ne pas mourir de faim. Madeleine elle-même se flétrit dans la fleur de sa jeunesse. Jean Roule se révolte contre ce sort intolérable. Le prolétaire, dit-il, est un être humain. Il a droit à la satisfaction et au bonheur. La force et la joie de la vie gonflent ses veines comme celles du riche. Le soleil rit sur lui aussi. Pourquoi l'inégalité des sorts? Pourquoi, pour les uns, rien que jouissance, pour les autres rien que privation? Le prolétaire, en acceptant sa misère, est lâche et méprisable. Il doit se saisir d'une main vigoureuse de sa part des biens de ce monde. Il doit régler impitoyablement son compte avec les riches qui l'exploitent. Jean Roule est employé depuis un an dans l'usine d'Hargand. Il travaille tout le temps à éveiller à la conscience de leur dignité d'hommes les cinq mille compagnons qui supportent avec lui le joug du fabricant. C'est ce qu'il a toujours fait depuis qu'il a été capable d'une pensée personnelle. Il a parcouru toutes les régions, vu et subi partout la misère, prêché partout la révolte, dû sentir partout sur sa nuque le poing de fer de la loi capitaliste. Lorsqu'il avait faim, il volait un pain, et devait pour cela faire un tour dans les prisons de la société bourgeoise exploitrice. Lorsqu'il voulait éclairer ses camarades sur leurs droits et les amener à s'affranchir eux-mêmes, on l'a pourchassé et expulsé comme révolutionnaire et anarchiste, on l'a forcé de contrée en contrée comme un fauve. Maintenant il cherche ici à agir pour ses idées. Il veut organiser une grève générale. Il prie Madeleine de l'y aider. Il l'aime, et voudrait la faire participer à l'œuvre qu'il s'est proposée. Elle est pour lui plus qu'une charmante jeune fille pleine du sentiment du devoir. Elle incarne à ses yeux les destinées du prolétariat. En s'agenouillant devant elle, en l'adorant, il accomplit ses dévotions devant l'humanité tout entière, qui s'efforce de passer de la misère au bonheur, de la

nuit à la lumière. Madeleine se jette dans ses bras. Elle aussi l'aime. Et comment ne l'aimerait-elle pas ? N'est-il pas un héros, un martyr ? N'est-il pas le sauveur des persécutés et des miséreux ? N'a-t-il pas, par sa parole enflammée, émancipé son âme déprimée et déversé un flot d'idées sur son ignorance, sur ses ténèbres intellectuelles ? N'accomplira-t-il pas le même haut fait pour toute la classe ouvrière ?

Si, depuis les trente dernières lignes, le lecteur est devenu impatient et murmure entre ses dents le mot de phraséologie romanesque, c'est qu'il a reçu l'impression juste. C'a été la mienne, en voyant *Les mauvais Bergers*. La scène d'amour entre Jean Roule et Madeleine donne le ton de toute la pièce. C'est un ton artificiel dans lequel j'entends bien retentir la déclamation littéraire, mais pas une seule des mille voix plaintives, gémissantes, grondantes, de la vie réelle.

Le fils et la fille de M. Hargand viennent s'informer auprès de Thieux de la santé de sa femme. M^{lle} Geneviève Hargand apporte un grand panier plein de friandises et de vins généreux. Le présent est accepté de mauvaise grâce. Robert Hargand tend la main à Jean Roule. L'anarchiste ne la prend pas. « Je ne serre pas la main à un exploiteur ». — « Moi ! Un exploiteur ! Vous ne savez donc pas que je suis des vôtres ? Que je me suis imposé la tâche de lutter contre l'injustice et pour l'émancipation des esclaves du salariat ? Vous n'avez donc jamais lu mes livres » ? — « Si. Je vous connais bien. Vous aussi, vous êtes un de ces socialistes amateurs. Le socialisme est à la mode dans les salons, cet hiver, paraît-il. Mais vous ne me trompez pas par vos sentiments douceâtres ». Cet accueil un peu frais ne décourage cependant pas le bon Robert ; il proteste tant au sévère Jean Roule de l'authenticité de ses sentiments, que celui-ci finit par s'adoucir et condescend à lui tendre la main. Pendant ce temps, la pauvre M^{me} Thieux expire dans la chambre voisine. Son mari est tellement brisé, qu'il ne peut plus suivre Jean Roule lorsque

celui-ci lui parle de la révolte nécessaire, et Madeleine, qui sanglote, cherche sur la poitrine de son bien-aimé une consolation à la douleur qui l'écrase. Le rideau qui tombe nous dérobe enfin la vue de cette larmoyante scène de famille, qui sans doute est fort triste, mais ne prouve pas grand'chose. La cruelle nature fait en effet parfois mourir même des mères. Mais ce malheur arrive dans les meilleures familles, et n'est pas un fléau particulier aux ouvriers de fabriques.

