

Prix : 1 fr. 75 net

La Littérature
française
au XIX^e Siècle

Par Charles LE GOFFIC



Bibliothèque Larousse



J. Augustus Smith

Avertissement

Comme le dit son sous-titre, ce précis du mouvement de la littérature française au XIX^e siècle est un « tableau ». Et ce sera peut-être sa seule originalité. Un « tableau » de la littérature doit embrasser la chaîne entière des esprits. Or la plupart des manuels et même des histoires de la littérature négligent volontiers les écrivains secondaires et s'en tiennent aux chefs de file. Leurs auteurs ont de très bonnes raisons pour en agir de la sorte et l'histoire générale des idées, chez eux, gagne sans doute à ces simplifications. Il en serait autrement s'ils s'étaient proposé d'écrire une histoire ou un précis du mouvement littéraire. Nous n'avions pas, croyons-nous, pour le XIX^e siècle, d'ouvrages de ce genre. Ainsi le présent tableau, tout succinct et incomplet encore qu'il est, pourra rendre quelques services au public en lui permettant de remplir les lacunes des ouvrages spéciaux.

Enfin, pour nous conformer aux habitudes éclectiques de la maison Larousse et sans nous effacer complètement, nous avons fait entrer dans notre travail, aussi souvent que nous l'avons pu, les « opinions » des maîtres de la critique contemporaine.

CH. LE G.



La Littérature française au XIX^e siècle

TABLEAU GÉNÉRAL

Introduction

LA LITTÉRATURE ne se prête pas plus que les autres phénomènes sociaux aux divisions par siècle et il faut toujours quelque effort pour faire rentrer les « époques littéraires » dans les cadres de la chronologie conventionnelle. C'est ainsi qu'une histoire du romantisme devrait commencer logiquement à *la Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau et à cette « Héloïse en action » (Sainte-Beuve) que fut M^{lle} de Lespinasse. Tourmentée d'imagination, brûlante de désir et abimée de remords, M^{lle} de Lespinasse meurt (1776) en glorifiant la passion dont elle était consumée. L'« ennui » d'une M^{me} du Deffand, le trouble qui saisit un prince de Ligne devant la mer de Crimée sont des sentiments tout modernes. Avec Bernardin de Saint-Pierre, le XVIII^e siècle finissant assiste au jaillissement de l'exotisme. Shakespeare nous est révélé

en 1769, presque en même temps que Thomson, Young et le pseudo-Ossian. Chez ces étrangers et chez Volney (1791) nous prenons le goût des ruines, des larmes et de la mort. Si la tentative d'André Chénier pour rafraîchir la Muse aux sources grecques reste ignorée des contemporains, le théâtre est en quête d'une formule inédite, mieux appropriée que la tragédie à l'évolution récente de la « sensibilité », et pense l'avoir trouvée dans la comédie larmoyante. Tant de signes de transformation, tant de présages d'une vie nouvelle ne peuvent tromper sur l'importance du mouvement qui se prépare : en 1800 paraît le livre *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*; en 1801-1802, *Atala et le Génie du Christianisme*. Le romantisme, épars ou en puissance chez les écrivains précédents, s'est dégagé et coordonné chez M^{me} de Staël et Chateaubriand. M^{me} de Staël vient de Genève, Chateaubriand de Saint-Malo, et la conjonction de ces deux génies est proprement celle de l'individualisme protestant et de l'individualisme celtique. Tous deux, à première vue, sont fort différents. L'individualisme d'un Chateaubriand se présente sous le dehors catholique et monarchique et nous verrons bientôt que ce n'est là qu'une apparence, une fiction, et parce qu'il y a contradiction évidente entre les termes; l'individualisme d'une Staël est d'essence républicaine, cosmopolite et libre-penseuse et il est du moins sincère et conséquent avec lui-même, ce qui assurera sa victoire. Dès l'origine cependant, quoique de camps ennemis, tous deux conspirent aux mêmes fins : l'affranchissement et l'exaltation du « moi »; M^{me} de Staël travaille surtout à l'affranchir des disciplines intellectuelles, Chateaubriand des disciplines morales. Ils ne feront sans doute que substituer une tyrannie à une autre et leur double effort aboutira simplement à détrôner la raison au profit de facultés inférieures. Désormais la sensibilité est

maîtresse et le règne de cette capricieuse souveraine, qui est par définition celui de l'image, du sanglot et du cri, donnera trop souvent l'impression d'un retour à la barbarie primitive. Cris sublimes au demeurant ! Sanglots qui nous déchirent ! Images enchanteresses, dont n'était pas capable la langue sèche du rationalisme ! Pour traduire les battements précipités de son cœur et le désordre de ses sensations, comme pour rendre les multiples aspects du « mobile univers », qu'il associe intimement à ses tristesses et à ses joies, le poète romantique a besoin d'une langue neuve, riche, concrète, plastique, colorée, et cette langue, il ne l'a pas trouvée toute faite : il a fallu qu'il l'inventât. Qu'il n'y ait pas eu excès, que le style, « cet élan de l'ordre intérieur », n'ait pas fini par subir « la sollicitation du vocabulaire » (Charles Maurras), que la « promotion du moi » n'ait pas entraîné celle du mot, ce n'est pas nous qui le nierons. Le lyrisme, avec les romantiques, envahit tous les genres et jusqu'aux plus sévères : la philosophie, l'apologétique et l'histoire. Il les renouvelle, mais en les corrompant. Zola, avant M. Maurras et M. Pierre Lasserre et, sinon plus légitimement, avec autant d'âpreté, dénonçait dans les romantiques « les bâtards des littératures étrangères » et les accusait d'avoir « rompu la chaîne de la tradition française ». S'il ne semble pas que lui-même l'ait renouée, il reste que l'accusation est assez justifiée en soi et qu'on y voudrait seulement quelques atténuations. « Raison et bon sens ne suffisent pas » (Renan) et le monde est plus vaste que le cerveau de Pallas : par tout le frémissement qu'il a introduit dans l'âme française, par la curiosité qu'il lui a donnée de la pensée étrangère, comme par les perspectives qu'il lui a ouvertes sur l'infini du rêve, le romantisme a peut-être gâté notre horizon traditionnel, mais il l'a élargi singulièrement. Et qui voudrait en somme que Lamartine, Hugo,

Vigny, Musset, Baudelaire, Verlaine n'eussent pas existé? Ceux-là mêmes que M. Maurras rappelle vers les disciplines classiques ne le suivent pas toujours sans soupirer après les autels qu'ils abandonnent. On croit ouïr la plainte de Renan dans la *Prière sur l'Acropole* : « Tu ne peux te figurer le charme que les magiciens barbares ont mis dans leurs vers et combien il nous en coûte de suivre la raison toute nue! » Qu'ils la suivent pourtant et si le salut de notre littérature est à ce prix, s'il est nécessaire qu'en réaction des excès où nous entraîna la sensibilité romantique nous nous condamnions à une cure sévère de rationalisme...

Le mouvement littéraire du XIX^e siècle peut être divisé en quatre périodes distinctes. Dans la première (1800-1820), nous assistons à la lutte du classicisme et du romantisme; la seconde (de 1820, date des *Méditations*, à 1850) nous présente le romantisme triomphant; une troisième et une quatrième périodes (1850-1880-1910) nous mèneront du romantisme déclinant au Parnasse, au naturalisme et jusqu'aux écoles les plus récentes qui voient naître le roman social, le théâtre d'idées et la poésie symboliste et même s'esquisser un retour au classicisme.





PREMIÈRE PÉRIODE (1800-1820)

LA POÉSIE

LA poésie du premier Empire continue la poésie du XVIII^e siècle. Elle n'entend rien changer à la tradition classique : elle en accepte et en respecte toutes les formules; le génie seul lui en échappe. Des poètes de cette époque, les meilleurs ne valent que relativement. C'est chez tous la même horreur du mot propre, le même abus des périphrases, les mêmes fadeurs mythologiques. Pas plus d'imagination que d'idées; une versification qui se croit habile et qui met son habileté à instituer de prétendus effets d'harmonie imitative; aucune inspiration personnelle. Faute de mieux, on se rabat sur les traductions et les descriptions.

Delille et son école. — Le vrai chef de cette poésie reste l'abbé Delille, versificateur élégant et froid, qui s'est fait connaître dès 1761 par une traduction des *Géorgiques* et qu'on voit reparaitre au début du siècle avec *l'Homme des champs* (1800), *la Pitié* (1803), *l'Imagination* (1806), *les Trois règnes de la nature* (1809) et ses traductions de *l'Enéide* (1804) et de *l'Essai sur l'homme* (1811), — Delille, dira plaisamment Victor Hugo, « qui, vers sa fin, se vantait, à la manière des dénombrements d'Homère, d'avoir fait douze chameaux, quatre chiens, trois chevaux, y compris celui de Job, six tigres, deux chats, un jeu d'échecs, un trictrac, un damier, un billard, plusieurs hivers, beaucoup d'étés, force printemps, cinquante couchers de soleil, et tant d'aurores qu'il se perdait à les compter!... » Désormais le branle

est donné. En même temps que Saint-Ange traduit Ovide, Daru Horace, Pongerville Lucrèce, Aignan l'*Iliade*, Tissot les *Bucoliques*, Dureau de la Malle les *Argonautiques*, Bins de Saint-Victor Anacréon, Fontanes Pope, Baour-Lormian Ossian, Aimé Martin rime les *Lettres à Sophie* sur la physique, la chimie et l'histoire naturelle, Boisjolin chante la *Botanique*, Gudin l'*Astronomie*, Ricard la *Sphère*, Castel les *Plantes*, Cournand les *Styles*, Esménard la *Navigation*, Chênedollé le *Génie de l'homme*, Campenon la *Maison des champs*, Colnet de Ravel l'*Art de dîner en ville*, etc., tous poèmes oubliés aujourd'hui et qui eurent leur quart d'heure de célébrité. Il n'y a, de ce fatras, à détacher que la *Gastrologie* de Berchoux (1803), badinage sans prétention et où l'esprit du moins ne fait pas entièrement défaut. Si l'on ajoute aux poèmes « didactiques », comme ils s'appelaient, quelques poèmes épiques dans le genre de l'*Achille à Scyros* (1805), de Luce de Lancival, du *Charlemagne à Pavie* et de l'*Alfred* de Millevoye, du *Philippe-Auguste* de Parseval-Grandmaison, de l'*Austerlide* de Viennet, de la *Caroléide* du vicomte d'Arincourt ou de l'*Amadis de Gaule* de Creuzé de Lesser, qu'on nomme pour sa bizarrerie l'*Atlantide* de Népomucène Lemercier, sorte de *De Natura rerum* moderne où l'oxygène, le calorique, la gravitation et le phosphore font figure de « machines épiques » et dont les grands protagonistes sont Barythée, force centripète, Proballène, force centrifuge, et Curgire, mouvement curviligne, qu'on donne enfin une mention aux compositions lyriques de Lebrun-Pindare, aux *Messéniennes* de Casimir Delavigne (1818), aux chansons de Désaugiers et de Gouffé, aux contes d'Andrieux, aux fables de Ginguéné et d'Arnault, on aura dressé, ou à peu près, le bilan de cette poésie correcte, çà et là spirituelle, le plus souvent ennuyeuse et vide, et qui n'échappe au prosaïsme que pour tomber dans le rébus.

Les *élégiques* : Chênedollé, Baour-Lormian, Soumet, Guiraud, Millevoye, etc. — Il serait injuste cependant de ne pas signaler chez quelques poètes de ce temps, ou du moins dans quelques-unes de leurs productions, une sentimentalité assez pénétrante déjà et dont l'expression n'est pas toujours sans analogie avec celle des premiers romantiques. Sainte-Beuve a dit de Chênedollé : « Il a plus de gran-

diose que Delille; il fait ses vers avec son cœur. » Et il les fait aussi avec des réminiscences de Gœthe et de Klopstock, dont il a eu la révélation chez M^{me} de Staël. Baour-Lormian affadit Ossian dans ses *Poésies galliques* (1801), mais c'est un peu du mystère occidental et de ses brumes qui entre avec elles dans la sentimentalité française. Fontanes a été touché par Gray dans *le Jour des Morts* et *la Chartreuse de Paris*. Edmond Gérard n'est peut-être pas, comme l'a dit M. Maurice Albert, le premier qui ait fait connaître en France l'intérêt poétique du moyen âge et, avant lui, le comte de Tressan, Creuzé de Lesser, Vanderbourg, avec les poésies de l'apocryphe Clotilde de Surville (1803), sans parler de Chateaubriand, s'étaient avisés de cet intérêt : son mérite, plus mince, consiste à avoir inauguré chez nous « le style troubadour » (Henri Potez). Duault, Millevaut, Deguerle, l'« honnête » Labouisse, MM^{mes} Desroches, Verdier, de Vannoz ont sombré corps et biens. Et c'eût pu être le destin d'Alexandre Soumet, s'il n'avait composé en 1816 cette élégie de *la Pauvre Fille* qui fut son *Vase brisé* et que tous les recueils de morceaux choisis se repassent consciencieusement. Millevoye a écrit des épîtres et des poèmes héroïques qui n'ont pas eu la force de venir jusqu'à nous, mais aussi des élégies touchantes et brèves comme sa destinée (*le Poète mourant, la Chute des feuilles*, etc.). Cinq ou six autres élégiaques surnagent derrière lui dans les anthologies à la faveur d'une pièce, d'une strophe heureuses : Arnault (*la Feuille*), Guiraud (*le Petit Savoyard*), Victoire Babois (*le Saule des regrets*), Denne-Baron (*Zéphyre*), Charles Loyson (*l'Air natal*) et Chateaubriand lui-même dont *le Montagnard émigré* contient déjà en puissance toute « la chevalerie dorée, le moyen âge de châtelains, de pages et de marraines, le christianisme de chapelles et d'ermites » du premier cénacle :

Ma sœur, te souvient-il encore
Du château que baignait la Dore,
Et de cette tant vieille tour
Du Maure
Où l'airain sonnait le retour
Du jour?....

Parny enfin, que Voltaire mourant appelait « mon cher

Tibulle » (*Poésies érotiques, Poésies fugitives, etc.*), et M^{me} Dufrénoy, surnommée « la Sapho française », ne laissent pas de trouver quelques mouvements de mélancolie voluptueuse dont Lamartine se souviendra bientôt. Au déclin de la poésie classique, ces *poetæ minores*, chlorotique postérité de Gilbert et de Malfilâtre, annoncent et préparent la poésie nouvelle : plusieurs d'entre eux d'ailleurs (Soumet, Chénedollé, Baour-Lormian, Guiraud) feront partie du premier cénacle romantique et collaboreront près de Hugo et de Vigny à l'organe du groupe, *la Muse française*.

Le Théâtre

La tragédie. — L'épuisement de la littérature classique est surtout sensible dans le théâtre de cette époque. A quelques exceptions près, toutes les tragédies se valent et c'est dans presque toutes le même vide solennel. Ni observation, ni action véritable : il n'y a plus que des recettes. D'où cette prodigalité de songes, de récits, de confidents, ce style uniformément déclamatoire qu'on remarque dans la plupart des tragédies. La « couleur locale » y est inconnue, ce qui nous toucherait peu, à vrai dire, si les caractères avaient quelque vérité historique : mais Brifaut, presque sans rien changer à ses vers, peut transporter en Assyrie l'intrigue d'une pièce arabe et la rebaptiser *Ninus II*. Le fond ne varie guère : il s'agit perpétuellement du conflit de la passion et de l'honneur. « On finira, dit M^{me} de Staël, par ne plus voir au théâtre que des marionnettes héroïques, sacrifiant l'amour au devoir, préférant la mort à l'esclavage, inspirées par l'antithèse dans leurs actions comme dans leurs paroles. » C'est bien cela, à moins que les poètes tragiques, en fidèles disciples de Voltaire, ne fassent simplement de la scène, comme Marie-Joseph Chénier (*Charles IX, Calas, Tibère*) et Jean-Louis Laya (*l'Ami des lois*), une tribune pour leurs plaidoyers politiques et sociaux. Sans doute, depuis de Belloy, ils mettent de plus en plus à contribution l'histoire nationale ou les temps contemporains. Tels Raynouard

avec ses *Templiers* (1805) et les *États de Blois* (1810), Gabriel Legouvé avec *la Mort de Henri IV* (1806) et de Jouy avec *Tippo-Saïb* (1813). Lemercier rêve même un théâtre tout entier national « pour la représentation dramatique de l'histoire de France par la peinture successive des plus grandes époques et des plus grands hommes de nos annales ». Excellente idée, si le mode d'expression de ces poètes n'avait été si inférieur à leurs conceptions. Ni les *Vêpres siciliennes* (1819) et *le Paria* (1821) de Casimir Delavigne, ni la *Marie Stuart* (1820) de Lebrun, quoique empruntée de Schiller, ni le *Léonidas* (1825) de Michel Pichat, en dépit de son à-propos qui en explique le « succès prodigieux » (Biré), ne réussirent à ranimer le genre. Sans Talma, la tragédie eût déjà vécu. Il la soutenait par le caractère de vérité qu'il donnait à son jeu, par le souci d'exactitude qu'il apportait au costume, au décor, aux moindres accessoires ; à la psalmodie monotone de ses prédécesseurs, à leur attitude guindée et solennelle, il substituait un débit passionné, un geste énergique et varié ; il infusait sa vie à ces œuvres exsangues. Quand il mourut en 1826, il entraîna la tragédie avec lui.

Le drame bourgeois et le mélodrame. — Cependant le drame bourgeois, tel qu'il était sorti plus ou moins viable de la tête de Diderot, continuait parallèlement sa chétive existence. Il n'y a pas de noms à citer ici que celui du vertueux Bouilly, « le poète lacrymal », et son *Abbé de l'Épée* (1800). La faveur du public allait déjà au mélodrame qui frayait la voie au drame romantique : La Martelière, avec *Robert, chef de brigands* (1792), imité de Schiller, *les Mystères d'Udolphe* (1798), *Gustave en Dalécarlie* (1803), etc., Guilbert de Pixérécourt, « ouvrier dramatique d'une prodigieuse fécondité et d'une abondance de ressources surprenante » (Faguet), avec *Cælina ou l'Enfant du mystère* (1801) et *le Chien de Montargis* (1814), Boirie, avec *l'Homme de la Forêt noire* (1811), *le Bourgmestre de Saardam* (1818) et *les Deux forçats* (1822), Caigniez, avec *la Pie voleuse* (1815), Charles Nodier lui-même, avec *le Vampire* (1820) et *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*, Victor Ducange, avec *Calas*, et Cuvelier de Trye, surnommé le Crébillon du Boulevard, avec *la Main de fer* et *la Fille mendicante*, y remportèrent des succès mémorables.

La comédie. — La comédie seule gardait quelque intérêt : Picard écrit mal, mais il a de l'observation et de l'esprit (*la Petite ville* (1801), *Monsieur Musard*, *les Ricochets*, etc.); Collin d'Harleville, du naturel et de la bonhomie (*les Mœurs du jour*, *les Châteaux en Espagne*, *le Vieillard et les jeunes hommes*, etc.); Andrieux, de l'élégance et du piquant (*les Étourdis*, *la Soirée d'Auteuil*, *le Vieux fat*, etc.). Après eux, Alexandre Duval (*les Héritiers*), Roger (*l'Avocat*), Etienne (*les Deux gendres*), Gosse (*le Médisant*), Dupaty (*la Prison militaire*), Riboutté (*l'Assemblée de famille*), l'universel Lemercier et, plus tard, Empis, Th. Leclercq, Scribe, Casimir Bonjour, etc., produisent des œuvres estimables, sensées et vives. Mais, en somme, rien qui saille nettement dans ce théâtre non plus que dans la poésie. On vit sur le poncif. Le mouvement de rénovation partira d'ailleurs.

LA PROSE

I. — CRITIQUE, PHILOSOPHIE, APOLOGÉTIQUE, ETC.

Lamennais; Bonald; Joseph de Maistre. — C'est dans la prose qu'il faut chercher l'originalité de cette période. Toute l'œuvre des encyclopédistes est à terre. Trois hommes ont marché à la fois contre elle : Lamennais, Bonald et de Maistre. — Lamennais, compatriote de Chateaubriand, débuta par *l'Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-1823) où il combattait l'athéisme politique, le rationalisme, le protestantisme, la religion naturelle, en deux mots l'individualisme et le principe cartésien. Nous assisterons plus tard à son évolution. — L'ennemi de Condoreet et de Condillac, le vicomte de Bonald, aura été avant tout le théoricien du pouvoir absolu : l'institution de la société



Lamennais.

est pour lui d'origine divine (ce qu'il croit prouver par l'origine métaphysique du langage); le roi est maître sur ses sujets comme Dieu sur le monde; l'homme n'a pas de droits, mais des devoirs. Et, si Bonald s'en était tenu à ce catéchisme, on pourrait le négliger ou le considérer sous l'aspect archéologique; mais il est de ces systématiques qui sont plus intéressants dans la négation que dans l'affirmation, et la critique qu'il a faite de la démocratie est si profonde et a reçu de l'expérience des confirmations si rigoureuses qu'il apparaît à beaucoup comme une espèce de Voyant. — Plus papiste que monarchiste, Joseph de Maistre examine les événements du point de vue ultramontain. Ses *Considérations sur la France* (1796) montrent l'action de la Providence dans la marche de la Révolution; l'*Essai sur le principe générateur des constitutions politiques* (1814) prétend établir qu'une constitution politique est une œuvre divine; l'*Examen de la philosophie de Bacon* (1836) ne tient le monde pour intelligible qu'à travers l'idée de finalité; le sous-titre des *Soirées de Saint-Petersbourg* (1821) est *Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*, etc. De Maistre est un magnifique écrivain. Tempérament de révolutionnaire au service de toutes les puissances de réaction, il se rend vite à charge aux causes qu'il défend et meurt à temps pour n'être pas frappé des foudres qu'il a replacées dans la main du Pape.

Philosophes, humanistes et critiques. — Les encyclopédistes sont à terre: Volney, l'auteur des *Ruines* et de *la Loi naturelle*, ne veut plus être que philologue, et Garat, « l'optimiste de la Révolution », va démentir par une fin chrétienne les principes de sa vie. Cependant il y a encore des philosophes, mais assagis. Ainsi Azaïs, l'accommodant inventeur de la doctrine des compensations, Gérando, Laromiguière et Maine de Biran, qui se séparent des derniers condillaciens représentés par Destutt de Tracy et s'acheminent vers l'éclectisme universitaire de Victor Cousin. Ce spiritualisme psychologique est condensé en petites formules précieuses par Joubert qui fait commerce de lettres avec les beaux esprits du temps. On peut goûter encore Joubert et il faut noter que l'influence de Maine de Biran s'est prolongée, par delà Victor Cousin, jusqu'à Ravaisson et Lachelier.

Saint-Simon, à l'écart, réorganise sur le papier l'Europe, la société, l'industrie, la religion et, partant du principe que « tout homme doit travailler », veut substituer au régime de la propriété héréditaire celui de « l'association universelle »; Ballanche (*Essais de palingénésie sociale, Orphée, la Ville des expiations*, etc.), mystique et nuageux, noie dans l'ouate de ses phrases une pensée qui ne sut pas choisir entre la Révolution et le Péché originel; Daunou, Suard, Ginguéné, Quatremère de Quincy, Coray, Boissonade, Hase, Letronne, Dubner, etc., humanistes et philologues; les deux Champollion, qui fondent l'égyptologie; Sylvestre de Sacy, Garcin de Tassy, Dalher, Cahen, qui explorent les civilisations persanes et sémitiques; Paulin de Saint-Barthélémy et Antoine de Chézy, qui inaugurent en France les études sanscrites où vont se distinguer Langlois et Eugène Burnouf; Le Gonidec, qui restaure la langue bretonne; Raynouard, qui découvre les troubadours avant Diez; Brillat-Savarin, qui fait une science de la gastronomie dont Bercoux n'avait su faire qu'un art; Geoffroy, qui crée aux *Débats* le feuilleton dramatique dont Duviquet hérite à sa mort (1814); Dussault, Féletz, Hoffman, qui se disputent dans la presse le « sceptre » de la critique échappé à La Harpe, eurent du mérite, des lettres ou du poids. Mais toutes ces figures s'estompent et disparaissent dans le rayonnement de M^{me} de Staël et de Chateaubriand.

// — M^{me} de Staël. — Germaine Necker, mariée à dix-neuf ans au baron suédois de Staël-Holstein, a vu se préparer la Révolution dans le salon de son père. Elle en a défendu les principes sous la monarchie, et la Terreur n'a pas refroidi son zèle. Proscrite sous le Consulat, elle fit plusieurs séjours en Allemagne, en Italie et en Russie. Rentrée en France après la chute de Napoléon, elle se retira en Suisse, à Coppet. Son salon, le premier de Paris en 1802, a été le foyer permanent de l'opposition à l'Empire, en même temps qu'un très beau centre intellectuel : Cabanis, M.-J. Chénier, Benjamin Constant, Barante, Schlegel, Guizot, etc., y ont passé. Cette esquisse biographique importe à l'histoire de son cerveau.

Pour la formation de ses théories littéraires, il n'a pas été indifférent que M^{me} de Staël fût fille de Necker, suisse, pro-

testante, républicaine et qu'elle parcourût l'Europe en pros-
crite. C'est Jean-Jacques qui l'a menée à la politique, qui l'a
menée à la littérature, et l'on distingue par quel fil elle a
passé des *Réflexions sur le procès de la Reine*, des
Réflexions sur la Paix et du livre des *Passions* (1796),
« sorte d'autobiographie morale semée de considérations
fort importantes sur la Révolution » (Herriot), au livre décisif
de sa maturité : *de la Littérature con-*
sidérée dans ses rapports avec les ins-
titutions sociales (1800). Pour la pre-
mière fois dans ce livre et avec tout le
dogmatisme dont elle est capable,
elle établit le principe dont elle tentera
un peu plus tard la vérification dans
l'Allemagne (1813) et qui fera fortune :
à savoir que toute littérature est façon-
née par le milieu. Sans en discuter ici
la valeur, notons vite les conséquences
qu'en a tirées l'auteur : c'est d'abord
qu'il existe des littératures nationales,
des types historiques de littérature ;

c'est ensuite qu'une littérature n'est susceptible de fleurir
et de progresser que lorsqu'elle se nourrit d'une substance
indigène. Et, comme M^{me} de Staël a découvert une litté-
rature du Nord et une littérature du Midi, celle-ci étant
nommée classique, celle-là romantique, on voit, au second
rang des conséquences : 1° qu'il n'y a pas un Beau uni-
versel et des canons esthétiques invariables ; 2° que les
traditions helléno-latines, ne tenant chez nous à rien de
national, doivent être abandonnées au profit des littératures
du Nord, chrétiennes et occidentales ; 3° que, pour réaliser
ce « concert européen », proposé à notre traditionnel besoin
social et humain, une pénétration réciproque est souhaitable
et que nous, Français, tout particulièrement, nous avons le
plus vif intérêt à nous renouveler de sève germanique.

Si M^{me} de Staël n'avait pas accepté du xviii^e siècle la
croissance au pouvoir de la raison, à la suffisance de la reli-
gion naturelle, à la perfectibilité indéfinie de l'espèce
humaine, on pourrait appeler son œuvre une insurrection
contre le passé. Ce fut du moins une insurrection contre le
classicisme français. Aussi, ne s'étonne-t-on pas d'y voir

M^{me} de Staël.

correspondre chez elle, en morale, le plus exaspéré des individualismes. *Delphine* (1802), *Corinne* (1807), c'est M^{me} de Staël tenant tête à l'opinion, la femme de génie opposée à la médiocrité sociale qui l'opprime et dont elle ne s'affranchit qu'en se vouant à une défaite certaine. La thèse est grosse de tout le féminisme contemporain.

Avec des pages fortes, pathétiques et d'analyse aiguë, les romans de M^{me} de Staël sont une manière de fatras. La philosophe est plus intéressante, bien que sa part d'invention soit assez faible et qu'il faille surtout lui reconnaître la qualité féminine par excellence : une grande « puissance de réceptivité ». Mais elle enveloppait de lyrisme et excellait à coordonner et à systématiser les idées qui se croisaient autour d'elle. Et elle était femme encore par son aisance à se hausser au-dessus des contingences vulgaires, par le beau mépris qu'elle affichait pour les acquisitions de l'expérience. Dans son besoin d'accommoder les faits à son incurable optimisme, elle écrira sérieusement par exemple que « les Romains sont supérieurs aux Grecs dans la carrière de la pensée » et, de même, elle n'hésitera pas à découvrir dans « l'imagination mélancolique » le signe de la supériorité philosophique des modernes. Mais, outre qu'elle laisse beaucoup d'observations justes et de formules heureuses et qu'elle a bien vu, tout en les exagérant, les méfaits de « l'esprit de société », elle est considérable par l'action qu'elle a exercée autour d'elle : cette ennemie de nos traditions classiques, cette propagandiste des Lettres étrangères, partage en définitive avec Chateaubriand l'honneur et la responsabilité d'avoir « déclanché » le romantisme français.

Chateaubriand. — Chateaubriand est tout Celte des pieds à la tête ; il est fait de tous les songes, de toutes les contradictions, de toutes les inquiétudes sans cause de sa race ; il a son tour d'imagination magnifique et funèbre, son goût de l'aventure et de la mort, son dégoût du connu, du passager et du médiocre ; il est, comme elle, toujours suspendu entre le désir et le regret ; il est, comme elle, partout « en exil » et, comme elle, incapable de s'arracher à l'obsession de son « moi », de se subordonner et de se classer dans l'ordre social. De cette impossibilité d'adaptation découlent toutes les mi-

sères qu'il décore des beaux noms de mal de l'infini, tourment de l'absolu, etc. Le Celte ne souffre que d'être un déclassé. Encore a-t-il vite fait, s'il est un Chateaubriand, de tirer orgueil de son isolement comme d'une noblesse; et, incapable de s'intéresser aux autres, il lui reste la ressource, en se projetant sur le monde, de le recréer à son image. Pour le sentiment de la nature, Chateaubriand a eu des maîtres, dit-on, dans Rousseau et Bernardin. Mais Combourg, ses racines celtiques et ce je ne sais quoi de « physique », que M. Adrien Mithouard discerne très justement dans le christianisme breton, l'avaient singulièrement préparé à recevoir l'étincelle. La Nature, conçue comme une féerie, comme une fête de l'imagination et des sens, c'est la Nature comme la voit déjà les romans de la Table-Ronde.



Chateaubriand.

Dans un tel cerveau, l'idée ne se présente jamais qu'en images, comme chez les poètes et les enfants. Peut-être le XVIII^e siècle avait-il poussé trop loin le culte de l'abstraction. *Le Génie du christianisme* (1802) fut, à ce point de vue, une double réaction contre la sécheresse de cœur et la sécheresse d'esprit. Il n'est pas contestable néanmoins que l'argumentation en est faible et que la beauté d'une religion n'en prouve pas la véracité : comme l'a très bien observé Brunetière, l'erreur de Chateaubriand fut que, voulant faire l'apologie du christianisme, il la fit en Breton, et donc sentimentale. Mais le résultat qu'il visait fut atteint. En associant le christianisme à des idées touchantes et grandioses, Chateaubriand réussit à persuader les contemporains de son efficacité dans la morale, dans l'art, dans la littérature et jusque « dans la substance des sentiments humains » dont est faite la civilisation. Par là, il appuyait l'effort de M^{me} de Staël contre l'antiquité classique; avec moins de rigidité dans les principes, mais plus de vertu dans l'exemple, il établissait les droits esthétiques du moyen âge et de l'art gothique, il aiguillait les lettres françaises sur le subjecti-

visme lyrique et la représentation de la nature. Chateaubriand a « rouvert la grande nature fermée », selon l'expression de Théophile Gautier, et peu s'en est fallu qu'elle n'ait tout submergé. De fait, et qu'on le prenne dans *René*, dans *les Natchez* ou dans *l'Itinéraire*, il n'est guère que la personnalité de l'auteur qui surnage désormais. Le reste n'est qu'un torrent d'images brillantes ou sonores. « Cette complaisance d'imagination, dit M. Charles Maurras, Chateaubriand la portait jusque dans la politique, et ne l'aimait, à vrai dire, que pour la force d'émotion qui est en elle. Les faits ne le touchaient qu'autant qu'ils lui étaient prétexte à grandes images et à pensées retentissantes. Oiseau de tempête et de charnier, il détestait le calme, la vie organique et normale... Chateaubriand, dit encore M. Maurras, n'a jamais cherché dans la mort et dans le passé le transmissible, le fécond, le traditionnel, l'éternel; mais le passé comme passé et la mort comme mort furent ses uniques plaisirs. Loin de rien conserver, il fit au besoin des dégâts afin de se donner de plus sûrs motifs de regrets. A la cour, dans les champs, dans les charges publiques, comme dans ses livres, il est lui et il n'est que lui, ermite de Combourg, solitaire de la Floride. » Le jugement est sévère. Il est loisible de l'adoucir en disant que, si Chateaubriand n'a connu que lui, il s'est du moins connu profondément. En outre, son aptitude à sentir et à exprimer « les aspects multiples du vaste univers » lui a permis d'« individualiser » fortement les époques historiques, par quoi il détermine la vocation d'Augustin Thierry et ouvre encore une source féconde du romantisme : la couleur locale. *Les Martyrs* (1809) manquent peut-être à toutes les règles de l'épopée et il est entendu que le merveilleux en est froid, infidèle la peinture du catholicisme naissant et du paganisme agonisant : dans les pages consacrées à nos origines, la puissance de restitution est prodigieuse, surtout si l'on songe à l'idée que se faisaient de ces origines et des mœurs de la monarchie franque un Velly et un Anquetil¹. Mais Chateaubriand n'eût écrit que

(1) Cf., par exemple le portrait de Childéric par Velly (1755) : « Childéric fut un prince à grandes aventures. C'était l'homme le mieux fait de son royaume. Il avait de l'esprit, du courage; mais, né avec un cœur tendre, il s'abandonnait trop à l'amour : ce fut là cause de sa

les *Mémoires d'outre-tombe* qu'il faudrait encore le maintenir sur nos autels. Ses autres livres ont vieilli : il y a dans les *Mémoires* tout ce qu'il faut pour soutenir le choc du temps, un style plein, ramassé, qui s'est presque entièrement affranchi du procédé oratoire, une vigueur de coloris extraordinaire et les plus beaux horizons de la littérature, même, à l'occasion, du piquant, de la grâce et de la bonhomie. Ce n'est cependant pas par les *Mémoires* que Chateaubriand a retenti sur ses contemporains. Ils parurent trop tard (1848-1850) et quand son action avait presque fini de s'exercer. En particulier ce qu'on a appelé le « mal du siècle » est né avec *René* (1802). Chateaubriand y campait le héros romantique par excellence, accablé par la disproportion de son rêve avec la réalité, sombre et avide d'infini. Jamais héros n'enfanta plus d'épigones, et c'est que ce *René*,

Sans culte et cependant plein de désir vers Dieu,

n'est autre que Chateaubriand lui-même. On retrouvera chez Lamartine et Musset sa spiritualité nuageuse, son ennui et son vague à l'âme; chez Vigny et Leconte de Lisle son pessimisme; chez Hugo, chez Augustin Thierry, chez Flaubert sa description pittoresque et sa narration grandiose, et chez tous enfin son goût de la beauté presque charnelle des mots.

Charles Nodier. — Nodier n'a point accoutumé qu'on le rapproche d'un Chateaubriand et d'une Staël; il s'est fait une légende autour de son nom, et le « bon » Nodier, le « nonchalant » Nodier, s'est substitué, du vivant même de l'auteur, au véritable Nodier, investigateur et novateur, que nous connaissons mieux aujourd'hui par les travaux d'Edmond Biré et de M. Michel Salomon. Il est bien certain que ce n'est point assez de voir en lui, avec Sainte-Beuve, « un des plus tôt éveillés parmi les romantiques, des plus mati-

perte. » Et tout est dans ce ton, ajoute M. Camille Jullian. — Le « poème en prose » produit vers la même époque une œuvre assez remarquable : *le Dernier homme*, de Cousin de Grainville, publié en 1805, après la mort de l'auteur, et qui est une sorte de contrepartie, souvent puissante, du *Paradis perdu* de Milton.

neux, mais des moins provocants et des plus détachés », et M. André Hallays a raison de signaler, comme le « titre principal de l'auteur de *Jean Sbogar*, la part qu'il prit au triomphe du romantisme ». Ce romantisme, dont M^{me} de Staël venait de dresser la carte et Chateaubriand de fixer la constitution, il en fut le premier pionnier et, dans son introduction aux *Voyages pittoresques* de Taylor (1820), où il « poussait à l'intelligence du gothique », comme dans le roman avec *les Proscrits* (1802), *le Peintre de Salzbourg* (1803), *Jean Sbogar* (1818), *Adèle* (1820), *Smarra* (1821) et *Trilby* (1822), où il donnait à force dans le merveilleux germanique et celtique, comme au théâtre, avec *le Vampire* (1820) et *Bertram* (1821), où il instaurait le « genre frénétique », comme dans ses multiples incarnations de bibliographe, de lexicographe, de philologue, etc., par ses pointes malicieuses contre les pseudo-classiques et son admiration pour Shakespeare, Gœthe, Byron et Walter Scott, il fraya la plupart des voies où allaient s'engager ses jeunes amis de la *Muse française* et



Charles Nodier.

Victor Hugo principalement. « Il n'est pas, dit Edmond Biré, jusqu'à cette petite manie des épigraphes, devenue bientôt un des signes particuliers de l'école romantique, qui n'ait eu Nodier pour parrain. » Mais l'auteur de *Jean Sbogar* était Franc-Comtois, non par accident, comme Hugo, mais profondément et par toutes ses racines, et il n'y a point chez nous de race plus caustique, avec un penchant plus marqué pour le merveilleux. C'est ainsi que Nodier tempéra toujours de malice, à défaut d'ironie, les excès où l'entraînait son imagination aventureuse : on peut douter si lui-même se prenait bien au sérieux. Et cet aimable scepticisme le rendait parfaitement impropre à l'emploi de chef d'école. Enfin il faut noter, avec M. Salomon et à l'honneur de Nodier, qu'il écrivait presque classiquement. « Ce romantique, dit-il, a la convenance, la mesure, la justesse, l'élégance légère sans l'artifice des orfèvreries et verroteries voyantes... Seuls, à son estime, les écrivains sans génie s'étudient à mettre en valeur, pour elle-même, l'expression, qui vaut par la pensée

qu'elle revêt. N'est-ce pas là de quoi désarmer les esprits sévères qui, dans le romantisme, condamnent la « promotion du mot » presque autant que la promotion du *moi* ? »

II. — LE ROMAN

Dès cette première période, il importe de remarquer la part de plus en plus grande que se taille le roman et jusque dans l'œuvre des « théoriciens ». Pour une M^{me} de Staël, un Chateaubriand, sinon pour un Nodier, dont la curiosité s'amuse de tout, effleure tout et ne s'attache à rien, le roman est encore, comme il l'était chez Rousseau, une forme de la propagande philosophique, un moyen d'illustrer la thèse par l'exemple.

Négligeons la postérité de Berquin : un Fiévée, un Ducray-Duminil, un Vindé, un Monjoie, écrivains vertueux et fades ; ne nous attardons pas davantage à Marchangy, cet abbé Barthélémy du romantisme, à Ducange, qui est le père de nos feuilletonistes modernes, encore moins à la graveleuse baronne de Méré et à Pigault-Lebrun, dont la meilleure œuvre fut son petit-fils Emile Augier et par qui Restif de la Bretonne donne la main à Paul de Kock. Mais, autour de M^{me} de Staël, évolue tout un escadron féminin, paré, à deux ou trois exceptions près, de la double aristocratie du nom et de l'esprit : M^{me} de Charrière, une des tendres amies de Benjamin Constant et dont la *Caliste* est comme un premier crayon de *Corinne* ; M^{me} de Souza, qui montre une grande délicatesse dans *Adèle de Sénanges* et *Charles et Marie* ; M^{me} de Krüdener, qui connut un moment de célébrité avec *Valérie* (1803) ; M^{me} d'Hautpoul qui dans *Zilia*, roman pastoral, fait alterner agréablement le vers et la prose ; la princesse de Salm-Dyck, surnommée « la Muse de la Raison » et qui donna au moins un démenti à sa réputation dans les *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* ; M^{me} Cottin, auteur renommé de *Malvina*, d'*Amélie de Mansfield*, de *Mathilde*, d'*Elisabeth ou les Exilés de Sibérie*, dont Xavier de Maistre reprendra le thème dans *la Jeune Sibérienne* ; M^{me} de Genlis, prêcheuse insupportable, sauf dans *M^{lle} de Clermont*, que Sainte-Beuve classait parmi les livres qu'il faut avoir lus ; M^{me} Sophie Gay, qui

prend cette même M^{me} de Genlis pour héroïne (peu flattée, mais très reconnaissable) de sa *Laure d'Estell* (1802) et, dans les *Malheurs d'un amant heureux* (1818-1823), fait revivre avec humour la société du Directoire ; M^{me} de Rémusat, qui, en attendant d'être l'auteur des fameux *Mémoires*, publie sous la signature C.-E. un roman très remarqué : *Charles et Claire ou la Flûte* ; Pauline de Meulan, plus tard M^{me} Guizot, femme de cœur et de tête, dont les tendances moralisatrices, à peine indiquées dans les *Contradictions*, la *Chapelle d'Ayton* (1801), s'épanchent à partir de 1812 dans le conte pédagogique et les Lettres édifiantes. « Jamais, dit justement M. Paul Morillot, la littérature féminine n'avait jeté dans le roman un pareil éclat depuis M^{me} de la Fayette. » La plupart de ces auteurs et de ces livres pourtant sont oubliés et, de toute cette période, la postérité n'a retenu, dans le roman, avec Chateaubriand, M^{me} de Staël et Nodier, que les noms de Xavier de Maistre, de Sénancour et de Benjamin Constant.