Le second acte n'est pas plus mouvementé que le premier. Il consiste également en une pure description de situation. M^{lle} Geneviève Hargand cultive par passe-temps la peinture. Nous sommes dans son atelier. Elle a comme modèle une vieille femme d'ouvrier, et vante à son frère, devant celle-ci, sa hideur ravissante, sa maigreur de squelette, l'expression chagrine de ses traits décharnés. Dans les yeux éteints de la pauvre prolétaire s'allume une haine sauvage. Robert Hargand, qui remarque l'effet produit par l'idiot caquetage de sa sotte sœur, renvoie vite le modèle en lui donnant de l'argent. Trois grands maîtres de forges, invités à déjeuner chez Hargand, entrent ensuite dans l'atelier pour y prendre le café. Ils causent de la grève qui menace. Ils exposent leurs opinions sur la question sociale. Le grand mal, selon eux, c'est que les ouvriers ont trop de liberté. Ils sont trop heureux, ils gagnent trop. Ils devraient travailler plus longtemps et recevoir un salaire moindre. Alors ils boiraient moins de tord-boyau et n'auraient pas autant de loisirs pour lire, entendre et débiter chez le mannezingue des sottises inutiles. A ce moment retentit tout à coup dans la rue la *Carmagnole*, entonnée par dix mille gosiers. Une pierre vole contre la fenêtre. Une vitre brisée tombe avec fracas dans l'atelier. La grève a éclaté. Les trois maîtres de forges poussent des cris de terreur et s'enfuient, en proie à la panique, par toutes les portes de derrière.

Ce second acte m'a littéralement peiné, tant il est peu digne

de M. Mirbeau. Il n'est pas chevaleresque de calomnier son adversaire, et il n'est pas noble de se faciliter la lutte intellectuelle contre lui, en mettant dans sa bouche des âneries incomparables, que, même dans ses moments les plus faibles, il n'avancerait jamais. A nous, qui sommes d'avis que nous ne vivons pas dans le meilleur de tous les mondes et que les objections contre l'ordre social existant ne manquent pas, il nous sied de ne pas choisir pour nos assauts les plus niais de nos adversaires, mais au contraire les plus doués, et d'éprouver la force de nos convictions sur les meilleures de leurs raisons. C'est ce qu'a toujours fait Alexandre Dumas fils. M. Octave Mirbeau est assez fort et devrait être assez fier pour ne se mesurer également qu'avec des adversaires dignes de lui. Si nous ne sommes pas de taille à leur tenir tête, nous n'avons vraiment aucune raison pour nous rengorger.

Dans les trois derniers actes, le mélodrame de la grève se déroule sans art, quoique prétentieusement. Une délégation des révoltés, conduite par Jean Roule, se présente devant M. Hargand, que la conduite de ses ouvriers indigne d'autant plus profondément, qu'il a conscience d'avoir toujours agi paternellement avec eux, d'avoir créé en leur faveur de nombreuses institutions d'utilité publique, d'avoir prodigué les sacrifices. Jean Roule expose les exigences de ses camarades. Les unes sont raisonnables, les autres insensées. Il réclame, par exemple, qu'Hargand établisse pour ses ouvriers une bibliothèque. C'est là un cadeau d'aliment intellectuel auquel les prolétaires prétendent aussi peu qu'à un cadeau d'aliment matériel. Accepter une aumône, est en complète contradiction avec les doctrines du socialisme. L'ouvrier socialiste veut un salaire juste et suffisant. Alors, il s'achète lui-même les livres qu'il veut lire. La faim avec lecture gratuite ne fait pas son affaire. Il est regrettable que M. Mirbeau ne se soit pas mieux renseigné sur ces premiers éléments du socialisme. Hargand ne condescend pas à discuter sur ces réclamations.

Il chasse, en vociférant, les ouvriers de sa maison, et avec eux son fils, qui s'est rangé de leur côté. Il ne fait aucune concession. Les troupes qu'on a fait venir sauront mettre au pas la racaille insubordonnée.

La situation devient très sérieuse, et les camarades de Jean Roule lui causent des ennuis. Dans une réunion monstre, la nuit, en pleine forêt, ils lui reprochent d'avoir éconduit durement les députés et les chefs socialistes accourus. Par là il a privé la grève des secours d'argent du parti. Jean Roule leur tient un discours aussi long qu'ampoulé. Les prolétaires ne peuvent être aidés par des politiciens professionnels, qui se servent d'eux seulement pour la satisfaction de leur ambition égoïste. Ce sont « les mauvais bergers » qui, quoique n'apparaissant qu'une fois dans une remarque accessoire de Jean Roule, ont donné son titre à la pièce. Les prolétaires doivent agir par eux-mêmes; s'ils ne peuvent vaincre, il faut qu'ils sachent mourir. Il veut leur servir d'exemple, sacrifier sa vie pour eux. Il veut leur montrer comment on meurt par amour pour l'humanité souffrante. Pour donner à ces paroles grandiloques un sens profond à l'aide d'une audacieuse symbolique, la direction de la scène du Théâtre de la Renaissance nous montre l'orateur appuyé contre une croix dressée dans la forêt sur un monticule. Des dessinateurs déséquilibrés n'ont-ils pas osé aussi représenter Ravachol et l'anarchiste Henry dans l'attitude du Sauveur! Les compagnons ne se laissent pas immédiatement convaincre par les paroles de Jean Roule. Alors Madeleine vient à son secours. Elle débite à la réunion des sentimentalités sur son enfance et sur sa jeunesse; elle émeut tellement les grévistes, qu'ils jurent tous fidélité au chef jusqu'à la mort, et s'élancent à l'incendie et au meurtre.

Quand le rideau se relève pour la dernière fois, le destin a fait son œuvre. L'usine est détruite, les troupes sont intervenues, de nombreux ouvriers ont été tués et blessés dans la rencontre, et l'on voit passer sur la scène des civières avec

des cadavres et des gens sans connaissance. Jean Roule est mort; Robert Hargand est mort; Madeleine a reçu un coup de feu dans la tête et meurt sous nos yeux, après avoir maudit avec rage les riches et exprimé le vain espoir qu'elle guérira et enfantera à son bien-aimé mort un vengeur dont elle sent déjà les premiers tressaillements dans son sein. Le vieil Hargand se précipite sur la scène, aperçoit le cadavre de son fils unique et entonne un hurlement funèbre à la façon de ceux des Natchez, que l'on entend encore retentir derrière le rideau qui tombe.

On ne peut discerner ce que M. Octave Mirbeau a voulu avec cette pièce douloureuse. S'est-il proposé d'éveiller la pitié sur le sort du prolétariat? Mais ce but ne pouvait être atteint que par un tableau fidèle de la misère des salariés, comme dans *Les Tisserands* de Gerhardt Hauptmann. Or, l'auteur des *Mauvais Bergers* n'a pas observé exactement un seul trait de la réalité, et rien de ce que nous voyons matériellement sur la scène ne nous paraît assez convaincant pour nous secouer. Ou a-t-il voulu montrer en action la philosophie du socialisme? Alors il s'est rendu la tâche beaucoup trop facile. Il met dans la bouche de ses révoltés contre l'ordre de choses existant de si faibles arguments, qu'on ne peut que hausser les épaules. Jean Roule fait, dans l'ordre pathétique, pendant aux trois idiots qui, au deuxième acte, représentent la façon de voir capitaliste. Ses arguments valent à peu près les leurs. Quand ce héros part en guerre avec des phrases générales contre les riches et chante avec des intonations lyriques le droit des prolétaires au bonheur, le spectateur raisonnable s'impatiente et n'a qu'un désir : voir s'arrêter la roue de ce moulin à paroles.

On conçoit très bien que conteurs et dramaturges éprouvent le besoin de mettre en œuvre le socialisme. Ceux qui ont la vocation le font parce qu'ils sont remplis des idées du temps et veulent participer, avec leurs moyens artistiques, aux débats