Xavier de Maistre ; Sénancour ; Benjamin Constant. — Xavier de Maistre est une exception au milieu de son temps ; il est une exception même dans sa famille. S'il y a quelqu'un que n'ait point touché le mal de Werther et de René, c'est lui.



Xavier de Maistre.

Il y paraît au ton détaché, à la légèreté charmante de son *Voyage autour de ma chambre* (1794). Dans ses nouvelles, le *Lépreux de la cité d'Aoste* (1811), les *Prisonniers du Caucase* et la *Jeune Sibérienne* (1825), il a les meilleures qualités classiques : le goût, la grâce, un pathétique sobre, une narration vive, l'exactitude du trait. Et le romanesque, chez lui, est toujours à base de vérité et d'observation. Nous savons, par exemple, que le *Lépreux de la cité d'Aoste* a existé vraiment. Xavier de Maistre l'a connu et confessé, avant de prendre la plume

pour raconter sa vie. C'est par là qu'il se rapproche un peu de son frère. Mais, sur tous les autres points, quelle diversité chez les deux hommes ! La nature semble avoir voulu

les opposer l'un à l'autre : à l'esprit séduisant et fin, sentimental et poétique de Xavier, elle offre pour pendant le sombre et tragique génie de Joseph. Et elle achève le contraste en donnant à Xavier ce léger vernis de scepticisme et d'irrégularité voltairienne que nous

ont révélé des publications récentes. — *Obermann* (1804) nous ramène au romantisme. Sénancour y a fait son portrait, qui diffère sensiblement de celui que Chateaubriand nous avait fait de René. *Obermann* souffre bien, comme René, d'un mal « sans espoir », mais, alors que le mal de René était d'ordre sentimental, *Obermann*, avant Schopenhauer, souffre dans son intelligence et ne se dissout finalement dans le suicide que parce qu'ayant perdu la foi il n'a trouvé aucune raison métaphysique de prolonger une vie qui l'importune. — Le livre, en dépit de belles parties et d'un sincère accent de détresse, a vieilli. Mais on lit toujours le chef-d'œuvre de Benjamin Constant, cet *Adolphe* (1816), crépuscule d'un cœur, victoire et défaite de l'égoïsme. Les sursauts de la passion agonisante d'Adolphe et d'Ellénore, ce sont ceux mêmes que connurent en leur déclin M^{me} de Staël et l'auteur. Benjamin Constant a dessiné là, avec une sévérité qui enchante les moralistes, sa propre figure d'homme sans spontanéité ni ferveur, dont la perspicacité malade arrête tout élan et qui ne peut se dévouer ni se donner avec abandon : un impuissant d'amour, pour tout dire. Une haute leçon expérimentale se dégage ainsi de cette œuvre romantique traitée à la façon classique, sans autre préoccupation que l'exactitude de l'anatomie mentale, dans une langue abstraite et précise, qui est restée le modèle de la langue psychologique.



Benjamin Constant.



SECONDE PÉRIODE (1820-1850)

LA POÉSIE

L'ACTION des précurseurs, le poids dans notre destinée littéraire d'un Rousseau, d'une Staël ou d'un Chateaubriand, ont été tempérés par des forces contraires. N'oublions pas qu'il exista, en face de René et d'Obermann, un méchant et délicieux petit abbé Morellet, soutenu d'Andrieux, de Saint-Lambert, de Sedaine, de Suard, de La Harpe. Malgré tout, le mouvement novateur l'emporte ; il se précipite même sous la poussée contemporaine des génies étrangers. La Fontaine n'avait découvert que Baruch : Chateaubriand découvre la Bible que translate de Genoude et dont se nourrissent Lamartine, Hugo et Vigny ; Pope, Young, Hervey, Richardson, Gessner, ont été popularisés dès la fin du XVIII^e siècle par Feutry, Letourneur, l'abbé Prévost et Hubner ; Schiller est traduit en 1809 par Benjamin Constant ; Dante en 1811 par Artaud de Montor ; Schlegel en 1814 par M^{me} Necker de Saussure ; puis nous recevons pêle-mêle Byron, Walter Scott, Wordsworth ; en 1825, les lakistes ; Herder en 1827 ; le *Romancero* espagnol en 1828. L'année précédente Kean est à Paris et joue Shakspeare à la salle Favart ¹.

(1) D'où la « boutade » de Lemercier :

Paris est plein d'Anglais, de Russes, d'Allemands,
D'auteurs germanisés de nos nouveaux romans,
Tous baragouinant de sorte
Que, n'entendant plus rien dans leurs bourdonnements,
Triste en notre Babel, je croirais par moments
Que le français est langue morte.

Autant de noms, autant de tentateurs. Le mouvement va-t-il être arrêté (1819) par la révélation d'un poète ignoré de son vivant, mort sur l'échafaud et qui restaure dans ses vers la tradition expirante ? André Chénier est tout grec d'inspiration ; son sens profond de l'antiquité alexandrine et son ignorance du sentimentalisme religieux font de lui le dernier des classiques. Mais il s'est rafraîchi aux sources vives de la Nature ; il est ou semble déjà un moderne par son aptitude à produire l'image sensible, plastique, par ses alliances de mots d'une hardiesse heureuse, par la souplesse, la variété de sa versification si différente des coupes monotones de la versification du XVIII^e siècle.

Presque aussitôt éclatent les *Méditations* de Lamartine (1820), puis les *Odes et Ballades* de Victor Hugo (1822-1826), les *Poèmes* d'Alfred de Vigny (1822), et la révolution est faite. Comme la prose avec Chateaubriand, la poésie, chez ces poètes, est devenue personnelle, « subjective ». C'est dans son âme que Lamartine retrouve « les trois véritables sources d'inspiration de la poésie : Dieu, la nature, l'humanité » ; pour Victor Hugo « la poésie est tout ce qu'il y a d'intime en nous » ; pour Alfred de Vigny, « le cœur répond au cœur comme l'air à la lyre ». Toutes définitions qui reviennent à dire, comme l'a fait observer Nisard, qu'il n'y a plus qu'un genre en poésie, sous divers titres particuliers de l'invention du poète, et généralement sous la forme lyrique comme la plus près du chant. Le poète ne consulte plus que sa sensibilité ; il cherche dans la nature extérieure un écho à ses joies et à ses souffrances ; mais il s'introduit moins en elle qu'il ne la fait passer en lui. « Un paysage, avait déjà dit Bernardin de Saint-Pierre, est le fond du tableau de la vie humaine. » Mais c'est dans la forme surtout que le romantisme, sinon chez Lamartine, du moins chez Hugo et son groupe, renouvelle, brise avec la tradition des pseudo-classiques : rimes riches, enjambements, coupes mobiles, mot propre substitué à la périphrase, droit de cité accordé à tous les termes, à cette seule condition qu'ils soient pittoresques, les romantiques se posent d'abord en révolutionnaires de la langue, de la syntaxe et de la versification, et cette révolution aussi eut ses excès, si elle eut sa grandeur.

Lamartine. — Lamartine, seul, ne rompaît pas nettement avec la tradition. « Il appartenait encore à la civilisation poétique connue », et l'harmonie de ses vers, dont on lui a fait honneur comme d'une invention et qui fut presque la seule qualité des poètes du xviii^e siècle et de l'Empire, n'est que « l'aboutissant d'un développement antérieur à lui, la réalisation de l'idéal qui avait gouverné pendant de longues années le vers français » (Charles de Pomairols). Aux champs, où il vit jusqu'à trente ans (1790-1820) de la vie des petits gentilshommes campagnards, il a lu et goûté,



Lamartine.

avec ce bel éclectisme des provinciaux, Rousseau, Pope, Ossian, Chateaubriand, M^{me} de Staël, Parny, même le Voltaire des poésies philosophiques ; la conciliation s'est faite naturellement chez lui, et sans qu'il y ait aidé, entre ces génies si opposés. Il n'est pas un chef d'école pour être obligé d'accorder rigoureusement ses goûts avec ses théories ; il n'a même pour le moment aucune ambition littéraire ; il rimaille sans doute, par désœuvrement plus que par besoin, pour s'occuper ; il laisse surtout la Nature s'insinuer en lui ; un jour il aime, et le voilà

poète. Il y a mis le temps. Ne nous en plaignons pas, s'il est vrai, comme le croit M. Jules Lemaitre, que c'est parce qu'il ne produisit rien jusqu'à trente ans que Lamartine put improviser avec magnificence jusqu'à quatre-vingt. Aucun effort : ses strophes « s'élancent ou plutôt se détachent comme d'un coup d'aile blanche, presque silencieux », alors que celles de Hugo « semblent plutôt s'arracher et que l'aile qui les soulève est musclée, on le dirait, comme une aile d'aigle » (Lemaitre).

A un tel poète, qui n'est qu'une âme, suffisait l'instrument le plus simple, l'alexandrin traditionnel. Lamartine en tira d'incomparables sons : les *Méditations*, puis les *Nouvelles Méditations* (1823), les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), les *Recueils poétiques* (1839). Mais il faut mettre à part *Jocelyn* (1836). Lamartine, pour la première fois, y sort de lui-même et, dans un récit tour à tour familier et sublime, chante la vie agreste, les Alpes et la vertu

sanctifiante du sacrifice. *Jocelyn* était le terme d'une épopée spiritualiste dont *la Chute d'un ange* (1838) devait faire le prélude. Mais soutenir un long dessein était impossible à ce génie négligent et improvisateur. Il revint bien vite à l'élégie et fit bien, car, élégiaque divin, il est d'une suavité sans pareille. Nul mieux que lui n'a exprimé le surcroît d'émotion que l'amour reçoit de la splendeur des choses, ni ce qu'il y a dans le souvenir de délicieuse langueur et de mélancolie dans l'espérance. Poète chez qui tout était chant et dont la langue garde encore un peu de la pureté racinienne, Lamartine demande à l'harmonie tous ses effets. Son sentiment, dégagé de toute circonstance de temps et de lieu, dresse un corps de poésie chaste et presque immatérielle. Corps immatériel, âme faite sensible, lumière et musique : n'eut-on pas raison de dire qu'il est la poésie même ? Et l'on admire encore en lui un large et beau naturel qui se prête admirablement à la peinture de la vie rustique. *Milly, la Vigne et la Maison, les Laboureurs*, telles pages de *Jocelyn*, tout imprégnées de « la grande ingénuité homérique » (Pierre Lasserre), appartiennent à cette veine de poésie dont le dernier filet coule chez Mistral et qui a ses hautes sources dans l'*Odyssée* :

Voilà le banc rustique où s'asseyait mon père,
 La salle où résonnait sa voix mâle et sévère,
 Quand les pasteurs assis sur leurs socs renversés
 Lui comptaient les sillons par chaque heure tracés
 Ou qu'encor palpitant des scènes de sa gloire,
 De l'échafaud des rois il nous disait l'histoire,
 Et, plein du grand combat qu'il avait combattu,
 En racontant sa vie enseignait la vertu.
 Voilà la place vide où ma mère à toute heure
 Au plus léger soupir sortait de sa demeure,
 Et, nous faisant porter ou la laine ou le pain,
 Revêtait l'indigence ou nourrissait la faim ;
 Voilà les toits de chaume où sa main attentive
 Versait sur la blessure ou le miel ou l'olive...

Cette poésie peut être encore toute classique d'accent : elle est profondément nouvelle par la qualité de son émotion. Mais le plus pur de la gloire de Lamartine restera vraisemblablement lié à ses recueils lyriques. Il y a repris, sur un ton rêveur et un peu distant, les grands lieux communs de

la poésie de tous les temps; il les a prolongés en résolutions voilées inconnues jusqu'à lui : joueur de harpe qui précipite ses notes avec une divine facilité, mais dont chacune accomplit si librement sa vibration qu'elle semble immobile dans son mouvement éternel !

Faut-il insister maintenant sur le tort fait à cette poésie par le parti pris d'une négligence d'amateur, par un idéalisme qui détruit trop évidemment le relief des choses, par un panthéisme enfin dont le vague et l'indétermination semblent parfois un défi porté à l'intelligence ?

Victor Hugo. — L'intelligence, si l'on en croyait les plus récents critiques de Victor Hugo, se connaîtrait encore moins d'intérêts chez l'auteur de la *Légende des siècles*, et l'inaptitude à penser de cette grande « cymbale » (Ernest Renan) n'aurait eu d'égale que sa prétention à tout expliquer par un enfantin manichéisme. Il avait peint, dans *Cromwell*, « un Tibère-Dandin »; dans *Marion de Lorme*, une courtisane à qui l'amour « refait une virginité »; dans *Hernani*, c'est un brigand qui est le type de l'honneur et, dans *Ruy Blas*, c'est un valet qui a l'intelligence d'un Richelieu, etc. Il ne soupçonne pas — nous continuons d'exposer l'état dernier de la critique à son endroit, réservant la discussion pour plus loin — à quel point l'antithèse érigée ainsi en procédé, la juxtaposition continuelle du beau et du laid, du grotesque et du sublime, est contraire, par son caractère systématique, à cette « vérité historique » et même à cette « vie réelle » dont il se réclamait dans une préface retentissante. Et cependant il se crut « phare », il se crut « mage » ! Le journaliste grandiloquent qui était en lui et qui soumit presque toute sa poésie à l'« actualité » s'est enflé un jour jusqu'au prophète. Il a dès lors été sublime et insupportable. Le verbiage de ses derniers recueils : *le Pape*, *la Pitié suprême*, *l'Ane*, etc., donne l'impression d'une machine qu'on a oublié d'arrêter et qui travaille à vide inlassablement. Au plein de son génie (*les Chants du crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres*), « dans toutes ces pièces, louables de pensée, grandioses de forme, sur le bal de l'Hôtel de Ville, sur les galas du budget, dans ces pièces à Dieu sur les révolutions qui commencent, dans ces conseils à une royauté d'être

aumônier comme au temps de saint Louis, dans ce mélange souvent entrechoqué de réminiscences monarchiques, de phraséologie chrétienne et de vœux saint-simoniens, il n'est pas malaisé de découvrir, à travers l'éclatant vernis qui les colore, quelque chose d'artificiel, de voulu, d'acquis » (Sainte-Beuve). Le cœur a peu de part dans cette poésie; l'amour n'y est qu'un lieu commun (*La tristesse d'Olympio*, à *Ol.*, *Autre guitare*, etc.), mais les *Chansons des rues et des bois* (1865) nous montreront l'amant sous son vrai jour, plus sensuel que vraiment passionné. Et que dire de la métaphysique de Hugo? Il a été catholique, déiste, panthéiste, et il s'est surtout adoré lui-même. Critique, « il lâche d'énormes contresens », théoricien, « d'énormes contradictions » (Lanson). Rhéteur, il apparaît à M. Georges Grappe comme le « père du Procédé et de l'Inconscient ». Et fut-il autre chose en somme qu'une prodigieuse antenne nerveuse, vibrant à tous les chocs extérieurs et les traduisant mécaniquement en images et en rythmes? Il voit tout par le dehors. C'est ainsi qu'il confond le décor de l'histoire avec l'histoire elle-même et qu'il se contente trop souvent d'un commerce de l'œil et de l'oreille avec la nature.

Voilà les principaux chefs d'accusation qui ont été dressés contre Victor Hugo. Ils ne sont pas tous sans fondement; mais il eût fallu ajouter que chez lui les laideurs mêmes sont géniales. Quand parurent les *Orientales* (1829), ce fut un éblouissement. Les couleurs et les sons faisaient leur entrée dans la poésie; le rythme, extraordinairement souple et savant, ajoutait sa nouveauté à la jeunesse des images. C'est dans les *Orientales*, en effet, que commencent à paraître, avec les enjambements et les rejets intérieurs, ces coupes ternaires de l'alexandrin, qui, sans exclure absolument la coupe binaire des vers classiques, deviendront plus tard si fréquentes chez le poète. Sur la matière même de l'œuvre, « on a fait observer, dit Renouvier, que l'Orient de Victor Hugo était un faux Orient...



Victor Hugo.

Cependant la lumière des paysages de l'Espagne et de l'Italie méridionale avait ébloui le poète enfant : c'est à celle-là que d'ordinaire on pense quand on parle du ciel de l'Orient : il en a illuminé ses vers autant que cela peut se dire par métaphore ». Deux ans plus tard, au lendemain des batailles d'*Hernani*, le poète réunissait en volume ses dernières pièces et leur donnait pour titre : *les Feuilles d'automne* (1831). « Vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée », suivant son expression, ils demeurent parmi les plus sympathiques de son œuvre. Celle-ci se poursuivait avec les *Chants du crépuscule* (1835), *les Voix intérieures* (1837), *les Rayons et les Ombres* (1840). La foi religieuse de Hugo avait sombré entre temps ; sa foi conjugale l'avait suivie et sa foi monarchique prenait le même chemin. Elle s'attardait encore dans un orléanisme vague, teinté de bonapartisme (*Ode à la Colonne, le Retour de l'Empereur*, etc.). 1850 marque le point d'arrêt de la courbe politique du poète qui se rangeait définitivement à la formule républicaine. Vient le coup d'Etat. A la proscription qui le frappe, Hugo répond par les *Châtiments* où la sincérité historique n'a rien à voir, mais qui montrent quelle Muse prestigieuse peut être la haine. De l'exil encore s'envolèrent *les Contemplations* (1856), où Hugo avait recueilli ses poésies antérieures à 1843. L'inspiration y est plus calme, profondément émouvante souvent et même toute chrétienne d'accent par endroits (*Pauca meæ, A Villequier*, etc.), et le contraste qu'elle faisait avec la violence des *Châtiments* était bien dans la manière antithétique du poète. La première partie de *la Légende des siècles* est datée aussi de Guernesey (1859). Suite de petites épopées, où l'auteur prétendait embrasser tout le cycle légendaire du genre humain, considéré comme un grand individu collectif accomplissant son évolution vers « l'idéal », c'est, à coup sûr, l'œuvre la plus parfaite et comme l'expression même de la géniale maturité du poète. On y a relevé justement, avec la foi tenace dans « le Progrès » et le perfectionnement indéfini de l'humanité, la persistance de ce sentiment de haine, désormais si vivace en lui, contre le despotisme sous toutes ses formes. Fidèle à l'attitude intransigeante qu'il s'est composée, le poète refusait le bénéfice de l'amnistie l'année même où paraissait *la Légende des siècles*. Et, non moins fidèle à sa

recherche de l'antithèse, il publiait en 1865 les *Chansons des rues et des bois*, dont l'érotisme pénible dévoilait chez ce second Dante, chez cet « homme-devoir », un Anacréon insoupçonné. Le poète devait se relever à la faveur des événements : la guerre et la Commune lui fournissaient un beau titre : *l'Année terrible* (1872) et quelques poèmes de grande allure. En 1877 paraissaient la seconde série de *la Légende des siècles*, inférieure à la première, et *l'Art d'être grand-père*, où Hugo revenait à l'expression des sentiments les plus touchants de sa maturité. Puis ce furent les bégaïements séniles, mais puissants encore, du *Pape* (1878), de *la Pitié suprême* (1879), de *l'Ane* (1880), de *Religion et religions* (1880), qu'interrompait heureusement la publication de pièces antérieures à la décadence du poète et qui composèrent de son vivant la matière des *Quatre vents de l'esprit* (1881), de la troisième série de *la Légende des siècles* (1883), et, après sa mort, de *la Fin de Satan*, de *Dieu*, de *Toute la lyre*, etc.

Choisi en 1881 comme délégué sénatorial par le conseil municipal de Paris et réélu sénateur le 8 janvier 1882, objet d'une manifestation grandiose où la France entière prit part à son quatre-vingtième anniversaire, Victor Hugo était en possession de la gloire la plus éclatante qu'on eût jamais vue, lorsqu'il mourut, après une agonie de huit jours, le vendredi 22 mai 1885. Le magnifique cortège qui accompagna, par une suprême antithèse, le char des pauvres où il avait voulu qu'on emportât sa dépouille, ce concours de tout un peuple et des représentants des deux mondes ont bien prouvé l'universelle admiration, voisine du fétichisme, dont était l'objet celui qu'Émile Augier avait appelé « le Père ». C'est qu'en effet il avait eu sur la littérature d'une grande moitié du XIX^e siècle une domination extraordinaire; en politique, il avait été, suivant le mot de Charles de Mazade, « l'âme vibrante à tous les souffles, l'écho retentissant de tous les bruits, des enthousiasmes et des colères de son temps ». Et assurément l'éloge comporte bien des restrictions; on peut blâmer Hugo d'avoir trop obéi aux mouvements de l'opinion, à des influences intéressées, peut-être, d'avoir eu trop de convictions successives pour qu'on puisse assurer que la dernière était bien le couronnement des précédentes; le poète, à plus forte raison le dramaturge et le roman-

cier, ne sont pas chez lui sans défauts. Comme il allait en tout à l'excès, ces défauts sont énormes. Il le savait et s'en tirait par une métaphore en se comparant au chêne qui a le port bizarre, les rameaux noueux, le feuillage sombre, l'écorce âpre et rude, mais qui enfin est le chêne et n'est même le chêne qu'à cause de cela : comme il n'est donné qu'au chêne d'avoir des verrues, « il n'est donné qu'à certains génies d'avoir certains défauts ». Le plus grave, chez Hugo, est son verbalisme. On lui passerait les lieux communs, qui sont l'aliment du lyrisme, et même sa mentalité de « bourgeois », de « fonctionnaire » (Faguet) ; mais, « comme il aime les interminables nomenclatures de grands hommes, il aime aussi à entasser dans des énumérations brillantes des titres d'idées, sans en écrire le chapitre. Il dit : *Liberté ! Justice ! Humanité ! Progrès !* sans nous dire assez quel est son progrès, quelles sa liberté et sa justice, ce qui seul importerait » (Faguet). Son œuvre n'en demeure pas moins, tant par l'éclat que par l'étendue, la plus considérable du XIX^e siècle. Vinet le dit avec raison : « La dixième partie de son trésor lyrique suffirait pour faire vivre son nom aussi longtemps que notre langue et notre littérature. Pour la grandeur des images, pour l'élan, pour la verve soutenue, pour l'invention, pour l'ensemble du moins de toutes ces choses, il n'a personne au-dessus de lui parmi ses contemporains. Il ne lui manque que ce qui manque à tous, et ce qui fait l'honneur des grands âges littéraires, la mesure dans la force, l'économie dans la richesse. »

Alfred de Vigny. — Dans la Trinité romantique où Hugo serait le Père, Musset le Fils, — Lamartine mis à part, comme le Précurseur, — Alfred de Vigny remplirait assez bien le rôle de l'Esprit¹. Son œuvre, courte, mais de qualité rare et dont il pouvait dire en toute équité qu'elle avait « devancé en France » toutes les œuvres du même genre dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique, traduit « quelques-unes des plus profondes aspirations de l'âme contem-

(1) Néanmoins, sur la question, toujours controversée depuis Sainte-Beuve, de l'antériorité des *Poèmes* aux *Méditations*, on fera bien de consulter la remarquable étude de M. Félix Hémon : *Alfred de Vigny* (1905).

poraine ». (Paul Bourget.) « De tous nos romantiques, dit de son côté M. Lanson, Vigny est le plus, peut-être le seul penseur. Il n'a pas construit de système, mais il a disposé dans ses romans, ses drames, ses poèmes, son *Journal intime*, toutes les pièces d'un système original et triste. »

Le fond de ce système, c'est que l'homme est seul dans la Nature indifférente ou hostile (*On me dit une mère et je suis une tombe.*) Dieu est trop loin, si tant est qu'il soit. Et lui non plus ne se préoccupe guère de ce qui se passe ici-bas où le mal l'emporte sur le bien, où toute vie équivalait à une souffrance. Contre cette loi de souffrance universelle, « le juste » n'a qu'une arme : le silence, « un désespoir paisible, sans convulsion de colère », comme, contre l'oppression du mal, il n'a qu'un refuge : le sentiment de l'honneur, qui consiste à peu près uniquement dans l'obéissance passive et trouve sa représentation la plus exacte dans le soldat.



Alfred de Vigny.

Vigny a tiré de cette sorte de kantisme les plus beaux vers peut-être de notre langue, à coup sûr les plus larges et les plus profonds, « des vers, disait Sainte-Beuve, presque égaux eux-mêmes à l'immensité » :

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois...
 Le doigt des Volontés inflexibles et graves...
 Il rêvera partout à la chaleur du sein...
 Gémir, pleurer, prier est également lâche...
 Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse...
 La femme, enfant malade et douze fois impur...
 J'aime la majesté des souffrances humaines...
 Les grands pays muets longuement s'étendront...

Et il est certain qu'il n'a pas soutenu longtemps ce ton. *Eloa* (1823), les *Poèmes antiques et modernes* (1826), même les *Destinées* (1864) sont pleins de défaillances, de vers lourds ou prosaïques. Nous y sommes d'autant plus sensibles que le poète tombe de plus haut. Convenons que l'artiste chez Vigny fut souvent inférieur et non pas seulement inégal :

« il ne se ressemble même pas à lui-même d'une pièce à l'autre ; il a l'air d'être de temps et de siècles différents. » Mais, « à côté de ces médiocrités, il a des pages qui, même au seul point de vue du style, comptent parmi les plus neuves, les plus fortes et pleines, les plus purement belles de notre siècle et de toute notre littérature ». Et M. Faguet, à qui nous empruntons ces lignes, termine justement : « Le dernier mot qui revient quand on conclut sur lui est celui d'original ; la dernière impression est celle d'une force solitaire, travaillant à l'écart, dans une grande tristesse et sous un ciel morne, sans hâte et sans bruit, produisant quelques fruits précieux et rares, à qui la matière a un peu fait défaut et qui se l'est un peu refusée, à qui a manqué aussi le sourire, mais non la grâce. »

Alfred de Musset. — Le premier recueil d'Alfred de Musset (*Contes d'Espagne et d'Italie*) est de la fin de 1829 : l'auteur venait d'avoir dix-neuf ans. Tout



Alfred de Musset.

de suite il fut célèbre. Plus encore que par la grâce de la forme, la légèreté du tour, le pittoresque du décor emprunté à l'Espagne et à l'Italie ou à ce moyen âge de convention qu'avait mis à la mode la *Muse française*, le public — surtout les jeunes hommes et les femmes — fut séduit par le mélange de dandysme et de libertinage, l'incrédulité railleuse, la turbulence du nouveau venu. Alfred de Musset se présente à ses contemporains en Chérubin du romantisme. Et, s'il avait persisté dans ce personnage équivoque, son cas n'eût pas été beaucoup plus intéressant que celui d'un Pétrus Borel ou d'un Jehan du Seigneur. Il y a plus de sincérité déjà, mais bien du byronisme encore et de l'impertinence, un constant souci de son attitude, dans les pièces qui suivirent (*Octave, la Coupe et les Lèvres, le Saule, A quoi rêvent les jeunes filles, Namouna*), réunies en 1832 sous le titre de : *Spectacle dans un fauteuil*. Le 15 août 1833, *Rolla* paraissait dans la *Revue des Deux Mondes*, provoquant un enthousiasme que nous avons peine aujourd'hui à partager : l'in-

digence de la pensée, la crudité des épisodes s'y aggravent d'une forme presque continûment emphatique (34 apostrophes commençant par O). Survient la crise de 1833-1834 (la fugue à Venise, la brouille tapageuse d'Alfred de Musset et de George Sand). Le mot décisif a été dit par M. Charles Maurras sur cette scandaleuse et douloureuse aventure qui ne relèverait que de la chronique secrète du XIX^e siècle, si Musset n'y avait trouvé le renouvellement de son génie. Le dandy, le libertin, l'incrédule vont faire place à un poète profondément humain et dont les cris de douleur, les appels à la Providence nous émeuvent encore comme au premier jour. C'est la période des chefs-d'œuvre. De 1835 à 1838 paraissent : *la Nuit de Mai*, *la Nuit de Décembre*, *la Lettre à Lamartine*, *la Nuit d'Août*, les *Stances à la Malibran*, *la Nuit d'Octobre*, *l'Espoir en Dieu*, « purs sanglots » qui traverseront les âges. L'expression de la souffrance y va, comme dit Sainte-Beuve, jusqu'au déchirant et au sublime. En 1841, Musset jette un dernier cri : *Souvenir*, puis il s'éteint dans les hoquets de l'alcoolisme.

On peut, et on l'a fait, distinguer chez lui plusieurs poètes : un dandy fringant et spirituel, sorte de petit-maitre ou de roué du XIX^e siècle ; un romantique à tous crins, véhément et sombre, se plaisant à la peinture des êtres d'exception, croyant à la toute puissance de l'amour,

Seul dieu toujours vivant parmi tant de faux dieux,

multipliant les apostrophes, les sarcasmes et les invectives, montrant le poing au ciel, nourri de Byron, de Goëthe et de Schiller, et empruntant à leurs héros cet air splénétique et fatal si fort à la mode vers 1830 ; un transfuge du Cénacle, brisant, nouveau Polyeucte, les autels où sacrifia sa jeunesse et se retournant vers les classiques comme vers les seuls modèles dignes d'être admirés et suivis ; enfin un élégiaque personnel, affranchi de la tyrannie des écoles, ne devant plus rien qu'à lui-même et à son génie et trouvant dans sa souffrance les plus beaux cris de détresse qui aient traversé notre âge...

On peut aussi, et avec autant de raison, je pense, montrer combien les distinctions précédentes sont artificielles, qu'aucune œuvre n'a plus d'unité que celle de Musset et

qu'entre le poète des *Nuits* et le poète des *Contes d'Espagne et d'Italie* la différence est presque insensible. Il ne suffit pas, pour devenir un classique, de prendre à tâche de mal rimer et de dénier toute valeur à la consonne d'appui. Et, s'il est vrai que le romantisme consiste surtout dans la prédominance de la sensibilité, l'exaltation des facultés affectives de l'âme, quel poète resta jamais plus romantique que celui-ci, dont les derniers comme les premiers vers sont tout frémissants de passion, dont le « moi » s'étale à chaque page, dont l'individualisme exaspéré crie, raille, s'insurge, sanglote, demande grâce et fait si bien tout le génie que le poète meurt en lui le jour où la passion cesse de le soulever ? Qu'est-ce que don Paez, Frank, Mardoche, Hassan, Octave, Rolla, Cœlio, Fortunio, Fantasio, Valentin, Gilbert, Perdican, Frédéric, etc., sinon, sous des masques à peine différents, Alfred de Musset lui-même ? Il s'est peint partout ; il n'a vu que lui et son cœur dans l'univers ; il a fait de l'amour le ressort unique du monde ; il lui a reconnu tous les droits ; il lui a voué le plus exclusif, le plus désastreux des cultes. Et ce « jacobinisme sentimental », qui érige en dogme la souveraineté de la passion, qui excuse toutes ses folies, tous ses crimes, est bien, je pense, le dernier mot du romantisme.

Il y a la langue, dira-t-on. C'est par elle que le Musset de la maturité se distingue du Musset de l'adolescence. Plus châtiée peut-être dans les vers de la maturité, la langue de Musset est très sensiblement la même dans toute son œuvre. Mais il est vrai que cette langue, et dès l'origine, a quelques-unes des qualités classiques : la propriété du terme, la clarté, la mesure. Elle est lyrique pourtant, et plus oratoire encore que lyrique. Mais le tour oratoire est général dans notre poésie du XVII^e siècle, sauf chez Racine. Il serait peut-être enfantin d'en conclure, comme Émile Deschanel, au romantisme des classiques ; il n'est pas moins excessif d'inclure que Musset, pour quelques ressemblances de facture, est lui-même un pur classique. C'est le point de vue de Taine, de M. Claveau et, à quelques exceptions près, de la critique universitaire. Le mieux qu'on puisse dire est que cette langue de Musset lui appartient en propre et se reconnaît tout de suite à sa frappe. Du premier jour le poète la posséda, en fut maître. Elle a une désinvolture, un je ne sais quoi de

libre et de cavalier qui ne se retrouve chez aucun romantique de l'époque, sinon chez Théophile Gautier, dont l'*Albertus* rappelle singulièrement *Mardoche* et *Namouna*.

Théophile Gautier. — Avant d'être poète, Théophile Gautier avait été peintre et il ne fit en somme que transposer dans la poésie les modes d'expression de la peinture : *Albertus* (1832), *la Comédie de la Mort* (1838), *les Intérieurs et les Paysages* (1845), *España* (1845), *Émaux et camées* (1852), sa meilleure œuvre, *Poésies nouvelles* (1863), sont surtout remarquables par leur facture pittoresque. Gautier, avant les Goncourt, se vantait déjà d'être « quelqu'un pour qui le monde extérieur existe ». Il aurait presque pu ajouter : « et ce monde seul ». C'est par où son œuvre boite. « Poète impeccable, parfait magicien ès lettres françaises » (Baudelaire), il n'a pas d'idées ; il n'a que des sensations. Il les traduit du reste supérieurement, possédant, presque à l'égal de Hugo, l'« intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universel, ce répertoire de toute métaphore » et y joignant « ce sentiment de l'ordre qui met chaque trait et chaque touche à sa place naturelle et n'omet aucune nuance » (Baudelaire). Tel quel et tout plastique, son art n'est point si objectif et impersonnel qu'il ne s'en dégage, çà et là, une nuance d'émotion spéciale et d'ordre très raffiné.



Théophile Gautier.

Autres poètes. — Les grandes cimes de la poésie romantique ne doivent pas nous cacher le reste de la chaîne et, après Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, Gautier (chez qui elle s'abaisse déjà), il n'est que juste de rappeler les noms d'Alexandre Soumet (l'auteur de *la Divine Épopée*, que les premiers romantiques honoraient comme un maître et appelaient « notre grand Alexandre »), de Guiraud, de Sainte-Beuve, de Barbier, d'Émile et d'Antony Deschamps, de Brizeux, d'Autran, d'Hégésippe Moreau, de Victor de Laprade,

de Félix Arvers, de Gérard de Nerval, de M^{me} Desbordes-Valmore, d'Aloysius Bertrand, le subtil inventeur du poème en prose, même, sur des plans plus lointains, de Méry, de Barthélemy, de Victor Pavie, d'Arsène Houssaye, de Boulay-Paty, d'Hippolyte Lucas, de Jean Polonius, d'Ernest Fouinet, d'Imbert Galloix, de Georges Farcy, d'A. Fontaney, de Napoléon Peyrat, connu par une belle ode et restée unique sur *Roland*, de Henri de Latouche, l'éditeur d'André Chénier, de Lefèvre-Deumier, dont on a retenu un vers adressé à ce même Chénier (*Adieu donc, jeune ami que je n'ai pas connu*), d'Adolphe Dumas, qui découvrit Mistral et fut le précurseur du Félibrige, de Saint-Valry, de Charles Dovalle, d'Ulric Guttinguer, de Jules Lefebvre, de Jules de Rességuier, de Gaspard de Pons, d'Hippolyte de la Morvonnais, de Charles Coran, de Pétrus Borel, de Philothée O'Neddy, de Mélanie Waldor, de Sophie et de Delphine Gay (plus tard M^{me} de Girardin), de M^{me} Tastu, d'Élisa Mercœur, d'Anaïs Ségalas, de Louise Bertin, de Marie Mennessier-Nodier, de Pauline de Flaugergues, de M^{me} d'Altenheim, etc., Tous ces poètes, dont beaucoup sont oubliés et qui appartinrent peu ou prou au Cénacle de la *Muse française* (1823), au Cénacle de l' Arsenal (1829) ou au Cénacle de la Place Royale (1836), furent des lyriques et; quand ils abordèrent d'autres genres, ce fut en les modifiant et en les soumettant aux conditions du lyrisme : ainsi, dans la satire, Barthélemy et Méry (*Némésis*), surtout Auguste Barbier, génie inculte, qui coula l'airain de ses *Iambes* (1830) dans la strophe d'André Chénier et de qui ces *Iambes* tant pronés ont trop fait oublier *il Pianto* (1832) et *Lazare* (1833), qui les surpassent peut-être ; ainsi, dans l'élégie, Hégésippe Moreau (*la Voultzie*) et cette « colombe blessée », M^{me} Desbordes-Valmore (*la Couronne effeuillée, les Roses de Saadi*), qui, « si le cri, si le soupir naturel d'une âme d'élite, si l'ambition désespérée du cœur, si les facultés soudaines, irréfléchies, si tout ce qui est gratuit et vient de Dieu suffit à faire le grand poète, fut et sera toujours un grand poète » (Baudelaire); ainsi, dans la poésie analytique, Sainte-Beuve (*Poésies de Joseph Delorme* (1829), *les Consolations* (1831), *Pensées d'août* (1837), dont le lyrisme morbide semble annoncer les *Fleurs du Mal*, tandis que, par son goût de la réalité quotidienne et de la médiocrité insignifiante,

l'auteur prépare la voie à Manuel et à Coppée; ainsi, dans la bucolique et l'idylle, Victor de Laprade, Joseph Autran, Auguste Brizeux qui procèdent tous trois de Lamartine: Victor de Laprade est l'auteur de *Psyché* (1842), d'*Odes et Poèmes* (1844), des *Idylles héroïques* (1858), de *Pernette* (1868), et sa poésie large, harmonieuse et qui veut rester chrétienne, a quelque mal à se dégager des séductions d'un instinctif panthéisme. — Joseph Autran, précurseur de Mistral, chante avec plus de force que de grâce la Provence dans *la Mer* (1835), *Laboureurs et Soldats* (1854), *la Vierurale* (1856), etc. — Auguste Brizeux chante la Bretagne; son style, un peu gris comme le ciel breton, en a la mystérieuse douceur. *Marie* (1831) est la figure mélancolique d'un jeune amour fauché, mais aussi de la petite patrie chérie et regrettée; *les Bretons* (1846) sont une manière d'épopée assez faible dans son ensemble, avec d'heureuses pages, rudes et caractéristiques. Et, dans *la Fleur d'or*, *Primel et Nola*, *Histoires poétiques*, coule cette veine de poésie grave et sobrement pathétique, française d'expression, mais toute bretonne par la retenue du sentiment et l'inflexion rêveuse de la pensée. — La chanson même, classique de ton avec Béranger, qu'il est trop de mode de rabaisser et qui ne fut point, en somme, si différent d'Horace qu'on puisse lui tenir rigueur d'un épicurisme dont on fait une parure à l'auteur des *Odes*, devient franchement romantique avec Pierre Dupont, talent mâle et tendre, qui « avait dit tout d'abord son rêve de berger virgilien » et qui, en 1848, « monta sur la borne et viella la cantilène de l'universel embrassement » (Henry Roujon).

Dans son *Racine et Shakespeare* de 1822, Stendhal fait du romantisme l'art de présenter aux peuples des œuvres littéraires en accord avec le climat et les mœurs. Le romantisme français fut tout autre chose, on vient de le voir, et rien n'est plus éloigné des idées de Stendhal que celles de Hugo dans la préface de *Cromwell*. Hugo, dans son manifeste, qu'on peut considérer comme la charte du romantisme, ne se contentait pas de proclamer la nécessaire union du beau et du laid, du sublime et du grotesque, il affirmait encore la supériorité de l'instinct sur le goût, de la nature sur les théories, les prosodies et les systèmes, vieux plâtrage qui masque la façade de l'art. « Il n'y a ni règles ni modèles »

ou plutôt les poètes n'auront plus « d'autres lois que celles de leur organisation ». Et l'émancipation s'accomplissait, comme il était dit, mais aux dépens de cette nature même que Hugo opposait à la règle et en entraînant des confusions autrement graves que celles des genres : confusion de l'intuition avec le raisonnement, de la religion avec le sentiment, de l'individu avec la société, du physique avec le moral et, pour tout dire, de l'intelligence avec la sensibilité. Chimérisme du cœur, idolâtrie des passions, asservissement déformateur de l'univers au moi, appauvrissement de l'invention psychologique au profit de l'effet pittoresque : tels seraient bien les éléments d'une vraie définition du romantisme. De sorte que, s'il faut être reconnaissant aux grands poètes romantiques de leur génie personnel et du renouveau poétique dont ils fleurirent les ruines du pseudo-classicisme, on peut toutefois rester hostile à la famille d'esprits qu'ils représentent.

Le Théâtre

Engagée dans le journal et le livre, ce fut au théâtre que se livra la bataille décisive qui assura la victoire du romantisme : « Le drame, disait Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*, est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe : il les contient l'une et l'autre en développement ; il les résume et les enferme toutes deux. » D'où l'intérêt que les romantiques attachaient à la lutte : de son issue dépendait le triomphe ou l'écrasement de la poésie nouvelle.

Vers le milieu du xviii^e siècle, quand, par une loi commune à tous les genres littéraires, la tragédie commença de vieillir, on s'était mis à chercher une formule nouvelle. Et peu s'en fallut qu'on ne crût que La Chaussée l'avait découverte dès 1741 avec sa « comédie larmoyante ». Sans parler des mélodramaturges du Boulevard du Crime, qui ne s'adressaient qu'au populaire, Diderot, Sedaine, Beaumarchais, Ducis, Bouilly, La Martelière, l'adaptateur de Schiller, etc., et le dernier en date, Népomucène Lemercier (que M. Mau-

rice Souriau appelle finement un « Hugo raté », dans *Pinto ou la Journée d'une conspiration* et *Christophe Colomb*, « comédie shakespirienne » (*sic*), tâchaient visiblement à orienter le théâtre vers des voies moins rebattues. Ce travail se poursuivait avec des fortunes diverses, comme celui d'où était sortie la tragédie, lorsque Victor Hugo mit brusquement la main sur le drame en formation (1827) et lui imposa une formule hâtive, militante surtout. Il fallait faire autre chose que la tragédie : il voulut faire le contraire et ne put que substituer à des conventions, très légitimes en leur temps, d'autres conventions beaucoup moins acceptables. Cela ne l'empêcha point de manifester à la scène un très beau génie lyrique, dont l'éclat s'est à peine amorti, mais cela explique que le succès du drame romantique n'ait été qu'un feu de paille.