actuels de toute l'humanité civilisée. La troupe des imitateurs le fait parce qu'elle flaire dans le socialisme un piment de nature à donner un goût frais d'actualité à ses bousillages rancis. Mais le socialisme ne gagne rien à tout cela. La vérité, c'est qu'il n'est pas un sujet de fiction. Son immensité dépasse chaque cadre artistique et le fait éclater. Le poète ne peut jamais dépeindre le sort des prolétaires que par des exemples isolés ; dès qu'il généralise, il créera peut-être la *Marseillaise des Travailleurs* ou les chants de la poétesse italienne Ada Negri, mais non des drames et des romans. Or, il n'y a pas de destinée humaine concrète qui puisse rendre sensibles les immenses problèmes du socialisme. La destinée des prolétaires est une tragédie de masses que l'on ne saurait fixer qu'avec la statistique, l'histoire, la sociologie, c'est-à-dire avec les formes auxquelles on peut donner pour contenu la réalité tout entière et la plénitude écrasante des phénomènes, les centaines de millions de vies humaines, l'existence collective de l'espèce, tous les événements qui se déroulent sur la terre, leurs causes, leurs rapports réciproques. Le malheur de quelques êtres humains, même représenté avec la plus grande puissance poétique, ne laissera jamais soupçonner, si faiblement que ce soit, le drame réel de l'humanité qui domine, gigantesque et inexorable, tous ces phénomènes isolés. Le spectateur aura le sentiment qu'un homme riche ou un groupe de gens riches pourraient mettre fin à la misère de ces pauvres diables. Il lui vient des idées d'aumônes et des velléités de bons de pain. Mais rien ne lui enfoncera dans la tête la conviction que la bienfaisance est impuissante contre la misère des masses, que le sort du prolétaire n'est pas la faute d'un seul capitaliste et ne peut pas être amélioré par un seul capitaliste, que la richesse de l'un et la pauvreté de l'autre sont la conséquence inévitable de l'ordre économique tout entier d'aujourd'hui, et qu'il faudrait modifier de fond en comble la constitution économique de tous les peuples, pour

changer d'une façon décisive la situation des travailleurs.

Pour montrer cela, l'art ne dispose d'aucun moyen. Car des discours à tendances et des conférences introduits dans un drame ou dans un roman, ne sont pas des moyens d'art. Voilà pourquoi les œuvres poétiques soi-disant socialistes doivent toujours rester stériles, même entreprises par des auteurs d'un aussi grand talent que M. Octave Mirbeau.

VICTORIEN SARDOU

Spiritisme.

Dans une anecdote connue, un jeune homme ayant répliqué fièrement à l'entremetteur de mariage qui lui fait ses offres de service : « Je ne me marierai que par amour », celui-ci lui dit : « J'ai pour vous des mariages par amour aussi ».

Des critiques nourris de la moelle de lion de la plus récente dramaturgie ont reproché aux pièces de M. Victorien Sardou d'être des jeux de marionnettes enfantins sans idées et de ne pas même effleurer les problèmes moraux et intellectuels du temps. « Vous voulez des pièces à problème ? », répondit en souriant le maître (ce mot pris dans son sens primitif d'artisan expert), se tournant vers ses sermonneurs. « Eh bien ! j'écrirai à votre intention une pièce à problème ». Et le merveilleux homme fit comme il dit. Il écrivit *Spiritisme*, une farce d'adultère, dans laquelle l'immortalité de l'âme, l'épuration de l'individu par une série de réincarnations, et d'autres questions des plus hautes sont traitées clairement et d'une manière amusante, malheureusement sans accompagnement de chant et de danse, comme il l'aurait absolument fallu.

Dans la villa de M. d'Aubenas, à Saint-Jean de Luz, une compagnie « select » de Parisiens est réunie : deux jeunes couples, amis du maître de la maison et de sa belle épouse Simone ; Valentin, un énigmatique cousin de Simone, un de ces êtres fabuleux qu'on ne rencontre jamais dans la vie (et qu'on rencontre au contraire d'autant plus fréquemment dans le théâtre de Dumas fils, de Sardou et d'autres confesseurs de la vérité), qui n'ont pas d'autre occupation dans le

vaste monde que de veiller nuit et jour sur une amie aimée tendrement, quoique fraternellement, de la tirer de chaque mauvais pas, d'être leur Providence en habit noir, leur ange gardien fumant des cigarettes et faisant des calembours ; M^{me} Thécla, une veuve à la cuisse gaie et que, chose étonnante ! M. d'Aubenas tolère auprès de sa femme ; Michel Stoudza, un Serbe irrésistible (M. Sardou connaît des Serbes qui se nomment Stoudza. Pourquoi pas ? Un célèbre poète espagnol ne porte-t-il pas le nom de Hartzenbusch ?), grand violoniste, coureur de jupes à succès et partisan de la doctrine que l'amour, comme toute autre activité professionnelle, doit nourrir son homme ; enfin un médecin écossais, le docteur Davidson, qui est un médium célèbre.