Le théâtre romantique apparaît nettement, en effet, et dès l'origine, comme un théâtre d'opposition. Pour doctrines, juste les doctrines opposées à celles des classiques. La préface de *Cromwell* les exposait en 1827, le *Henri III* de Dumas les appliquait sur la scène en 1829, et le *Hernani* de Victor Hugo remportait l'année suivante en leur faveur une brillante victoire. Désormais le théâtre classique, avec son unité de temps, l'unité de lieu, l'abus des confidents, l'absence d'action scénique, est battu en brèche sur tous les points. Il avait séparé, dans l'intérêt de l'unité d'expression, le tragique et le comique, qui sont mêlés dans la vie réelle, et il avait montré un dédain superbe pour les petits détails qui servent à la couleur locale. Le drame romantique prétend suivre une vérité plus large et reproduire une image plus complète de la vie humaine. Il la présentera avec son mélange de sublime et de grotesque ; au lieu d'étudier une crise morale, il mettra en scène des « événements variés » (c'est l'opposé de ce qu'avait fait Corneille en imitant Guilhem de Castro) ; il attachera la plus grande importance aux décors, aux costumes, aux moindres accessoires ; l'action, au lieu d'être empruntée à l'antiquité, se passera dans les temps modernes ou au moyen âge, en France ou à l'étranger. La forme aussi sera changée. On emploiera indifféremment la prose ou le vers, et, si l'on emploie le vers, il sera plus vivant que le vers classique, plus souple et plus apte à reproduire avec vérité les détours de la conversation ; le vers

« libéré » dans le rythme « affranchi », ces deux libertés en supposant une troisième, la liberté du vocabulaire ! Telle fut la poétique des drames de Hugo, de Dumas, d'Alfred de Vigny et de leurs imitateurs. Venons maintenant à l'application.

Le Théâtre de Victor Hugo. — Elle est singulièrement faible, surtout chez Hugo. Nulle psychologie ; des personnages dont toute la fonction est de soutenir une antithèse préconçue. Un valet amoureux d'une reine, c'est le sujet de *Ruy Blas* (1838), qui symbolise lui-même le génie enfermé dans la bassesse sociale. Or, l'auteur ayant pris soin de faire quitter au valet sa livrée, le drame porte sur un quiproquo. *Hernani*, *Marion Delorme* (1831), *Le Roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* (1833), *Marie Tudor* (1833), *Angelo* (1835), *les Burgraves* (1843), etc., ne sont pas des sujets beaucoup plus humains. Tout y est procédé et l'auteur nous en a quasiment fait l'aveu dans la préface de *Lucrèce* : « Prenez la difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la où elle ressort le mieux, à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice social : éclairez de tous côtés, par le jour sinistre des contrastes, cette misérable créature, et puis jetez-lui une âme, et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel. Qu'arrivera-t-il ? C'est que ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos yeux la créature dégradée ; c'est que l'être petit deviendra grand ; c'est que l'être difforme deviendra beau. Au fond, voilà ce que c'est que *le Roi s'amuse*. Eh bien, qu'est-ce que c'est que *Lucrèce Borgia* ? Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de grandeur royale qui donnent de la saillie au crime ; et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel... La maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrèce Borgia*. » Comme le dit spirituellement M. Edouard Herriot, ce sont des recettes de cuisine. Et, par ailleurs, quel enfantillage dans la conduite des événements ! Que de masques mystérieux, de narcotiques, de poisons, d'escaliers secrets, de clefs fatidiques ! On y pourrait

trouver encore quelque délassement, comme à de braves mélôs de l'Ambigu, si l'auteur n'avait prétendu donner à ces calembredaines de hautes significations philosophiques ou sociales : de là, outre de ridicules préfaces, tant de tirades ou de scènes à effet étrangères à l'action, par exemple le monologue fameux de Charles-Quint, le Conseil des ministres dans *Ruy Blas*, presque tout le quatrième acte de *Marion Delorme*, etc. Le théâtre de Victor Hugo n'a quelque chance de survie que par son lyrisme : on ne le jouera plus qu'on le lira encore, tant il déborde d'images neuves, tendres, gracieuses ou sublimes, tant la musique des vers d'amour y est incomparable. Et les *Burgraves*, si mortels à la représentation, rendent à la lecture un son d'épopée.

Le théâtre d'Alexandre Dumas père. — *Cromwell* étant de dimensions trop vastes pour la scène, c'est Alexandre Dumas qui porta l'effort de la première tentative romantique au théâtre¹. *Henri III et sa cour* (1829) s'intitulait « drame historique ». Et ce furent encore des « drames historiques » que *Christine* (1830), *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831), *la Tour de Nesle* (1832), *Caligula* (1837), *Mademoiselle de Belle-Isle* (1839), etc. Quels drames et quelle histoire ! *Antony* du moins (1831), qui est une pièce moderne, met en scène un personnage strictement authentique. Antony, c'est le héros romantique lui-même, fils de René, frère ou cousin des Julien Sorel et des Rubempré, « l'aventurier, le demi-solde de l'espérance, qui, au lendemain d'une époque où, dans les cadres de la société, on pouvait espérer toutes les gloires, se trouve sur le pavé de l'existence, avec ses rêves sans emploi et ses ambitions inassouvies. C'est, en tout et pour tout, non plus passif, mais agissant, « l'enfant du siècle », de Musset ; c'est la grande victime de la faillite impériale » (Georges Grappe). Dumas ne dut pas être peu fier de sa trouvaille, car il répéta *Antony* dans *Richard Darlington* (1831) et dans *Kean* (1836), qui sont des crayons à peine différents de l'individualiste moderne

(1) *Amy Robsart*, drame en cinq actes, en prose, tiré par Victor Hugo du roman de Walter Scott, *Le Château de Kenilworth*, fut représenté à l'Odéon, en 1828, sous le nom de Paul Foucher, beau-frère de l'auteur, et n'eut qu'une représentation.

en lutte avec la société et proclamant les « droits » de la passion supérieurs aux exigences de la morale. Par ailleurs et presque jusqu'à la fin de sa vie, le bon Dumas resta fidèle à l'esthétique générale du drame romantique : coups de théâtre, étalage de couleur locale, débordement de tirades emphatiques. Le pathétique, comme il sied, se nourrit céans d'atrocité; l'angoisse physique est soigneusement cultivée et la vraisemblance, le naturel, sacrifiés à la recherche de l'effet. Avec tous ses défauts, ce théâtre trouve encore un public : c'est que Dumas avait le « don » qui malaisément s'acquiert, la science innée de la scène; ses personnages ne sont guère compliqués et on en a tôt fait le tour; mais ils remuent, ils se démènent, ils donnent l'illusion de la vie. Et la charpente de l'œuvre chez lui est toujours faite de main d'ouvrier.

Le théâtre d'Alfred de Vigny. — On peut négliger, dans le théâtre de Vigny, *Othello* (1829), qui n'est qu'une adaptation, et *la Maréchale d'Ancre* (1831), qui est conçue dans la formule habituelle du drame romantique, mais il faut retenir *Chatterton* (1835), qui se joue encore et qui continue d'émouvoir. Vigny y est revenu sur une idée qui lui était familière et qui fut un des principes de son pessimisme : l'inaptitude du poète, de « l'homme spiritualiste », à se classer et même à vivre dans une société « matérialiste où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail ». Comme Chatterton, dans le drame, symbolise le poète, Bell et Beckford personnifient la société. Le conflit qui les met aux prises reste cependant tout « moral ». Et c'est une première infidélité aux principes du drame romantique; c'en est une autre que la simplicité extrême de l'intrigue. Chatterton, dit Vigny, « est l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin et qui attend la réponse jusqu'au soir : elle arrive et le tue ». Moins de vingt-quatre heures suffisent donc à nouer et à dénouer la crise et, par là, nous rentrons encore dans les conditions de la pièce classique. Où nous nous en écartons, c'est dans la composition des personnages. Ceux-ci sont pris moins dans leur caractère que dans leur type. Ils sont tout d'une pièce et sans nuance, Chatterton principalement, qui est la figure centrale du drame et qui demeure trop voisin d'une pure entité. Mais le conflit moral est étudié avec

tant de pénétration et rendu avec une telle force de pathétique sombre qu'on oublie à la scène la fausseté historique et la conception trop abstraite du personnage.

Casimir Delavigne; Scribe; Mazères; Duvert et Lauzanne. — Si bref qu'il ait été, tel fut pendant quelques années dans le public, l'engouement pour la nouvelle formule — fait peut-être uniquement de lassitude de l'ancienne — que la contagion romantique gagna des poètes modérés et honnêtement traditionnels comme Casimir Delavigne, Pierre Lebrun (*le Cid d'Andalousie*) et Jacques Ancelot (*Fiesque, Maria Padilla*) qui essayèrent dans leur œuvre d'une conciliation entre les deux formules et, suivant le joli mot de Musset, commirent le délit romantique avec circonstances atténuantes. Et peut-être la tentative n'eût-elle point échoué, si leur langue avait été elle-même moins hésitante. Casimir Delavigne surtout avait l'étoffe d'un homme de théâtre et il y paraît aux reprises qu'on fait encore de ses pièces. *Marino Faliero* (1829), imité de Byron, *Louis XI* (1832), *les Enfants d'Edouard* (1833), *Don Juan d'Autriche* (1835), *une Famille au temps de Luther* (1836) ne sont peut-être pas des chefs-d'œuvre; ils restent des œuvres fort estimables. Et enfin la meilleure comédie de mœurs de cette époque, avec *l'Honneur et l'Argent* (1853) de Ponsard, et qui n'eut point le succès qu'elle méritait, est *la Popularité* (1838) de ce même Delavigne. — Scribe, en effet, n'allait guère au delà du vaudeville ou, s'il traitait la comédie et le drame (*Adrienne Lecouvreur, une Chaine*), c'était par les moyens du vaudeville. Il y était maître (*Bertrand et Raton, le Verre d'eau, la Camaraderie, etc.*); il avait une prodigieuse habileté dans la préparation des intrigues et excellait à dénouer par des coups de théâtre inattendus les situations les plus inextricables. Mais il ne faut lui demander ni style, ni observation, ni vérité dans les caractères. C'est le type achevé du « faiseur », dont l'espèce pullulera après lui. La plupart de ses pièces ont d'ailleurs été écrites



Casimir Delavigne.

en collaboration avec Mélesville, Bayard, Dumanoir, Legouvé, Varner, Dupin, Carmouche, de Leuven, Terrier, etc. Quelques-uns de ces auteurs ne sont pas eux-mêmes sans mérite. Et il en est d'autres, trop oubliés, qui, plus d'une fois, abordèrent « de front dans leurs comédies les situations et les thèses morales dont continue à vivre notre théâtre » : Casimir Bonjour, Empis, Théaulon, Montigny, Etienne Arago, De La Ville de Mirmont, Violet d'Épagny, Longpré, Galoppe d'Onquaire, surtout Wafflard et Fulgence (*le Voyage*



Eugène Scribe.

à Dieppe, *Un moment d'imprudance*) et Mazères, de qui *la Mère et la Fille* (1830) et *Une liaison* sont peut-être « ce que nous avons de plus hardi dans la comédie [de mœurs] avant Dumas fils et Augier » (Ch.-M. des Granges). — Le nom de Varin est resté attaché, avec celui de Dumer-san, à un genre disparu, la farce ou « parade », et au chef-d'œuvre du genre : *les Saltimbanques* (1831). Duvert et Lauzanne donnent la même année leur célèbre parodie d'*Hernani* (*Harnali ou la Contrainte par cor*) et entament

cette longue collaboration, féconde en œuvres cocasses et quelques-unes pourtant assez piquantes, comme *Riche d'amour* (1845), pour avoir mérité les honneurs d'un *Théâtre choisi* et d'une préface de Francisque Sarcey.

La réaction classique : Ponsard et l'École du Bon Sens. — Le drame romantique, entre temps, achevait sa première carrière et rentrait avec Benjamin Antier, Saint-Amand et Frédéric Lemaître (*l'Auberge des Adrets, Robert Macaire*), Molé-Gentilhomme (*Manon la Dragonne, la Marquise d'Alpujar*), Bouchardy (*Gaspardo le pêcheur, Lazare le pâtre, le Sonneur de Saint-Paul*), Félix Pyat (*le Chiffonnier de Paris*), Auguste Maquet (*la Maison du baigneur*), Anicet-Bourgeois (*Latude, la Nonne sanglante, le Médecin des enfants*), Adolphe Dennery (*la Grâce de Dieu, Marie-Jeanne, Don César de Bazan*), etc., etc., dans le sein du mélodrame d'où il était sorti. Ses excès avaient provoqué une réaction rapide qu'accéléra encore la chute des

Burgraves (1843). Hugo renonça à la scène. Le public, après cette débauche de lyrisme, aspirait vers la simplicité classique et courait applaudir Corneille et Racine sur les lèvres harmonieuses de Rachel. Musset, revenu lui-même de ses erreurs romantiques, souhaitait dès 1838 « la renaissance de la tragédie ». Ce serait « une grande nouveauté, écrivait-il, que de réveiller la muse grecque, d'oser la présenter aux Français dans sa féroce grandeur, dans son atrocité sublime ». Le souhait ne fut exaucé qu'à demi : Ponsard dans *Lucrèce* (1843) et à la suite d'un poète oublié, Jules de Saint-Félix, auteur de *Poésies romaines* traitées dans la manière d'André Chénier, renouait seulement avec l'antiquité latine. La pièce, quoique faible, alla aux nues. Mais c'était une tragédie et des sentiments simples et forts s'y exprimaient dans une langue tantôt nue, tantôt oratoire, où l'on voulait retrouver la manière du vieux Corneille. Ponsard fit école (« l'Ecole du Bon Sens », comme la baptisèrent par dérision les romantiques), et des pièces antiques sortirent un peu partout de terre : telle la *Virginie* (1845), de Latour Saint-Ybars, que Rachel ne sauva pas du désastre. Plus avisé et sauf deux légers revenez-y (*Horace et Lydie* et *Ulysse*), Ponsard s'était tourné vers les sujets modernes : il connut encore le succès avec *Agnès de Méranie* (1846), *Charlotte Corday* (1850), *le Lion amoureux* (1866), *Galilée* (1867), pièces « mitoyennes » entre la tragédie et le drame.

Le théâtre d'A. de Musset. — La vraie tragédie, à la fois antique de forme et nationale de fond, Musset rêva un moment de l'écrire et il commença pour Rachel cette *Servante du roi* (1839) qu'il n'acheva pas et qui n'aurait peut-être pas tenu d'ailleurs ce qu'elle annonçait. La chute de sa *Nuit vénitienne*, à l'Odéon (1830), l'avait rendu défiant. On lui avait tant dit qu'il n'était point homme de théâtre qu'il avait fini par le croire. Il ne renonça point cependant à écrire des pièces, mais il les écrivit sans se préoccuper de l'optique théâtrale et de ses exigences et puisque aussi bien, dans sa pensée, ces pièces n'étaient point destinées à être représentées. De fait, la plupart virent le jour dans la *Revue des Deux Mondes*. Et, réunies en volume (1840), elles passèrent presque inaperçues. Il fallut, pour que cessât cet injurieux ostracisme, qu'une comédienne émigrée, M^{me} Allan-

Despréaux, les rapportât dans sa valise de Saint-Pétersbourg : *un Caprice, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, le Chandelier, On ne badine pas avec l'amour, Carmosine, Bettine, Fantasio*, etc., virent coup sur coup les feux de la rampe. *Lorenzaccio* ne fut représenté qu'il y a quelques années chez Sarah Bernhardt. C'est un drame, d'ailleurs, fort sombre, dans la formule romantique, comme *la Nuit vénitienne* et *André del Sarto*, qui furent réunis aux *Comédies et Proverbes*. Sauf *Louison*, tout ce théâtre est en prose. Mais cette prose est la prose d'Alfred de Musset, c'est-à-dire la chose la plus fluide, la plus chantante, la plus nuancée, la plus subtile, la plus spirituelle, la plus alerte, la plus française qu'il y ait au monde. Si légère, si menue soit l'intrigue de ses pièces — et quelquefois, comme dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, elle tiendrait sur une pointe d'aiguille —, notre auteur n'en est point gêné : l'amour n'est-il pas le plus inépuisable des thèmes ? Musset n'en voulut jamais d'autre dans sa prose comme dans ses vers. Mais quels effets il en sait tirer ! Quel coup d'archet ! Quelles variations ! Quels dialogues, où l'on dirait que Marivaux a collaboré avec Shakespeare, tandis que Boccace fournissait le décor ! Nous étonnerons-nous ensuite que ces éclipses successives auxquelles fut exposée la gloire lyrique d'Alfred de Musset, son théâtre ne les ait pas connues ? Tandis que le Parnasse, dans son culte de la rime riche et de l'impassibilité, en arrivait à dénier tout talent au poète des *Nuits*, à l'amant misérable qui ne sut pas assez cacher les plaies de son cœur et que Leconte de Lisle appelait dédaigneusement « ce garçon », l'auteur dramatique, le prosateur des *Comédies et Proverbes*, maintenu d'un commun accord au-dessus du débat, ne perdait aucun de ses fidèles.

La Prose

I. — PAMPHLÉTAIRES, ORATEURS, PROFESSEURS, PHILOSOPHES, SOCIOLOGUES

Le mouvement romantique n'a pas été moins fécond en prose qu'en poésie. Mais, au XIX^e siècle, l'histoire des

idées ne coïncide pas toujours avec celle des écrivains. Un exemple nous fera mieux entendre : Auguste Comte, écrivain, n'a pas de valeur ; penseur, Cousin n'est auprès de lui qu'un enfant. Presque partout où l'éloquence, l'histoire, la philosophie se présentent sous la forme « littéraire », les principes du romantisme sont maîtres. Faire tenir à l'imagination ou au sentiment le rôle de la raison, résoudre par intuition ou passion les suprêmes problèmes, ce mode de penser, qu'on a appelé panthéistique et qui nous vient d'Allemagne (Fichte, Shelling, Hegel), est celui des Michelet, des Lamennais, des Cousin, des Quinet, des Lacordaire, etc. Un écrivain de ce temps montre-t-il une tendance fermement intellectuelle, il fait figure d'isolé.

Courier ; Cormenin ; Tillier. — C'est le cas de Paul-Louis Courier. Dix années durant, ce brave « vigneron tourangeau » a harcelé le pouvoir légitimiste de ses ironies (*Simple discours* (1821), *Pétition pour des villageois qu'on empêche de danser*, etc.) et il a donné dans le *Pamphlet des pamphlets* (1824) le modèle de ce genre si français. Sa langue est une curieuse et très adroite mosaïque : Courier, helléniste excellent, avait traduit Longus et divers fragments d'auteurs grecs ; il se plaisait aussi à notre xvi^e siècle. Il forma à cette double école un style qui, s'il n'était un peu factice, eût restauré en plein romantisme la maîtrise des classiques. — Cormenin, qui succéda à Courier dans la faveur publique, est loin de le valoir ; mais sous le pseudonyme de Timon (*Lettres sur la liste civile* (1831), *Très humbles remontrances*, *le Livre des orateurs*, etc.), il a parlé avec précision la langue des affaires et créé presque un genre : « le pamphlet administratif. » — Claude Tillier est moins connu : ses pamphlets paraissaient dans un obscur journal de Clamecy. Instituteur révoqué par le gouvernement de Juillet, il est du peuple et le montre à son style dru et cru.



Paul-Louis Courier.

L'éloquence. — Sous l'Empire, la tribune est muette. Napoléon seul a la parole et réalise, dans ses harangues et ses

bulletins, l'idéal de l'*imperatoria brevitās* : cela est sobre, nerveux, avec des traits brusques qui illuminent les profondeurs de l'histoire. — Lui tombé, les parlementaires commencent leur tapage. On ne va plus s'entendre jusqu'en 1852. Sans doute, c'en est fait de la dialectique puissante d'un Mirabeau ou des éclats de passion d'un Danton, mais la parole gagnera en précision ce qu'elle perdra en véhémence. Développer les lieux communs de la politique ; préciser les grandes idées qui, dans les troubles révolutionnaires, avaient été exposées dans un langage plus enflammé que rigoureux ; formuler les théories de la monarchie constitutionnelle et les défendre ou les combattre, telle fut l'œuvre de Royer-Colard, de Benjamin Constant, du général Foy, de Manuel, de de Serre, de Camille Jordan, du duc de Broglie et des autres orateurs de la Restauration. Sous Louis-Philippe, ces lieux communs sont délaissés par de nouveaux orateurs qui, dans l'étude des affaires et des questions à l'ordre du jour, brillent par les qualités les plus diverses : Guizot, par la hautaine assurance de sa parole expérimentée, Dupin aîné par sa verve railleuse, Casimir Périer par la chaleur de ses apostrophes, Lamartine par la couleur et l'émotion entraînant de sa langue harmonieuse, Berryer par son action oratoire qui rappelle à ses auditeurs les plus beaux mouvements de l'éloquence antique. Jamais talents plus variés n'ont honoré la tribune. — En même temps, l'éloquence religieuse, morte depuis Massillon, renaît avec Legris-Duval, Lacordaire, le P. de Ravignan, l'abbé Dupanloup, etc., moins profondément distante qu'autrefois de l'éloquence profane. Pendant que Montalembert, en périodes fleuries, défendait le catholicisme au Parlement ; qu'Ozanam, avec sa thèse sur *Dante* et ses *Études germaniques* (1847), lui rouvrait l'accès de la Sorbonne ; que Rio étudiait les grandes manifestations de l'art chrétien, Lacordaire entraînait la foule à ses conférences, mêlait à l'enseignement du dogme et de la morale l'étude des questions politiques et sociales qui passionnaient les esprits et faisait revivre, avec des accents romantiques, le panégyrique et l'oraison funèbre.

Gerbet ; Lamennais. — A leur tour, les théoriciens religieux étudient la religion dans ses rapports avec la société. L'abbé Gerbet, plus tard évêque de Perpignan, donne, en 1829, ses

Considérations sur le dogme et, en 1831, *Coup d'œil sur la controverse chrétienne*, « où il renouvelle le style de la dévotion » (Henry Brémond). — Lamennais, après s'être institué le défenseur en titre de l'Église, rompt brusquement avec elle qui ne voulait pas se plier à lui. Lamennais, ne l'oublions pas, est un Celte comme Pélasge, Abélard et Chateaubriand, donc un insurgé par vocation ; en outre, « dans son schisme, il faut faire la part de l'orgueil froissé du chef de parti méconnu » (Félix Hémon). Déjà son *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-1823) renfermait d'assez imprudentes nouveautés : l'auteur y faisait du consentement universel le criterium du vrai. Dans *la Religion considérée dans ses rapports avec l'ordre politique et civil*, il dénonçait l'asservissement de l'Église par la monarchie ; en 1830, il fondait, avec Lacordaire, Montalembert et l'abbé Gerbet, le journal *l'Avenir* pour la défense d'une sorte de théocratie populaire ; enfin, quatre ans plus tard, après sa rupture avec la Papauté, il publiait les *Paroles d'un croyant*, première affirmation du socialisme chrétien et qui contenait en germe tout le catholicisme démocratique d'aujourd'hui.

Les Universitaires. — Est-ce quitter enfin l'éloquence que de citer ici les Universitaires, dont plusieurs, au reste, ont brillé dans les assemblées publiques : Royer-Collard, Guizot, Cousin, Patin, Le Clerc, Villemain, Saint-Marc Girardin, Michelet, Quinet, Fauriel, Ampère, Mickiewicz, Ozanam, Saint-René Taillandier, Philarète Chasles, etc., et, parmi les savants, dans le genre un peu artificiel de « l'éloge académique », Cuvier, Arago, Flourens, Biot ? Nous avons déjà rencontré ou nous rencontrerons ailleurs certains d'entre eux. — Le plus distingué du groupe, Victor Cousin, « l'amoureux de M^{me} de Longueville », peut être encore consulté avec profit, mais non sans réserve, comme historien des femmes et de la société polie au temps de la Fronde ; philosophe, il continue dans son enseignement l'œuvre de réaction contre les tendances



Victor Cousin.

matérialistes du XVIII^e siècle. Son « éclectisme », essai de conciliation de l'idéalisme et du sensualisme, ne lui a pas survécu ; mais, comme Royer-Collard, son maître, et Jouffroy, Damiron, Saisset, Charles de Rémusat, Jules Simon, Barthélemy Saint-Hilaire, etc., ses disciples, il a fait passer chez nous un peu de la psychologie écossaise et de la métaphysique allemande et, dans son livre fameux : *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1836), enseigné avec chaleur d'inoffensifs truismes. — Edgar Quinet, dans une chaire voisine du Collège de France, fulminait à la fois contre le classicisme, les Jésuites et Napoléon et provoquait de sérieuses bagarres qui se terminaient par sa mise en disponibilité (1844). Cerveau fumeux, qui se croit encyclopédique, il est philosophe, historien, savant, poète, prophète et s'exprime le plus souvent par symboles (*Prométhée, Ashavérus, les Esclaves, Merlin l'Enchanteur*, etc.). C'est un des plus beaux cas de la « maladie romantique ».



Edgar Quinet.

— Fauriel, à la Sorbonne, travaillait au développement de cette même maladie par sa traduction des *Chants populaires de la Grèce moderne*¹. « Esprit inventif et original » (Sainte-Beuve), ami de M^{me} de Staël, qui le consultait sur la littérature allemande, d'Augustin Thierry, qu'il poussait vers l'étude du moyen âge, d'Ampère, à qui il inspirait le goût des littératures comparées, et de Raynouard, à qui il inspirait celui de la littérature romane, il faisait figure d'excitateur universel et, s'il se posait en adversaire du classicisme, rachetait du moins par une érudition scrupuleuse et sa recherche constante des sources, qui le menait personnel-

(1) 1824. La date est à retenir. C'est à la faveur de son exotisme que la poésie populaire est accueillie des romantiques. En 1825, Mérimée publie son théâtre pseudo-espagnol de *Clara Gazul* : il récidive en 1827 avec *la Guzla*, recueil de prétendues ballades illyriennes. Puis viennent *la Chanson d'Altabiscar* et le *Barzaz-Breiz*, également truqués, de Garay de Monglave (1835) et de La Villemarqué (1839), sans parler des traductions des ballades allemandes, écossaises, etc. Seul, Gérard de Nerval se doute du trésor de poésie sincère et franche que recèle le sol national.

lement à la découverte de la littérature provençale, ce que ses principes littéraires avaient de contestable.

Auguste Comte. — Mais Auguste Comte, magistralement interprété par Littré, sauvegarde l'intégrité de sa pensée. Loin du monde officiel, il construit lentement, pièce à pièce, contre l'éclectisme, contre le romantisme, contre la sensibilité, la plus terrible des machines de guerre. Le fondement du système de Comte, c'est que l'homme ne peut arriver à la connaissance de la vérité que par l'étude des faits positifs, sans y mêler la recherche des causes finales ; seules, les relations de succession et de simultanéité dans l'espace peuvent être étudiées. Comte posait en même temps sa fameuse loi des trois états : théologique, métaphysique, positif. Il est permis de n'accepter l'héritage philosophique de Comte que sous bénéfice d'inventaire : du point de vue littéraire et social, on ne lui sera jamais assez reconnaissant d'avoir restauré la notion d'une vérité objective, remis la sensibilité à sa place, sous le gouvernement de la raison, et l'individu à son rang, après la Société.



Auguste Comte.

Les premiers théoriciens du socialisme. — Le socialisme, en germe chez Saint-Simon et qui avait pris la forme messianique avec Bazard et Enfantin et la forme apocalyptique avec Buchez, commençait vers la même époque à développer ses principes chez Charles Fourier, le doux chimérique de « l'empire unitaire » qui rêvait romantiquement d'adapter la société future sur le plan de la licence universelle. Son meilleur disciple, Victor Considérant, incapable de supporter le délai de quinze mille ans que Fourier assignait à la transformation radicale de l'organisme humain, essayait de donner une sanction immédiate et pratique au système en fondant le « phalanstère » dont la première application, au Texas, fut un désastre. Cabet, qui, dans son *Voyage en Icarie* (1842), avait jeté les bases d'une organisation analogue

une troisième école. Auteur des *Essais sur l'histoire de France* (1823), « première percée de lumière qui ait traversé les ténèbres de nos primitives institutions » (Camille Julian), de *Révolution d'Angleterre* (1826-1855), de *l'Histoire générale de la civilisation en Europe, puis en France* (1830), François Guizot, dans un dessein moralisateur et politique, néglige les faits pour leur enchaînement et leur signification. Le passé, à ses yeux, vaut comme leçon pour l'avenir et ceci explique qu'il y ait dans son œuvre tant d'arbitraire. Mais il y règne une puissante discipline. — Dans un style aussi souple que fort, Mignet, dont l'ouvrage capital est une *Histoire de la Révolution* (1824), ordonne les faits avec brièveté, maîtrise et logique. Sa « qualité maîtresse est la faculté de la généralisation, le talent de condenser toute une époque en quelques traits » (René Doumic). — Avec moins d'art et un parti pris protestant et genevois qui se laisse « apercevoir quelquefois dans les rigueurs de l'historien à l'égard du catholicisme et de la royauté »



Guizot.

(Mignet), Sismondi, dans son *Histoire des Français* (1821-1843), appuie son lourd doctrinarisme sur une sérieuse documentation. — Tous ces historiens travaillent sur le passé : Alexis de Tocqueville se penche sur l'histoire « vivante ». Frappé du progrès des idées démocratiques en France, il est allé étudier ces idées sur leur terre d'élection et sa *Démocratie en Amérique* (1835-1839) est le fruit d'une enquête sincère, positive, expérimentale. Plus tard il s'élèvera de cette enquête pour présenter la Révolution française comme la résultante d'un concert de forces naturelles qui ont agi dans le sens des aspirations nationales, loin qu'elles aient favorisé la rupture avec le passé.

Augustin Thierry. — Et voici enfin les romantiques qui fondent tous les genres : il est vrai qu'une histoire nouvelle, pittoresque, dramatique, réaliste, philosophique et sociale a été créée par Augustin Thierry, qui a précisé le premier et

formulé des aspirations encore confuses chez ses devanciers. Dans les *Dix lettres sur l'histoire de France* (1820) s'annonce son intention de « descendre de l'abstrait au concret », de « présenter en action les hommes, les mœurs et les caractères ». Il nous racontera lui-même plus tard avec quel soin, pour prendre « la forte teinte de réalité », il recueillait, avant d'écrire, « les détails les plus minutieux des chroniques et des légendes », tout ce qui pouvait rendre « vivants » les personnages et les civilisations disparus. Faire « vivant » et à l'aide du trait « caractéristique », comme l'allait recommander Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*, fut son principal, mais non son unique souci. N'oublions pas que Thierry avait eu pour professeurs de rhétorique Chateaubriand et Walter Scott, mais qu'il avait fait sa philosophie sous ce chimérique Saint-Simon, dont il fut même, un temps, le collaborateur : il y apparaît à cette veine « d'humanitarisme » qui coule dans son *Histoire de la conquête de l'Angleterre* (1825), ses *Lettres sur l'histoire des communes* (1827), ses *Récits des temps mérovingiens* (1835-1840), son *Essai sur le Tiers-État* (1850), etc. Un élément nouveau entre avec lui en scène : le peuple, trop négligé jusque-là ou même complètement sacrifié et à qui il veut restituer sa place dans l'histoire. « L'histoire de France, dit-il, telle que nous l'ont faite les historiens modernes, n'est point la vraie histoire du pays, l'histoire nationale, l'histoire populaire... La meilleure partie de nos annales, la plus grave, la plus instructive, reste à écrire : il nous manque l'histoire des citoyens, l'histoire des sujets, l'histoire du peuple. » Il commença lui-même d'écrire cette histoire, mais par fragments, et comme à petites touches. La fresque complète, large, grouillante, pathétique, c'est Michelet qui la peindra.



Augustin Thierry.

Michelet. — Il sortait du peuple et du Paris révolutionnaire (21 août 1798); fils d'un petit imprimeur, il avait « poussé comme une herbe sans soleil entre deux pavés ». Ses premières leçons il les reçoit d'un vieux magister ter-

roriste, et elles lui reviendront après 1830. Lauréat du concours général, professeur à Sainte-Barbe, une solide traduction de Vico : *Principes de la philosophie de l'histoire* et un excellent *Précis de l'histoire moderne* (1827) appellent sur lui l'attention et le désignent pour une chaire à l'École Normale. M. de Martignac le charge en même temps de donner des leçons aux Enfants de France et il accepte. Il est encore monarchiste et catholique pratiquant. En 1833 il publie son *Histoire romaine*,



Michelet.

trop inspirée de Niebuhr peut-être, mais où l'on sent déjà la préoccupation du sol, des conditions climatériques et topographiques qui déterminent la race. Il a voyagé pour sa santé, puis par souci professionnel, en Italie, en Allemagne, dans leurs bibliothèques, leurs archives, leurs musées et aussi dans leurs paysages, leurs mœurs, leurs institutions. A la lueur « de l'éclair de Juillet » enfin, il a « aperçu la France ».

« Elle avait des annales, dit-il dans sa préface de 1869, et non point une histoire. Des hommes éminents l'avaient étudiée surtout au point de vue politique. Nul n'avait pénétré dans l'infini détail des développements divers de son activité (religieuse, économique, artistique, etc...) Nul ne l'avait encore embrassée du regard dans l'unité vivante des éléments naturels et géographiques qui l'ont constituée. Le premier, je la vis comme une âme et comme une personne. »

Michelet, dans ces lignes orgueilleuses, fait trop bon marché d'Augustin Thierry, qui avait eu, à peu de chose près (sauf dans les rapports de la race avec le sol), la même conception de l'histoire, mais n'en avait pas aperçu tout le développement et surtout n'en avait pas poursuivi l'application méthodique, rigoureuse, dans une œuvre d'ensemble comme l'*Histoire de France* en vingt-trois volumes de son successeur. Les six premiers volumes — et les meilleurs, qui suffiraient à asseoir sa réputation, — de cette *Histoire* parurent de 1833 à 1844. Puis Michelet interrompit leur publication et entreprit cette série de monographies pas-

sionnées qui vont de *le Prêtre, la Femme et la famille* (1843) à *la Bible de l'humanité* (1864), en passant par *le Peuple, l'Oiseau, l'Insecte, l'Amour, la Mer, la Montagne*, etc. Cependant, en 1847, il revenait à son œuvre maîtresse, mais pour sauter tout de suite à la Révolution, réservant le raccord pour plus tard. Le raccord se fit, mais dans quelles conditions ! Des conclusions posées avant leur prémisses engageaient celles-ci ou se ruinaient elles-mêmes. Michelet ne verra plus la série des événements entre la Renaissance et 1789, que du point de vue révolutionnaire et il perdra, du même coup, avec l'impartialité, toute sa lucidité d'historien. De fait rien ne ressemble moins aux six premiers tomes de *l'Histoire de France* que ceux qui suivirent et ce n'est plus l'histoire de France qu'écrivit Michelet, mais celle de ses sensations en tête à tête avec les documents. L'imagination, la passion débordent partout la vérité objective : servies par un style admirable, qui se rythme sur la sensation même, vivant, saccadé, effréné, elles créent des pages lyriques palpitantes, mais entraînent la faillite de l'historien.

Divers. — Parmi les historiens secondaires de cette période, on peut encore nommer Lacretelle jeune dont le *Précis historique de la Révolution française* (1801-1806) est le premier du genre et dont toute l'œuvre postérieure n'est que le développement de ce précis; Lemontey, qui écrivit d'après les sources un *Essai sur l'établissement monarchique du règne de Louis XIV* (1818); Daru, disgracié par Louis XVIII et que réconcilia avec le monarque son *Histoire de la République de Venise* (1819); Philippe de Ségur, qui se proposa Tacite pour modèle dans son *Histoire de Napoléon et de la Grande Armée en 1812* (1824); Amédée Thierry, frère d'Augustin, reflet de la pensée et de la manière fraternelle dans son *Histoire des Gaulois* (1828), son *Histoire de la Gaule sous l'administration romaine* (1840-1847), etc.; Louis Blanc (*Histoire de dix ans* (1839), dont le retentissement fut énorme et contribua à la chute du gouvernement de Juillet; *Histoire de la Révolution française*, conçue dans un esprit de sympathie pour les grands protagonistes de la Révolution et notamment pour Robespierre); Nettement, lourd, pompeux, mais souvent judicieux dans son *Histoire de la*

Révolution de Juillet (1833) et son *Histoire de la Restauration* (1860); le marquis de Custine (*l'Espagne sous Ferdinand VII* (1838) et *la Russie en 1839* (1843), tableau du despotisme russe sous Nicolas dont l'effet fut très grand); Alexandre Buchon, à qui l'on doit de curieuses *Recherches historiques sur la domination française dans l'empire grec* (1840); le comte de Carné (*Vues sur l'histoire contemporaine* (1833), *les Etats de Bretagne*, etc.), historien probe, consciencieux, de la meilleure tenue littéraire; Capeligue, proluxe et plat vulgarisateur; Touchard-Lafosse, l'Alexandre Dumas de l'histoire; Créteineau-Joly, écrivain de parti, dont la meilleure œuvre reste l'*Histoire de la Vendée militaire* (1840); Lamartine (*Histoire des Girondins* (1847) et qui en est plutôt la légende, les Girondins n'ayant nullement fait figure de modérés à la Convention et leur projet même de fédéralisme, comme l'a prouvé Edmond Biré, n'ayant jamais pris corps); Jomini, théoricien plus qu'historien, qui a commencé par poser les règles de la stratégie moderne dans son *Traité des grandes opérations militaires* (1804) et qui en a montré l'application dans son *Histoire critique des campagnes de la Révolution* (1819-1824); le comte de Falloux (*Histoire de Pie V*), Dezobry (*Rome au siècle d'Auguste*), Dulaure (*Histoire de Paris*), Alexis Monteil (*Histoire des Français*), Arthur Beugnot (*les Olim*), François de Bonnechose (*Histoire d'Angleterre*), Aurélien de Courson, Poujoulat, Le Huërou, J. Naudet, etc.; — puis ceux qu'on a surnommés un peu dédaigneusement les « rats d'archives », monographistes et polygraphes, curieux d'archéologie, de folk-lore, de barèmes, anecdotiers, compulseurs de vieux papiers, éditeurs de livres rares, entrepreneurs de collections historiques et littéraires, les Vatout, les Danjou, les Privat d'Anglemont, les Ludovic Lalanne, les Paul Lacroix (le bibliophile Jacob), les Eugène Maron, les Charles Asselineau, les Eudore Soulié, les Jules Cousin, les Charles Louandre, les Walekenaer, les Beffara, les Petitot, les Monmerqué, les Taschereau, etc., dont plusieurs, pour s'être volontairement spécialisés dans ces emplois inférieurs, n'ont manqué ni d'érudition ni de goût. — C'est peut-être ici également qu'il faudrait donner place aux auteurs de *Mémoires* et de *Souvenirs*, particulièrement abondants pour la période révolutionnaire et impériale. On ne saurait songer à en

dresser la liste, qui s'allonge chaque jour. Les plus célèbres publications du genre, avec le *Mémorial de Sainte-Hélène*, de Las Cases (1822-1823), les *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand, et les *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, de Guizot (1858-1867), qui parurent du vivant de leurs auteurs, sont les *Mémoires de M^{me} de Rémusat*, tableau piquant, mais légèrement perfide, de la cour de Napoléon I^{er}, les *Mémoires du chancelier Pasquier*, qui peuvent servir de correctif aux précédents, les *Mémoires de la comtesse de Boigne*, finement renseignée sur les personnages de la Restauration et les dessous du régime, les *Mémoires du général baron de Marbot*, d'une verve toute cavalière, mais, semble-t-il, par endroits un peu gasconne, et les fameux *Cahiers du capitaine Coignet*, qui avaient passé presque inaperçus en 1851, sous le titre de : *Aux vieux de la vieille*, parfait spécimen de ces « commentaires de soldats », comme les appelle M. Henry Houssaye, où les Fricasse, les Dupuy, les Brisquard, les Belot, les Marquant, le sergent Bourgogne et le trompette Chevillet « expriment les sentiments et l'opinion de la plèbe à épaulettés de laine » et servent l'histoire à leur manière en lui fournissant « les éléments de la psychologie des armées. »

III. — LA CRITIQUE

Le genre littéraire que M^{me} de Staël avait le mieux marqué de sa griffe était peut-être la critique. On a vu que, tenant la littérature pour l'expression de la société, elle répudiait tout canon esthétique, s'abstenait de jugements « absolus » et ne voulait qu'« expliquer » les œuvres par leurs éléments de formation. Elle créait ainsi la méthode dite historique qui étudie les milieux, les mœurs, les hommes et néglige volontiers le génie même des écrivains. « Encore faudrait-il prendre garde, dit justement M. Frédéric Plessis, de ne pas tomber dans l'excès et se défendre d'une illusion et d'un danger : l'illusion, c'est de croire que l'on peut connaître avec précision et scientifiquement les causes multiples, complexes, délicates, qui agissent sur l'éclosion d'un livre et la formation d'un talent ; le danger, c'est qu'à force d'étudier les circonstances, on oublie le principal et

que d'une peinture on ne voit plus que le cadre. Il est très bien de rechercher la filiation d'un poème et de montrer l'ascendance littéraire d'un écrivain ; je demande seulement que l'on ne supprime pas l'auteur lui-même et son livre, qui sont des réalités, au profit des doctrines et des genres, qui sont des abstractions ; et, sans nier les droits de la science à entrer dans l'histoire littéraire, je voudrais bien maintenir ceux de la Littérature à n'en être pas chassée. » C'est à quoi pourtant aboutissait le principe staëlien, et Renan ne fera qu'en tirer la conséquence extrême, mais logique, le jour qu'il écrira dans *l'Avenir de la Science* : « L'étude de l'Histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe des œuvres de l'esprit humain. »

Villemain. — Villemain n'allait point jusque-là. Mais déjà, chez lui, la critique tournait à l'histoire des mœurs et des idées et il faisait choix, très habilement, des époques qui



Villemain.

pouvaient se prêter le mieux à l'application de la méthode : le moyen âge et le XVIII^e siècle. Esprit brillant et à larges vues, que ne contenaient point nos frontières littéraires et qui rayonnait dans les directions les plus variées, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, il s'est trop dispersé et n'a pas assez approfondi. Il n'y a, dans son *Cours de littérature française* (1828), comme dans ses *Etudes de littérature ancienne et étrangère* (1846), rien de net ni de définitif, mais de belles « perspectives », pour employer le mot de Sainte-Beuve, et un grand charme de phrases flottant autour de quelques idées intéressantes.