L'Écossais a converti d'Aubenas au spiritisme. Celui-ci n'y avait pas cru, pas plus que le médecin de la famille, le docteur Parisot, qui se livre avec lui et avec son confrère d'Ecosse à de nombreuses et longues discussions en règle sur les phénomènes médianimiques ; mais Aubenas n'a pu résister aux faits. Il ne songe plus qu'aux tables tournantes et aux évocations d'esprits, et la contemplation de l'au-delà le captive tellement, qu'il perd sa femme des yeux et ne remarque pas avec quelle ardeur le dangereux Stoudza suit la piste de Simone. Le fidèle Valentin aperçoit très bien le jeu du chasseur de chevelures, et il avertit de son mieux sa cousine ; mais en vain. M^{me} Thécla, qui elle-même vient de sortir d'une agréable aventure avec ce séducteur, conserve à son adorateur remisé assez de tendre reconnaissance pour lui accorder Simone et soutenir son entreprise. M. Sardou connaît de belles jeunes dames du monde qui, après la rupture amicale d'une liaison, amènent à l'amant d'hier une femme ravissante pour leur succéder. Pour ma part, je n'ai jamais rien vu de semblable. Mais M. Sardou, qui a une vingtaine d'années de plus que moi, doit avoir plus d'expérience.

Avec l'aide de Thécla, Simone et Stoudza préparent un

habile plan. Thécla part pour ses terres; Simone feint de l'accompagner avec sa femme de chambre, en vue de changer d'air. Elle va effectivement avec Thécla jusqu'à la gare, et, tandis que celle-ci monte en wagon avec sa camériste, Simone se glisse joyeusement avec le Serbe dans la demeure de celui-ci, tout près de là. Elle compte y rester vingt-quatre heures, puis rejoindre son amie.

Après que les conjurés se sont rendus à la gare en grand fracas, on ferme les portes et les fenêtres dans le salon de la villa, et une séance de spiritisme commence. Le seul sceptique de la société recueillie est Valentin. Le maître de la maison réclame de l'esprit frappeur, qui a obéi avec amabilité à l'invitation qu'on lui a faite, un signe destiné à le convaincre. L'esprit pourrait simplement dévoiler la conduite de Simone; il rendrait ainsi service à la morale et fournirait une bonne preuve de son existence et de sa science. Mais il est trop discret pour trahir un couple amoureux qui prend des voies obliques, et il se contente de répondre dans la langue accoutumée des esprits frappeurs : « Ouvrir ! » — « Quoi ? La porte ? » — « Non ». — « La fenêtre ? » — « Oui ». On se hâte d'obéir. Par la fenêtre ouverte pénètre le reflet de la flamme d'un violent incendie. « Où est ce feu ? » On cherche. « Ce doit être la gare ». — « La gare ! Et Simone qui doit prendre le train ! », s'écrie d'Aubenas terrifié. Et tous, tels qu'ils sont, en habit noir, une fleur à la boutonnière, s'élancent vers le théâtre de l'incendie, tandis que le rideau tombe.

L'acte suivant nous conduit dans le nid capitonné de l'heureux Stoudza. Il est deux heures de l'après-midi. Simone, en peignoir, fatiguée, nerveuse, agitée, cause avec le Serbe de son cœur. Vers minuit on a frappé violemment à la porte de la villa. Naturellement Stoudza n'a pas ouvert, et son domestique avait été congédié pour la nuit. Qu'a-t-il bien pu se passer ? Le domestique paraît. Il apporte une terrible nouvelle. La nuit précédente, le train express, en quittant la gare,

a rencontré un train de marchandises chargé de pétrole. Le pétrole se répandit sur les rails, s'enflamma aux charbons de la locomotive renversée, et mit en un instant le feu aux wagons. La plupart des voyageurs ont trouvé une mort affreuse dans les flammes ; quelques-uns seulement ont été sauvés. En même temps le domestique tire de sa poche le journal de la localité contenant tous les détails sur la catastrophe : expressions d'admiration pour le mépris de la mort avec lequel d'Aubenas a pris part aux travaux de sauvetage ; la liste des tués sûrement reconnus et celle des manquants, dont les restes ne permettent pas d'établir avec certitude la personnalité. Cette dernière liste renferme les noms de M^{me} Simone d'Aubenas, de sa femme de chambre, et de M^{me} Thécla.