Ampère; Gérusez; Patin; Lerminier; Le Clerc; Paulin Paris; Charles Labitte; Philarète Chasles; Saint-Marc Girardin, etc. — De ses deux suppléants à la Sorbonne, Ampère et Gérusez, l'un, J. J. Ampère, n'est d'abord que l'écho affaibli de cette voix éloquente (*Histoire littéraire de la France avant le XII^e siècle*); plus tard il se renouvelle d'archéologie et de littérature

comparée et, dans son *Histoire romaine à Rome* (1838), donne le ton à Gaston Boissier ; — l'autre, Gérusez, demeure le type, d'ailleurs distingué, du fabricant de Morceaux choisis et de Manuels de littérature à l'usage des classes. — A la Sorbonne encore et au Collège de France, Patin corrige Schlegel et l'adapte au goût français dans ses *Etudes sur la poésie latine* et ses *Etudes sur les tragiques grecs* (1841-1843), « ouvrage utile, instructif », qui « serait plus agréable s'il était écrit avec plus de concision et, pour tout dire, avec plus de points et moins de virgules » (Sainte-Beuve); Lerminier, jurisconsulte éloquent, fait l'histoire et la critique des législations et des constitutions de la Grèce ; Victor Le Clerc découvre chez les Romains des ancêtres à nos journalistes et attache son nom à la publication des tomes XX-XXIV de l'*Histoire littéraire de la France*; Paulin Paris, dont on peut dire plus justement que de Villon qu'il sut l'un des premiers, avec Leroux de Lincy et Francisque Michel,

Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers,

publie et commente, suivi de F. Génin, d'Edelestand Duméril et de Léon Gautier, nos principales chansons de geste et entame l'inventaire raisonné des manuscrits de la Bibliothèque nationale ; Charles Labitte et Philarète Chasles, émules de Sainte-Beuve, balancent un moment sa réputation, l'un dans le genre du « portrait littéraire », l'autre avec ses *Etudes sur le XVI^e siècle en France* qui parurent en même temps que le *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle* (1828) et emportèrent les suffrages de l'Académie ; — Saint-Marc Girardin (*La Fontaine et les fabulistes, Littérature dramatique*, etc.) se plaît à étudier les sentiments fondamentaux du cœur humain au théâtre, chez les poètes et les romanciers. Préoccupée du point de vue moral, sa critique, élégante et fine, n'est pas toujours tendre pour les romantiques. — Charles Magnin,



Saint-Marc Girardin.

au contraire (*Causeries et méditations, les Origines du théâtre français*, etc.), l'un des rédacteurs du *Globe*, où débuta Sainte-Beuve et qui prit, sous la direction de Dubois, avec Jouffroy, Ch. de Rémusat, Vitet, Duvergier de Hauranne, etc., une part si active au mouvement littéraire de la Restauration, « fut de ceux qui se montrèrent le plus disposés à comprendre et à favoriser » la nouvelle école, « sans lui rien céder pourtant de ses droits comme juge » (Sainte-Beuve). — De même Saint-René Taillandier, qui, lié avec Brizeux et Barbier, sur lesquels il a publié d'intéressantes monographies, se tourna de bonne heure vers les littératures étrangères et révéla au public français Lermontof et le groupe littéraire de la Jeune Allemagne. — Universitaire aussi, mais Suisse et enseignant à Lausanne, Alexandre Vinet, qui marquera dans la rénovation protestante du XIX^e siècle, montre une grande élévation d'esprit dans ses *Etudes sur Pascal et la Littérature française au XIX^e siècle*. — Faut-il nommer encore, à l'écart des chaires publiques, Adolphe Guérout, Eugène Véron, Jules Janin qui, pendant quarante ans (de 1836 à 1876), emplit le feuilleton des *Débats* de sa prose diffuse et prétentieusement entortillée? Ni principes, ni suite dans les idées. Cet encombrant délayage passa longtemps pour la quintessence de l'esprit parisien et valut à Janin d'être proclamé « prince des critiques ». — En vertu du même obscur plébiscite, dans un camp adverse, Gustave Planche fut jusqu'à sa mort « l'éminent critique » (Pontmartin). Lourd, rogue et d'ailleurs très probe et très docte, Planche (*Portraits littéraires, Nouveaux portraits*, etc.), de 1831 à 1857, du haut de la *Revue des Deux Mondes*, régenta les lettres contemporaines. Il régnait par la terreur comme Janin par le calembour. Ses préjugés lui faisaient une manière de système : le véritable dogmatique fut Désiré Nisard.

|| — *Désiré Nisard*. — Celui-ci ne doit rien à M^{me} de Staël et aux romantiques. Dans ses *Poètes latins de la décadence*, Nisard attaqua Victor Hugo au travers de Sénèque et de Lucain, et c'était se faire la partie trop belle. En 1833, il publiait son *Manifeste contre la littérature facile*, qui avait au moins le mérite de la franchise et, quoique pense Sainte-Beuve, de la sincérité aussi. Mais retenons surtout de

Nisard son *Histoire de la littérature française* (1844-1861), livre magistral où l'on goûte, où l'on juge, où l'on donne les motifs des jugements, livre solide et ordonné, digne du classicisme qu'il veut honorer et défendre. Point de biographie, point d'histoire : l'étude seule des œuvres et ces œuvres évaluées d'après leur plus ou moins de conformité avec un idéal préconçu de raison et de sobriété.

Sainte-Beuve. — On aperçoit cependant le faible de cette critique et l'on pressent à quelles erreurs ou à quelles injustices l'exposait un dogmatisme si exclusif. Nisard n'y échappe pas : comme il rapporte tout au xvii^e siècle, il lui sacrifie tout ce qui précède et tout ce qui suit dans notre littérature et ne voit qu'enfance en deçà, décadence au delà. Vue beaucoup trop systématique pour être exacte. Le critique parfait ou qui approchera le plus de la perfection, ce sera celui en qui le rationalisme d'un Nisard et la curiosité intellectuelle, le « relativisme » d'un Villemain, trouveront leur point de conciliation. Et peut-être que ce critique idéal s'est rencontré en Sainte-Beuve.



Sainte-Beuve.

Il commence son investigation par la médecine et donne une base physiologique à l'enquête qu'il va conduire dans le domaine spirituel. A peu près tous les groupes littéraires, philosophiques, humanitaires de l'époque, depuis les bureaux du *Globe* jusqu'à l'église saint-simonienne, en passant par le cénacle de l'Arsenal, l'Abbaye-au-Bois et l'oratoire de « Monsieur Féli », reçoivent sa visite de 1818 à 1843. Il vient, s'enquiert et s'en va. Une fois seulement il s'attarde : c'est, disent ses *Cahiers*, « dans le monde de Hugo et par l'effet d'un charme, le plus puissant et le plus doux, celui qui enchaînait Renaud dans le jardin d'Armide ». Mais cette défaillance fut unique et il ne lui arrivera jamais plus d'« aliéner sa volonté et son jugement ». Dès 1837, il s'est repris. Il avait débuté par un *Tableau de la poésie française au xvi^e siècle* (1828), où il cherchait chez les Renaissants des ancêtres à la jeune école romantique ; il était lui-même

de l'école, ou se le donnait à croire. Ce subtil et narquois compagnon jouait de bonne foi au poitrinaire et au néolakiste dans ses vers, et son Amaury, dans *Volupté* (1834), semblait bien de la nébuleuse lignée de René et d'Obermann. Lamennais et M^{me} Hugo avaient en réalité collaboré au personnage. Sainte-Beuve ne s'y attarda pas d'ailleurs. La double faillite de son mysticisme et de son romantisme était consommée dans les derniers tomes des *Portraits littéraires* (1832-1839). Lausanne et le commerce des jansénistes achevèrent de transformer Sainte-Beuve. A partir de ce moment et ayant à peu près fait le tour des hommes et des systèmes, il prend dans la littérature une position à l'écart, mais dominante, d'où il tient sous ses yeux tout le mouvement contemporain et publie son *Port-Royal* (1840-1860), *Portraits de femmes* (1844), *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire* (1860), enfin l'admirable série des *Causeries du lundi* et des *Nouveaux lundis* (1849-1866). Sous la forme d'études détachées, c'est un répertoire complet de la littérature et de la société française et l'on partage le regret de Silvestre de Sacy que l'auteur, à l'aide d'une légère interversion alphabétique, n'ait pas disposé ce répertoire sans pareil de telle sorte qu'on pût le consulter comme un dictionnaire ou une encyclopédie.

C'est pour Sainte-Beuve que semble avoir été fait le mot du scholiaste : « On se lasse de tout excepté de comprendre. » Dans sa carrière d'écrivain, qui ne fut jusqu'en 1845 qu'un long vagabondage intellectuel, l'auteur des *Lundis* se lassa vite des hommes et des écoles : comprendre lui resta toujours une jouissance. Il a écrit quelque part : « Le propre de l'intelligence est de comprendre et d'apprécier *même ce que l'on ne fait pas.* » Bien différent de Villemain, qui s'appliquait à fixer en historien les grandes concordances de la littérature et de la société, désireux à la fois de plus de relativité et de précision, Sainte-Beuve n'est point si indifférent qu'on l'a dit à la valeur des œuvres et pèse et juge autant qu'il faut; mais il est vrai que, bien différent aussi d'un Nisard, l'œuvre n'est point tout pour lui et qu'elle n'est même pas le principal : derrière le livre, qu'il traverse, il voit l'auteur, qu'il saisit, et il ne le lâche plus dès qu'il le tient; il le pénètre jusque dans les moindres nuances intimes, dans les « minuties », dira-t-il, et il n'est satisfait-

que quand il l'a rattaché par tous les côtés à son temps, à son groupe, à sa terre. Il lui semblait possible d'arriver ainsi, par une « série d'expériences de physiologie morale », comme il appelait ses études, à déterminer les lois de formation des familles intellectuelles et à constituer une sorte d'« histoire naturelle des esprits ». S'il n'a pas complètement réalisé cette belle ambition scientifique, s'il est resté surtout un grand « amateur d'âmes », trop enclin, pour sa satisfaction personnelle, à subordonner la critique à la biographie, souvenons-nous cependant qu'il a écrit : « L'état général de la littérature au moment où un auteur y débute, l'éducation particulière qu'a reçue cet auteur et le génie propre que lui a départi la nature, voilà trois influences qu'il importe de démêler ». On voit que Taine, Brunetière — celui de l'évolution des genres — et le Bourget des *Essais de psychologie* tiennent presque tout leur bien de ce naturaliste qui se disait lui-même disciple de Bacon. Mais il n'avait garde pourtant, ayant éprouvé chez les autres la précarité des systèmes, l'imprudence des généralisations, d'assimiler complètement l'histoire littéraire à l'histoire naturelle et demandait seulement à celle-là de s'inspirer des méthodes de celle-ci; la part d'inconnu que recèle toute destinée humaine l'arrêtait de pousser l'identification plus loin. En somme, la critique restait encore avec lui un art et une magistrature, mais pour la pratique desquels il utilisait tous les outils dont la science le pouvait fournir. Et c'est ainsi qu'il nous laisse, avec un vaste musée de restitutions d'âmes, des jugements sûrs et le plus précieux appareil de règles empiriques.

La critique d'art et la critique musicale. — La critique d'art au XIX^e siècle n'a pas eu l'équivalent d'un Diderot. Lenormant, sous la Restauration, est surtout un archéologue; de même Jal, qui dans ses *Visites au musée du Luxembourg* (1818) et ses divers *Salons*, a cependant quelques aperçus heureux sur les artistes du temps. Delécluze, aux *Débats*, fait la guerre au gothique et défend les traditions de l'école de David. Toutefois, si une théorie générale de l'art a manqué au romantisme, il n'est pas qu'on n'en puisse trouver au moins les rudiments chez Nodier, du Sommerard, Alfred Michiels, Théophile Gautier, Delacroix, Rio, Proudhon,

Musset, Victor Hugo. Charles Blanc. L'élargissement de l'horizon artistique, la connaissance plus approfondie des écoles permettent aux « salonniers » professionnels de mieux juger les diverses manières contemporaines. On reprochait à Diderot, au siècle précédent, d'être trop préoccupé de l'idée; peut-être le dessin et surtout la couleur arrêtaient-ils trop à son tour la critique nouvelle. — Dans la critique musicale, deux noms s'imposent d'abord: Fétis, qui fonde en 1827 la *Revue musicale*, le premier recueil critique et historique du genre, et Castil-Blaze, qui a laissé une réputation équivoque, mais qui crée au *Journal des Débats* le feuilleton musical. Après eux, on peut encore citer Adolphe Adam, J. d'Ortigue, Léon Kreutzer, Blaze de Bury, J. Weber, Gustave Bertrand, Fiorentino et plus spécialement Berlioz, fougueux et plein de partis pris dans son feuilleton des *Débats*, mais aussi de vues neuves et profondes, et Pierre Scudo, qui fit longtemps autorité dans la *Revue des Deux Mondes*.

IV. — LE ROMAN

Plus encore que le siècle de la poésie, le xix^e siècle est par excellence le siècle du roman. Comme l'a remarqué M. Paul Morillot, il s'ouvre par des romans, ceux de Chateaubriand, et il se termine par des romans; et si, entre ce commencement et cette fin, il y a eu toute une admirable et puissante floraison poétique, ce n'a pas été du moins au préjudice du roman, qui l'a provoquée à sa naissance et qui l'a recueillie expirante: c'en a été plutôt comme un dédoublement triomphal. Sauf Béranger, Casimir Delavigne, Brizeux, on peut dire que tous les poètes de la période qui nous occupe comptent au moins un roman dans leur œuvre, et Brizeux lui-même ne donna-t-il pas à *Marie* le sous-titre de « roman »? Le roman est partout, se prête à tout, voire à l'économie politique avec Louis Reybaud et son caustique *Jérôme Paturot* (1843), à la zoologie « passionnelle » avec Toussenel et à la botanique sentimentale avec Rodolphe Töpffer.

Le roman autobiographique : Lamartine, Sainte-Beuve. — Le roman autobiographique n'a cependant pas épuisé toute sa vertu avec *René*, *Corinne*, *Obermann*, *Adolphe*, etc., et, dans la seconde période du siècle, *les Confidences*, *Arthur*, *Volupté*, *la Confession*, *Indiana*, *Valentine*, *Lélia*, etc., sont des produits de la même veine égotiste et malade. — Des épisodes romanesques (*Lucy*, *Geneviève*, *Raphaël*, *Graziella*, etc.) que Lamartine a brodés sur la trame des *Confidences* (1849) et des *Nouvelles confidences* (1851), il faut retenir surtout *Raphaël* et *Graziella* : *Raphaël*, à titre de document sur les relations de Lamartine et de M^{me} Charles et bien que ce délayage du *Lac* soit souvent pénible ; *Graziella*, pour le parfum d'antiquité qui se dégage de cette églogue marine où le poète, par exception, ne s'est pas donné le beau rôle dans le récit de son aventure avec une petite corail-leuse de Procida (qui était en réalité une cigarière napolitaine). — Nous ne savons exactement ce qu'eût été *Arthur*, le roman que Sainte-Beuve, en 1830, projetait d'écrire avec Ulric Guttinguer et où celui-ci se résigna à ne verser que sa mélancolie personnelle et le « récit d'une vie de passions bien déplorables » ; mais il est permis de croire qu'une bonne part de ce qu'y voulait mettre le premier de ces auteurs a passé dans *Volupté* (1834). « Le véritable objet de ce livre, dit Sainte-Beuve, est l'analyse d'un penchant, d'une passion, d'un vice même, et de tout ce côté de l'âme que ce vice domine, et auquel il donne le ton, du côté languissant, oisif, attachant, secret et privé, mystérieux et furtif, rêveur jusqu'à la subtilité, tendre jusqu'à la mollesse, voluptueux enfin. » On pourrait dire plus simplement que *Volupté*, c'est la crise de Sainte-Beuve romantique, amoureux et mystique. Il souffre tout ensemble dans sa foi littéraire, sa foi sentimentale et sa foi religieuse, et le livre, à distance, si emphatique et alambiqué qu'il soit et quand on sait comme Sainte-Beuve sortit de cette crise trempé de scepticisme pour la vie, est intéressant à consulter moins comme une confession que comme un testament.

A. de Musset : *la Confession*, *les Contes*. — Dans *la Confession d'un enfant du siècle* (1836), c'est George Sand qui est peinte sous le nom de Brigitte Pierson, Pagello sous celui de Smith et Musset lui-même sous le prénom d'Octave. L'œuvre manque

d'équilibre, de proportion. Au récit, fortement dramatisé, d'une aventure sentimentale qui n'a d'intérêt que par la notoriété de ses héros, Musset a donné un portique d'épopée. Et, sans doute, le portique n'est pas sans beauté. Néanmoins, Musset y a singulièrement exagéré le mal de ces enfants du siècle, « conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges au roulement des tambours » et qui, devenus adultes au moment où se fermait le cycle impérial, ne trouvèrent plus d'autre emploi à leur activité que « dans l'affectation du désespoir », le scepticisme, la débauche et le suicide. L'histoire proteste contre cette généralisation excessive d'un mal qui, si profond fût-il en certaines âmes nourries de *René* et d'*Obermann*, n'empêcha ni la magnifique floraison littéraire et artistique de la Restauration, ni le réveil de la tribune française, ni les enthousiasmes généreux du philhellénisme européen. Et l'on peut aussi regretter, dans les premières pages de la *Confession*, l'abus des apostrophes et des métaphores, un ton perpétuellement tendu, le recours aux procédés plus oratoires que poétiques de ce genre hybride et faux qu'on appelle le poème en prose et dont toutes les manifestations, de *Télémaque* aux *Martyrs*, comptent pour autant d'échecs. Telle quelle, la *Confession* occupe une grande place dans l'œuvre de Musset et son emphase, sa prolixité ne prévalent pas contre son évidente sincérité.

Musset, outre ce roman, a écrit des *Contes et Nouvelles* (1837-1853), remarquables par l'aisance du tour, la finesse des analyses et la qualité du sentiment. Le plan en est assez lâche sans doute (mais on sait que Musset, écrivain sensible et tout de premier jet, ne pouvait s'assujettir à aucune discipline et qu'il laissait aller sa plume la bride sur le cou, au risque, comme il en convenait lui-même, « d'être à la fois trop court, trop long et décousu ») et la trame un peu mince : on n'en admirera que davantage l'ingéniosité de l'auteur pour étoffer son intrigue par d'heureuses péripéties, des pensées fines, de poétiques descriptions comme celle de la vallée de Montmorency au clair de lune, dans *Frédéric et Bernerette*. Les *Contes et Nouvelles* méritent d'ailleurs notre attention à un autre titre : dans quelques-unes de ces jolies bluette, Alfred de Musset, pour la première fois, semble avoir voulu sortir de lui-même et peindre des caractères et des événements qui ne fussent point à l'image de sa vie.

Le fermier-général Godeau, par exemple, dans *Croisilles*, est bien un financier de l'ancien régime ; La Bretonnière, dans *le Secret de Javotte*, a toute la morgue, le sans-gêne et la grossière carrure qui conviennent à un hobereau. Et, si le bonhomme Piédeleu, dans *Margot*, ne ressemble guère au père Fouan de *la Terre*, il est peut-être plus près de la vérité en paysan de la Beauce qui ne trouvait au monde « que trois choses dignes d'admiration : le clocher de Chartres, une belle fille, un beau champ de blé » et dont l'ignorance n'empêchait point que « quand, par le soleil de midi, à l'heure où les laboureurs se reposent, il sortait de la basse-cour pour dire bonjour à ses moissons, les blés se tinsent plus droits et plus fiers que de coutume, le soc des charrues fût plus étincelant ».

Le roman idéaliste : George Sand. — Après un début sans grand intérêt, en collaboration avec Jules Sandeau : *Rose et Blanche ou la Comédienne et la Religieuse* (1831), George Sand publie, en 1832, son premier livre personnel : *Indiana*, qui est sa propre histoire de femme mal mariée et incomprise. *Valentine*, la même année, répète la même histoire, en en variant les épisodes, et *Jacques* (1834), en changeant le sexe de l'héroïne. On peut voir le couronnement anticipé de cette trilogie subjective dans *Lélia* (1833), « somme des thèmes qui avaient cours dans le roman personnel et dans la poésie lyrique d'alors » (René Doumic) : thème de la vertu éducatrice de la passion, thème de la mélancolie, thème de la nature, thème du doute, thème de la désespérance, etc. Mais, cette fois, *Lélia* est-elle bien encore George Sand ? « Non, répond M. Doumic, ce n'était pas elle. Elle était, elle, bien portante ; elle croyait à la vie, à la bonté des choses et à l'avenir de l'humanité, comme faisaient, vers le même temps, Victor Hugo et Dumas père, ces autres forces de la nature. Une âme étrangère à la sienne entraînait en elle, et c'était l'âme romantique. Avec cette magnifique puissance de réceptivité qui est en elle, elle accueille tous les souffles



George Sand.

venant des quatre coins du romantisme. Elle les répercute avec une ampleur, une profondeur de sonorité, une richesse d'orchestration inouïes. Désormais, à toutes les voix masculines qui s'étaient élevées pour maudire la vie, une voix de femme s'ajoutait — et elle les dominait ! Dans l'évolution psychologique de George Sand, *Lélia* est cela même : c'est le début de l'envahissement de l'âme de George Sand par le romantisme. » Son coup de passion pour Alfred de Musset, puis ses diverses liaisons avec Liszt, Chopin, etc. (car elle a « connu », au sens biblique, un bon tiers des grands hommes du siècle), achèvent et fortifient l'emprise (*Léone Léoni*, *Mauprat*, *la Dernière Aldini*, etc.) : elle ne s'appartiendra plus jusqu'à *l'Histoire de ma vie* (1854). Entre temps, Michel de Bourges, Pierre Leroux et Barbès la convertiront à la république, Jean Reynaud au dogme de la préexistence et de la survivance astrale, et ce sera tout au moins « un acheminement dans la voie qui va faire passer l'écrivain du mode personnel au mode impersonnel ». Toute chaude de leurs leçons, la voilà qui entame la série de ses romans socialistes et mystico-humanitaires : *Spiridion* (1838), *les Sept cordes de la lyre*, *le Compagnon du tour de France*, *Consuelo*, *la Comtesse de Rudolstadt*, *le Meunier d'Angibault*, *le Pêché de M. Antoine* (1847) qui ferme le cycle. Cependant et dans quelques-uns de ces livres et des précédents (*Mauprat*, *le Meunier d'Angibault*), on pouvait relever déjà une certaine prédilection pour les paysages du Berry et de la Marche où George Sand a passé sa jeunesse et au milieu desquels elle aime encore « se retremper ». Cette prédilection deviendra une véritable tendresse dans *Jeanne* (1844) et qui envahira bientôt tout son cœur, car elle est incapable de se donner à moitié, si elle n'est jamais longue à se reprendre, et, après les hommes, c'est le Berry, Nohant, la Vallée Noire qui règneront despotiquement sur elle. A ce commerce intime avec la Nature, nous devons les chefs-d'œuvre qui s'appellent *François le Champi* (1844), *la Mare au Diable* (1846), *la Petite Fadette* (1848), *les Maîtres sonneurs* (1852). Son génie semble fixé. Mais il y a chez elle un besoin de renouvellement perpétuel et ses « paysanneries » n'auront été qu'une halte rafraîchissante, un bain de réalisme, au sortir duquel, allégée tout au moins de ses utopies humanitaires, elle se lancera dans une dernière et éblouissante

carrière, multipliant les œuvres de tous les genres : romans à thèse, comme *M^{lle} de la Quintinie* (1868) ; romans psychologiques, comme *la Confession d'une jeune fille* (1865) ; romans historiques mêmes, comme *les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1858), ou simples romans tout courts, qui ne visent qu'à plaire et à émouvoir, comme *Montrevéche* (1855), *le Marquis de Villemer* (1860), *Jean de la Roche* (1861), *Cadio* (1868), *Flavie*, etc., etc. La mort seule lui fait tomber la plume des mains.

Dans l'ensemble, on peut dire que la substance profonde des romans de M^{me} Sand, ou plutôt le grand personnage invisible et symbolique qui les conduit en secret, c'est l'amour, l'amour libre, indépendant et souverain, qui rompt la digue des « convenances », des préjugés et des institutions, assez puissants d'ailleurs pour unir et fondre les classes par le simple mariage d'une fille noble avec un ouvrier ou réciproquement et réduire la question sociale à une question d'alcôve. George Sand était si bonne qu'elle réconciliait dans son cœur tout ce qui s'oppose ou s'ignore et qu'elle abolissait les plus irréductibles distinctions de l'univers. Magnifique écho des passions anarchiques de son temps, elle a retenti au delà de nos frontières sur les Ibsen, les Tolstoï, les Bjørnson et, par eux, sur le « théâtre d'idées » du xx^e siècle, inspiré de ces exotiques et voué à l'exaltation de l'individualisme sous toutes ses formes. Si flatteur que soit ce prolongement de vibration, il est permis de n'en savoir qu'un gré médiocre à George Sand. Et le fait est que son œuvre n'a de vraies racines dans la sensibilité nationale que celles que lui donne son amour de la nature et d'une certaine nature, nettement déterminée, enclose aux « traînes » et aux « charrières » du Berry. En un mot, si George Sand a établi quelque part la certitude de son immortalité, c'est dans *François le Champi*, *la Petite Fadette*, *la Mare au Diable* et *les Maîtres sonneurs* ; elle a mis en scène le paysan du Centre, frugal et endurant, soutenu et ennoblé d'antiques disciplines, simple, doux et fort dans ses sentiments (et peut-être est-ce là une face de cette réalité que d'autres nous ont montrée plus âpre et voisine de l'animalité) ; elle a été, par la vertu de son exemple, la bonne fée qui a réveillé définitivement l'âme des provinces françaises, « conservatoire de notre génie national » (Sully-Prudhomme),

et suscité, avec Nodier, Gérard de Nerval, Brizeux, Emile Souvestre (*les Derniers Bretons* (1835), *le Foyer breton*, etc.), ce grand mouvement de renaissance provinciale négligé par la plupart des historiens et dont nous étudierons les manifestations au cours de la période suivante.

Autres romanciers idéalistes. — A George Sand se rattachent encore peu ou prou quelques écrivains de cette époque qu'on groupe d'habitude sous l'étiquette de romanciers idéalistes. Les plus notoires sont : Henri de Latouche, « brillant  t las-cif » dans *Fragoletta* (Sainte-Beuve); M^{me} Ancelot (*Gabrielle*, *Emerance*, *Renée de Varville*, etc.); Roger de Beauvoir (*le Café Procope*, *la Lescombat*, etc.); Paulin Limayrac (*l'Ombre d'Eric*); M^{me} de Girardin, (*le Lorgnon*, *Contes d'une vieille fille*, etc.); Edouard Ourliac (*Suzanne*, *Hubert Talbot*, etc.); M^{me} d'Agoult (*Hervé*), « la Corinne du quai Malaquais », plus connue sous son pseudonyme de Daniel Stern et comme auteur de pensées que comme romancière; Jules Janin (*l'Ane mort*, qui n'est à vrai dire, comme *les Jeunes-France* de Gautier, qu'une parodie du « genre frénétique », *Contes fantastiques*, *le Chemin de traverse*, *la Religieuse de Toulouse*, etc.); Gavarni, qui dans *Michel*, a dessiné un « type de jeune femme parfaitement observé,  me malade des préjugés de l'éducation et du faux idéal qui flottait dans l'air à cette époque » (Sainte-Beuve); Gérard de Nerval, le plus nuancé des romantiques, cerveau charmant guett  par la folie, poète en qui s'annonce Baudelaire, prosateur qui, dans sa traduction de *Faust*, donne à Goethe l'impression d'un créateur et, dans ses romans : *la Main de gloire*, *Aurélia*, *les Filles du feu*, surtout la délicieuse *Sylvie*, n'a pas son égal pour la gr ce du tour, la sobriété du trait, le choix des images, la pénétration intime et pourtant discrète des paysages de France et de l' me populaire; Xavier Saintine, dont la *Picciola* (1836), triomphe du sentimentalisme honnête, histoire des amours d'un prisonnier et d'une fleur, fut traduite dans toutes les langues et valut à son auteur une célébrité qui surprend un peu aujourd'hui; Alphonse Karr, l'humoriste des *Gu pes*, journaliste facile et spirituel autant que romancier échevelé et macabre dans *Sous les tilleuls* (1832); Frédéric Soulié, de qui personne ne lit plus guère *les Deux cadavres*, *les Mémoires du Diable*

(1837), ni tant d'autres romans « frénétiques » où toute la France palpita, et qui rencontra une fois, dans *le Lion amoureux* (1839), un sujet simple et fort et une langue appropriée à la délicatesse des sentiments ; Léon Gozlan, conteur ingénieux, mais un peu vulgaire de ton (*le Notaire de Chantilly*, *Aristide Froissard*, *les Émotions de Polydore Marasquin*, etc.) ; Méry, inépuisable de verve marseillaise dans *Héva*, *les Nuits d'Orient*, *le Bonheur d'un millionnaire*, *Un amour au sérail*, etc. ; Xavier Marmier, voyageur, importateur et adaptateur des légendes scandinaves dans ses *Fiancés du Spitzberg* et ses *Nouvelles danoises* ; Edouard Corbière, qui précéda Eugène Sue dans le « roman maritime » ; Claude Tillier, dont *Mon oncle Benjamin* pourrait soutenir, à l'estime de Félix Pyat, la comparaison avec les meilleurs contes de Diderot et de Voltaire ; Gabriel Ferry, dont *Costal l'Indien* et *le Coureur des bois* (1850) égalent plus sûrement les chefs d'œuvre de Cooper ; Amédée Achard, romancier élégant, abondant et varié, qui a effleuré tous les genres et s'est surtout distingué dans le roman de mœurs mondaines (*les Petits-fils de Lovelace*, *l'Eau qui dort*, *M^{me} de Sarens*, *le Duc de Carlepont*, etc.), où il a fait preuve d'une observation fine et d'une louable préoccupation de l'idée morale ; Jules Sandeau enfin, à qui George Sand prit la moitié de son nom et qui, joignant à « un goût très vif pour le romanesque » et à « de très précieux dons d'analyse psychologique » une sorte de « verve gauloise et moliéresque », évoque lui-même, dans *M^{me} de Sommerville* (1834), *Marianna* (1839), *le Docteur Herbeau* (1841), *M^{lle} de la Seiglière* (1848), son chef d'œuvre, *Sacs et parchemins* (1851), *la Maison de Penarvan* (1858), etc., « l'idée d'un George Sand à l'imagination moins vagabonde, au génie moins facile et moins universel, mais aussi plus observateur, plus attentif, peintre plus exact, écrivain plus habile » (Morillot).

Maurice de Guérin. — Ce fut cette même George Sand qui révéla au public lettré, en 1840, la « merveille » du *Centaure*, fragment d'un poème en prose que son ambiguïté permet à la rigueur de rattacher au roman. Il ne semble point cependant qu'au moment de la publication de ce chef d'œuvre malheureusement inachevé (Guérin était mort l'année précédente,

à vingt-neuf ans), la critique, et Sainte-Beuve non plus que George Sand, aient discerné la grande nouveauté qu'il apportait. Les écrivains romantiques, à qui l'on fait honneur d'avoir découvert le sentiment de la nature, n'ont jamais compris la nature que comme un prolongement de leur « moi » et n'en ont rendu que des aspects particuliers. « Hugo, Sand, dit M. Henri Clouard, décrivent de beaux détails. Pour Lamartine, qui n'a jamais composé, au cours de ses longues descriptions, quelque figure achevée, la nature n'est guère qu'un prétexte : un pressentiment de Dieu ». Seul « Chateaubriand anime et humanise de très beaux paysages et même s'efface afin qu'ils se détachent, se déploient librement, existent pour eux-mêmes : le grand Etre commence de rassembler ses forces dispersées ; et l'on se souvient alors des grandes figures d'André Chénier (*l'Océan éternel où bouillonne la vie*). Toutefois ni Chénier, ni Chateaubriand, ni Rousseau, ni aucun autre n'ont essayé de saisir la nature en son tout, d'en retirer un sentiment assez profond pour mériter d'être appelé philosophique, enfin d'atteindre à la force invisible, mais centrale, permanente, réglée par des lois. Telle fut précisément la réussite de Guérin. L'auteur du *Centaure* a exprimé la nature dans son unité et dans sa plénitude. » — Ne le séparons point de sa sœur, Eugénie de Guérin, qui fut comme la face féminine et chrétienne du génie fraternel. Le *Journal* d'Eugénie, ses *Lettres*, quand ils n'aideraient pas au commentaire de Maurice, vaudraient encore par eux-mêmes. Une spiritualité douce y est répandue sur de fins paysages et des sentiments pleins de fraîcheur ou de mélancolie.

Le roman historique : Alfred de Vigny. — Le roman historique est une conquête du romantisme, car il est difficile d'accorder ce nom aux fictions en l'air de La Calprenède, de M^{lle} de Scudéry et de M^{me} de Tencin. Il nous venait de l'étranger par Walter Scott. Alfred de Vigny en fit la théorie dans ses *Réflexions sur la vérité dans l'art* qu'il plaça en tête de la dixième édition de son *Cinq-Mars*. Il y posait en principe que, si le rôle de l'historien consiste à ramasser le butin toujours incomplet des réalités passées, celui de l'artiste consiste à ranimer, même à l'aide de la légende, les grandes figures disparues et à leur donner une existence idéalement

aussi vraie que celle qu'ils ont effectivement vécue. Théorie contestable et dont Vigny fut la première victime. Le succès de *Cinq-Mars* (1826) fut sans doute très vif et effaça tout de suite les essais de Dinocourt, de Sismondi, de Balzac lui-même dans *l'Héritière de Birague* et *Clotilde de Lusignan*. On admira fort, pour son pittoresque et sa « vérité », la reconstitution du milieu et des mœurs. Mais une réaction ne tarda pas à se dessiner contre les étranges libertés que prenait l'auteur avec les personnages eux-mêmes ; il est bien certain, par exemple, que le Richelieu de *Cinq-Mars* n'est que la caricature du Richelieu de l'histoire. Toute l'œuvre s'en trouve viciée à la base. Vigny fut plus heureux dans *Stello* (1832), épisode de la Terreur, et dans les nouvelles qu'il a rassemblées sous le titre de *Servitude et Grandeur militaires* (1835), où il évitait d'entrer en conflit avec des personnages historiquement « fixés » et pouvait déployer à l'aise toute sa force de pathétique sombre.

Mérimée. — Il est encore incertain si Mérimée fut romantique ou si son seul amour de la mystification lui fit écrire *la Guzla*, *le Théâtre de Clara Gazul* et peut-être *la Chronique du règne de Charles IX* (1829), le plus important de ses récits historiques, mais où il n'y a d'historique que le cadre et les personnages secondaires de Charles IX et de Coligny. Tout le reste, héros et péripéties, est sorti du cerveau de Mérimée. La couleur locale y est distribuée sans excès, mais cependant avec une recherche évidente de l'effet. Et c'est un défaut qui ne se sentira plus dans les récits qui vont suivre et qui ont fait la célébrité de l'auteur : *Tamango*, *Mateo Falcone*, *l'Enlèvement de la redoute* (1829) ; *la Partie de trictrac*, *le Vase étrusque*, *les Mécontents* (1830) ; *la Double méprise* (1833) ; *les Ames du Purgatoire* (1834) ; *la Vénus d'Ille* (1837) ; *Colomba* (1840) ; *Arsène Guillot* (1844) ; *Carmen* (1845) ; *l'Abbé Aubin* (1846). Sans doute Mérimée y montre un goût tout romantique de l'anecdote violente : il sait ce qu'une teinte de mystère dans le récit ajoute à l'émo-



Prosper Mérimée.

tion du lecteur et il lui plaît d'étudier la passion dans les milieux, les époques et chez les êtres où, étant le moins assujettie aux convenances sociales, elle conserve quelque chose de sa fougue et comme de sa couleur primitive. Mais il subordonne toujours le pittoresque à la vérité psychologique; il est tout classique par la fermeté du dessin, l'absence de préoccupation personnelle, la marche de l'action et sa hâte vers le dénouement, surtout la nerveuse sobriété du style, poussée à ce point de simplicité et comme de nudité que Flaubert l'accusera de n'être plus un style.

Théophile Gautier. — Par là il s'oppose aux romantiques en général et à Théophile Gautier en particulier, chez qui la forme l'emporte sur le fond. Dans ses romans (*les Jeunes-France* (1838), *Mademoiselle de Maupin* (1833), *le Roman de la momie* (1858), *Spirite* (1866), *le Capitaine Fracasse* (1863), « l'action, dit Sainte-Beuve, n'est que secondaire; c'est le détail, tout spirituel et pittoresque, qui est tout. Il paraît assez clairement que le romancier n'est pas pressé, qu'il ne tend pas au but, qu'il tourne le dos à cette forme de récit courante et naturelle qui n'intéresse que par le fond et qui se fait oublier. » Le chef-d'œuvre du genre est *le Capitaine Fracasse*, où, sur le thème du *Roman comique*, Gautier a prodigué, dans une évocation fantaisiste de la bohème littéraire et galante du xvii^e siècle, toutes les couleurs de sa prestigieuse palette et rivalisé de verve et de truculence avec ce Callot et cet Abraham Bosse, qu'il se proposait pour modèles et dont son texte ne voulait être que la « légende ».

Victor Hugo. — Le lyrisme, que Victor Hugo porta au théâtre et qui l'empêcha d'y réussir, nous le retrouvons dans ces récits flamboyants, énormes et monstrueux: *Han d'Islande* (1823), *Bug-Jargal* (1825), *Notre-Dame de Paris* (1831), *les Misérables* (1862), *les Travailleurs de la mer* (1866), *l'Homme qui rit* (1869), *Quatre-vingt-treize* (1873), etc. Les événements, les passions, les caractères y sont noyés dans la personnalité de l'auteur qui déborde jusque dans les personnages historiques. On ne sait qui parle, dans *Quatre-vingt-treize*, de Danton ou de Hugo; dans *les Misérables*, il est tour à tour l'évêque Myriel, Marius et Jean

Valjean; dans *l'Homme qui rit*, Ursus et Gwynplaine; dans *Claude Gueux*, Claude Gueux lui-même. Il applique à ses romans l'esthétique de ses drames et, à la vérité, il ne fait pas de différence entre le roman et le drame: c'est tout un à ses yeux, sauf que, du drame au roman, les scènes, dit-il, deviennent « des tableaux dans lesquels la description supplée aux décorations et aux costumes ». Donc même recherche du procédé antithétique. Le forçat Valjean et l'assassin Claude Gueux auront toutes les vertus: l'un incarnera la beauté morale poussée jusqu'au renoncement de soi; l'autre la probité, la « douceur », la justice. Pareillement le bossu Quasimodo incarnera l'amour éthéré, le bateleur Ursus la philanthropie, le dérisoire Gwynplaine l'éloquence, etc. Et, comme tout ce qui est bas ou vil est choisi par Hugo pour représenter une vertu ou un talent, de même tout ce qui est noble et sacré dans l'échelle sociale représentera un vice ou un ridicule: la duchesse Josiane incarnera la pourriture mondaine; l'archidiacre Frollo, la luxure, etc., etc. Ce n'est point tout et il faut, ici encore, que le grotesque entre en scène. On sait quel « rôle immense » lui assignait Hugo et qu'il pensait et déclarait que « c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique ». Le grotesque a un autre avantage: il est un « moyen de contraste » et, à ce titre, « la plus riche source que la nature puisse envier à l'art ». Nous verrons donc à l'œuvre, une fois de plus, dans les romans de Hugo, comme dans ses drames, la postérité de Caliban et d'Adamastor: le nain Habibrah dans *Bug-Jargal*, Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*, Gwynplaine dans *l'Homme qui rit*, etc. Dominant ce musée Dupuytren de toute la hauteur de sa formidable stature, Han d'Islande fait un bruit de mâchoires à mettre en fuite les plus braves; dans la grotte de Walderhog, qu'il partage avec l'Ours-Blanc, il ne se nourrit que de chair humaine et son breuvage habituel est le sang, coupé d'eau de mer et servi dans le crâne de ses victimes. Quoi d'étonnant si, devant ces « monstres » qui peuplent les premiers romans de Hugo, Goëthe ait parlé de « créations d'un cerveau malade »? A propos du meilleur de ces romans, *Notre-Dame de Paris*, il écrivait à Zelter le

21 juin 1831 : « *Notre-Dame de Paris* éblouit par les qualités que lui donne une étude attentive et bien mise à profit des mœurs, de la physionomie locale, des événements du passé; mais, dans les personnages, il n'y a absolument aucune apparence de vie naturelle. Ce sont, hommes et femmes, des marionnettes incapables de vivre; elles ont des proportions habilement conçues, mais, sur leur charpente de bois ou d'acier, ces poupées n'ont absolument que du rembourrage; l'auteur les fait manœuvrer sans pitié, les tourne et les disloque dans les positions les plus bizarres, les torture, les fustige, déchire leur âme et leur corps, et met en pièces et en morceaux ce qui, il est vrai, n'a aucune chair véritable. Et tout cela est l'œuvre d'un homme qui montre de grandes qualités d'historien éloquent et à qui on ne peut refuser une réelle puissance d'imagination, même quand il commet de pareilles abominations. » Par ces dernières lignes comme par les premières, Goethe établissait la partie durable, neuve et belle, des romans de Hugo, auquel il ne faut demander ni vérité dans les caractères, ni finesse dans l'analyse des passions et des sentiments, mais de grandes et larges évocations de la vie des choses, des hors-d'œuvre touchants ou sublimes, comme la bataille de Waterloo, ce fragment d'épopée enchassé dans *les Misérables*, ou la scène des enfants prisonniers dans *Quatre-vingt-treize*. Seulement est-ce encore là du roman? On en peut douter. La vaste fresque contemporaine, toute grouillante d'humanité, qui s'appelle *les Misérables* est peut-être le moins caduc des romans de Hugo et, débarrassée de sa partie apocalyptique, garderait encore une certaine puissance de pathétique. Peu s'en est fallu que Hugo n'ait réalisé là le type idéal du roman populaire, qu'Eugène Sue et Alexandre Dumas travaillaient à constituer au même temps, mais dans lequel ils n'apportaient aucun souci de style et seulement, chez celui-ci, la préoccupation de servir les doctrines antireligieuses ou antisociales dont il s'était fait le champion et, chez celui-là, le simple besoin de s'amuser et d'amuser les autres.