Tandis que Simone déplore le sort de sa pauvre amie et mesure avec terreur les conséquences de l'événement, d'Aubenas, Valentin et les hôtes de la villa paraissent. Simone a juste le temps de se cacher. D'Aubenas demande à Stoudza si la veille au soir, dans la confusion produite par la catastrophe, sa femme ne se serait pas par hasard réfugiée chez lui. Ce cas possible est son dernier espoir. Stoudza répond négativement. En même temps le docteur Parisot entre précipitamment. Il apporte la cruelle certitude : le cadavre de Simone vient d'être reconnu. Ou, plutôt, les pauvres restes carbonisés sont complètement méconnaissables, mais néanmoins le doute n'est pas possible : près d'eux, en effet, se trouvaient ses bijoux (notons ici qu'elle les avait confiés à sa femme de chambre). D'Aubenas et ses amis s'en vont désespérés, et s'appêtent à faire ensevelir le cadavre et à le faire transporter dans la villa. Mais Valentin reste chez Stoudza. Avec la perspicacité surnaturelle particulière à ces natures providentielles d'anges gardiens, il a deviné que Simone n'est pas morte, qu'elle est au contraire très vivante dans la chambre d'à côté, et il l'appelle à haute voix. Elle n'hésite pas, et entre en chancelant. Ce n'est pas l'instant des reproches. Que faire ?

Devant le monde, devant la loi, Simone est morte. La conclusion logique est donc qu'elle disparaisse, suive Stoudza en Serbie, et vive avec lui jusqu'à la fin, sans nom, sans situation, avec son amour comme unique compensation de tout ce qu'elle perd. Cette solution ne convient pas au Serbe. Simone possède six millions, qui seront perdus, qui retourneront à ses héritiers naturels, si elle est morte légalement. Il lui propose donc d'avouer à son mari la vérité, de divorcer avec lui, et de l'épouser, lui Stoudza, de manière à vivre honorée et heureuse en un second mariage légal. Mais cette solution inspirée par le bon sens est joliment accueillie ! La jeune femme se comporte comme une tigresse de ménagerie à l'heure de la pâture. Elle rugit et fait rage. « Ah ! Vous voulez m'épouser ? m'épouser ? m'épouser ? Non, non ! Je vous comprends. Ce n'est pas moi que vous voulez épouser, pas moi ! Pas moi ! » (En réalité, elle le répète encore dix ou douze fois, mais j'abrège). « Vous voulez mes millions. Je vous donne le choix. Ou nous partons immédiatement pour la Serbie, et je reste morte pour le monde ; ou je brise avec vous à la minute même, entièrement, définitivement, me jette aux pieds de mon mari et implore son pardon, ou accepte mon jugement de sa main ». Le Serbe reconnaît très raisonnablement qu'il n'y a rien à faire avec cette folle, tant que dure sa folie furieuse. Il répond donc qu'il veut lui laisser le temps de se calmer, et qu'en attendant il s'en va ; quant à Valentin, qui a fait également des remarques obligeantes au sujet de sa tendresse pour les six millions, il saura le retrouver. Valentin et Simone restent seuls. On entend au dehors des chants funèbres. Tous deux vont à la fenêtre, et Simone peut voir ses propres funérailles ; le cercueil avec ses prétendus restes, les prêtres et les enfants de chœur, son mari désespéré et sanglotant à fendre l'âme, marchant derrière le corbillard, et ses amis, manifestant un chagrin tout à fait satisfaisant. La jeune femme se sent prise du désir de s'élançer dans le cortège et de

mettre fin à la douleur de son mari; mais elle n'en a pas la force. L'acte se termine sur cette situation mélodramatique.