Le roman-feuilleton. — Le roman historique méritait de mieux finir. Mais il est bien vrai que, dès l'origine, chez Vigny, il portait en lui sa propre condamnation et, par les

libertés qu'il prenait avec l'histoire, s'ouvrait lui-même à toutes les entreprises. C'est en 1838 que Francis Wey, polygraphe et philologue de l'école de Nodier, inaugura dans *la Presse avec les Enfants du marquis de Gange*, « le système du roman-feuilleton ». Tout de suite les autres journaux emboîtèrent le pas. Le roman-feuilleton devint rapidement une puissance avec le vicomte d'Arincourt, les Soulié, les Maquet, les Méry, les Gondrecourt, etc., surtout Paul de Kock, Eugène Sue, Alexandre Dumas père et Paul Féval.

Paul de Kock ; Eugène Sue ; Alexandre Dumas père ; Paul Féval.
— Paul de Kock a laissé une réputation équivoque. Ses pires audaces (*Gustave le mauvais sujet, la Pucelle de Belleville, la Fille aux trois jupons*, etc.) passeraient aujourd'hui pour des berquinades : si la littérature donne l'étiage des mœurs, ces gaudrioles plaident sérieusement en faveur de nos pères. — Eugène Sue, avant de se convertir au socialisme, avait payé son tribut au « mal du siècle » dans *Cécile et le Marquis de Létorières*. Sa célébrité date des *Mystères de Paris* (1842) qui ne comprennent pas moins de douze volumes. *Le Juif Errant* (1844-1845) n'en a que dix ; mais *les Sept péchés capitaux* en ont seize et il n'y avait aucune raison pour qu'ils n'en eussent pas trente-six. Avec l'imagination la plus extravagante et le style le plus boursoufflé, Sue a jeté dans la circulation un certain nombre d'épigones, dont le plus fameux est Rodin, qui n'a pourtant pas plus de vérité que Rodolphe, Fleur-de-Marie ou le sergent Dagobert. — Il est impossible d'énumérer tous les romans d'Alexandre Dumas père. Lui-même n'arrivait pas à en faire le compte et c'est que son nom, à partir de 1835, était devenu une raison sociale. Il n'est pas cependant que certains de ses romans ne portent sa marque personnelle (*les Trois Mousquetaires* (1844), suivis de *Vingt ans après* et du *Vicomte de Bragelonne*, *Monte-Cristo* (1845), *la Reine Margot*, *le Chevalier de Maison-Rouge*, etc.). Certes la plume est lâche chez



Alexandre Dumas père.

Dumas. La vérité historique est son moindre souci et, s'il lui faut faire parler Anne d'Autriche ou Mazarin, il ne s'embarrassera point pour leur prêter son propre charabia. Mais cette faculté d'expansion, ce « don de vie », qu'il apportait à la scène, le servaient encore dans le roman. Sa gaieté, son exubérance, son art d'embrouiller et de débrouiller les intrigues, un je ne sais quoi de gascon comme chez son d'Artagnan, une plume qui bondit plus qu'elle ne court, enfin la plus prodigieuse fécondité d'invention qui ait été, font passer, chez lui, sur le néant de l'observation, l'absence de syntaxe et de psychologie. On a dit qu'Alexandre Dumas fut le plus grand amuseur des lettres françaises et il fut encore à sa manière un vulgarisateur incomparable : le peu d'histoire qui meuble les cerveaux de nos contemporains, c'est par les *Trois Mousquetaires* et *la Reine Margot* qu'il y a pénétré. Sa vogue, quand celle de ses rivaux n'avait qu'un temps, ne s'est pas ralentie un seul jour et elle dure encore. — Il n'eut, en réalité, qu'un seul concurrent sérieux : Paul Féval. Si la première condition du roman populaire n'avait été le mépris de la vraisemblance et la seconde la surcharge des événements, Féval eut pu faire figure dans les lettres. Il écrivait d'une plume vive, alerte et qui restait très française ; il y avait en lui quelque chose de l'heureux génie de son compatriote Le Sage. Les gros succès qu'il connut presque dès ses débuts avec *les Mystères de Londres* (1844), *les Compagnons du silence* et *le Fils du Diable* (1847) l'égarèrent sur sa vraie vocation. Il ne fut que l'auteur du *Bossu* et l'on passa devant *la Fée des grèves*, *M^{me} Gil Blas*, *la Première aventure de Corentin Quimper*, sans remarquer ce qui s'y trouvait de grâce, de finesse et d'enjouement.

Un isolé : Stendhal. — Il y a plusieurs raisons pour considérer Stendhal à part et ne le rattacher à aucun des groupes de romanciers qui précèdent ou qui suivent : la meilleure est qu'« un tour d'esprit très original et rendu plus original par une éducation très personnelle, voulut que ce soldat de Napoléon traversât son époque littéraire comme on traverse un pays étranger dont on ne sait pas la langue, — sans être compris » (Paul Bourget). Stendhal, dit encore M. Bourget, « eut le dangereux privilège de s'inventer des sentiments

sans analogue et de les raconter dans un style sans tradition. Les sentiments ne furent point partagés, et le style ne fut point goûté. » Il avait dit lui-même : « Je serai compris vers 1880. » Et c'est en 1882 que les *Essais de psychologie contemporaine* lui restituèrent la place qui lui revenait de droit dans l'histoire de la sensibilité française. On a de Stendhal, avec des fragments posthumes (*le Chasseur vert, Laniel, etc.*), trois romans publiés de son vivant : *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827* (1827), qui n'est peut-être pas très dégagé de l'influence du temps et qu'il est permis de négliger, *le Rouge et le Noir, chronique de 1830* (1831) et *la Chartreuse de Parme* (1839), qui sont essentiellement personnels à l'auteur. Quelque préparation n'est point inutile pour les entendre et démêler, sous son aridité apparente, les secrètes nuances d'un style qui prétendait à se mouler sur celui du Code civil. De même *le Rouge et le Noir* peut choquer qui s'en tiendrait au simple schéma de



Stendhal.

l'œuvre et n'irait pas plus loin que le fait de l'assassinat de M^{me} de Rénal par Julien Sorel. L'auteur prend ce moment pour faire un héros de Julien. Et voilà le paradoxe apparent. Stendhal expliquera que « des énergies de premier ordre ont conduit cet homme à cette conception criminelle de lui-même et de la vie... que, dans un monde sans tradition, où chaque individu est l'artisan de sa propre fortune, l'excessive concurrence, jointe à l'excessif développement de la vie personnelle, cause des exaspérations d'orgueil qui, en temps de paix, mènent les plus forts caractères à de terribles abus de cette force » (Bourget). Bref, Julien n'est qu'un Bonaparte né trop tard, à qui ont manqué les circonstances ou seulement un théâtre plus vaste, et la faille de son « arrivisme », comme nous dirions aujourd'hui, ne doit pas nous cacher les trésors d'énergie, de volonté froide et calculatrice, qu'il a dépensés pour « parvenir ». Telle paraît être, en dernière analyse, la pensée de Stendhal qui, aussi bien, s'identifiait avec son odieux et magnifique

Julien. Il reste que ce livre cynique est un chef-d'œuvre de psychologie historique et sociale, de gradation pathétique, de poésie latente, muette et d'autant plus ensorcelante peut-être. Et pourquoi ne pas noter ce qu'il a de sombrement cornélien ? *La Chartreuse de Parme*, qu'on lui oppose et qu'on lui préfère même quelquefois, est plus accessible au commun des lecteurs. Rien n'y choque, au degré du moins où nous choquait *le Rouge et le Noir*, et le roman, mieux composé, a de très belles parties, notamment le récit de la bataille de Waterloo, dont Tolstoï s'est peut-être souvenu dans *Guerre et Paix*. Il s'en faut cependant que le héros du livre, Fabrice del Dongo, égale en intensité Julien Sorel et, si la duchesse Sanseverina est une création qui fait honneur à Stendhal, elle n'efface pas dans notre souvenir la noble et touchante M^{me} de Rênal, ni même cette Mathilde de la Môle, qu'on peut accuser d'imprudences sans oser lui tenir rigueur des excès de sa sensibilité.

Le roman réaliste : Balzac. — Il est remarquable que ce soit par Walter Scott et le roman historique, dont ses premiers livres sont, à vrai dire, de piètres spécimens, que Balzac ait été conduit au roman réaliste. L'étonnement cesse, si l'on réfléchit, avec Brunetière, que les auteurs de romans psychologiques et d'analyse intime, depuis *la Nouvelle Héloïse* jusqu'à *Jacques*, n'avaient su que disserter au nom de leurs personnages et que le roman historique est précisément une excellente école pour apprendre à poser en pied un personnage et le détacher en quelque manière de la dépendance de l'écrivain. De plus, et par lui, nombre de détails familiers ou triviaux de costume, d'ameublement, de vocabulaire, etc., se sont glissés, pour les besoins de la « couleur locale », dans la trame du récit : ainsi le roman historique a préparé le roman réaliste, et *l'Héritière de Birague*, par la transition des *Chouans* (1827), *la Maison du chat qui pelote* et toute la série de la *Comédie humaine*. « Histoire » eût été presque aussi juste que « Comédie ». Balzac est en effet et avant tout un historien des mœurs. Son dessein a bien été de fixer la physionomie de son époque. Dès 1834, il songeait à cette synthèse de la société contemporaine, dont il répartissait à l'avance les éléments dans les *Scènes de la vie privée*, les *Scènes de la vie de province*,

les *Scènes de la vie parisienne*, les *Scènes de la vie politique*, les *Scènes de la vie de campagne*, les *Études philosophiques* et les *Études analytiques* : gigantesque ensemble, tout un monde fictif qui donne la sensation du monde réel ! C'est la foule qui entre avec lui dans le roman, chaque groupe social décrit avec ses traits professionnels, dans tout l'appareil de sa « condition » et dans son vocabulaire spécial. Balzac couve ses personnages d'un œil paternel : il n'est insensible à aucun détail de leur costume ; il les montre se mouvant parmi leur mobilier, obéissant à leur physiologie ; et comme, cependant, ils continuent de vivre de roman en roman, comme ils sont en outre rattachés par l'habileté de l'auteur à l'histoire générale de leur temps, ils réalisent son ambition et font véritablement « concurrence à l'état civil ». Mais ces documents historiques relèvent aussi de la science. Matérialiste et déterministe dans l'application, quoiqu'il se déclarât catholique en principe, estimant qu'il existe « des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques », Balzac va faire du roman ce que



Balzac.

Sainte-Beuve faillit faire de la critique : une dépendance de l'histoire naturelle. L'humanité lui apparaîtra comme une seule famille et, sous la variété des individus, il s'attachera à découvrir et à mettre en relief les caractères permanents de la race. Une telle conception implique chez l'auteur un désintéressement absolu, et le fait est que Balzac ne pose jamais « la question de moralité ou d'immoralité » et laisse au lecteur à la trancher. Il dégage personnellement sa responsabilité, qui ne saurait pas plus être mise en cause que celle d'un appareil enregistreur. S'il y a, dans la *Comédie humaine*, plus de barons Hulot, de cousines Bette, de couples Marneffe, de Vautrin, de Rastignac, de Gobsek, etc., que d'Eugénie Grandet et de cousins Pons, c'est apparemment que la proportion n'est pas renversée dans la vie réelle ; et, si l'argent tient une telle place dans ses romans, si personne n'a mieux senti et rendu « tout le pathétique

terrible qu'il enferme » (Zola), c'est que précisément, dans une société où la noblesse n'est plus rien, où le travail ne compte pas encore, l'argent est tout ou à peu près tout. « Eh! grande bête, écrit-il à sa sœur, tu trouves qu'il y a trop de millions dans *Eugénie Grandet*? Mais, puisque l'histoire est vraie, veux-tu que je fasse mieux que la vérité? »

La vérité, il arriva pourtant à ce grand « contemplateur » de lui être quelquefois infidèle : il n'avait pas impunément traversé le romantisme et sa vision en garda quelque trouble, sensible dans l'altération de certains personnages, démesurés comme Vautrin ou chimériques comme le Raphaël de *la Peau de chagrin*. Brèves défaillances, que rachètent des créations magnifiquement objectives telles que Philippe Bridau, la Rabouilleuse, le père Goriot, le pianiste Schmucke, la cousine Bette, M^{me} de Mortsau, etc. Les héros de Balzac se sont échappés dans la vie et il nous arrive tous les jours de mettre leurs noms sur des figures qui passent. Après cela, il peut manquer de tact, de délicatesse, n'avoir ni goût, ni grâce, ni mesure. Et il n'est que trop vrai encore que son style est à la fois pénible, brutal, bariolé, pédant et encombré. Tous ces défauts, et bien d'autres qu'on pourrait relever chez l'auteur de la *Comédie humaine*, disparaissent dans la grandeur de l'ensemble, dans cette création gigantesque qui, par sa puissance d'illusion, s'égale à la vie elle-même.

Charles de Bernard. — L'influence de Balzac fut surtout sensible dans la seconde moitié du siècle : elle ne s'exerça qu'indirectement et modérément sur les écrivains de la première période. Peut-être cependant ne fut-elle pas étrangère à l'évolution finale de George Sand. Du vivant même de Balzac, Charles de Bernard, que l'auteur de la *Comédie humaine* avait attaché à la rédaction de sa *Chronique de Paris*, fit un mélange assez heureux du romanesque de l'une et du réalisme de l'autre dans *la Femme de quarante ans*, *Une aventure de magistrat*, *le Nœud gordien*, *les Ailes d'Icare*, *le Pied d'argile*, *la Peau du lion*, surtout *Gerfaut* (1838). Romancier éclectique, il annonce les Malot et les Delpit : on ne saurait voir raisonnablement en lui le trait d'union entre Balzac et Flaubert.



TROISIÈME PÉRIODE (1850-1880)

LA CONQUÊTE romantique est terminée en 1850. Amoindri dans l'opinion, battu en brèche par l'esprit d'analyse, le romantisme n'acquerra plus de nouvelles positions et il commence de perdre les anciennes. A la fin de cette période (1880), son recul est général. Contre la double tyrannie de l'imagination et de la sensibilité, une réaction s'est opérée qui n'ira pas elle-même sans excès : la critique prétend rivaliser de rigueur avec les sciences naturelles dont elle se dit un canton ; l'histoire, non moins avide de précision, renonce aux larges synthèses et leur substitue les minutieuses enquêtes documentaires qui conduisent à la simple monographie ; le théâtre restreint son champ d'observation aux mœurs de la vie moyenne ; le roman tourne au recueil de documents. Il n'est pas jusqu'à la poésie qui ne s'efforce à l'exactitude objective. Et il est évident, en effet, que le roman, le théâtre, l'histoire et la critique de la seconde moitié du XIX^e siècle se dégagent ou tâchent à se dégager du romantisme. Mais, pour les poètes, il semble bien qu'ils soient dupes d'une illusion.

La Poésie

La queue du romantisme. — Sans doute Lamartine, Vigny, Musset, Hugo, Gautier ont fait école. Et, si les trois premiers sont à bout de souffle, Hugo n'a pas fléchi et Gautier, avant de s'enliser dans le feuilleton, donnera en 1852 son chef-d'œuvre : *Emaux et Camées*. Le classicisme, la même

année, rend le dernier soupir avec *la Franciade*, de Viennet.

Cependant, l'influence de Hugo n'est plus aussi sensible en poésie. On ne la retrouve bien marquée que chez ses compagnons d'exil, ses deux disciples de prédilection, Auguste Vacquerie (*l'Enfer de l'esprit, les Demi-teintes*) et Paul Meurice. Un Catulle Mendès, dont toute l'œuvre est empruntée, un Alphonse Esquiros, grandiloque et creux, un Alexandre Parodi, un Jacques Richard, un Alfred Busquet, etc., et, après la guerre, quand Hugo sera rentré d'exil, Emmanuel des Essarts, Armand Renaud, Emile Blémont, Gustave Rivet, Clovis Hugues, le vicomte de Borelli, Charles Grandmougin, Jean Rameau, etc., sont encore des échos, plus ou moins directs, plus ou moins affaiblis, de son verbe. Ils en prolongent le retentissement jusqu'à nous. Mais, aux environs de 1852, on constate un temps d'arrêt dans l'emprise hugolienne et la jeunesse se porte de préférence vers Lamartine et Musset. C'est de Lamartine que relèvent Saint-Aguet, Turquety, Siméon Pécontal, Louis de Ronchard, Violeau, Aimé de Loy, Stéphen Liégeard, Félix Gaudin, Edouard Grenier, Eugène Bazin, Aimé Giron et presque toute la phalange des « muses » du Second Empire : M^{mes} Blanchecotte, Auguste Penquer, Louise Colet, Ernestine Drouet, Hermance Lesguillon, Sophie Hue, Adine Riom, Louisa Sieffert (la mieux douée de la bande, talent cultivé, celui-là, et presque viril). — Les mussettistes s'appellent Auguste de Belloy, Valéry Vernier, Aurélien Scholl (*Denise*), Alphonse Daudel (*les Amoureuses*), Alexandre Piedagnel, Henri Blaze de Bury, Charles Bataille, Amédée Rolland, Jean du Boys, Saint-Cyr de Raissac, etc., après qui ils tombent dans la bohème et le petit journalisme avec Albert Millaud, Eugène Vermersch, Henry Murger, Auguste de Châtillon, auteur de *la Grand'Pinte* et précurseur de l'école montmartroise. — Quelques poètes dont les débuts se placent à cette époque et dont trois ou quatre se rallieront au Parnasse, sont plus difficiles à classer. Tels Amédée Pommier (*l'Enfer, Paris*), sorte de Du Bartas du romantisme, à qui les symbolistes emprunteront un adjectif rare (*immarcescible*); Ernest Prarond, qui représenterait assez bien le Baïf du groupe; Louis Veullot (*Cà et là*), aux vers drus et vigoureux comme sa prose; Joséphin Souly (*Ephémères, Sonnets humoristiques, Figulines*, etc.), précieux et compliqué sous

ses affectations de simplicité, qui tint chez nous, entre Boulay-Paty et J.-M. de Heredia, l'emploi, vacant à cette heure, de sonnettiste national; Louis Ratisbonne, le populaire auteur de *la Comédie enfantine*; Villiers de l'Isle-Adam, mystique, brumeux, frissonnant, et dont les strophes se traînent comme de grands oiseaux blessés; André Lemoyne (*Les Roses d'antan, les Charmeuses, Chansons marines*), talent virgilien, un peu grêle, mais d'une délicatesse achevée; le comte de Gramont, qui restaura la sextine; Georges Lafenestre (*Espérances, Idylles et chansons*), aux strophes « d'une fine grâce amoureuse » (Sainte-Beuve); Auguste Lacaussade (*Salaziennes, Poèmes et paysages, les Epaves, etc.*), de Bourbon comme Leconte de Lisle qu'il précéda et dans la gloire duquel il s'absorba, vérifiant la cruelle justesse du mot de Rivarol : « Le génie égorge ceux qu'il pille »; Lachambaudie, surnommé le Béranger de l'apologue, qui, à la suite d'Arnault, de Viennet et de Porchat, acquit comme fabuliste une certaine notoriété; puis une première avant-garde de ceux que Sainte-Beuve appelle « les poètes provinciaux » : Calemard de La Fayette (*le Poème des champs*), Max Buchon, Gustave Le Vavas seur, Aristide Frémine, Gabriel Marc, Louis Goujon, Achille Millien, les trois frères Tisseur, André Theuriet (*le Chemin des bois, le Bleu et le Noir, Jardin d'automne, le Livre de la payse, etc.*), faune charmant et policé, gâté quelquefois par un botaniste incongru, Juste Olivier (Suisse), Louis Fréchette (Canada), etc.; enfin les poètes ouvriers, particulièrement en faveur aux alentours de 48 : Reboul, Jasmin, Magu, Savinien Lapointe, Théodore Lebreton, Antoinette Quarré, etc., et les chansonniers du Caveau, de la rue et de la défaite : Colmance, Charles Poncy, Gustave Mathieu, Charles Gille, Gustave Nadaud, dont le répertoire contient de petits chefs-d'œuvre de malice et d'émotion (*les Deux gendarmes, l'Invalide, etc.*), Paul Déroulède, incorrect, mais entraînant, plein de souffle, d'effusions mâles, vrai clairon de la Revanche en qui chanta un moment l'âme de la patrie.

L'évolution de la poésie. — Les tendances scientifiques et, pour dire le mot, purement matérialistes de la poésie nouvelle s'indiquent faiblement ou même ne s'indiquent pas du tout chez les écrivains que nous venons de dénombrer.

Elles sont déjà plus apparentes chez un Louis Bouilhet (*Melœnis, Festons et Astragales, les Fossiles*), « le seul poème scientifique de toute la littérature française qui soit cependant de la poésie », pouvait proclamer sans trop d'exagération (Flaubert); chez un Laurent Pichat, « l'égorgeur de songes », comme il se définissait lui-même, qui, sur les débris des religions, essaie d'instaurer le culte du Progrès; chez un André Lefèvre, nourri de Lucrèce et dont M. Paul Stapfer dit qu'il a eu « un courage qui l'honore », celui d'inaugurer chez nous « la poésie matérialiste et athée ». Elles se dégagent tout à fait chez Leconte de Lisle et les poètes de son groupe. Assurément, si l'on prend garde aux ambitions de ces poètes, ils paraissent vouloir rendre à l'intelligence la direction que les romantiques avaient laissé prendre au cœur. Le nihilisme épique d'un Leconte de Lisle est aussi réfléchi, aussi « scientifique » que le lyrisme métaphysique d'un Sully Prudhomme ou le lyrisme pathologique d'un Baudelaire. Si le fond de la poésie n'a pas changé, s'il est toujours fait de tristesse et de sensualité, un nouvel élément s'y est introduit : l'esprit critique. Et les poètes peuvent être encore mélancoliques, ils savent du moins pourquoi ils le sont. Cette recherche objective des causes est une de leurs caractéristiques. Ils ont le « tourment » de la précision, le besoin de la certitude, comme les premiers romantiques avaient le tourment de l'infini, la passion du vague et du mystère. Examine-t-on cependant leur poésie elle-même? Une vérité négligée se fait jour. Il n'est pas question ici du génie d'un Leconte de Lisle, mais encore une fois des tendances générales d'un groupe. Or, si l'on se souvient que la restitution érudite des civilisations mortes et l'expression pittoresque de la vie contemporaine figurèrent parmi les préoccupations secondaires du romantisme et furent comme la traîne de son esthétique, on reconnaît bien vite qu'elles vont devenir l'essentiel de la doctrine des nouveaux poètes, et même, pour quelques-uns, toute la doctrine. Sur un point seulement ils ont énergiquement réagi : c'est en rendant à la langue et au rythme leur tenue, leur solidité, gravement compromises par les mussettistes et les lamartiniens. Mais il est arrivé que, chez eux comme chez les premiers romantiques, le culte de la forme l'a emporté à la longue sur les autres préoccupations. De sorte qu'en définitive, au lieu d'ouvrir

un cycle, ils en ont fermé un : le romantisme, ayant perdu sa fougue et avançant avec précaution d'un pied plus lourd et plus sage, descend avec eux le versant de la montagne.

Théodore de Banville. — Alfred de Vigny avait écrit en plein romantisme : « Un livre tel que je le conçois doit être composé, sculpté, doré, taillé, fini et limé et poli comme une statue de marbre de Paros ». Toute l'esthétique de Théophile Gautier et de l'école des « réalistes pittoresques » est là par avance. Après les *Émaux et Camées*, il semblait qu'un poète ne pût aller plus loin dans le détachement de soi, le souci exclusif de la beauté plastique. Mais, chez Théodore de Banville (*les Cariatides, Stalactites, Odes funambulesques, les Exilés, etc.*), la poésie n'a même plus d'objet. « Sens, émotion, couleur, comique, tout naît de l'allure des mètres et du jeu des rimes » (Lanson). Un tel poète, sans cerveau et sans âme et dont on se ferait *a priori* l'idée d'un monstre, est étincelant de fantaisie inféconde et charmante. Jules Teller l'excusait de son chimérisme sur ce qu'il n'était certainement pas un de nos contemporains, mais un Alexandrin ou mieux encore un homme de la Renaissance égaré dans notre époque positive et triste, et il expliquait ainsi que son influence ait été assez faible; de fait, elle ne s'est exercée bien nettement que sur Glatigny (*les Vignes folles, les Flèches d'or, etc.*), Philoxène Boyer (*les Deux saisons*) et Armand Silvestre. Mais il y avait encore, chez Banville, un humoriste d'une espèce rare, lyrique et clownesque, dont on a dit un peu trop complaisamment peut-être qu'il avait trouvé « la formule rimée de notre esprit comique », et c'est de ce second Banville que relèveraient avec leurs respectives nuances d'originalité Emile Bergerat, Tancrède Martel, Louis Marsolleau, Georges Docquois, Jacques Redelsperger, Xavier Roux et l'auteur des *Gazettes rimées*, le truculent et savoureux Raoul Ponchon.



Théodore de Banville.

Leconte de Lisle. — S'il était arrivé que Leconte de Lisle fût mort entre vingt-cinq et trente ans, après la publication des vers récemment exhumés par M. Benjamin Guinaudeau, je crois bien que personne ne se fût apitoyé sur cette fin prématurée. Jamais homme ne révéla moins dans les essais de sa jeunesse le poète qu'il devait être plus tard. On chercherait vainement dans ces vers amorphes, languissants, insipides, un premier crayon, si vague fût-il, de *Kaïn* ou du *Manchy*. Jusqu'en 1848 ou à peu près, Leconte de Lisle est lamartinien et catholique. En 1852 paraissent les *Poèmes*



Leconte de Lisle.

antiques et le schisme est consommé. La préface du livre (supprimée, d'ailleurs, dans les éditions suivantes) revêt toutes les allures d'un manifeste. L'auteur y proclame la « nécessité » : 1° de rompre avec cette sorte de poésie « qui n'est que l'aveu public des angoisses du cœur », qui n'a su exprimer que sa « propre inanité » ; 2° de remonter « aux sources pures » de l'antiquité hellénique pour y « retremper l'expression usée et affaiblie des sentiments généraux ». On vit donc renaître dans une langue pittoresque, tendue, sculpturale, les dieux de l'Olym-

pe, en attendant ceux de l'Inde, de l'Égypte, de l'Helheim et du Walhalla. Des reconstitutions rigoureuses et une onomastique sauvage, sous prétexte de respecter la science, alourdissaient la poésie. Mais la forme atteignait à une majestueuse perfection. Leconte de Lisle déroule la théorie de ses vers, énergiquement accentués et scandés, comme un cortège religieux. Avec cela il est un peintre éblouissant de paysages et le premier sans conteste de nos « animaliers » (Lemaître). Son impersonnalité n'est d'ailleurs pas si absolue qu'on l'a dit et il ne serait pas difficile de montrer avec M. Barrès que les civilisations primitives qu'il peine à restituer, « il les traverse d'un souffle, d'une âme moderne, d'une manière de sentir nouvelle qui passe souvent l'érudition pour atteindre à l'émotion de la science. Toute la morne torture de vivre, de se souvenir et de comparer, tout le sanglot sinistre qui, de cadavre en cadavre, roule à travers l'humanité, gît au fond

de ses strophes larges et lentes ». C'est par où il a renouvelé la tentative de Victor Hugo qui, dans la *Légende des siècles*, s'appliquait au même temps à condenser dans une série de tableaux le drame de la conscience humaine à travers les âges. Chez Leconte de Lisle, c'est moins la conscience que l'intelligence humaine qui souffre. Cette intelligence n'a trouvé son point d'équilibre qu'en Grèce, à une certaine heure privilégiée de l'histoire. « Depuis Homère, Eschyle et Sophocle, qui représentent la poésie dans sa vitalité, dans sa plénitude et dans son unité harmonique, la décadence et la barbarie ont envahi l'esprit humain » (Préface des *Poèmes antiques*). Il est vain d'espérer un retour de ces âges sublimes et, comme la poésie n'a plus « qu'à se recueillir et à s'étendre dans son passé glorieux », il ne reste au sage qu'à se détacher des vaines agitations contemporaines et à s'efforcer vers l'impassibilité.

Tel paraît être le mot définitif, la conclusion de cette longue évocation de civilisations mortes qui va des *Poèmes antiques* aux *Derniers poèmes* (1886), en passant par les *Poèmes et poésies* (1854), les *Poèmes barbares* (1862), les *Erinnyes* (1872) et *l'Apollonide* (1888). Pour qui ne regarde qu'aux apparences, la poésie de Leconte de Lisle a une solennité de tragédie et de musée. « Pour qui s'y abandonne, dit M. Paul Bourget, elle est l'une des plus passionnées et des plus vivantes. Le mal du siècle, sous sa forme dernière, qui est le nihilisme moral, aura rencontré peu d'interprètes de cette âpreté d'accent. Mais c'est le mal du siècle tombé dans une nature intellectuelle, et c'est une poésie dont le tissu premier est une trame d'idées. »

Louis Ménard. — L'influence de Leconte de Lisle a été très profonde. Elle dure encore et, parmi les vivants, Edmond Haraucourt et le vicomte de Guerne n'en sont point affranchis. Mais il y a quelque tristesse à se dire qu'un poète comme Louis Ménard, de qui les admirables *Réveries d'un païen mystique* ont fait tort au *Prométhée enchaîné* (1843) et aux *Poèmes* (1855), aura passé presque inaperçu ou n'aura point été distingué du vague troupeau des imitateurs de Leconte de Lisle. Cette patrie d'élection que désespérait d'atteindre l'auteur des *Poèmes antiques*, Ménard, à force d'amour, l'avait reconstituée en lui. Par lui, les dieux

d'Athènes gardaient encore un croyant. Il leur avait élevé un autel dans ses vers et, comme il ne trouva point que ce fût assez, il leur en éleva un dans son appartement. On peut regretter qu'un tel maître, moins éclatant, mais plus fluide, plus vraiment grec que Leconte de Lisle et Théodore de Banville, de pensée plus subtile, plus enveloppante et plus souple, n'ait pas été entendu et suivi. Une place d'éducateur était encore à prendre dans la génération qui allait former le Parnasse : elle fut prise par Baudelaire.

Charles Baudelaire. — Nul poète de ce temps n'a été tour à tour plus célébré et plus vilipendé. Pour Brunetière, l'auteur des *Fleurs du mal* « n'avait rien ou presque rien du



Charles Baudelaire.

poète que la rage de le devenir. Non seulement le style, mais l'harmonie, le mouvement, l'imagination lui manquent. Pas de vers plus pénibles, plus essoufflés que les siens ; pas de construction plus laborieuse ou de période moins aisée, moins aérée. Et, quand il tient une image, comme il la serre, de peur qu'elle ne lui échappe ! Comme il suit ses métaphores, quand il en rencontre une, parce qu'il sait bien que des mois succéderont aux mois avant qu'il en rencontre une autre ! Les imitateurs de Baudelaire n'ont pas assez

vu que la perversité de leur maître ne consistait au fond que dans la perversion de ses sens et de son goût, dans une aliénation périodique de lui-même ». Et il est vrai, sans doute, que Baudelaire ne fut pas un poète prolix et qu'il n'a laissé qu'un livre. Mais cette réserve serait plutôt à sa louange et témoignerait du respect qu'il avait pour un art qui ne supporte pas la médiocrité. Et il est vrai encore que son style est souvent « laborieux », mais on peut tourner derechef la critique en éloge et admirer, pour leurs « assises solides », leur forte « architecture » (H. de Régner), les trois cents pages de son recueil. Et il est également vrai que Baudelaire a peint des « charognes » et que *les Fleurs du mal* ont donné l'être et le verbe à une sorte de maladie nerveuse que le romantisme contenait en puissance : Victor Hugo le constatait

déjà quand il félicitait l'auteur d'avoir « doté le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre » et « créé un frisson nouveau »; mais, « en perlant le détail, en *pétrarquisant* sur l'horrible » (Sainte-Beuve), Baudelaire obéissait beaucoup moins au désir d'étonner ses contemporains qu'à cette attirance secrète et proprement irrésistible qu'exerçait sur lui la représentation physique de la mort. Sa poésie est un ossuaire aménagé en boudoir et les voluptés y ont un goût de sacrilège. Et c'est là une première nuance que Baudelaire, chrétien déchu, mais chrétien tout de même, soit « moins le poète du vice que celui du péché » (Anatole France); et c'en est une autre que, « réagissant contre le réalisme de Gautier, dédaignant les brutales figures éclatantes et toutes les sauvageries plastiques », il ait rêvé « d'exprimer en termes concis et nuancés des choses obscures et toutes les subtilités intimes » (Barrès). On n'a pas assez remarqué, en effet, combien cette poésie des *Fleurs du mal* est souvent classique d'expression¹. Par son goût des singularités psychologiques, Baudelaire a été autant que Stendhal et Sainte-Beuve « un éducateur fécond » et l'un des maîtres de l'école analytique contemporaine (Bourget, Rod, Barrès, etc.). Son satanisme, son macabre se retrouveront chez Huysmans et chez Rollinat, comme on retrouvera chez les symbolistes son application à saisir les plus secrètes correspondances entre les âmes et les choses.

Le Parnasse contemporain. — Il semble, en retour, que cette influence ne se soit pas fait sentir immédiatement chez les Parnassiens. On verra plus loin d'où leur vint ce nom. Mendès, qui les dénombra, dit qu'ils étaient quarante-deux à l'origine. La politique, le notariat et l'épicerie eurent vite réduit ce chiffre des trois quarts. Ceux qui restaient : Sully Prudhomme, François Coppée, Paul Verlaine, José-Maria de Heredia, Villiers de l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé, Glatigny, Léon Dierx, Armand Silvestre, Albert Méral, Léon Valade, Emmanuel des Essarts, Xavier de Ricard, Jean Lahor, Emile Blémont, Ernest d'Hervilly et Catulle Mendès

¹ De ses yeux amortis les paresseuses larmes,
L'air brisé, la stupeur, la morne volupté,
Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes,
Tout servait, tout paraît sa fragile beauté.

lui-même faisaient encore une brigade assez compacte, quoique passablement bigarrée. Cette brigade reconnaissait pour chefs : Baudelaire, Gautier, Banville, surtout Leconte de Lisle. La poésie traversait une crise. Baudelaire, après *les Fleurs du mal*, s'était tu, épuisé; le feuilleton avait absorbé définitivement Gautier; Banville n'était pris au sérieux par personne et Leconte de Lisle paraissait aussi lointain, aussi nébuleux que le Gaurisankar. Il semblait que ce fût folie, en ce morose déclin de l'an 1866, de vouloir « réveiller l'atonie universelle ». C'est la tâche que se proposèrent pourtant les nouveaux venus. Ils étaient jeunes, ardents pleins de foi. Et, en vérité, pour qu'ils se déployassent en ordre de bataille et marchassent à la conquête du public, — ce public de la fin de l'Empire, bafoueur d'idéal, gouailleur, jouisseur, dont Offenbach rythmait la marche trépidante, — il ne leur manquait qu'un éditeur et un drapeau. Voici comme ils les rencontrèrent.

Mendès, quelques années plus tôt et quand il n'avait encore que dix-huit ans, avait fondé la *Revue fantaisiste* (1859) qui, de son propre aveu, sitôt née, « s'orienta vers tout ce que l'art pouvait avoir d'extrême ». La *Revue fantaisiste* ne dura qu'un matin, mais elle avait eu le temps de sonner la diane et de rallier autour de son « rédacteur en chef puéril » la plupart des jeunes poètes, alors inconnus, qui devaient former le Parnasse. Ils n'avaient pas encore de programme, ils n'étaient pas une école, à peine un groupe. Et leurs vers n'étaient lus que par eux. Or, il y avait à Paris, dans le même temps que la *Revue fantaisiste*, une autre revue de jeunes qui s'appelait *l'Art*, qu'avaient fondée, chez un bouquiniste du passage Choiseul, deux autres éphèbes audacieux, Xavier de Ricard et Boutier (oublié de Mendès), revue, dit plaisamment son éditeur, « qui n'eut que quelques numéros et pas un seul abonné. » La *Revue fantaisiste* agonisait; *l'Art* tenait bon encore et Xavier de Ricard avait juré de s'y ruiner jusqu'au dernier sol, avant d'amener son pavillon. Mais, au gré de Mendès, la sociologie et la politique empiétaient un peu trop sur la poésie dans cette revue que son titre aurait dû défendre contre de si basses complaisances. « C'est alors, raconte-t-il, que je conseillai à l'auteur de *Ciel, Rue et Foyer* de transformer son journal en une publication périodique ne contenant que

des poésies. Ricard fut tout de suite de mon avis, et le titre : *Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux*, fut proposé par moi et adopté malgré l'opposition de Leconte de Lisle, qui le jugeait absurde. » Et, absurde, il l'était peut-être. Mendès convient lui-même qu'il ne l'avait « imaginé qu'en souvenir du *Parnasse satirique* de Théophile de Viau et d'autres « parnasses » autrefois publiés ». Et ce n'était donc qu'une reprise et point une trouvaille. Tel quel, le mot fit fortune. Vuillot s'en empara pour bafouer en même temps l'éditeur de la nouvelle publication, ses rédacteurs et jusqu'au passage Choiseul qu'il voulait qu'on débaptisât pour l'appeler le Parnasse Choiseul. Il affirmait que ce « Parnasse Choiseul » était une seconde édition de l'Arche de Nôé et qu'on y pouvait voir à toute heure de jour « un onagré suivi d'une foule de petits onagres ¹ ». Voilà précisément ce qui pouvait servir le mieux nos aventuriers. Toutes les écoles littéraires, en France, ont commencé par défrayer la chronique, et c'est au milieu des lazzi qu'elles sont nées. Le Parnasse eut cette chance que, tout de suite, le plus terrible des railleurs le prit pour cible. Mais le Parnasse fut-il une école? Après un demi-siècle, les opinions diffèrent encore sur ce point.

Pour M. André Beaunier, il ne fait pas de doute qu'il fut une école. « Parce qu'entre Leconte de Lisle, Coppée, Sully Prudhomme et Mendès, il y a des différences de tempérament, on se plaît à nier, dit-il, qu'ils soient solidaires les uns des autres. Il n'en est pas moins vrai qu'ils ont entre eux cette analogie essentielle : ils s'expriment au moyen de vers et de poèmes à forme fixe, directement et sans avoir recours à des symboles. Toute leur esthétique, aux uns comme aux autres, est là. Ce qui les caractérise, par rapport à leurs prédécesseurs, c'est d'avoir affirmé d'une manière plus catégorique le principe d'une poésie formaliste et positiviste ». A quoi Mendès ripostait avec indignation : « Le Parnasse,

¹ Alphonse LEMERRE : *Discours prononcé au banquet du 24 janvier 1902*. L'historien des lettres fera prudemment d'ailleurs, en tout ceci, de confronter le témoignage de Catulle et les souvenirs de M. Lemerre. Ils diffèrent sur plus d'un point. C'est ainsi que M. Lemerre contesté énergiquement à Mendès la priorité de l'idée du Parnasse. Ce ne serait même pas Mendès qui aurait « imaginé » le mot. Comment s'y reconnaître?

une école? Mais nous n'avons pas seulement écrit une préface! Nous nous sommes tous liés par des haines communes et des amours pareilles. Le groupement parnassien ne s'est fait sur aucune théorie, sur aucune esthétique particulière; jamais l'un de nous n'a entendu imposer à un autre son optique d'art. »

Est-ce bien sûr? Et, d'ailleurs, d'avoir en art « des haines communes » et « des amours pareilles » n'est-il point déjà le commencement d'un programme? Et, en vérité, le Parnasse en eut un, mais qu'il n'appliqua pas bien longtemps et que Mendès lui-même formula dans un vers qui valait une profession de foi :

Pas de sanglots humains dans le chant du poète!