Le troisième acte se déroule quelques jours plus tard dans un château de l'inconsolable d'Aubenas, au bord de la mer, à Quiberon. Dans l'intervalle, Valentin s'est battu avec Stoudza et l'a proprement saigné. Il a fait traverser à Simone toute l'étendue de la France, des Pyrénées à la mer de Bretagne, pour la ramener à son mari. Il a son plan. Ce n'est pas en vain que d'Aubenas croit aux esprits. Il faut que Simone lui apparaisse. Il ne doutera pas qu'il a devant lui sa pauvre âme. Il faut qu'elle lui avoue tout. Il pardonnera à la morte. Et, bon et noble comme il l'est, il ne retirera pas son pardon, s'il apprend qu'il l'a accordé à une vivante. Tout arrive comme l'incomparable Valentin l'a réglé. Simone et son compagnon sont venus au château, alors que d'Aubenas était allé se promener sur le rivage. Le petit domestique que seul ils rencontrent ne trouve rien d'étonnant à ce que deux inconnus pénètrent dans une maison étrangère, demandent une chambre, et lui enjoignent expressément de ne pas révéler au maître de la maison la présence de la dame. Simone se retire dans sa chambre, sa propre chambre, tant qu'elle a été M^{me} d'Aubenas vivante. Son mari rentre au logis et se réjouit d'y trouver Valentin. Celui-ci raconte l'histoire de son duel avec Stoudza, sans lui en révéler la cause. D'Aubenas, de son côté, lui confie que l'esprit d'une sœur morte il y a vingt ans lui est apparu la nuit précédente et lui a promis qu'il reverrait sa Simone bien-aimée. Il vit maintenant dans la joie et dans l'angoisse de la réalisation de cette promesse. Les circonstances ne sauraient être plus favorables. Valentin le laisse seul et met Simone au courant de la situation. Sur ces entrefaites, la nuit est venue, le vestibule du château est seulement éclairé, à travers le vitrage, spectralement par la lune. A ce moment Simone sort de sa chambre et se montre à son époux perdu en extase. Il remarque que l'apparition est triste.

« Pourquoi ? » — « Parce que je souffre ». — « Qu'est-ce qui cause ta douleur ? » — « Une faute ». — « Toi, coupable ? » — « Oui ». Et elle balbutie son aveu. D'Aubenas est anéanti et crie à l'esprit, en tenant sa main devant ses yeux : « Sors ! sors ! Je ne veux plus te voir ». Mais Simone implore avec émotion, et il se laisse attendrir. Il pardonne. Nous avons tous besoin de beaucoup d'indulgence, et haïr par-delà le tombeau, serait trop cruel. « Me pardonnerais-tu aussi, si j'étais vivante ? Me mettrais-tu à même de commencer une nouvelle vie, et par un amour, un dévouement, une fidélité sans bornes, d'expié ma faute ? » Il hésite un instant, puis répond attendri : « Oui ». Alors Simone s'élançe dans ses bras, et, au milieu des baisers et des cris de joie, fait sa rentrée dans le royaume des vivants.

Le public parisien a accueilli froidement cette pièce. C'est de l'ingratitude. Il aurait dû apprécier la dextérité avec laquelle M. Sardou est parvenu à tirer une farce de choses aussi peu réjouissantes que des personnes brûlées vives, des enterrements et des résurrections de morts. Mais la meilleure plaisanterie de *Spiritisme* est que M. Sardou donne sa pièce comme une pièce à problème. La presse parisienne s'est effectivement laissée mettre dedans et a examiné sérieusement avec lui la question de la persistance de l'individu après sa mort et de la pénétration du monde des esprits dans l'existence terrestre. Pour moi, je ne donne pas dans le panneau. Je vois trop bien ses clignements d'yeux malins. Il a introduit le spiritisme dans sa pièce, de même qu'un fabricant de cirage de ma connaissance a fait enregistrer une marque de fabrique pour « cirage rayons Roentgen ». Le spiritisme est dans la pièce uniquement un accessoire théâtral et remplace avantageusement les lettres perdues et trouvées qui servent d'ordinaire, chez M. Sardou, de relais pour l'action. L'habile homme a supposé que les tables tournantes et les esprits frappeurs seraient plus agréables au goût du jour que les vieux « petits papiers »

usés qui ne sont plus à la mode qu'en politique, et ont perdu toute valeur en matière dramatique. M. Sardou ne veut pas rester en arrière de son temps. Il lit avec profit tous les faits divers de la presse des boulevards. Il faut admirer la prestesse avec laquelle il a apprivoisé et soumis au joug dramatique les sauvages tziganes des rives du Danube qui séduisent des dames du monde riches à millions ! Sans doute, le Serbê Stoudza finit plus mal, chez M. Sardou, que son modèle dans la réalité. Mais c'est peut-être la vengeance de l'homme de salon, blessé dans son amour-propre, contre le favori des dames sans éducation et faisant la quête, ou une délicate flat-terie courtisanesque pour les élégants clubmen qui ne peuvent pardonner à la Princesse son tzigane à la moustache raidie de pommade hongroise.