Ce vers-là contenait toute l'esthétique du groupe. Et c'est bien ainsi que l'entendit le public : les Parnassiens, pour lui, ce furent « les Impassibles ». Verlaine qui, dans les *Poèmes saturniens*, demandait sans sourire :

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?

Coppée qui, dans le *Reliquaire*, proclamait son dédain pour

la douleur vulgaire
Qui pousse des cris importuns,

Dierx, Heredia, Mallarmé, d'Hervilly, Méral, etc., autant d'impassibles de la première heure, de « petits onagres », comme disait Veillot, postérité spirituelle du grand onagre morne des *Poèmes barbares*. Seul peut-être du groupe et dès les *Stances*, Sully Prudhomme rompaît avec une esthétique dont il n'avait pas soupçonné toutes les exigences, et cette défection était suivie de bien d'autres. Mendès lui-même lâcha pied. Et, trop avisé pour ne pas sentir que la faillite de l'école était un peu sa faillite à lui-même, il se hâta de protester contre l'opinion courante et, jusqu'à la fin de sa vie, ne perdit plus une occasion d'affirmer que le Parnasse n'avait été qu'une réunion sympathique de libres et gentils esprits.

Catulle Mendès. — M. Beaunier a raison : il avait été autre chose, du moins à ses débuts. Et il vaut peut-être mieux

qu'il en ait été ainsi et dans l'intérêt propre de Catulle, dont le nom, même attaché à une tentative littéraire avortée, a plus de chance de survivre par cette tentative que par l'œuvre qu'il signa. Œuvre énorme, colossale, si l'on veut, et pour parler comme les discours d'enterrement, où le poème s'empile sur la chanson, le roman sur le livret d'opéra, le drame sur l'article, l'évangile de l'enfance sur le conte libertin, qui a ses confuses assises, avec *les Mystères de Saint-Petersbourg*, au rez-de-chaussée des quotidiens et monte se perdre avec *Hespérus* dans les nuages de la métaphysique swedenborgienne, elle donne l'impression d'un tas, non d'un monument. Quel tri fera la postérité dans ce ramas? Et, au premier souffle, tout ne s'écroulera-t-il pas? La plus solide, tout au moins la plus brillante pierre de l'édifice est *Hespérus* (1869). Et c'est une pierre fausse, une transposition, d'ailleurs réussie, du *Satyre*. Mais qui donc a dit que, si quelque cataclysme venait à engloutir les chefs-d'œuvre de la poésie contemporaine, la perte serait mince après tout, puisqu'on en trouverait de parfaits spécimens chez Mendès? Il a poussé l'art du pastiche au point de faire e Musset mieux que Musset lui-même (*Fulvia*), et Hugo, en somme, n'a pas de vers plus hugoliens que ceux-ci qui sont dans *Hespérus* et dans *Pantéléia* :

Des bénédictions tombent des bras du hêtre...
 Les immobilités sont prises de vertige...
 Crépuscule ébloui de devenir le jour...
 Il faut être terrestre avant d'être divin...
 Etre esprit, c'est avoir le dedans pour dehors...
 Nous entrons dans le gouffre auguste de l'amour.

Mais il fut également un Leconte de Lisle très présentable dans *Pagode* et comme, dans *Philomela*, *Marmorea* pourrait être de Gautier et *Ariane* de Banville, *le Bénitier* et *l'Ennemi* pourraient être à la rigueur de Baudelaire et les meilleurs lieder de *Sérénades* d'Henri Heine. Plus près de nous, on l'a vu s'essayer dans le Maeterlinck et y donner assez bien l'illusion d'un Belge. Mais de combien de *Scarros*, de *Glatigny*, d'*Impératrice* n'aurons-nous pas dû payer le succès de *Cyrano* et de *l'Aiglon*! Dans son romantisme, dans son parnassianisme comme dans son rostandisme final, il n'y a que deux choses qui appartiennent en propre

à Mendès : la préciosité et la sensualité. Elles gâtaient ses grandes machines épiques ou dramatiques, parce qu'elles n'y étaient pas à leur place. Mais dans l'odelette, la ballade, le rondel, le madrigal, ce qu'on appelait autrefois les petits genres, il en tirait des effets exquis. Toutes les grâces mièvres et le trait et la souplesse de rythme qu'il faut dans ces genres, il les a, et, disait finement Jules Tellier, « s'il y a un sublime du joli, comme La Bruyère n'était pas loin de le penser, il est sûr qu'il l'a souvent atteint. »

— François Coppée. — Le premier recueil de François Coppée, *le Reliquaire*, est de l'année même de la fondation du Parnasse (1866). Il y paraît au titre et au ton du recueil. Coppée y applique les théories de l'école : il réagit, à l'exemple de Mendès et de Verlaine, contre la sensiblerie pleurarde des derniers lamartiniens ; il professe l'horreur du bourgeois ; il écrit en toute candeur d'âme :

Moi qui hais et qui fuis les foules turbulentes...

Mais déjà les *Intimités* (1868), où il crée l'élégie parisienne, sont une première infidélité au programme de l'école. Coppée a quitté son masque d'« impassible » et installé sa muse dans une garçonnière élégante de la rive gauche. Entre temps, il l'initie aux joies des dimanches populaires ; il la promène dans les faubourgs ouvriers plus souvent qu'au Bois. De fait, l'amour du poète pour les petites gens, les paysages de banlieue, les scènes ou les intérieurs bourgeois, perçe déjà dans quelques pièces du livre. Mais c'est surtout dans les recueils suivants : les *Poèmes modernes*, les *Humbles*, le *Cahier rouge*, les *Récits et les Elégies*, *Arrière-saison*, les *Paroles sincères*, *Dans la prière et dans la lutte*, *Des vers français*, etc., que cette poésie familière, appliquée et de tons si justes, portera tout son effet. Les *Poèmes modernes*, qui dégagèrent ce second Coppée, et les *Humbles*, qui le manifestèrent dans sa plénitude, sont de 1869 et de 1872. Et il y eut certes, à leur apparition, un assez vif étonnement, peut-être même quelque désappointement chez les amis du poète : au lyrique délicat de la veille, à l'élégiaque raffiné du *Reliquaire* et des *Intimités*, succédait un réaliste appliqué, minutieux, attentif observateur de la vie des

petites gens, pioupious, ouvriers, employés de ministère, bonnes d'enfants, marchandes de journaux, épiciers, bou-tiquiers; humanité moyenne qui n'avait guère intéressé jusque-là les porteurs de lyre et qui entraît pour la première fois avec lui dans la poésie. N'oublions pas que Coppée, par ses origines paternelles, se rattache à la Flandre; qu'il y eut des Coppée peintres, et même, à Liège, au XVIII^e siècle, un Denis Coppée poète. Son réalisme, son goût du détail familier, voire un peu trivial, lui vinrent vraisemblablement de ces lointains ancêtres et furent chez lui, beaucoup plus qu'un caprice de lettré, l'effet d'une obscure prédisposition héréditaire. Ajoutons que, dans notre propre littérature et par quelques pièces ou frag-ments de pièces, Sainte-Beuve, Bri-zeux, Baudelaire lui avaient montré la voie. On peut rappeler aussi que les *Poèmes populaires* d'Eugène Manuel (1871) se placent entre *les Poèmes mo-dernes* et *les Humbles*. Mais, chez l'au-teur des *Poèmes populaires*, la préoc-cupation enseignante — d'ailleurs très louable — l'emportait sur la curiosité de l'artiste, et le professeur de morale gâtait le descriptif; les « ouvriers » de Manuel ont des âmes romantiques de vieux quarante-huitards; ils sont touchants et faux. Comme l'a ingénieusement expliqué M. Gustave Lanson, l'idéalisme du poète le condamnait à dérober une partie de ses modèles derrière la noblesse de son propre sentiment. Tout au contraire et dans ses premiers recueils du moins, Coppée n'affichait aucune prétention à la morale; c'était l'ob-servateur amusé, souvent ému, toujours indulgent de la vie populaire. Dire qu'il n'a fait que « frôler » cette vie et non la pénétrer et s'en pénétrer me paraît souverainement injuste. Comment M. Lanson, si clairvoyant pour Manuel, ne s'est-il pas souvenu que Coppée appartenait lui-même à la classe de ses humbles héros et qu'il partagea dans son enfance leur existence étroite, besogneuse, difficile? Sa sympathie pour eux est faite d'une communauté de souffrances, de petites misères vaillamment et gaiement supportées, de joies simples, d'aspirations confuses vers un idéal tout à la fois



François Coppée.

humanitaire et cocardier. Il ne les peint si bien que parce qu'il avait été, qu'il était resté en somme l'un d'entre eux. Et le public, au fond, ne s'y trompa pas : il se reconnut tout de suite dans l'auteur des *Humbles*, comme il s'était reconnu en Béranger. « Tout le secret de l'immense popularité de Coppée est là, dit avec raison M. Paul Bourget : il avait trouvé une poésie vraie, et il l'avait trouvée avec son cœur. » Et telle est aussi, et presque dans les mêmes termes, l'opinion de M. Anatole France, parisien de naissance comme Coppée : « C'est un poète vrai, dit-il. Il est naturel. Par là, il est presque unique, car le naturel dans l'art est ce qu'il y a de plus rare. Et, comme il est vrai, il est touchant. Voilà pourquoi il est chèrement aimé. Je vous assure qu'il n'use pas d'autre sortilège pour plaire à beaucoup de femmes et à beaucoup d'hommes. S'il suffit d'une médiocre culture pour le comprendre, il faut avoir l'esprit raffiné pour le goûter entièrement. »

Sully Prudhomme. — Il semble malaisé au premier abord de rattacher Sully Prudhomme au groupe parnassien. Les *Stances et Poèmes* sont d'ailleurs de 1865. C'est par sa technique que ce poète appartient à l'école nouvelle, et Verlaine note justement le « vrai souci du rythme et de la rime » qui « éclatait partout » dans ses premiers recueils. Pour le reste, il est bien à part. Gautier comparait la poésie de Sully Prudhomme à « un vase de cristal bien taillé et transparent où baigne une fleur et d'où l'eau s'échappe comme une larme ». La comparaison n'est strictement applicable qu'aux *Stances et Poèmes* et elle est déjà insuffisante pour les *Epreuves* (1866) et les *Solitudes* (1869). Sully Prudhomme a cessé de bonne heure d'être un simple élégiaque et l'analyse de sa mélancolie personnelle l'a induit à rechercher les causes du mal universel. « Ses confessions, dit Brunetière, nous ont révélé des parties de nous-mêmes inconnues à nous-mêmes. Il a éclairé d'une lumière nouvelle, dont le charme est fait de ce qu'elle a d'incertain et de rapide, « notre cœur faible et sombre ». Et il a voulu plus tard porter la même lumière dans les arcanes de l'esprit. La tentative commence avec les *Vaines tendresses* (1875). Fort de cette première expérience et convaincu désormais qu'on peut confier au vers, « outre tous les sentiments, presque

toutes les idées », le poète n'hésitera plus à aborder de front le problème métaphysique. « Il avait pour réussir dans cette tâche, dit M. Anatole France, une absolue sincérité, une inflexible douceur, une pitié sans faiblesse et cette simplicité, cette candeur sur lesquelles son scepticisme philosophique s'élève comme sur deux ailes dans les hautes régions où la foi ravissait les mystiques ». Il ne lui manqua que le souffle. De cette tentative avortée, trois poèmes demeurent qui attestent au moins la grandeur de son effort : *la Justice* (1878), *le Prisme* (1886), *le Bonheur* (1888). De plus, ses héritiers littéraires ont publié en 1909, sous le titre *Epaves*, un recueil de pièces appartenant aux diverses périodes de sa vie.

Sully Prudhomme est avant tout un poète philosophe, sensible d'ailleurs à la beauté des choses, mais uniquement dans leurs rapports avec le monde moral. Une bonne partie de son œuvre est caduque (celle qui comprend les pièces didactiques, où des appareils sont décrits et des lois formulées); mais le lyrisme analytique du poète n'a pas vieilli et garde encore toute sa grâce, sa délicatesse et sa puissance de pénétration. Il serait même injuste de condamner en bloc les grands poèmes de sa maturité. L'exécution en est souvent inférieure sans doute, et c'est à un échec qu'aboutit cette association de la science et de la poésie. Par endroits cependant et quand il saisit la justice dans un élan de son cœur ou quand il trouve dans le sacrifice de soi ce « bonheur » qu'il a demandé vainement aux satisfactions des sens et à l'exercice de sa raison, Sully Prudhomme atteint à une poésie hautement philosophique et d'un accent quasi religieux.



Sully Prudhomme.

Jean Lahor; Louise Ackermann. — On a dit qu'il avait été le seul « penseur » du Parnasse et il faudrait au moins lui joindre Jean Lahor (Henry Cazalis), l'adaptateur du bouddhisme dont le génie, un peu hésitant dans *Vita tristis* (1865) et *Melancholia* (1868), s'est affirmé en 1875 dans cette *Illusion*

sublime et profonde qui doit vaincre le temps. — Louise Ackermann, dont les *Poésies philosophiques* ont paru en 1874 et qui avait publié antérieurement des *Contes et Poésies* (1863) sans grande originalité, est elle-même, pour beaucoup de bons esprits, supérieure à Sully Prudhomme. Caro l'appelait « un Leopardi français » (et féminin, eût-il fallu ajouter). M^{me} Ackermann n'a aucun métier (par quoi elle échappe au groupe parnassien); ses épithètes sont fréquemment inopportunes, son style lâche et gauche. Mais elle est toute gonflée de colère contre le « mal universel » et sa philosophie du désespoir ne s'accommode point de l'expédient du dédain. C'est bien la philosophie d'une femme et l'accent seul en est « viril », quoi qu'on ait dit. Il reste que l'argument sentimental prend chez elle une force peu commune et que ses « cruelles et sacrilèges *Poésies*, qui insultent Dieu et le nient et le bravent, rappellent involontairement les plus grandes douleurs de l'orgueil humain » (Barbey d'Aurevilly).

Autres parnassiens. — Nous rentrons dans la tradition parnassienne avec Xavier de Ricard (*Ciel, Rue et Foyer*), un des fondateurs du groupe et cependant mal dégagé lui-même de l'influence lamartinienne, poète « pénétré d'idées humanitaires » (E. des Essarts); Emile Blémont (*Contes et féeries, Poèmes d'Italie, Poèmes de Chine, les Pommiers en fleurs, la Belle aventure*, etc.), dont l'œuvre est aussi variée de tons que de titres et qui, s'il a subi bien des influences, les a portées avec élégance, quelquefois au point de surpasser ses modèles, et n'a pas laissé d'ailleurs de se montrer savoureusement original et novateur dans ses adaptations de thèmes populaires; Léon Dierx (*Aspirations poétiques, Poèmes et poésies, les Lèvres closes*, etc.), fils putatif de Leconte de Lisle, comme lui de Bourbon, qu'il a chanté dans ses *Filaos*, comme lui avide de se dissoudre dans le *nirvana*, mais moins tendu, moins continuellement éclatant et parfois même un peu diffus; Léon Valade et Albert Mérat (*Avril, Mai, Juin, Intermezzo*), talents jumeaux, vifs, gracieux, spirituels, vraiment parisiens, dont le premier écrivit seul *A mi-côte* et les *Papillottes*, le second les *Chimères, l'Idole, les Souvenirs, les Villes de marbre, Poèmes de Paris*, que Jules Tellerier préférerait aux *Promenades et Intérieurs* de François

Coppée et trouvait « d'un trait plus élégant et plus fin » ; Emmanuel des Essarts (*Poésies parisiennes, les Élévations, Poèmes de la Révolution*), « nourri de l'antiquité grecque et latine » et la mélangeant, « dans les proportions les plus heureuses, avec la modernité la plus récente » (Th. Gautier) ; Ernest d'Hervilly (*la Lanterne en vers de couleur, les Baisers, le Harem, etc.*), autre moderniste raffiné, doublé d'un infatigable collectionneur de bibelots exotiques ; Charles Cros, qui n'inventa pas, comme on l'a cru, le monologue, lequel existait chez nous depuis *le Franc-Archer de Bagnolet* au moins, mais qui fut une âme très voisine de Verlaine et de qui certains vers du *Coffret de santal*, « riches et simples comme un cœur d'enfant », disait Verlaine lui-même, auraient pu être signés de celui-ci ; Armand Silvestre (*Rimes neuves et vieilles* (1862), *les Renaissances, la Gloire des souvenirs, la Chanson des heures, les Ailes d'or, les Aurores lointaines, les Tendresses, les Fleurs d'hiver, etc.*), païen comme Gautier et Banville, dont il continue la tradition avec un art moins sûr, une technique moins savante, mais aussi avec je ne sais quoi de plus libre et de plus large dans l'expression. Ses métaphores n'ont point traîné dans les traités de rhétorique ; il est plein d'images jeunes, énormes et magnifiques. Sa syntaxe est quelquefois hésitante, sa prosodie de même ; telles de ses inversions sont franchement malheureuses :

D'un grand jour sans te voir que les heures sont lentes...

Et il y a des endroits où on ne l'entend point et d'autres, peut-être, où il ne s'entend point lui-même :

Va ! La Nature cache en elle
Tous les secrets qu'il faut savoir
Et peut tout s'apprendre à la voir...

Cela veut-il dire que « tout peut s'apprendre à la voir » ou bien que « la Nature peut tout s'apprendre à se voir » ? Il n'importe guère sans doute au poète qui nous pose ces rébus et qui fut lui-même une énigme pour ses contemporains, inaptés à deviner par quel procédé cabalistique « il faisait subir aux corps une sorte de transsubstantiation et tirait de la volupté physique un mysticisme exalté » (A. France).

José-Maria de Heredia. — Mais la plus pure expression du Parnasse s'est rencontrée dans *les Trophées* (1893) de José-Maria de Heredia. Ce recueil est toute l'œuvre du poète. Il n'est composé que de sonnets. La théorie du sonnet, telle que l'exposa un jour l'auteur des *Trophées*, pourrait être aussi bien une théorie générale de l'art parnassien. Heredia voyait dans ce petit poème à forme fixe quelque chose de « mystique » et d'« architectural » tout ensemble.

— Vous sentez bien, disait-il, que le dernier vers, ce qu'on appelait fort improprement la « chute » au dix-septième siècle, doit être le couronnement de l'édifice. Seulement, il arrive ici que c'est par le couronnement qu'il faut commencer. Ayez donc d'abord le quatorzième vers de votre sonnet. Après quoi, vous ferez les tercets. Et, quant aux quatrains, ils ne doivent venir qu'en dernier lieu. Surtout, qu'aucun mot n'y soit répété, à moins que ce ne soit volontairement et pour la recherche d'un effet. C'est à ce prix seul qu'avec ce poème de quatorze vers vous donnerez l'illusion d'une œuvre de longue haleine. Les rimes n'y doivent pas être laissées au hasard ; elles doivent être, si l'on peut dire, de la nuance même du sujet ; certains mots, évocateurs de l'atmosphère, des lieux, du temps, y sont nécessaires, — ces mots seuls et pas d'autres... Variez à la rime les parties du discours ; qu'un nom n'y rime pas avec un autre nom, mais avec un adjectif, un adverbe, un verbe, un pronom... Ah ! concluait Heredia, toutes les difficultés qu'il faut vaincre pour qu'un sonnet soit parfait ou simplement passable !...

Ces difficultés, il les avait personnellement vaincues et c'est pourquoi il put être dit un maître en un genre dont nous n'éprouvons plus aujourd'hui que la stérile vanité. Heredia n'était sensible qu'au décor de l'histoire. Il apportait d'ailleurs à ses reconstitutions les plus louables scrupules d'érudit. Chartiste, il avait vu « les profondeurs du passé magnifiquement illuminées par ces sciences très spéciales que le vulgaire ignore ou méprise et qui sont d'admirables lampes de mineurs : l'archéologie, l'épigraphie, la diplomatique »



De Heredia.

(Gaston Deschamps) ; il essaya de le restituer à leur lumière, vivifiée par son imagination de coloriste, et nous en donna la sensation peut-être, sans parvenir à nous en communiquer l'émotion. Par lui du moins le Parnasse expira « en beauté » et l'on peut dire que la « pompe magnifique des *Trophées* » (H. de Régner) fut, en quelque manière, une pompe funèbre.

La réaction symboliste. — Le trompe-l'œil, le vide et tout l'arbitraire de cette poésie chatoyante, sculpturale et creuse, un humoriste charmant, prosateur exquis, athénien de Provence, Paul Arène, l'avait fait toucher du doigt dans son divertissant *Parnassiculet contemporain* (1866) :

Iraouaddy, tes vagues saintes
Aux vagues saintes du Kiendwen
Disent les fureurs et les plaintes
Du fier rajah de Sagawen...

L'art parnassien était soumis à une trop étroite et sèche discipline, il était trop esclave de ses pinceaux et de son burin, trop servilement attentif à la notation directe des choses, pour ne pas provoquer une rapide réaction. L'impatience de son joug se trahissait dès 1873 aux révoltes d'un *Tristan Corbière* et d'un *Arthur Rimbaud*. On ne goûta que médiocrement à leur apparition *les Amours jaunes* de l'un, *la Saison en enfer* de l'autre. Ces réfractaires devaient avoir le sort de tous les précurseurs : ils passèrent incompris, sauf de quelques-uns. Mais le charme était rompu. A la mort de Leconte de Lisle, le nouveau « prince des poètes français » fut acclamé dans la personne de Paul Verlaine, autour de qui se rangèrent, sous le nom de décadents et de symbolistes, les adeptes d'une poésie dégagée des tyrannies de la matière. Et, tout de suite, comme il arrive, on alla aux extrêmes. Pour les symbolistes, comme pour Berkeley, tout l'être des corps est d'être perçu (*esse est percipi*) ; les choses ne nous étant connues que par nos sensations, la vision que nous en avons n'est que le mouvement de notre esprit, le symbole de notre être. La vraie poésie n'est donc, en somme, qu'intuition ; et le poète symboliste ne veut plus que « suggérer ». De cette sorte il dit plus qu'il n'exprime ; il fait pressentir, sous la fluidité des apparences, l'éternité des

causes et la réalité profonde de l'univers. Un poème symboliste est à la fois image, sentiment, idée : d'un mot, c'est une musique.

Le moins qu'exigeait un pareil système pour passer dans l'application était une refonte complète de la prosodie. On « libéra » le vers ; on en fit une expression strictement individuelle, moulée sur la sensation et qui variait avec elle ; on en supprima jusqu'à l'accent final ; il dut alors fondre et perdre son corps dans la fluidité continue du poème et, de polymorphe, devint amorphe ou à peu près. — Nous retrouverons tout à l'heure les champions et illustrateurs de cette esthétique. Pour l'instant, voici leurs deux maîtres : Verlaine et Mallarmé.

Paul Verlaine. — Dans les *Poèmes saturniens* (1867), les *Fêtes galantes* (1869), *la Bonne chanson* (1870), Paul Verlaine n'est d'abord qu'un élève bien doué de Leconte de Lisle et de Banville. Il disparaît brusquement et l'on n'entend plus parler de lui jusqu'aux approches de 1884. Quelques initiés connurent seuls qu'en une imprimerie de province, à Sens, Verlaine avait fait tirer à cent exemplaires un petit recueil : les *Romances sans paroles* (1874), suite d'impressions, de paysages et de portraits au pastel où se trouvaient des pièces telles que *Beams, A poor young shepherd, Green*, d'autres sans titre :

Il pleure dans mon cœur,
Comme il pleut sur la ville...
O triste, triste était mon âme...
Je devine à travers un murmure...

cataloguées chefs-d'œuvre aujourd'hui et qui ne dérangerent à cette époque l'admiration de personne. Et, quelques années après (1881), où le poète publia un second recueil, *Sagesse*, chez un éditeur catholique du quartier Saint-Sulpice, l'aventure se répéta, aggravée du fait que cette fois la lumière n'était plus sous le boisseau et devait frapper les moins clairvoyants. Mais ce n'est qu'avec *Jadis et Naguère* (1884) que Verlaine commença de rompre la conspiration de silence qui s'était tramée autour de lui et qu'expliquaient assez bien, d'ailleurs, les désordres de sa vie privée. Six ans d'efforts, une lutte de tous les instants, désintéressée,

courageuse, vraiment belle et toute à l'honneur des jeunes gens qui l'avaient élu pour maître, rétablit enfin le poète dans l'admiration de ses émules et de ses pairs. Le public fut plus lent à décider. Il y vint un peu tard et quand Verlaine, au déclin de son œuvre, s'émiettait en balbutiements puérils (*Amour, Parallèlement, Dédicaces, Bonheur, Liturgies intimes*, etc.) Le poète n'est plus qu'un impulsif, un rêveur versatile et fuyant qui n'obéit qu'aux secousses de son instinct ; chanteur des frissons sensuels et spirituels, ne voulant ou ne pouvant composer ses vers que de ses seules émotions, il est incohérent toutes les fois qu'il n'est pas sublime. Ses livres de prose, heurtés, bizarres, d'une syntaxe conduite par la seule impression du moment, n'étonneront pas moins ceux qui ne l'ont pas entendu causer et raviront toujours les autres : c'était sa conversation même, avec son imprévu, ses incidentes et ses parenthèses. Elle passait en quelques minutes par tous les tons de la gaminerie et de l'emportement. La gloire ne le changea pas. Il vécut jusqu'au bout en marge de la prosodie officielle et du code. Singulière figure de déclassé, de catholique à rebours et de poète selon l'instinct, que pensionnait dans un garni de barrière la prévoyance de la duchesse de Rohan et qui pouvait grouper derrière son convoi funèbre M. de Montesquiou-Fezensac, le chanoine Docre et Bibi-la-Purée ! Mais ce déclassé fut un humble de cœur ; ce catholique à rebours fit devant Marie le plus doux geste de la piété soumise et repentante ; ce poète de l'instinct trouva dans ses joies de mauvais ange des vers électriques, des strophes belles et sombres comme le péché. Et peut-être, dans son amour de la nuance, a-t-il trop « détendu la lyre », si montée de ton chez les Parnassiens. Son art était assez subtil pour s'inventer une prosodie personnelle qui ne confinait qu'en apparence à l'absence de prosodie, se jouer dans l'impair, disloquer tous les rythmes. La réforme qu'il avait commencée se précipita après lui et les dernières disciplines tombèrent : il ouvrit le règne du chaos.



Paul Verlaine.

Stéphane Mallarmé. — Stéphane Mallarmé, qui fut le Lycophron du symbolisme, se soumit au contraire aux règles de la plus stricte prosodie. Il n'innova qu'en rendant le vers plus musical (*donner un sens plus pur aux mots de la tribu*), mais lui conserva ses accents et sa mesure. On connaît surtout, outre ses traductions excellentes d'Edgar Poë, son *Après-midi d'un faune* (1877), églogue charmante, un peu grêle et à peine obscure par endroits. Mais, dans l'ensemble, les *Poésies* (1887) de Mallarmé donnent l'idée d'un génie confus et bizarre, impuissant à s'exprimer. « Il a rêvé, dit M. Th. de Wyzewa, d'une poésie où seraient harmonieusement fondus les ordres les plus variés d'émotions et d'idées. Chacun de ses vers, dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique ; il devait encore être une mélodie et aussi un fragment de la mélodie totale du poème ; soumis en cela aux règles de la prosodie la plus stricte, de manière à former un parfait ensemble et comme la transfiguration artistique d'un état d'âme complet. C'est la plus noble tentative qu'on ait faite jamais pour consacrer la poésie, pour lui assurer définitivement une fonction supérieure. » Et il est seulement dommage qu'elle n'ait pas abouti.

Le Théâtre

Le second cycle du drame romantique : Louis Bouilhet ; Auguste Vacquerie ; François Coppée. — Au théâtre, c'est le réalisme, l'observation, la peinture fidèle de la vie contemporaine, la prose enfin qui s'apprêtent à triompher.

Pourtant le drame romantique a encore quelques sursauts : le feu n'est qu'assoupi et Louis Bouilhet, en 1856, essaie d'en raviver la flamme avec les cinq actes en vers de *Madame de Montarcy*. La pièce eut surtout un succès de coterie ; néanmoins elle tint deux mois l'affiche. « Un instant, dit Mendès, les poètes purent croire que c'en était fait de l'opérette et du vaudeville et de l'école du Bon Sens, qu'ils allaient reconquérir la foule. » A cette foule qui avait commis le crime

de préférer *Lucrèce* aux *Burgraves*, Vacquerie, huit années auparavant, jetait en défi son *Tragaldabas* qui n'alla pas au bout de la première représentation, mais qui nous intéresse comme spécimen, à peu près unique, avec le *Diogène* de Félix Pyat, de la comédie ou plutôt de l'atellane romantique ; cela est fait avec des réminiscences de Hugo, de Shakespeare et d'Aristophane ; *Tragaldabas* est tout à la fois un homme et un symbole, la bête populaire, le *mob*. De fait, à la fin de la pièce, nous le voyons gambader, ruer et pétarader sous la peau d'un âne. L'auteur de cette énorme bouffonnerie devait s'assagir singulièrement dans *Formosa*, *Proserpine* et *Souvent homme varie* (1859), sa meilleure pièce en vers et dont le style, qui n'a plus rien d'excessif, mais, au contraire, « net, court, concis, un peu laborieux, fait songer à la façon fine et sèche de Dufresny » (J. Lemaitre). Et ce fut une autre concession inattendue que l'embrièvement de l'auteur, avec *Jean Baudry et le Fils*, dans les rangs des réalistes de la scène. Mais Bouilhet, avec *Hélène Peyron*, *l'Oncle Million*, *Dolorès*, *la Conjuration d'Amboise* (1866), *Mademoiselle Aïssé* et sauf l'exception de *Faustine*, demeurait obstinément fidèle au drame en vers et trouvait en somme un accueil assez chaud près du public ; c'est que la formule romantique s'était sensiblement modifiée chez lui : moins lyrique, elle se tenait plus près de la vie sans verser dans la platitude que n'évitaient point toujours les poètes du Bon Sens. A côté de Bouilhet et de Vacquerie, en même temps qu'eux ou après eux, il convient de mentionner parmi les tenants de cette formule édulcorée : Paul Meurice, qui mit en mélodrames presque tous les romans de Hugo, une bonne partie de ceux de George Sand et écrivit seul *Struensée* ; Marc-Bayeux (*Jeanne de Ligneris*, *Nos aïeux*) ; Paul Juillerat (*la Reine de Lesbos*) ; le marquis de Belloy (*Pythias et Damon*, *la Malaria*, etc.) ; Th. de Banville (*le Cousin du roi*, *Florise*, etc.) ; André Theuriet (*Jean-Marie*) ; Édouard Fournier (*Gutenberg*) ; E. de Calonne (*l'Amour et l'Argent*) ; Paul Delair (*Garin*, *l'Ainé*) ; Simone Arnaud (*Mademoiselle du Vigean*, *les Fils de Jahel*) ; Grangeneuve (*Amhra*) ; Paul Déroulède (*Jean Strenner*, *l'Hetman*, *la Moabite*) ; Charles Lomon (*Jean Dacier*) ; Alexandre Parodi (*Rome vaincue*, *la Jeunesse de François 1^{er}*, *la Reine Juana*) ; Catusse Mendès (*la Part du roi*, *le Châtiment*, *la Reine Fiam-*

mette, Scarron, Glatigny, etc.) ; François Coppée enfin, dont *le Passant*, en 1869, fut un triomphe et qui connut encore de beaux succès avec *Madame de Maintenon* (1881), *Severo Torelli* (1883), *les Jacobites* (1885) et *Pour la Couronne* (1895). Nul poète cependant et par son réalisme familier, méticuleux, ne semblait moins désigné pour la succession dramatique de Bouilhet et de Hugo. Il est permis de voir là un nouveau trait essentiel de cette sensibilité française dont l'auteur des *Humbles* nous fournit, au gré de M. Bourget, un exemplaire accompli : à savoir la satisfaction de ce « besoin d'héroïsme » qui se concilie obscurément chez nous avec le sens de l'humanité moyenne et qui, dans l'ordre de la littérature, se traduit par le « besoin de la tragédie et du drame en vers » ; mais il est permis aussi de n'y voir que l'erreur, souvent heureuse, d'un talent qui ne s'est pas très bien connu. Il est certain, en tout état de cause, que, dans la poésie dramatique, l'originalité de François Coppée est beaucoup moins vive que dans sa poésie intime et qu'il n'ajoute presque rien, qu'une note plus apaisée peut-être, à l'héritage de ses prédécesseurs. Du moins, en maintenant sur certaines de nos scènes la tradition du drame en vers, servit-il les intérêts de cette forme d'art toujours un peu suspecte aux directeurs de théâtre et qui allait connaître dans la période suivante un renouveau passager avec Jean Richepin et Edmond Rostand.

Les néo-classiques : Henri de Bornier. — Peu à peu en effet l'accord s'est fait entre les romantiques et les néo-classiques de l'école du Bon Sens ; un compromis tacite est intervenu et la tragédie elle-même, chez M^{me} de Girardin (*Judith*, 1843 ; *Cléopâtre*, 1847), Ernest Legouvé (*Médée*, 1856), Henri de Bornier (*Agamemnon*, 1868), a des hardiesses inconnues d'un Racine, voire d'un Casimir Delavigne. Cependant les passions restent vives jusqu'aux alentours de 1856 et l'on se conspue vigoureusement d'un camp à l'autre : au *Tragaldabas* de Vacquerie, Michel Carré et Jules Barbier, « tous deux du Bon Sens », répondent par *Un drame de famille*, où ils font jouer à l'auteur un personnage ridicule. Et celui-ci riposte par un feuilleton de l'*Événement* où il appelle Carré et Barbier « lévites d'Athalie, nés à cent cinquante ans ». Avec ces « lévites » et quelques autres, tels que Ponroy et

Saint-Ybars, Ponsard, Camille Doucet, Joseph Autran (*la Fille d'Eschyle*), Ernest Legouvé, d'abord romantique dans *Louise de Lignerolles* (1838) et *Guerrero* (1845), Emile Augier (*la Ciguë, le Joueur de flûte, l'Aventurière, etc.*), Henri de Bornier (*le Mariage de Luther, Dante et Béatrix*), Edouard Pailleron (*le Parasite, le Mur mitoyen, le Dernier quartier, etc.*) composent le gros de l'École. Mais cette école est trop voisine de la prose, trop travaillée aussi par l'esprit d'observation, pour s'attarder longtemps dans les évocations du passé; son vers n'est réellement propre qu'à la comédie bourgeoise. Encore lui sera-t-il une gêne bientôt. Si Ponsard écrit en alexandrins *l'Honneur et l'Argent*, Camille Doucet *la Chasse aux fripons, le Fruit défendu, la Considération*, Augier, après *Gabrielle*, prend congé du vers en même temps que de l'antiquité, de la Renaissance et des pastiches xviii^e siècle et, comme lui, Pailleron, pour ses grandes pièces (*le Monde où l'on s'ennuie, la Souris, les Cabotins, etc.*), emploie de préférence la prose. On peut dire qu'à partir de 1860 Henri de Bornier demeure le seul représentant intégral de la poésie néo-classique au théâtre. Et il transige de plus en plus avec le romantisme. Tout donne à présumer cependant que *les Noces d'Attila, Mahomet, le Fils de l'Arétin, France d'abord!* etc., en dépit de leur caractère transactionnel et modérateur, n'eussent pas assuré la pérennité du nom de Bornier, si celui-ci n'avait rencontré en 1875, au lendemain de la guerre, dans *la Fille de Roland*, un sujet qui l'éleva au-dessus de son niveau habituel. « Sans doute, dit M. Jules Lemaitre, le génie d'expression épique et lyrique n'est pas tout à coup descendu en lui par une grâce divine. Mais il a si clairement vu, si profondément senti, si passionnément aimé ce qu'il avait entrepris de faire, que la pensée a, cette fois, emporté la forme et que, même aux endroits où cette forme reste un peu courte et où se trahit le défaut d'invention verbale, une âme intérieure la soutient et communique à ses vers un frisson plus grand qu'eux. L'amour de la patrie est ici l'âme même et comme la respiration de l'œuvre. »

Le mélodrame. — C'est par des ressorts moins héroïques que se soutient au même temps la vogue du mélodrame. Nous avons déjà cité les noms de quelques-uns des maîtres

du genre pendant la période précédente : Bouchardy, Maquet, Dennery, Anicet-Bourgeois, etc. Nous les retrouvons dans la période suivante, grossis des noms de Léon Laya (*le Duc Job*, qui eut les honneurs de la Comédie-Française), Dumanoir (*la Case de l'oncle Tom*), Ferdinand Dugué (*les Pirates de la savane, la Bouquetière des Innocents*), Grangé et Cormon (*les Crochets du père Martin*), Siraudin et Delacour (*le Courrier de Lyon*), Adrien Decourcelle (*Jenny l'ouvrière*), Edouard Plouvier (*l'Ange de minuit*), Xavier de Montépin (*les Chevaliers du lansquenet, le Médecin des folles*), etc., etc. « Le mélodrame, écrivait Vacquerie en 1836, c'est l'art central et complet. C'est par le style, la poésie; par l'orchestre, la musique; par le décor, la peinture; par l'acteur, la statuaire. » Ce mélodrame idéal n'a existé que dans le cerveau de l'auteur de *Profils et Grimaces* et, quant au mélodrame véritable, il n'est ni plus ni moins que du roman-feuilleton en action : même « écriture » rudimentaire, mêmes machinations ténébreuses, même recherche de l'horrible, même étalage de sentimentalisme, même déformation puérile de la réalité et mêmes auteurs enfin ici et là. Le public, d'ailleurs, trouve à cette grossière imagerie un plaisir qui ne se dément point d'un bout du siècle à l'autre.

La comédie de mœurs : Émile Augier. — L'originalité du théâtre contemporain n'est pourtant pas là. Il faut la chercher autre part qu'à l'ancien Boulevard du Crime, dans la comédie de mœurs, qui procède à la fois de Scribe et de Balzac. — Scribe, qui occupe toutes les scènes de Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle, n'offre aucun intérêt proprement littéraire ; mais il n'a pas eu son pareil, nous le savons, pour agencer une pièce, poser une situation, escamoter une difficulté, se tirer des pas les plus scabreux. Il fut une manière de prestidigitateur et, dans un art où la convention est si grande, la faculté a son prix. C'est dont s'avisa fort judicieusement la comédie nouvelle : à Scribe elle emprunta son tour de main et son habileté technique ; à Balzac son réalisme psychologique. Et cette alliance féconde ne fut sans doute pas conclue sur l'heure. Augier a tout d'abord donné des pastiches de l'antique comme *la Ciguë* (1844) et *le Joueur de flûte*, puis *l'Aventurière*, dont la scène se passe

dans l'Italie de la Renaissance, *Philiberte*, qui se passe au XVIII^e siècle, *Gabrielle*, « comédie de mœurs contemporaines », mais en vers toujours et dans la formule de Ponsard. Peut-être dut-il sa connaissance de lui-même à Dumas fils, dont *la Dame aux camélias* venait de tenter au théâtre, après *Marion Delorme*, une réhabilitation de la courtisane. Le bourgeois foncier qu'il était se révolta comme à une provocation. Il a dit quelque part : « La force du théâtre consiste à être l'écho retentissant des chuchotements de la société, à formuler le sentiment général encore vague, à diriger l'observation confuse du plus grand nombre » et aussi, vraisemblablement, à redresser cette observation, s'il lui arrive d'être faussée. C'avait été le cas avec *la Dame aux camélias*, et *Gabrielle* fut précisément écrite (1849) pour combattre le préjugé qui tendait à s'établir en faveur de l'amour libre. Ce n'est pourtant qu'après *Philiberte* (1853) qu'Augier renonça au vers et adopta, pour ne plus la quitter qu'une ou deux fois (*la Jeunesse*, *Paul Forestier*), cette prose souple et résistante qui était le vrai vêtement de sa pensée. Ses premiers coups, dans cette nouvelle manière, furent d'un maître : *la Pierre de touche*, surtout *le Gendre de M. Poirier* (1854), en collaboration avec Jules Sandeau, s'attaquaient aux travers du jour et renouaient la tradition de la grande comédie. Avec *le Mariage d'Olympe* (1855), puis *les Lionnes pauvres* (1858), Augier revenait à la charge contre la morale romantique et flétrissait dans la première de ces pièces la courtisane parvenue, dans la seconde la prostitution bourgeoise. Et il faut remarquer en passant combien ce « bourgeois, représentant accompli de l'esprit bourgeois dans ce qu'il a de plus solide et de plus sain » (Doumic), fut peu tendre pour la classe sociale qu'il représentait. S'il est vrai qu'il ne prit jamais le ton d'un prêcheur, s'il ne fit du théâtre ni une chaire ni une tribune, il est vrai pourtant qu'aucun écrivain n'a plus rigoureusement stigmatisé les vices de son temps : le culte de l'argent dans *Ceinture dorée*



Émile Augier.