Non, en dépit de son titre astucieusement trompeur, *Spiritisme* n'est pas une pièce à problème. Mais c'est une pièce qui renferme une morale. Même plusieurs. J'en ai compté trois au moins, qui peuvent se résumer à peu près ainsi : 1° une femme mariée agit plus prudemment en allant voir un amant qu'en prenant le train express ; elle échappe peut-être de cette façon à une horrible mort due à un accident de chemin de fer ; 2° il est très utile pour une épouse d'entretenir dans son mari une foi robuste aux esprits ; cette foi peut, dans des situations difficiles, offrir d'heureuses ressources ; 3° un mari, au convoi funèbre de sa femme, doit se montrer inconsolable avec bon goût et non froidement recueilli ou même secrètement réjoui ; car dans le cas rare, il est vrai, mais cependant imaginable, où la morte est vivante et observe l'attitude de son époux en deuil, une mesure insuffisante de douleur ferait sur elle une très défavorable impression, tandis que le degré convenable de désespoir assure infailliblement à l'époux l'amour et la reconnaissance de celle qu'il pleure. Cette triple morale devrait rendre la pièce chère dans tous les milieux qui s'intéressent de près à l'adultère.

VIII

LE CAS JULES LEMAITRE

L'Aînée est une comédie en quatre actes et en cinq tableaux de M. Jules Lemaitre qui a été jouée au Gymnase et louée par la critique avec quelques réserves poliment assourdies. Je n'aurais consacré aucune étude particulière à cette pièce pour ses mérites ou ses défauts en eux-mêmes. Son importance consiste simplement à éclairer les dessous de l'esprit et du caractère de son auteur et à servir à compléter son portrait, qui a sa place dans la galerie des contemporains notables.

Dans un endroit de la Suisse française fonctionne comme pasteur M. Petermann, le digne rejeton d'une famille où, depuis la confession d'Augsbourg, la vocation ecclésiastique est héréditaire de père en fils. Le représentant actuel de la dynastie est gratifié par le ciel de six filles. On connaît ces presbytères qui, selon le mot d'un étudiant, sont tellement damés de filles, que l'une s'écoule hors de la cheminée lorsque quelqu'un entre dans la maison par la porte. Un personnage de la pièce ne manque pas de faire la remarque qu'il est pourtant étrange de voir les pieux serviteurs de Dieu, qui se déchainent tant contre la séduction de la chair, mettre généralement eux-mêmes au monde tant de séductrices de la chair. Le pasteur Petermann ne dissimule nullement que son plus grand souci, avant même le salut de son âme et celui de ses paroissiens, est l'établissement de ses six filles. La tâche, par bonheur, n'est pas trop difficile. Les demoiselles Petermann sont des créatures

étonnamment crânes, qui, avec une ardeur incomparable et toutes les ruses d'un chasseur de fourrures de la Compagnie d'Hudson-Bay, pourchassent l'homme, et, comme on le voit dans le cours de la pièce, ne manquent jamais leur gibier.

C'est-à-dire toutes, à l'exception d'une seule, l'aînée, Lia. Cette créature modèle est tout amour, bonté, humilité et piété. Elle ne songe jamais à elle, ne vit que pour les autres. Se sacrifier pour autrui est toujours son premier mouvement naturel. Et les autres acceptent tout. Ils exigent tout de leur sœur angéliquement désintéressée. Nul sacrifice de Lia n'est trop grand pour eux. Entre ce petit traité religieux ambulante et les cinq sœurs il n'existe pas la moindre ressemblance d'esprit. Toutes cinq sont, l'une comme l'autre, des modèles du nouveau féminisme. Elles méprisent les hommes, ce qui les rend habiles en matière de flirt, et sont pour la tactique américaine de l'attaque résolue. Elles tiennent un journal qui ferait rougir un brigadier de gendarmerie, raillent avec un dédain supérieur leur honnête papa, son onction professionnelle, ses citations de la Bible, ses prêches ennuyeux, lisent les romans les plus croustillants et rêvent seulement toilettes, bals, richesse, toutes les vanités de ce monde temporel. On se demande avec étonnement comment ces dames entraînantes sont parvenues, dans la respectable maison paternelle, à leurs talents éblouissants, et comment la même origine, la même éducation et le même milieu ont pu donner à la fois la sainte Lia et les cinq sœurs Barrison : Dorothee, Desdémone, Elsa, Josabeth et Hedwige, — car c'est ainsi que l'on baptise les filles dans la famille Petermann.

Au presbytère les choses vont comme — Mais non : la décence interdit de nommer le seul objet exact de comparaison. Les cinq luronnes attirent tous les jeunes gens à plusieurs lieues à la ronde et viennent en aide à leur timidité possible par des jeux à la vue desquels la bonne Lia se voile le visage, tandis que papa Petermann contemple avec un bon sou-