(1856), l'hypocrisie de la respectabilité dans *Madame Caverlet* (1876), l'ironie dissolvante et le libertinage masculin dans *les Fourchambault* (1878). Enfin, avec *les Effrontés* (1861), *le Fils de Giboyer* (1862), *Lions et Renards* (1869), Augier s'est haussé jusqu'à la comédie sociale et a créé les types inoubliables du journaliste à tout faire, de l'aventurier de salon et de l'agioteur sans scrupules. Mais ses titres les plus beaux sont *le Gendre de M. Poirier* — un des chefs-d'œuvre et peut-être le chef-d'œuvre du théâtre contemporain, — où Augier a campé face à face le gentilhomme ruiné et le bourgeois parvenu, et *Maitre Guérin* (1864), où, dans une intrigue admirablement conduite, se découvrent et prennent peu à peu un relief saisissant les figures en apparence vulgaires d'un notaire de campagne retors, qui « respecte la loi, puisqu'il la tourne », d'un inventeur détraqué, d'une veuve coquette et d'une servante maîtresse, créations non indignes de Molière, depuis qui rien d'aussi robuste, d'aussi savoureux et d'aussi loyal n'avait paru au théâtre.

Alexandre Dumas fils. — Augier venait du « Bon Sens » ; Alexandre Dumas fils vient du romantisme. Il débutait à dix-sept ans par des vers cavaliers recueillis en 1847 dans ses *Péchés de jeunesse*, se dispersait dans le roman de cape et d'épée, le roman d'intrigue, la confession sentimentale et déjà pourtant pressentait dans *Antonine* (1849) sa vocation de moraliste : « Le roman est plus qu'un miroir, c'est un avertissement... Le roman doit être un guide. » Il ne se trompait que sur l'emploi de sa faculté maîtresse. Peut-être, sur la crise intestine qui l'éclaira, nous a-t-il livré son secret dans ce passage de *la Dame aux perles* (1854) : « Jusqu'au jour où Jacques avait connu la duchesse, il avait été un homme de talent, mais comme il y en a beaucoup... Il souffrit de cet amour. Ce fut le commencement de sa transformation. Jamais il ne s'était avoué si complètement son infériorité, son inutilité en art. Alors germa en lui l'ambition de devenir un maître. Il admit la possibilité d'entreprendre plus qu'il n'avait fait. A son grand étonnement, quand il se mit à l'œuvre, il trouva en lui des accents pleins, énergiques et mâles, qu'il avait ignorés jusqu'alors, impressions d'une âme civilisée par la douleur. » *La Dame aux camélias* (1852), *Diane de Lys*, *le Demi-Monde*, *la Question d'argent* commencent d'af-

firmer au théâtre ce réalisme viril, si différent du ton de ses premiers livres, et ne s'élèvent point cependant, non plus que *le Fils naturel* (1858) et *Un père prodigue* (1859), dont les thèmes sont trop personnels, au-dessus de la simple peinture de mœurs. Sa vraie « mission sociale », son rôle de « directeur de conscience », son « théâtre utile », comme il dira lui-même, Dumas fils les inaugure en 1864 avec *l'Ami des femmes*. Chacune de ses pièces désormais (*les Idées de madame Aubray*, *Une visite de noces*, *la Princesse Georges*, *Denise*, *Francillon*) tend à prouver une thèse. Et cette thèse, qui n'est d'abord que morale ou sociale, s'assombrit soudainement d'une sorte de mysticisme cruel dans une nouvelle carrière de l'auteur (*la Femme de Claude* (1873), *Monsieur Alphonse*, *l'Étrangère*, *la Princesse de Bagdad*), où il trouble et déconcerte son public par les étrangetés d'une forme plus symbolique que théâtrale. Mais cette évolution inattendue n'a pas influé sur ses idées générales ni modifié la direction de son apostolat. Jusqu'au bout le grand dessein de Dumas fils a été de combattre la décomposition sociale,



Alexandre Dumas fils.

la puissance de l'argent, les mœurs trop indulgentes, l'éducation viciée, les lois enfin, qui assurent la tyrannie de l'homme, et de rétablir la famille sur les assises de la justice, de l'égalité et de l'amour. Et la thèse s'affirme chez lui avec une ampleur singulière, sous la poussée intérieure d'une pressante logique qui se manifeste par la signification profonde des situations, par un dialogue serré, à l'emporte-pièce. On comprend qu'un tel théâtre ait le fréquent défaut d'étouffer la vie sous la rigidité de l'abstraction, de multiplier les tirades déclamatoires et les mots trop spirituels dans la bouche d'insupportables raisonneurs ; et l'on conçoit aussi que sa passion véhémante de la justice ait parfois entraîné Dumas fils à des excès regrettables et que, notamment dans ses attaques répétées contre l'indissolubilité du mariage, il n'ait pas assez réfléchi à la parole d'Auguste Comte : « L'indispensable généralité des règles sociales ne doit pas être jugée d'après leurs douloureuses anomalies. »

Une partie de ce théâtre est caduque, et c'est celle justement où Dumas a touché aux bases immuables de toute société ou entrepris d'impossibles réhabilitations. Ce qui reste est assez considérable encore pour lui assurer plusieurs générations d'admirateurs.

Victorien Sardou. — On a conté un peu partout comme, ayant débuté en 1854, à l'Odéon, avec *la Taverne des étudiants*, qui fut un échec complet, Victorien Sardou, mourant de faim, s'évanouit sur le paillason de Virginie Déjazet, à qui il portait le manuscrit des *Premières armes de Figaro*. Une infortune si dramatiquement agencée toucha l'actrice, qui prit la pièce, la lut et accepta, séance tenante, d'en créer le principal rôle. Et la représentation fut un triomphe (1859) et, du soir au lendemain, l'auteur fut célèbre. Aux *Premières armes de Figaro* succédèrent *les Gens nerveux*, *Monsieur Garat*, *les Pattes de mouche*, *Nos intimes*, *les Ganaches*, *la Famille Benoiton*, *Nos bons villageois*, *Rabagas*, *le Roi Carotte*, *Daniel Rochat*, *Divorçons*, *Madame Sans-Gêne*, *Patrie*, *Fédora*, *Théo-*



Victorien Sardou.

dora, *la Tosca*, *Thermidor*, *Gismonda*, *la Sorcière*, *l'Affaire des poisons*, cinquante, cent, deux cents autres pièces, comédies, drames, vaudevilles, opéras, opérettes, etc. Le répertoire complet du théâtre de Sardou est pour le moins aussi étendu que celui de Scribe : il n'est pas de genre que l'auteur n'ait abordé, et presque toujours avec bonheur. Que restera-t-il nonobstant de ce théâtre si applaudi, si copieux et quasiment innombrable ? Sardou ne s'adresse qu'à nos nerfs. Il est curieux sans doute, mais sa curiosité ne va pas au fond des choses. Les caractères l'intéressent peu ; il ne prétend nullement à faire penser, mais à faire rendre aux situations leur maximum d'effet. Et il sacrifie tout, jusqu'à la correction, à cet effet. Pourtant la seule comédie politique que nous possédions, *Rabagas*, est de lui, et il fallait peut-être quelque intelligence du milieu contemporain pour l'écrire. Il est un point, d'ailleurs, sur lequel amis et ennemis s'accordent à reconnaître la supériorité de Sardou : c'est sa dexté-

rité extraordinaire de praticien. Nul homme, depuis Scribe, n'a mieux connu le public et comment on le touche à l'endroit sensible. Par là, il fut vraiment un maître, et les directeurs de théâtres, *a priori*, pouvaient, avec une pièce de lui, dormir sur les deux oreilles : la pièce devait « faire de l'argent », et elle en faisait.

Meilhac et Halévy. — Bien qu'il y ait dans leur répertoire quelques pièces qui ne soient pas signées de leurs noms jumeaux, l'histoire littéraire ne saurait séparer Meilhac et Halévy. C'est à cette collaboration étroite qu'ils ont dû l'un et l'autre le meilleur de leurs succès : dans l'opéra-bouffe (musique d'Offenbach) *Orphée aux Enfers* (1858), *la Belle Hélène*, *la Grande-Duchesse de Gérolstein*, *la Vie parisienne*, *les Brigands* ; dans l'opéra-comique, *Carmen* (1875), *le Petit duc* ; dans le vaudeville, *Tricoche et Cacolet*, *Toto chez Tata*, *la Petite marquise* ; dans la comédie proprement dite *Fanny Lear* et *Frou-Frou* (1869), le chef-d'œuvre de ce répertoire léger, spirituel, finement observateur et prodigieusement dissolvant. Quant à la part qu'il convient de faire aux deux collaborateurs dans le succès commun, elle a été indiquée par Sarcey, peu avant que Pailleron n'eût posé la question devant l'Académie : « Doué d'un sens exquis de la réalité, M. Ludovic Halévy a maintenu ce qu'il y a de trop fantasque et d'un peu bizarre dans le tour d'imagination de M. Meilhac ».

Édouard Pailleron ; Théodore Barrière ; Edmond Gondinet, etc. La comédie-bouffe et l'opérette. — Après avoir débuté dans la comédie en vers sous les auspices de Ponsard, Edouard Pailleron trouva, comme Augier, sa vraie voie dans la prose et il n'eut plus guère, à partir du *Monde où l'on s'amuse* (1868), que de brefs revenez-y poétiques (*l'Age ingrat*, *le Chevalier Trumeau*). De son théâtre, peu abondant, mais alerte et très littéraire, deux pièces valent d'être retenues : *l'Étincelle* (1879), aimable marivaudage, et *le Monde où l'on s'ennuie* (1881), fine satire des salons académiques et du pathos à la mode. — Le nom de Théodore Barrière, qui fut un des plus féconds dramaturges de cette période, ne survit plus que par quelques scènes vigoureuses de ses *Faux Bonshommes* (1856) et le personnage de Desgenais

dans *les Filles de marbre* (1853), qui rappelle les raisonnements de l'ancien répertoire (lesquels procédaient eux-mêmes du chœur antique) et qui a donné son nom à une variété de boulevardiers philosophes fort répandus dans le théâtre contemporain. Barrière, violent, heurté, déclamatoire, mais puissant quelquefois, a en outre adapté pour la scène *la Vie de Bohème* de Murger (1851), et laissé en portefeuille une comédie-vaudeville, *Tête de linotte*, qui fut achevée par Edmond Gondinet et représentée avec un vif succès en 1882. — Ce même Gondinet, qui disputa pendant plusieurs années à Meilhac et Halévy la palme de la bouffonnerie (*le Homard* (1874), *les Convictions de papa*, etc.), témoigna des dons les plus fins dans la comédie légère, dont *Gavaut, Minard et C^{ie}* (1869) reste un des meilleurs spécimens. — De la foule, déjà obscure, à trois ou quatre noms près, des autres « célébrités » de théâtre en cette période, détachons encore dans le genre sérieux : Octave Feuillet, qui écrivit quelques jolis proverbes : *le Pour et le Contre* (1853), *Péril en la demeure*, *le Cheveu blanc* et toucha à la grande comédie avec *Dalila* (1857) ; Mario Uchard (*la Fiammina* (1857), sa meilleure pièce, *le Retour du mari, Seconde jeunesse, la Charmeuse*) ; Raymond Deslandes (*la Femme d'un grand homme* (1855), *les Comédiennes, les Domestiques*, etc.) ; Armand Durantin (*Héloïse Paranquet*) ; Poupart-Davyd (*la Maîtresse légitime*) ; Edouard Cadol (*les Inutiles*) ; Adolphe Belot (*le Testament de César Girodot* (1859), *Miss Multon, le Parricide*, etc.) ; Charles-Edmond (*la Florentine, l'Aïeule*) ; Edmond About, de qui *la Gaëtana* (1862) sombra sous une tempête de sifflets ; Edmond et Jules de Goncourt (*Henriette Maréchal*, 1865), autres victimes des cabales odéoniennes ; Alfred Touroude, bon élève de Dumas dans *le Bâtard* (1870) ; Alphonse Daudet, à *l'Arlésienne* duquel la musique de Bizet assure l'éternité des chefs-d'œuvre (1872) ; Gustave Flaubert, quel échec d'*Un candidat* (1874) guérit de ses velléités dramatiques ; Albert Delpit, qui tint longtemps l'affiche avec *le Fils de Coralie* (1880), *les Maucroix* et *le Père de Martial* ; William Busnach, l'adaptateur de Zola, qui avait lui-même tenté la fortune théâtrale avec *Thérèse Raquin* (1873), *les Héritiers Rabourdin, le Bouton de rose*, etc. ; — dans la comédie-bouffe et l'opérette, genre nouveau et quelque peu bâtard,

né, sous l'archet d'Hervé et à la grande indignation de Sarcéy, de l'union illicite du vaudeville à couplets et de l'ancien opéra-comique ; Lambert Thiboust, dont l'esprit tournait volontiers à la charge (*Je dîne chez ma mère* (1855), *les Diables roses, la Consigne est de ronfler*) ; Emile de Najac, à peine plus tempéré dans *le Capitaine Bitterlin* (1860), *Bébé, Nounou* ; Hector Crémieux, qui collabora avec Adolphe Jaime au *Petit Faust* (1869) et avec Halévy et Meilhac à *Orphée aux Enfers* ; Jules Moinaux (*les Deux aveugles* (1855), *les Deux sourds, le Canard à trois becs*) ; Flan (*le Sire de Framboisy* (1855), *Bu qui s'avance*) ; Alfred Hennequin (*le Procès Veauradieux* (1875), *Niniche, la Femme à papa*) ; Chivot et Duru (*le Carnaval d'un merle blanc* (1869), *Madame Favart, la Mascotte, le Grand Mogol*) ; Clairville (*la Fille de Madame Angot* (1873), *les Cloches de Corneville*) ; Albert Millaud (*Madame l'Archiduc* (1874), *Mam'zelle Nitouche*) ; Paul Burani (*le Cabinet Piperlin* (1878), *le Droit du seigneur*, etc.) ; enfin la troupe plaisante des collaborateurs d'Eugène Labiche : Marc-Michel, Siraudin, Nus, Brisebarre, Delacour, Philippe Gille, etc., sans parler d'Augier lui-même qui ne craignit pas de se commettre en pareille compagnie et, pour s'en excuser, fit un académicien de l'auteur d'*Un garçon de chez Véry*.

Eugène Labiche. — Labiche, à tout prendre, n'était pas indigne de cet honneur. Et, quand il n'aurait écrit que *le Chapeau de paille d'Italie* (1851) et *le Voyage de M. Perrichon* (1860), ces deux bouffonneries extraordinaires, dont la seconde ne va pas sans un grain d'observation, suffiraient à le tirer de pair. C'est qu'il possède le don par excellence au théâtre : un comique franc et naturel. Cela n'est point si commun et, parmi les auteurs que nous venons de passer en revue, combien en est-il qui n'ont eu que de l'esprit ou de la « blague », cette forme inférieure de l'ironie et encore plus desséchante qu'elle ? Sans doute il ne creuse guère et ses personnages manquent de nuances. Il les a « clichés » une fois pour toutes et leur type n'est plus sujet à varier. Ce seront les mêmes « rastaquouères », les mêmes « cocottes », les mêmes « bourgeois » qui se promèneront dans toutes ses pièces. Du moins leur a-t-il donné une expression inoubliable. On lui a reproché quelquefois

ses « domestiques ». Où sont les valets de Plaute, de Molière et de Regnard ? Où ces Davus, ces Scapins et ces Frontins, fils de l'esclave Esope, comme lui grands besaçiers de ruses, fins artisans de phrases comme lui, qui traversaient la scène d'une culbute, donnaient la batte à leurs maîtres et la chiquenaude au destin ? Rien de pareil assurément chez les valets de Labiche qui ne sont que des ahuris. Et pourtant ils font rire. Ils ouvrent la bouche, et l'on rit. Ils se taisent, et l'on rit encore. Ils sont laids, mastocs et bêtes, et l'on rit de plus belle. C'est tout Labiche, ce rire, dont on a dit qu'il ne se pouvait analyser. Mais quelle si grande nécessité de chercher les raisons philosophiques qui l'amènent irrésistiblement sur nos lèvres ? On rit : Labiche n'en demandait pas davantage. Il n'ambitionnait que de nous désopiler la rate. C'était le plus modeste des auteurs ; c'en était aussi, dans le privé, le plus mélancolique. Il n'y a peut-être qu'un homme qui n'ait jamais ri aux pièces de Labiche, et c'est Labiche lui-même.

La Prose

I. — L'HISTOIRE ET L'ÉCONOMIE POLITIQUE.

L'histoire a suivi l'évolution générale. La voici devenue, vers le milieu du siècle, objective, scientifique, réaliste ; elle « met l'érudition à la base » (Frédéric Masson) et aux plus brillantes spéculations préfère le commerce des textes. « Les textes ne sont pas toujours véridiques, écrit Fustel de Coulanges, mais l'histoire ne se fait qu'avec les textes, et il ne faut pas leur substituer ses opinions personnelles. Le meilleur historien est celui qui se tient le plus près des textes, qui n'écrit et même ne pense que d'après eux. »

|| Fustel de Coulanges. — Pour avoir appliqué le premier et dans toute sa rigueur cette méthode si différente de celle

de Michelet, Fustel risque de n'être pas compris de ses contemporains immédiats qui lui imputent précisément pour « opinions personnelles » les constatations désintéressées auxquelles il aboutit. Il arrive d'ailleurs qu'il donne aux mots une acception un peu différente de celle qu'ils ont reçue dans l'usage et que chez lui, par exemple, *monarchie* soit un équivalent de *césarisme*, ce qui explique, dit M. Paul Guiraud, « qu'il identifiait l'aristocratie avec la république et la démocratie avec la monarchie. » Quelque confusion en est résultée d'abord chez le lecteur. Lui-même s'en plaignait et protestait contre les interprétations erronées de son œuvre et davantage contre les esprits tendancieux qui « ne pouvaient consentir à lui attribuer une simple recherche du vrai, une pure constatation des faits. » *La Cité antique* (1864) aboutit ainsi à « constater » l'existence, dans les sociétés païennes, d'une force secrète et profonde qui est — bienfaisante ou malfaisante — la religion; *l'Histoire des Institutions politiques de l'ancienne France* (1875-1889) aboutit à « constater » la fausseté de la théorie d'Augustin Thierry et de l'école allemande qui assignait à notre régime féodal, virtuellement contenu dans la société gallo-romaine du IV^e siècle, une origine germanique. En quoi l'historien est-il responsable de ces résultats? Et, sans doute, cette impersonnalité absolue dont Fustel s'était fait une règle dans ses enquêtes n'allait point jusqu'à lui interdire les vues d'ensemble et n'était qu'une précaution pour s'interdire à lui-même de « voir » les événements « comme l'esprit moderne les imagine ». De plus, l'histoire pouvait être une science à ses yeux : cette science, étant celle « des origines, des enchaînements, des transformations », est donc aussi celle du « devenir ». Par là elle comporte un enseignement que l'historien n'a pas à dégager, mais que d'autres dégageront pour lui : « elle ne dira pas sans doute ce qu'il faut faire, mais elle aidera peut-être à le trouver. » En tant que citoyen, elle conduisit Fustel de Coulanges à des conclusions inattendues : violemment pessimistes sur l'avenir de



Fustel de Coulanges.

la démocratie, qu'il jugeait condamnée à finir dans le plus bas césarisme; nettement sympathiques à une restauration de l'ordre et de la tradition, dont il affirmait la nécessité dans l'article fameux de son testament : « Je désire un service conforme à l'usage des Français, c'est-à-dire un service à l'église. Je ne suis, à la vérité, ni pratiquant, ni croyant; mais je dois me souvenir que je suis né dans la religion catholique et que ceux qui m'ont précédé dans la vie étaient aussi catholiques. »

Fustel de Coulanges est un pur historien, et c'est pourquoi nous l'avons considéré d'abord. Même le style chez lui, qui est d'une simplicité presque nue, sans la moindre recherche, mais sans fausses élégances, n'a pour fonction que de servir et d'éclairer la vérité. En outre l'histoire chez Fustel est sa raison et sa fin. Il apparaît au contraire, chez Taine et Renan, qui ont précédé Fustel, qu'elle n'est qu'un moyen, un instrument de laboratoire. Ni Renan ni Taine ne la pratiquent pour elle-même, mais pour les profits qu'en peuvent tirer la philosophie et la sociologie. Elle devient en un mot chez eux une forme expérimentale de la critique des idées et des mœurs.

Hippolyte Taine. — Le principe essentiel de la philosophie d'Hippolyte Taine et qu'il tenait à la fois de Condillac, de Comte et de Hegel, c'est l'assimilation complète du monde moral au monde physique, de l'homme à l'animal, de l'histoire humaine à l'histoire naturelle. « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre » : en d'autres termes, qu'ils soient physiques ou moraux, les « faits » sont toujours « nécessités ». Taine a eu la passion des causes et des lois dans l'univers. Et son œuvre, prodigieusement variée (*Essai sur les fables de La Fontaine* (1853), *Essai sur Tite-Live* (1854), *Voyage aux Pyrénées* (1855), *Histoire de la littérature anglaise* (1865), *Philosophie de l'art en Italie, dans les Pays-Bas, en Grèce* (1866-1869), *l'Intelligence* (1870), *Origines de la France contemporaine* (1871-1894), etc., etc.), n'est que la recherche et la mise en lumière de ces causes et de ces lois dans la littérature, les arts et la civilisation. C'est par là que son œuvre est une. On connaît son système, la théorie de la « faculté maîtresse », soumise elle-même aux « influences géogra-

phiques », et la théorie des trois grands facteurs primordiaux, « race », « milieu », « moment ». Il est certain que ce système lui fut une armature puissante. « Taine a triomphé dans le maniement et la combinaison des idées générales par sa merveilleuse habileté à ranger les faits sous des titres de chapitre » (Emile Legouis); mais, finalement, comme historien de la littérature, il a échoué dans son explication de l'individu supérieur; le *quid proprium* du génie lui a échappé. Cela tient peut-être, comme le suppose M. Angellier, à ce que « l'étude des génies, au lieu de fournir une loi, donnerait bien plutôt matière à une sorte de tératologie intellectuelle. Elle serait une série de cas particuliers. » Toutefois cette rigueur de logique, qui a faussé un très grand esprit dans un ordre de choses complexe et particulièrement instable, fut sans doute la raison de l'influence profonde qu'il a exercée autour de lui. C'est de Taine que dérivent, dans le roman contemporain, naturalistes et psychologues, et Paul Bourget comme Emile Zola. En philosophie, par ses *Etudes sur les philosophes français du XIX^e siècle* (1857), il a porté, après Comte, le dernier coup au spiritualisme d'école, ce « philosophisme hypocrite ». Dans l'histoire proprement dite enfin, s'il s'est laissé tromper par le décor et la phraséologie révolutionnaires et a vu bien à tort dans la Révolution une manifestation de l'esprit classique, si des partis pris d'école, des « erreurs tendancieuses » et une « érudition fantaisiste » (Aulard) ont été relevées çà et là chez lui, il n'est pas que la méthode tainienne — qui, pour « intuitive » qu'elle fût, pouvait se réclamer de Claude Bernard, lequel recommandait au savant de procéder d'après une « idée directrice » — n'ait fortement aidé son auteur à disposer les pièces du régime jacobin et à en présenter une reconstitution où l'on peut trouver à reprendre dans le détail, mais dont l'ordonnance générale et la solidité n'ont été jusqu'ici que faiblement ébranlées.



Taine.

Ernest Renan. — Plus intuitive encore et ne se privant

même pas, à l'occasion, de « solliciter doucement » les textes, la méthode renanienne, en histoire, est cependant plus libre, plus souple, plus nuancée et peut-être plus scientifique dans son « relativisme » que celle de Taine avec tout son appareil de lois et de formules. Comme elle se défie des généralisations *a priori* et qu'elle tend néanmoins à « l'unité », elle cherchera simplement celle-ci dans la disposition harmonieuse des faits. « La raison d'art, dit Renan dans la préface de la *Vie de Jésus* (1863), en pareil sujet est un bon guide. L'essentiel pour l'histoire est de



Ernest Renan.

faire une œuvre dont toutes les parties se tiennent, se commandent, s'appellent. Il faut mettre dans les choses *l'unité* que notre conscience nous révèle; et le grand signe que l'on tient le vrai est d'avoir réussi à combiner les textes de manière à en faire un récit logique et vraisemblable où rien ne soit omis. » Ce critérium esthétique est bien fragile et délicat et parce que la vérité dont il serait le signe a l'inconvénient de varier avec chaque conscience : qu'est-ce qu'une vérité individuelle? L'histoire, ainsi com-

prise, ne peut aboutir tout au plus qu'à des approximations. Elle bannit d'avance le dogmatisme, la certitude, — mais Renan ne tenait-il pas pour la marque d'un esprit fin de ne pas conclure? En l'espèce, elle repose d'ailleurs sur une antinomie : A) la religion est éternelle; B) Dieu, objet de la religion, n'existe pas (ou n'existe qu'à l'état de nébuleuse, de devenir, ou mieux n'est que « le parfait épanouissement de la conscience de l'univers »). Dans vingt livres admirables de finesse, de ductilité, de savoir (*Études d'histoire religieuse* (1857), *Essais de morale et de critique* (1859), *les Origines du Christianisme* (1863-1883), *Histoire du peuple d'Israël* (1888-1894), *Dialogues philosophiques* (1876), *Drames philosophiques* (1878-1886), *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), etc., etc.), Renan a dépensé toutes les ressources de sa riche complexion intellectuelle à tenter l'impossible conciliation de cette thèse et de cette antithèse : il n'a réussi qu'à nous convaincre de son génie. Mais il tira du moins

de cet exercice les plus grandes jouissances personnelles : sa nature ondoyante de Celte s'était tout de suite trouvée chez elle dans l'hégélianisme ; il n'en sortit que pour affirmer sa foi très nette dans « l'avenir de l'intelligence », la « victoire définitive du progrès », et, là encore pourtant, un retour de sa vraie nature, fortifié par une défiance acquise de la démocratie, l'inclinait à des restrictions et à ne faire du « royaume des esprits » que le privilège d'une élite. En dehors de cette foi au progrès, il n'y a chez Renan qu'incertitude. Son criticisme est un mélange de scrupules et de dilettantisme, où le dilettantisme, à la longue, finit par l'emporter. Cerveau unique, exceptionnel, capable d'embrasser les éléments des affirmations les plus contradictoires, il n'a nié la vérité que pour être plus sûr de ne pas la violenter. Et c'est en ce sens qu'il a pu dire qu'il l'avait aimée et servie. « L'hésitation, écrira-t-il, implique un culte mille fois plus délicat de l'éternel idéal que les téméraires solutions qui satisfont d'abord les esprits superficiels. » Ce jeu incertain de sa pensée était encouragé par un idéalisme persistant qui continua d'entretenir en lui et au plein de son rationalisme une poétique réserve de rêves, d'illusions, de subtile métaphysique et même de piété. Par là il a pu rester sympathique et compréhensif dans son rôle d'historien des religions, tout en fournissant de forts arguments à l'incrédulité ; il a en effet appelé la science, l'histoire, la philologie à prouver la relativité des religions, mais il a reconnu la bonté essentielle de ces créations humaines qui manifestent « la beauté dans l'ordre moral » et rentrent dans « la catégorie de l'idéal ». Il faut d'ailleurs concéder qu'il ne s'est pas toujours privé de certaines « coquetteries douteuses » (Hénon) et qu'il a peut-être fait intervenir sa « conscience » plus souvent qu'il n'était nécessaire dans l'ordonnance des choses temporelles. Il avait une sensibilité, une imagination, une richesse de fantaisie assurément dangereuses pour l'historien, mais infiniment précieuses pour l'artiste. Et, en définitive, c'est l'artiste qui demeure chez Renan. Il fut incomparable : au lieu que le style de Taine, vigoureux, éclatant, pittoresque, sentait cependant le rhéteur formé à l'école de Théophile Gautier et de Paul de Saint-Victor et, pour tout dire, le style fabriqué, celui de Renan n'a pas d'égal pour le naturel, la

suavité, la fluidité, la souplesse enveloppante, la fine pointe de l'ironie. Ce maître était trop fuyant pour exercer une influence nette et large ; il n'a touché qu'un tout petit nombre d'esprits d'élite : France, Lemaître, Barrès et dont le premier seul a retenu jusqu'au bout les enseignements de son dilettantisme.

Autres historiens. — En une de ses heures de désenchantement historique, Renan souhaitait que l'histoire, comme les autres « sciences », se bornât de plus en plus à la monographie, « œuvre pénible, humble, laborieuse, exigeant le dévouement le plus désintéressé, mais solide, durable et d'ailleurs immensément relevée par la grandeur du but final ». On sait assez si ce vœu a été entendu. L'érudition n'est pas l'histoire : c'en est le commencement ou, comme on aime à dire, la contribution à l'histoire et peut-être, concède Albert Sorel, que « tout le positif [de l'histoire] est là, dans ces éléments ; que les explications et interprétations du passé ne sont que des hypothèses ; que nous n'approchons de la réalité que par des nuances toujours mouvantes et que l'histoire doit se refaire tous les cinquante ou vingt-cinq ans, suivant la rapidité et l'extension des découvertes. » Reste à savoir si, parce que « l'histoire définitive est une pure utopie », l'histoire « provisoire » doit être écartée ou, pour employer le jargon de l'école, si quand la « critique externe » a fini sa tâche de débrouillement et de classement, la « critique interne », qui pèse, qui juge, qui explique, est recevable à intervenir.

Sorel dit oui ; Langlois, Aulard et Seignobos disent non. Pour le moment on n'est pas encore à ces excès, bien que les « histoires générales » deviennent de plus en plus rares et qu'on ne trouve à signaler en ce genre, dans la période qui nous occupe, que l'*Histoire de France* de Henri Martin, œuvre considérable et indigeste, remaniée à diverses reprises de 1833 à 1860, poussée vingt ans plus tard jusqu'à la Constitution de 1875 et dont certaines vues sur le développement de la nationalité française sont intéressantes, mais qui sur le celtisme et les origines n'est qu'un tissu de rapsodies ; l'*Histoire de France* (1865-1873) de Dareste, plus synthétique et mieux digérée, sans appareil scientifique et pédantesque, sans recherche de style, très bien informée

cependant, très bien conduite et très supérieure à sa réputation; l'*Histoire romaine* (1879-1885) et l'*Histoire grecque* de Victor Duruy, dont la première surtout, docte, nourrie, faisant leur part au climat et à la race, mais s'arrêtant de préférence aux institutions, dégage les services rendus à la civilisation antique par l'Empire romain et montre en même temps avec une grande force comment, par l'absence du principe héréditaire, cet empire était voué à l'anarchie et à la ruine. — En dehors de ces « histoires générales » et des compilations de Bordier, Charton, Bonnemère (*Histoire des paysans*), etc., il faut mentionner la brillante, tendancieuse et un peu superficielle *Histoire des Césars* (1841-1870) du comte de Champagne; l'*Histoire de la Restauration* (1860-1870) de Viel-Castel, utile à consulter sur les rapports de la France et de la Russie ainsi que sur « le grand dessein » de Polignac; l'*Histoire du gouvernement parlementaire en France de 1814 à 1848* (1857-1872) de Duvergier de Hauranne, ordonnée, pondérée et dans cet esprit de « juste milieu » cher à l'ancien chef du centre-gauche; l'*Histoire de la politique extérieure du gouvernement français de 1830 à 1848* (1850) et l'*Histoire de la réunion de la Lorraine à la France* (1854-1859) — cette dernière très remarquable et portant, autant que cela peut se dire en histoire, la marque du définitif — du comte Bernard d'Haussonville; l'*Église et l'Empire romain au IV^e siècle* (1856) et surtout la série des études sur le règne de Louis XV (*le Secret du Roi* (1878), *Frédéric II et Marie-Thérèse* (1883), etc.) du duc Albert de Broglie, en qui Sorel saluait un maître de « l'histoire politique, des conflits d'états et des grandes affaires, recherchée directement dans ses sources, exposée dans ses péripéties, ses mouvements, ses crises et reliée, par des attaches qui forment les nœuds mêmes de notre histoire contemporaine, aux événements que nous avons vu se dérouler autour de nous »; l'*Histoire de Louvois* (1861-1863), élégante et précise, les *Volontaires de 1791-1794* (1870), premier coup à la légende



Victor Duruy.

de la génération spontanée des armées révolutionnaires, *la Grande Armée de 1813* (1871), *la Conquête de l'Algérie* (1879-1889), etc., de Camille Rousset, spécialisé dès l'origine dans l'histoire militaire où il apporta une méthode sûre, un style net et une clarté d'exposition peu commune; *l'Histoire de la Jacquerie* (1858), *le Du Guesclin et son époque* (1876), etc., de Siméon Luce, où l'érudition la plus scrupuleuse s'échauffe de patriotisme et donne aux événements les couleurs de la vie; *l'Histoire de l'Italie* (1852), *l'Histoire d'Allemagne* (1872-1894) et, entre temps, *les Empereurs romains* (1863) de Jules Zeller, où l'auteur « s'est attaché à bien saisir et à marquer la nuance de caractère de chacun des premiers empereurs » (Sainte-Beuve); *l'Histoire de Napoléon I^{er}* (1867-1874) de Lanfrey, fâcheusement gâtée par le parti pris politique et qui ne laisse subsister de Napoléon que le despote; *l'Histoire des princes de Condé* (1869-1895) du duc d'Aumale, pleine d'entrain, de vie, de beaux récits de batailles, de personnages historiques bien campés, mais inclinant trop continuellement peut-être à l'apologie et, dans son désir de grandir encore le vainqueur de Rocroy, trop disposée à diminuer Gassion; *l'Histoire de César* (1865-1866), restée inachevée, de Napoléon III, qui, malgré d'indéniables mérites, ne s'élève pas au-dessus d'un plaidoyer personnel; *l'Histoire du second Empire* (1868-1875) de Taxile Delord, écrite sous la dictée des événements et par un adversaire du régime presque uniquement sensible à ses défauts, etc., etc. — Aux auteurs précédents et s'attachant de préférence à l'étude particulière d'un cas ou d'une figure historique, on peut joindre encore (mais ici l'abondance des noms est si grande qu'il faut s'en tenir au catalogue) : Victor Hugo (*Mirabeau*, *Napoléon le Petit*, *l'Histoire d'un crime*, sans valeur historique, mais précieux pour la psychologie de Hugo lui-même); Edmond et Jules de Goncourt, qui inaugurèrent la méthode des petits papiers dans *la Société française pendant la Révolution*, *Marie-Antoinette*, etc.; Henri Wallon, à qui Taine fut si redevable pour la période jacobine; Barthélemy Hauréau, Alphonse Vétault, Adolphe de Lescure, Régis de Chantelauze, Emile Campardon, Charles Dauban, F.-T. Perrens, Auguste Geffroy, Théophile Lavallée, Louis de Loménie, le cardinal Perraud, Oscar de Vallée, Alcide de Beauchesne, Eugène Ténot, Jules

Claretie, Ernest Hanel, etc., tous écrivains de mérites divers et de talents inégaux, dont l'Institut s'agrégea les plus marquants; — puis les auteurs d'histoires, monographies, notices régionales et locales : Auguste Le Prévost, Louis Passy, Alexandre Thomas, Louis de la Saussaye, Stanislas Bellanger, Sigismond Ropartz, Denis d'Aussy, P. Levot, Jules Rolland, Célestin Hippeau, Ghislain Lemale, Bertrand Robidou, l'abbé Couture, Prosper Castanier, Anatole de Barthélemy, Robillard de Beaurepaire, etc., etc., et principalement : Adolphe Chéruel (*Histoire de Rouen*); Léon de la Sicotière (*Louis de Frotté et les insurrections normandes*); Arthur Giry (*Saint-Omer, les Établissements de Rouen*) qui fut en outre une des lumières de la diplomatie; Louis Audiat (*la Terreur en Bourbonnais, Bernard Palissy, États provinciaux de Saintonge, etc.*), vrai bénédictin laïque que l'énormité de son labeur, sa rayonnante activité purent faire comparer sans hyperbole à Baluze et à Du Cange; Arthur de La Borderie, qui se prépara par quarante années d'enquêtes minutieuses sur des points de détail (*la Conspiration de Pontcallec, la Révolte du Papier-Timbré, etc.*) à sa monumentale *Histoire de Bretagne*; Célestin Port, érudit sévère, grand sabreur de légendes, à qui l'on doit la restitution de la véritable *Vendée angevine*; d'Arbois de Jubainville qui, avant de devenir le maître des études celtiques, s'était révélé comme historien de la Champagne dans un ouvrage capital sur les ducs et les comtes de cette province; Léopold Delisle, dont les *Études sur la condition de la classe agricole et l'état de l'agriculture en Normandie au moyen âge* (1851), excédant la portée d'une simple enquête économique et régionale, instaurèrent dans la science des méthodes d'investigation aussi nouvelles que fécondes et créèrent ce qu'Albert Sorel a appelé « l'histoire sociale, l'histoire de la lutte de l'homme pour la vie dans le passé, l'école expérimentale de la lutte pour la vie dans le présent. »

Économistes et sociologues. — Par cette œuvre puissante et qui échappe aux classifications habituelles, nous sommes conduits directement aux économistes et aux sociologues. Jean-Baptiste Say, au commencement du siècle et en réaction contre les physiocrates, avait réhabilité l'indus-

trie, élément de la richesse au même titre que la terre. Bastiat, après lui, s'était attaché surtout à la défense des idées libre-échangistes. Pareillement Molinari. Cependant « les forces naturelles ne sont pas seules à concourir à la production. Il y a une autre force qui s'appelle la force humaine : elle se confond avec l'âme et l'intelligence de l'homme » (Léon Say). Ce fut l'honneur de Le Play de s'en apercevoir. Ingénieur, chargé de la direction de mines d'or dans l'Oural, il commence sur place cette longue série d'enquêtes minutieuses dont la collection devait former son



Le Play.

livre fameux sur *les Ouvriers européens* (1855), suivi de *la Réforme sociale en France* (1864) et de *la Constitution essentielle de l'humanité* (1881). Pour Le Play, il n'y a qu'erreurs et sophismes dans les idées du xviii^e siècle d'où est sortie la Révolution française : l'homme n'est pas indéfiniment perfectible; « le seul progrès que doive se proposer notre temps, c'est de comprendre le passé ». Faute d'avoir médité et compris les enseignements de ce passé, nous avons porté un coup mortel à la famille : il faut la restaurer. Victimes du préjugé égalitaire,

nous avons substitué, dans les héritages, la « loi de partage forcé » à la « liberté de tester » inscrite dans l'ancien code. Résultat : nos cadets ne s'expatrient plus aux colonies; les patrimoines se disloquent; le chiffre des naissances décroît; suivant la forte expression de Viel-Castel, résumant sur ce point les théories de Le Play : « l'ancien régime faisait des *filz aînés* : le nouveau fait des *filz uniques* ». Toute société qui ne s'appuie pas sur le Décalogue est condamnée à périr; le respect de la propriété est nécessaire; les rapports du capital et du salaire, dans le système actuel, sont des rapports d'antagonisme qu'il convient de faire cesser par l'organisation rationnelle du travail; l'administration publique, enfin, doit être décentralisée. — Tel est, dans ses grandes lignes, ce plan de « restauration » sociale élaboré par Le Play, poursuivi par ses disciples (Henri de Tourville, Charles de Ribbe, Demolins, etc.) et qui vient en opposition directe avec les constructions de l'école socialiste représentée, au

même temps, par Karl Marx, à l'étranger, et, chez nous, par Louis Blanc, Proudhon, Félix Pyat, Auguste Blanqui, Jules Vallès, Gustave Flourens, etc., etc., un peu plus tard Benoit Malon (*Histoire critique de l'économie politique* (1876), *Histoire du socialisme*, *Manuel d'économie sociale* etc.), lequel tenta de fondre en un corps unique les diverses nuances du communisme, du collectivisme, de l'agrarisme, etc., Paul Lafargue et Jules Guesde. — Cependant l'esprit conservateur de l'économie politique « officielle » continue d'inspirer, dans les chaires de l'Etat et à l'Institut, Michel Chevalier, Adolphe Blanqui, Jules Simon (*L'Ouvrière* (1863), *le Travail*, etc.), Louis Reybaud (*les Populations manufacturières*), Maxime Du Camp (*la Charité privée à Paris*, *Paris bienfaisant*, etc.), Léonce de Lavergne, Emile de Laveleye, Léon Say, Paul Leroy-Beaulieu, qui fonde en 1873 l'*Economiste français*, Emile Levasseur, qui ne cesse de reprendre en la perfectionnant sa remarquable *Histoire des classes ouvrières en France* (1859-1900), Henri Baudrillard, dont l'*Enquête sur les populations agricoles de la France* (1885), malheureusement interrompue, peut être rapprochée de celle de Léopold Delisle et est, comme elle, une œuvre d'historien et de philosophe autant que d'économiste.

II. — LA PHILOSOPHIE ; LA CRITIQUE ; L'ÉRUDITION ; LE JOURNALISME ; L'ÉLOQUENCE.

L'apport de la science. Claude Bernard. — Quelques discours, des éloges, ce serait tout l'apport de la science à la littérature de cette période, si nous n'avions l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard. On peut louer sans doute le *d'Alembert* et le *Pascal* de Joseph Bertrand, esprit curieux qui professait que « la géométrie n'exclut rien » et qui rayonna, en effet, dans les directions les plus variées ; telles belles pages de Pasteur sur le dualisme de la Science et de la Foi ; les études de Marcelin Berthelot sur *les Origines de l'alchimie* et ses *Leçons sur les méthodes générales de synthèse en chimie organique* (1864). Ni Joseph Bertrand, ni Pasteur n'eurent

de système personnel ; Berthelot lui-même « a pris telle quelle la philosophie du XVIII^e siècle, sans en rien retrancher, sans y rien ajouter, réservant à d'autres sciences les merveilleux progrès qu'il devait leur faire faire » (Francis Charmes). Mais Claude Bernard ne se contente pas de renouveler la physiologie, et l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, où il établit, circonscrit et justifie le rôle de l'hypothèse qui, sans intervenir au cours des expériences, doit guider les recherches et coordonner les résultats, est, en même temps qu'« une œuvre maîtresse de la philosophie contemporaine », une œuvre qui vaut littérairement par « la solide simplicité de la forme » (Lanson).

Philosophes et moralistes. — Dans l'Université, Damiron, Waddington, Nourrisson, Adolphe Franck, Paul Janet, Francisque Bouillier, Ludovic Carrau, etc., conformément en général leur enseignement aux indications du programme officiel et on peut leur appliquer ce que Jules Simon disait de l'un d'eux : « Ils prêchèrent la morale, la croyance à l'immortalité de l'âme, la croyance au devoir, l'amour de Dieu, de l'humanité et de la patrie » ; Adolphe Garnier distingue et multiplie immodérément les « facultés de l'âme » ; Albert Lemoine donne du sommeil une analyse pénétrante ; Beausire étudie les antécédents de l'hégélianisme en France. Elme Caro, le plus notoire du groupe, sorte de Jouffroy converti, pousse jusqu'au catholicisme et, philosophe assez piètre, mais brillant professeur, se pose en champion souvent heureux des hautes idées spiritualistes représentées après lui, dans l'enseignement public, par Ollé-Laprune. A l'autre aile de l'Université, Vacherot (*la Métaphysique et la Science* (1858)) oppose la réalité du monde à l'idée de perfection et, de l'impossibilité de concilier ces deux notions, conclut à la non-existence de Dieu. Ces hardiesses dans la bouche du successeur de Cousin à la Sorbonne font scandale et sont vivement combattues par le P. Gratry, dont le *Cours de philosophie* (1855-57), *les Sophistes et la Critique* (1864), etc., s'ornent d'éloquence et de poésie. Barni, avant de les commenter, traduit Kant et Fichte ; Clémence Royer, Darwin ; Blondin, Stahl ; Soury, Haeckel ; Ribot et Espinas, Spencer. Un néo-criticisme de forme assez curieuse, qui maintient le libre arbitre et insiste particulièrement sur les

postulats métaphysiques et religieux de la raison pratique, se développe de 1868 à 1900 avec Renouvier et Pillon. La logique s'honore un peu plus tard du nom de Louis Liard (*Des définitions géométriques et des définitions empiriques* (1873), *les Logiciens anglais contemporains* (1878), etc.); dans la métaphysique et la psychologie subjective, nous rencontrons Charles Secrétan et Ernest Naville, suisses et protestants tous deux, tous deux préoccupés d'accorder le dogme et la raison, Antoine Cournot, qui tente d'appliquer à la philosophie naturelle et à l'économie politique le calcul des probabilités, Félix Ravaisson qui, après une belle thèse sur *l'Habitude*, donne en 1868 son célèbre *Rapport sur la philosophie en France au XIX^e siècle* qu'il conclut par une profession de foi spiritualiste; dans la psychologie objective et expérimentale, Théodule Ribot, l'inventeur et le maître de la méthode pathologique (*l'Hérédité* (1873), *les Maladies de la mémoire* (1881), *les Maladies de la volonté* (1883), etc.); dans les sciences morales et leur application à la pédagogie, Félix Pécaut, Jules Gaufrès, Octave Gréard, Charles Zévort, Ferdinand Buisson, Henri Marion, Gabriel Compayré, M^{me} Jules Favre, etc. Mais l'œuvre philosophique la plus originale de cette période est peut-être la thèse de Jules Lachelier sur le Fondement de l'induction (1871), où l'auteur, rejetant l'empirisme comme insuffisant, reconnaît, avec Hegel, que « les conditions de l'existence des phénomènes sont les conditions mêmes de la possibilité de la pensée » et s'efforce de prouver que, si le monde est réel, c'est que les phénomènes forment des séries mécaniquement déterminées selon l'ordre de causalité et des systèmes ordonnés en vue de fins précises.

On pourrait encore, à la rigueur, l'un pour son sociologisme mystique, l'autre pour sa théorie de la solidarité, à l'aide de laquelle il prétend « élever la vie individuelle à la dignité d'une vie collective », ranger Ernest Hello et Marie-Jean Guyau parmi les philosophes : l'auteur de l'Athéisme au XIX^e siècle (1858), de l'Homme, etc., comme l'auteur d'Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction et de l'Irréligion de l'avenir, restèrent des poètes jusque dans leurs systèmes philosophiques. De même Henri-Frédéric Amiel, âme inquiète et touchée par la maladie de l'analyse, qui passa inaperçu de son vivant et dont le Journal posthume (1883), « expé-

rience psychologique de la valeur la plus précieuse », révéla une sorte d'« Hamlet protestant, capable des plus hardies spéculations et inhabile au moindre effort quotidien, exalté tout ensemble et incertain, frénétique et pusillanime » (Paul Bourget), tel quel éminemment représentatif d'une variété intellectuelle très répandue dans la seconde moitié du siècle et qu'on pourrait appeler les neurasthéniques supérieurs. Et, avant Amiel et révélés comme lui par des publications posthumes, nous avons eu l'abbé Henry Perreyve (*Pensées choisies* (1889), de qui « les œuvres, l'action sacerdotale ont reçu de sa mort prématurée une consécration et une fécondité dont les témoignages abondent » (cardinal Perraud); Ximénès Doudan (*Mélanges et lettres*, (1876), moraliste du goût et du tour le plus fin, aiguisé de scepticisme; Ernest Bersot (*Études et Pensées* (1882) où se découvre une des plus belles âmes de stoïcien moderne); M^{me} Swetchine (*Pensées, Traité de la vieillesse*, (1854), *Lettres* (1863-1875) etc.) que Sainte-Beuve appelait « la fille aînée de Joseph de Maistre et la fille cadette de saint Augustin » et Caro plus joliment « une Mère de l'Église du faubourg Saint-Germain ». Prévost-Paradol enfin, dans son livre sur *les Moralistes français* (1864), son chef-d'œuvre, est peut-être lui-même autant moraliste que critique et la discussion qu'il institue avec ses modèles lui donne quelquefois la supériorité sur eux.

La critique séculière, la critique normalienne, la critique universitaire. — Les critiques qui ne sont que critiques ou sont surtout critiques ont nom dans cette période : Cuvillier-Fleury, bon type du doctrinaire, roide, guindé, qui « mettait de la dignité jusque dans l'enjouement » (A. France), mais intègre et cherchant sous l'écrivain l'homme moral ou social; Silvestre de Sacy, janséniste amène, classique dans ses goûts, puriste dans sa langue et qui, hostile à l'improvisation littéraire, accepta comme une pénitence de collaborer quotidiennement aux *Débats* et d'y parler des contemporains; Edmond Scherer, qui ne se débarrassa jamais d'une certaine lourdeur genevoise et, médiocrement sensible aux beautés de pure forme, ne sympathisa qu'avec les esprits de son clan; Armand de Pontmartin (*Causeries du samedi, Nouveaux samedis*, etc.), surnommé le Philinte de la critique, homme

d'esprit, ayant de la facilité, une grande complaisance de jugement, une grande promptitude d'assimilation, peu de fonds et cette désinvolture qui, pour s'opposer au pédantisme, n'est guère moins insupportable que lui; Emile Montégut (*Essai sur l'époque actuelle* (1858), *Poètes et artistes de l'Italie, Essais sur la littérature anglaise, Mélanges*, etc.), le plus près de Sainte-Beuve des critiques de cette génération, portant sur les hommes et les œuvres un coup d'œil sûr, sans passion, excellent à les définir après les avoir pénétrés, plein de formules heureuses (comme celle qu'il donna de Hugo : « un génie composé d'imagination et de volonté »), et possédant de surcroît la connaissance intime des littératures étrangères; Paul de Saint-Victor, plus brillant que solide et dont les études sur l'antiquité (*Hommes et Dieux* (1867), *les Deux Masques*, etc.) n'éblouissent que par le contraste qu'elles faisaient avec le style neutre habituel à la critique universitaire; Barbey d'Aureville, que nous retrouverons au roman, mais dont il ne faut pas dédaigner les *Quarante médailles de l'Académie française* (1863), les *Études sur le Théâtre contemporain* (1865-1869), surtout la série : *les Œuvres et les Hommes du XIX^e siècle* (1861-1895), livres partiels, excessifs, où l'auteur « est toujours gouverné par son admiration absolue de la force » (Charles Maurras), mais d'une intensité singulière d'expression et qui, s'ils passent souvent le but, ne demeurent jamais en deçà; Edmond Biré (*les Poètes lauréats, Victor Hugo, la Légende des Girondins*, etc.), à qui manqua peut-être ce que Sainte-Beuve appelle la juste proportion des hommes et des choses, mais qui, « arrachant de l'histoire des erreurs puissamment accréditées, y incorpora des vérités neuves et souvent capitales par la puissance de la dialectique appuyée sur l'étendue et la sagacité de l'information » (Pierre Lasserre); à un rang plus bas, parmi les *mineurs* tant du feuilleton littéraire que du feuilleton dramatique, Hippolyte Babou, Alfred Barbou, Edouard Thierry, Jules Levallois, Louis Etienne Hippolyte Rolle, Auguste Vitu, Henri de Lapommeraye, etc.

Ce sont là les critiques qu'on pourrait nommer *séculiers* par opposition à un deuxième groupe, mitoyen entre le précédent et le suivant, qui serait formé des *cléricis* de l'École Normale en rupture de ban. Emile Montégut, le

premier, signala et nota les conséquences de cette évolution qui commença de rapprocher sous l'Empire le monde littéraire et l'Université, jeta dans le journalisme les normaliens de la « grande promotion » et eut pour effet, d'une part, de communiquer à la presse un vernis d'élégance classique et d'esprit voltairien, d'autre part, de « moderniser » l'enseignement dans toutes ses branches en le prolongeant jusqu'aux plus récentes écoles littéraires, aux dernières découvertes scientifiques et aux événements politiques de la veille. Cette double pénétration s'exerça par l'intermédiaire des About, Weiss, Sarcey, Taine, Prévost-Paradol, Assollant, Challemel-Lacour, Édouard Hervé, Hippolyte Rigault, Yung, etc. Mais il est remarquable qu'en dehors de la presse et Taine excepté aucun de ces normaliens n'eut d'influence sur les directions contemporaines. Un de leurs aînés, Emile Deschanel, est loué par Sainte-Beuve, en même temps qu'Eugène Véron, pour avoir été parmi les premiers à réclamer et à réaliser « la transformation de l'ancienne rhétorique en histoire et en observation naturelle ». Créateur de la conférence littéraire ou tout au moins son vulgarisateur, il reste encore l'inventeur du « romantisme des classiques », procédé un peu gros pour rafraîchir les anciens en les habillant à la moderne. — J.-J. Weiss est un esprit plus libre ou, si l'on préfère, plus spontané et, de tous les normaliens de sa génération, le moins normalien sans conteste. Né à Bayonne, mais alsacien de sang, fils de soldat, enfant de troupe, son éducation universitaire n'a pas prévalu sur son « humeur originale » ; il déconcerte et il ravit tout ensemble par l'imprévu de ses jugements ; nourri du xviii^e siècle et de la littérature de Louis-Philippe, adorant pêle-mêle Regnard, Scribe, Parny, Dumas père, Thérèse et l'*Encyclopédie*, on l'a défini assez exactement « une tête de l'ancienne France qui comprenait son temps sans en être » (J. Capperon). — Pour Francisque Sarcey, c'est encore du xviii^e siècle, mais « un peu épaissi » (J. Lemaître). Ses qualités essentielles s'appelèrent simplicité, clarté, bonhomie. Et le bon sens lui tint lieu de génie. Il y a de fortes réserves à faire, d'ailleurs, sur ses théories de feuilletoniste théâtral : « le succès adopté comme règle de critique, la recherche des rapports entre l'œuvre présentée et le goût actuel du public, l'acceptation convention-

nelle de ce goût du public » (Gustave Geffroy). — Ce doctrinarisme empirique le rapproche de Challemeil-Lacour, orateur, philosophe et critique à principes, dont le faux-col le prit de haut avec Renan dans une séance mémorable de l'Académie française. — Edmond About, « ce diable d'About », l'enfant terrible de la bande, voyageur, journaliste, romancier, auteur dramatique, pamphlétaire, etc., n'eut au contraire en critique d'autre règle que son caprice : « alerte à tout, frondant sans merci, ne respectant ni les hommes ni les dieux » (Sainte-Beuve), il apparut en son temps comme une manière de Voltaire au petit pied, « Voltairianet », disait impertinément Barbey d'Aurevilly. — Prévost-Paradol (*Essais de politique et de littérature* (1859-1863), d'apparence plus rassise, ne fut pas moins combattif. Sa collaboration au *Courrier du Dimanche* est restée célèbre pour ce que, « dans une langue tantôt légère et brûlante comme la flamme, tantôt froide et tranchante comme l'acier, toujours transparente et pleine, souple et nerveuse, il trouvait le moyen de blesser à fond ses adversaires sans les injurier » (O. Gréard). — Dans un parallèle entre Prévost-Paradol et Hippolyte Rigault, Sainte-Beuve s'attachait à distinguer ces deux « tempéraments de même origine et de semblable éducation » et mettait l'esprit naturel de l'un en regard des grâces étudiées de l'autre. Avant comme après sa sortie de l'Université, Rigault (*la Querelle des anciens et des modernes* (1856), *Œuvres complètes* (1859) « reste professeur et rhéteur jusque dans ses plus grandes mondanités et dans ses diversions vers la politique; il soigne et arrange, tout en parlant, les plis de sa toge »; il est, en un mot, « le plus agréable des littérateurs sortis d'une classe, mais il en sort ». — Edouard Hervé, qui combattit, à côté de Prévost-Paradol dans le *Courrier du Dimanche*, ne fit que de courtes infidélités à la politique; Eugène Yung, après une thèse sur *Henri IV considéré comme écrivain*, se tourna vers les problèmes économiques et n'appartint plus aux lettres que par la fondation de la *Revue Bleue*; Assollant s'établit



Sarcéy.

romancier. Mais deux autres normaliens émancipés, Raoul Frary et Charles Bigot, vinrent grossir la phalange de leurs aînés : du second, on cite un excellent manuel de civisme (*le Petit Français*) ; le premier avait conquis une célébrité passagère avec *la Question du latin*, où il employait à ruiner l'éducation classique les ressources d'un esprit qui devait à cette éducation le plus clair de ses qualités.

Troisième groupe : les universitaires restés fidèles à l'Université, mais qui ne se croient pas toujours obligés de s'enfermer dans l'étude des lettres classiques. Tels Eugène Gandar qui, de Bossuet, passait au Poussin et à Eugénie de Guérin et, docte, sérieux jusqu'à la solennité, demeura jusqu'au bout le professeur dont ses élèves disaient : « Gandar parle d'or, mais il pèse son poids » ; Alfred Mézières (*Paul Paruta (1853), Shakespeare, ses prédécesseurs, ses contemporains, ses successeurs (1861-1864), Dante, Cervantès, Goethe, la Société française, Morts et vivants, etc.*), l'un des esprits les plus ouverts de ce temps, élégant et renseigné, soucieux des entours, excellent à établir la filiation d'une œuvre et à situer l'écrivain dans son groupe intellectuel et social ; Léon Crousé, dogmatique, tranchant, fortement appuyé sur la tradition catholique dans ses jugements sur *Voltaire, Fénelon et la Critique au XIX^e siècle* ; Emile Gebhart (*Histoire du sentiment poétique de la nature (1860), De l'Italie, Autour d'une tiare, Au son des cloches, etc.*), figure de moine rabelaisien et de lettré de la Renaissance, jovial, sceptique, abondant et disert ; Paul Stapfer (*Causeries guernésiennes (1869), la Littérature française contemporaine, etc.*), ballotté entre Hugo et Racine, Shakespeare et Sophocle, Bossuet et Adolphe Monod, et comme à la recherche d'un concordat littéraire et religieux dont il ne paraît pas avoir encore trouvé la formule ; Maxime Gaucher, « dont le cours, au dire de ses anciens élèves, était un continuel enchantement » (Edouard Beaufile) et qui fit passer un peu de ce charme dans ses chroniques de la *Revue Bleue* ; Eugène Despois, dont il est permis de négliger les livres tendancieux sur la Révolution, mais dont on consulte encore avec profit l'*Histoire du théâtre français sous Louis XIV (1874)*. — Nettement installés dans leurs spécialités respectives, voici maintenant Adolphe Berger, successeur de Patin à la Sorbonne et

auteur d'une bonne *Histoire de l'éloquence latine depuis l'origine de Rome jusqu'à Cicéron* (1872); Constant Marthia (*De la morale pratique dans les lettres de Sénèque* (1854), *les Moralistes sous l'empire romain*, *le Poème de Lucrèce*, *la Délicatesse dans l'art*, etc.), successeur de Berger et pâle traducteur en vers du *De naturâ rerum*, mais se relevant dans sa critique, dont Sainte-Beuve a écrit qu'elle « est animée partout d'un souffle pur et respire comme une paisible sérénité »; Alexis Pierron, dont l'*Histoire de la littérature grecque* (1850) et l'*Histoire de la littérature romaine* (1852) sont mieux que des manuels et « font passer en revue, sans rien omettre et sans rien fausser, dans l'ordre de leur succession chronologique et dans celui où les classe la diversité des genres, les écrivains et les œuvres » (Patin); Jules Girard (*l'Atticisme chez Lysias* (1854), *Thucydide*, *Hypéride*, *le Sentiment religieux en Grèce*, etc.), justement regardé lui-même comme un modèle d'atticisme et qui, reprenant le point de vue d'Otfried Muller en l'élargissant, établit « l'influence de l'enthousiasme » dans la formation de la tragédie et démêla les éléments complexes de la fatalité grecque; Paul Albert, « dont les livres ont de l'autorité à la fois et du mouvement » et chez qui « la tradition se renouvelle et la science se proportionne dans une bonne mesure » (Sainte-Beuve); Eugène Benoist, dont le même critique vantait « la grande clarté » et son heureux dosage de la grammaire et du commentaire laudatif; Paul Decharme, qui restera l'auteur de cette *Mythologie de la Grèce antique* (1879), le meilleur essai d'explication rationnelle du polythéisme hellénique; Charles Lenient (*la Satire en France au moyen âge* (1859), *la Satire en France au xvi^e siècle*, *la Poésie patriotique*), qui se fit un système de « suivre dans l'histoire d'un pays la naissance et le progrès d'un genre déterminé et de montrer en quels rapports il se trouve avec le caractère, les mœurs, le développement intellectuel et social de la nation » (A. Collignon); Petit de Julleville, qui appliqua le même procédé dans son *Histoire du théâtre en France* et aux yeux de qui « la littérature française, à regarder d'un peu haut les choses, est un tout inséparable »; Gaston Boissier (*le Poète Attius* (1857), *Cicéron et ses amis*, *l'Opposition sous les Césars*, *la Religion romaine d'Auguste aux Antonins*, *Promenades archéologiques*, etc.),

« fidèle jusqu'au bout à son double idéal de probité scientifique et de délicatesse littéraire » et dont on a pu dire encore que, si personne ne connaissait mieux et plus à fond la société romaine du dernier siècle de la république, « personne n'en faisait les honneurs avec plus d'esprit et de belle humeur » (Alfred Croiset).

Érudits, archéologues, géographes, etc. — Au-dessous de ces grands « premiers rôles » de la critique universitaire, les Gidel, Merlet, Jacquinet, Aubertin, Demogeot, Vapereau, Deltour, etc., continuent dans leurs précis la modeste et utile tradition scolaire de Gérusez; Pierre Larousse, grammairien et encyclopédiste, établit dans son *Grand Dictionnaire universel* le bilan de l'esprit humain au XIX^e siècle; Ernest Havet attache son nom à l'édition des *Pensées de Pascal, publiées dans leur texte authentique avec un commentaire suivi* (1852); Victor Fournel, Édouard Fournier, Feuillet de Conches, Marty-Laveaux, Tamisey de Larroque, Adolphe Chéruel, Adolphe Régnier, Arthur de Boislisle, etc., restituent les écrivains célèbres, exhument les oubliés, font réparation aux méconnus. — La grammaire, l'épigraphie et la philologie anciennes ont des tenants glorieux en Léon Renier, Chassang, Thurot, Michel Bréal, Riemann, Weil, Tournier, Bergaigne; la philologie celtique, en Gaidoz et d'Arbois de Jubainville; la philologie romane et française, en Littré, qui fut à lui seul « toute une bibliothèque et une encyclopédie », type de « ces naturalistes philosophes qui tendent à introduire et à faire prévaloir en tout les procédés et les résultats de la science » (Sainte-Beuve), Adolphe Hatzfeld, Arsène Darmesteter, Frédéric Godefroy, Paul Meyer, A. Delboulle; les langues asiatiques, en Stanislas Julien, Théodore Pavie, Goullard d'Arcy, Julius Mohl, Stanislas Guyard, Barbier de Meynard; la diplomatique, en Natalis de Wailly, Guérard, Quicherat, Léopold Delisle, Arthur Giry; l'archéologie préhistorique, orientale, grecque, romane, chrétienne et moderne, en Boucher de Perthes, Mariette, Chabas, Botta, le duc de Luynes, de Sauley, Léon Heuzey, Foucart, François Lenormant, Viollet-le-Duc, Le Blant, Oppert, de Sarzec, l'abbé Martigny, E. et J. de Rougé, Albert Dumont, surtout Beulé, archéologue souvent contestable, mais plume vive, bril-

lante, et dont les éloges académiques furent fort goûtés sous l'Empire. — Elisée Reclus publie de 1875 à 1897 sa magistrale *Géographie universelle*, où il s'inspire de Karl Ritter pour marquer le rapport entre l'homme et le sol; Vivien de Saint-Martin, continué par Rousselet et Schrader, fonde en 1863 *l'Année géographique* et commence en 1876 la publication du *Nouveau Dictionnaire de géographie universelle*; Auguste Longnon fait son domaine de la géographie historique de la Gaule. La littérature de voyages, où s'étaient déjà distingués René Caillé, Dumont d'Urville, Léon de Laborde et Victor Jacquemont (*Voyage dans l'Inde*), s'enrichit des relations de Guillaume Lejean, Francis Garnier, Alfred Marche, le marquis de Compiègne, Victor Largeau, etc., pendant que Taine publie son *Voyage aux Pyrénées*, About sa *Grèce contemporaine* et Eugène Fromentin les chefs-d'œuvre qui s'appellent *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1858). — Aux explorateurs et aux voyageurs on peut joindre enfin les marins et les soldats qui furent des écrivains de talent : tels l'amiral Jurien de la Gravière, à qui l'on doit de belles études sur la marine ancienne, le général Ambert (*Gens de guerre, Récits militaires*, etc.) et cet admirable colonel Ardant du Picq, dont les *Études sur le combat* (1865-1868), écrites avec « la verve d'un Pascal qui aurait été soldat » (Ernest Judet), faisaient dire à Barbey d'Aurevilly que « jamais homme d'action, et d'action brutale aux yeux de l'universel Préjugé, n'a plus magnifiquement glorifié la spiritualité de la guerre ».

La critique musicale et la critique d'art. — Des critiques musicaux de cette période, il semble qu'il n'y ait à retenir que Fiorentino, qui dut, pour répondre à l'enthousiasme des abonnés, dédoubler son feuilleton de la *Presse*; Ernest Reyner, successeur de Berlioz aux *Débats* et comme lui plein de partis pris, mais aussi de vues neuves et profondes; le délicat Victorin Joncières, qui signait Jennius à la *Liberté*, et, parmi les historiens de la musique, Marie Escudier et Adolphe Jullien. — Plus variée et plus riche, la critique d'art, spiritualiste avec Alfred Tonnellé, systématique avec Taine, dogmatique avec Henri Delaborde, historique avec Eugène Müntz, impressionniste avec les

Goncourt, éclectique avec Thoré-Bürger et Chennevières, réaliste ou naturaliste avec Théophile Silvestre, Castagnary, Philippe Burty, n'est plus qu'objective avec Fromentin et nous offre, en 1875, ces *Maîtres d'autrefois, Belgique et Hollande*, pleins de « vues hardies sur la fin propre de l'art, sur le rôle du peintre, sur sa formation, sur la science des couleurs et leur emploi » et qui « comptent parmi les plus belles pages de la littérature française » (René Bazin).

Journalistes, pamphlétaires, orateurs. — Tremplin pour les uns, gagne-pain pour les autres, le journalisme, à partir de 1830, a pris une telle place dans la vie publique, il a tant d'autorité sur l'opinion, qu'il n'est pas un écrivain notoire du XIX^e siècle, de Chateaubriand à Lamartine, Hugo, Renan, Zola, Coppée, etc., qui ne lui ait payé sa contribution. Pour s'en tenir aux professionnels, nos publi-



Emile de Girardin.

cistes ont des ancêtres fameux dans un Armand Carrel qui fonda *le National* (1830) contre le gouvernement de Juillet et dont le style, pâle, raide et froid, dénonce un volontaire concentré. — L'adversaire qui le tua en duel, Emile de Girardin, fondateur de *la Presse*, précurseur de notre presse contemporaine, sut toujours frapper, secouer le public par son génie du mot, par ce que l'auteur des *Lundis* appelait ses « étiquettes de pensée, ses têtes d'articles ». — Dans un camp ennemi, Louis Veillot, « franc, violent,

fin pourtant, âpre non moins qu'adroit à l'attaque, riant ou mordant à belles dents et sachant choisir sur le prochain les endroits vulnérables et tendres » (Sainte-Beuve), est le plus remarquable tempérament de polémiste de son siècle. — Alfred Nettement, fondateur de *l'Opinion publique*, La Guéronnière, fondateur de *la France*, ont du savoir et de la tenue; Charles de Mazade, dans *la Revue des Deux Mondes*, reste à mi-côte des partis; sage aussi, distingué et serein, fut Edouard Hervé dans *le Soleil*. On a lu plus haut les noms des autres normaliens qui s'enrôlèrent en même temps que lui dans le journalisme : About, Weiss, Prévost-Paradol,

Sarcey, Challemel-Lacour, etc. : il faut leur adjoindre Dionys Ordinaire, dont « le style, d'une pureté classique, d'une élégance athénienne, rappelle Paul-Louis Courier et procède de Voltaire » (A. Rambaud). John Lemoine, alerte champion du libéralisme parlementaire, mérita avec Edouard Hervé, par la justesse et l'aisance de sa langue, de représenter le journalisme sous la coupole; Auguste Vacquerie mit une plume fougueuse et quotidienne au service du romantisme et de la République; Ranc, chez les radicaux, eut du poids; Vallès, fiévreux, amer, fait figure d'iconoclaste universel et enveloppe dans la même aversion Homère, les études classiques et M. Thiers, qu'Hector Pessard, journaliste correct, soutient officieusement dans *le Soir*; Henri de Pène, au *Gaulois*, est le gonfalonier de la Légimité; dans *le Pays*, puis *l'Autorité*, les Cassagnac, père et fils, déchirent à belles dents le régime. Entre temps s'avance le bataillon des chroniqueurs : Léo Lespès, Nestor Roqueplan, Pierre Véron, Adrien Marx, Auguste Villemot, Philibert Audebrand, Philippe Chaperon, Henry Fouquier, boulevardier philosophe à la ceinture lâche et aux grâces molles d'épicurien; Charles Monselet, nourri des petits auteurs du xviii^e siècle et, comme eux, musqué, pomponné, fin disant, gourmet et libertin. Au *Figaro* de 1854, que fonde Villemessant et où Villemot, Jouvin, Albert Wolff, Albert Millaud, etc., lui donnent la réplique, Aurélien Scholl, étincelant de « parisianisme », lance un genre inédit : « les nouvelles à la main »; dans un *Figaro* postérieur, Léon Lavedan (Philippe de Grandlieu), Bûcheron (Saint-Genest), Félix Platel (Ignotus) défendent à la première colonne l'ordre et les saines doctrines, et Francis Magnard, à la seconde, les démolit. — Le pamphlet, sous l'Empire, prend tantôt la forme du livre et de l'allégorie, comme chez Edouard de Laboulaye (*Paris en Amérique* (1863), *le Prince Caniche*, etc.), tantôt celle de l'opuscule, comme chez Rogeard (*les Propos de Labiénus* (1865), publiés d'abord dans *la Rive gauche*), tantôt celle du cahier hebdomadaire, comme chez Louis Ulbach (*la Cloche*) et Henri Rochefort (*la Lanterne*, 1868), unique de verve satirique et dont une formule suffit à « déshabiller » un homme. — Cependant le silence de la tribune officielle pendant les premières années du régime impérial est amplement racheté à partir de 1867

par les belles envolées oratoires d'un Jules Favre, les périodes flexueuses et savantes d'un Jules Simon, le verbe orageux, incorrect et dominateur d'un Gambetta, la parole châtiée d'un Dufaure, la rude éloquence auvergnate d'un Rouher, les merveilleuses facultés d'improvisation d'un Emile Ollivier. Dans les débuts de la République, Jules Ferry, Challemel-Lacour, le duc d'Audiffret-Pasquier, le duc de Broglie, Paul de Cassagnac, M^{sr} Freppel, surtout le comte de Mun, magnifique paladin du catholicisme social, Georges Clemenceau, âpre, cinglant, incomparable dans l'attaque, Alexandre Ribot, modèle du *debater*, Waldeck-Rousseau, dont la maîtrise glacée dédaigne de séduire et se contente de s'imposer, sont encore de très distingués représentants de l'éloquence parlementaire. — Au barreau, avec quelques-uns des noms précédents, nous rencontrons Chaix d'Est-Ange, qui devait s'éteindre sous l'hermine d'un procureur général, Allou, dont la parole se pliait aux causes les plus diverses, Lachaud, qui triomphait à la cour d'assises, Clément Laurier, cantonné dans les affaires politiques, etc. — L'éloquence de la chaire elle-même, un moment assoupie, se réveille avec le P. Hyacinthe et le P. Didon, talents jumeaux, également impatients « de se jeter dans le mouvement des idées et des passions », mais dont l'un préféra être brisé par l'Église à se soumettre, dont l'autre, devant la même épreuve, s'inclina et, ayant « du bon sens et un ferme esprit de conduite », résista à la tentation « de fonder une nouvelle église, de s'ériger en anti-pape et de gouverner, comme tel autre papacule, une catholicité de quatorze âmes » (A. France).

III. — LE ROMAN

C'est le plus fécond des genres littéraires dans cette seconde moitié du siècle. Signe des temps! Forme infiniment malléable, ouverte à tous les desseins, où se coulent le plus aisément tous les aspects du « moi », toutes les velléités historiques ou philosophiques aussi bien que psychologiques et morales; le roman ne s'affirme-t-il pas comme le vrai moyen d'expression d'une époque qui a confondu tous

les genres? Sans compter, comme le remarque Brunetière, que la liberté de son allure et l'universalité de sa langue conviennent merveilleusement à nos sociétés démocratiques. Avec Flaubert et par dégoût de l'hypertrophie romantique, il s'efforcera vers l'impersonnalité; avec Zola et son groupe, ses prétentions scientifiques augmenteront et il voudra se faire documentaire, expérimental, sociologique. Dès l'origine cependant, avec Champfleury, Barbara, Duranty, etc., il éliminera du champ d'observation de l'écrivain tout ce qui ne tombe pas sous les sens, tout ce qui appartient au domaine mystérieux de l'âme et, sous couleur d'exactitude, s'attachera de préférence aux trivialités et aux mesquineries de l'existence. Et déjà Balzac est distancé : son réalisme paraît fade. Nous savons du moins qu'il n'était pas sans alliage : si la part de l'observation est la plus forte chez l'auteur de la *Comédie humaine*, elle y est bien mêlée. Balzac professait qu'« un livre doit amuser ou doit instruire », qu'il y faut « un sentiment, une action, un intérêt qui conduise le lecteur, qui le captive et le mène à un dénouement souhaité. »

Les romanciers éclectiques. — De telles formules sont presque des compromis. Elles pourraient faire le programme d'une école éclectique qui exista en effet, si elle n'en prit le nom, et tâcha de tenir la balance égale entre l'imagination et l'observation. A cette école, outre Charles de Bernard, dont nous avons parlé plus haut, appartiendraient Hector Malot, Mario Uchard, Louis Ulbach, Adolphe Belot, Paul Perret, Edouard Cadol, Albert Delpit, Ernest Daudet, Edmond Texier, Camille Le Senne, Jules Claretie, Georges Duruy et quelques autres seigneurs de moindre importance. Le plus représentatif du groupe, Hector Malot, en dépit de l'article fameux de Taine, est demeuré au second plan de la célébrité : l'horreur de la réclame, une vie à l'écart, exclusivement vouée au labeur professionnel (*les Victimes d'amour* (1859-1866), *Madame Obernin*, *Un curé de province*, *l'Auberge du monde*, *les Batailles du mariage*, *Ghislaine*, *le Sang bleu*, *le Lieutenant Bonnet*, *Zytle*, *Clotilde Martory*, *Sans famille*, etc.), une langue probe, mais sans éclat, des qualités moyennes d'invention et de mise en scène, enfin la position de juste milieu adoptée par ce romancier, expliquent, s'ils ne l'excusent, l'indifférence de

ses confrères, amplement rachetée, d'ailleurs, par la sympathie du public. Une autre caractéristique des écrivains précédents et notamment de Belot, Texier, Le Senne, Delpit, Claretie, est leur recherche de l'actualité : avec eux, le « reportage » commence à s'introduire dans le roman; l'événement « parisien », le drame, le procès, la question du jour sont leur affaire et ne font pas nécessairement celle de leurs lecteurs, quand ceux-ci, comme il arrive au bout de quelques années, ont oublié le point de départ du livre et ne sont plus sensibles qu'à la valeur intrinsèque du récit. Dans *Brichanteau comédien* cependant, Jules Claretie est allé au-delà de son personnage et a poussé jusqu'au type; et *Madeleine Bertin* (1868), *Monsieur le Ministre*, *le Candidat*, du même auteur, excèdent, moins par la sûreté de leur observation que par l'application qui s'en peut faire à l'homme politique de tous les temps, la portée de simples enquêtes documentaires.

Les romanciers idéalistes. — On voit, malgré tout, de quel côté penche la balance chez ces romanciers et que c'est en faveur du réalisme, alors que chez un Feuillet et un Cherbuliez, héritiers directs de George Sand, l'imagination l'emporte visiblement sur l'observation. Peut-être cependant a-t-on trop exagéré chez Feuillet le parti pris d'école : il est vrai que ses héros et ses héroïnes sont presque tous des gens du monde, que leurs sentiments et leur langage restent toujours ceux de la bonne compagnie, que la nature même, chez l'auteur, a comme un air distingué; mais, chez Racine non plus, les personnages n'appartiennent pas à



Octave Feuillet.

la basse pègre et il arrive, chez Feuillet comme chez lui, que la passion, pour parler une langue raffinée, n'en pousse pas moins des racines profondes dans les cœurs et n'y cause des ravages singuliers. La postérité fera sans doute bon marché du *Roman d'un jeune homme pauvre* (1858) et de l'*Histoire de Sibylle* (1862) : elle retiendra certaines scènes, certaines études de caractère de *Monsieur de Camors* (1867), de *Julia*

de *Tréceur*, de *l'Histoire d'une Parisienne*, d'*Honneur d'artiste*, de *la Petite Comtesse*, etc., d'un pathétique sobre et d'une grande finesse d'analyse. — Autour de Feuillet et dans des genres voisins pourraient trouver place le comte d'Alton-Shée avec *le Mariage du duc Pompée* (1864), curieuse étude du don-juanisme ; Paul de Molènes, Xavier Eyma, Louis Enault, Michel Masson, Henri de La Madelène, Armand de Pontmartin, Charles Narrey, Alfred de Bréhat, Charles-Edmond, Charles Deslys, Aimé Giron, Philibert Audebrand, Simon Boubée, etc. ; puis quelques femmes : M^{mes} Craven, préoccupée surtout, dans *le Récit d'une sœur* (1866) et *Fleurange*, du point de vue confessionnel ; Caro, dont *le Pêché de Madeleine* (1865), accueilli comme un chef-d'œuvre, exalte en une langue délicate, mais un peu lymphatique « l'héroïsme sublime de l'immolation » (Marius Topin) ; Bentzon, la mieux douée de cette famille de romancières et qui fut une sorte de George Sand apaisée et orthodoxe ; la comtesse d'Haussonville (*Robert Hennel*), M^{me} de Gasparin (*Camille*), Zénaïde Fleuriot, Nelly Lieutier, Claude Vignon, Jeanne Mairet, de Peyrebrune, Juliette Adam, âme ardente, passionnée pour toutes les grandes causes, Égérie démocratique qui rêva d'une république athénienne et, dans *Grecque* (1877), *Païenne*, etc., ressuscita les grâces alexandrines. — Et ce furent encore, si l'on veut, des idéalistes que Banville, qui reçut en partage le sourire, la grâce, le don heureux de tout vêtir de lyrisme ; Arsène Houssaye, qui lui fut à peine inférieur ; Paul de Musset, qui n'est pas seulement l'auteur de *Lui et elle* (1860), mais aussi de *Livia* et de *Puy-laurens* ; Dumas fils, de qui le théâtre a fait oublier l'œuvre romanesque, où nous devons pourtant signaler, en raison de l'émotion qu'elles provoquèrent, *la Dame aux camélias* (1848) et *l'Affaire Clémenceau* (1867) ; Gustave Droz, l'auteur trop applaudi de *Monsieur, Madame et Bébé* (1866), où le sous-entendu égrillard court partout à fleur de phrase ; Edmond About, qui prétendit faire échec à l'école naturaliste avec son ennuyeux *Roman d'un brave homme* (1879) et qui devra se contenter de rester l'auteur de *Germaine*, de *Madelon*, de *Tolla*, de *Trente et Quarante*, surtout du *Roi des montagnes* (1856) et des jolies nouvelles, pleines de verve et d'esprit, qui forment la substance des *Mariages de Paris* (1856) et des *Mariages de province* (1868) ; François Coppée,

qui fit fleurir l'idylle sur les talus des fortifications ; Sarcey lui-même, qui se découvrit romancier dans *Etienne Moret* et *le Piano de Jeanne*. — Mais l'influence d'Octave Feuillet s'est particulièrement marquée de nos jours chez Henri Rabusson qui, en prenant le contre-pied de son maître, a renouvelé de pessimisme des thèses un peu démodées, et chez Georges Ohnet, qui s'est contenté d'abaisser d'un degré la situation sociale des personnages de Feuillet et d'un ton ou même de plusieurs la correction de leur langage. — Victor Cherbuliez allait de préférence au rare et à l'étrange dans ses romans (*le Comte Kostia* (1863), *l'Aventure de Ladistas Bolski*, *Meta Holdenis*, *Olivier Maugant*, etc.) et son cas ressemblerait fort à celui des premiers romantiques, si l'homme d'esprit qu'il se retrouvait bientôt et qui, sous le pseudonyme de Valbert, fut, avec Augustin Filon, un de nos plus fins essayistes, n'était intervenu à point pour tempérer d'ironie les dévergondages du romancier. — Ludovic Halévy eut peut-être un effort tout différent à faire pour refouler l'ironiste et devenir le sentimental auteur de *Criquette*, d'*Un mariage d'amour*, de *Princesse*, de *l'Abbé Constantin* (1882), dont M. Ganderax a écrit qu'il fit en littérature, au plein de la Terreur naturaliste, l'effet d'un 9 thermidor — sans guillotine. Livres délicieusement chimériques et inconsistants ! On en évoque les héros comme de doux fantoches. Mais *les Petites Cardinal* (1880) et davantage leurs dignes parents sont d'une autre pâte, et c'est que Halévy travaillait cette fois sur nature et sans autre souci que de fixer un des aspects les plus réjouissants de la vanité démocratique.

Divers. Barbey d'Aurevilly. — Hors de ces romanciers et des réalistes qui vont suivre, aucun classement rigoureux n'est possible, ou il faudrait multiplier les étiquettes à l'infini. On ne peut noter que des tendances. Vous plaisez-vous aux bergeries et à la peinture des mœurs provinciales ? Voici Charles Deulin, Max Buchon, Frédéric Béchard, Eugène Muller, Hippolyte Violeau, les frères Frémine, Gabriel Marc, Horace Bertin, Edouard Siebecker, vingt autres, sans parler des purs folkloristes, comme F.-M. Luzel, Bladé, Cousse-maker, de Puymaigre, Eugène Rolland, Sébillot, etc., et quatre maîtres : Jules de La Madèlène, dont *le Marquis des*

Saffras (1859), « prototype de tous les romans régionalistes du XIX^e siècle » (Mistral), est d'une observation et d'une « réalisation » si heureuses que, le livre fermé, « on doute, dit M. Jean Tribaldy, si l'on n'est pas victime d'une illusion et si l'on ne garde pas dans les oreilles le bruit des querelles intimes et publiques de quelque village provençal où l'on se serait longtemps attardé »; André Theuriet, parfait cicérone des combes et des sapinières mosellanes et qui connaît si bien, en outre, l'âme grise des sous-préfectures; Ferdinand Fabre, au « style touffu, pesant, laborieux, excessif, mais solide, robuste, savoureux, coloré » (Jules Lemaitre), peintre balzacien des mœurs cléricales dans *les Courbezons* (1862), *l'Abbé Tigrane*, *Lucifer*, etc., tout miel, grâce et malice dans ses paysanneries cévenoles (*le Chevrier*, *Barnabé*, *Monsieur Jean*, *Norine*, etc.); Paul Arène, abeille provençale, dont le *Jean des Figues* et *la Chèvre d'or* s'égalent, pour l'ironie ailée et le délicat symbolisme, à la *Sylvio* de Gérard de Nerval, perle de l'Île-de-France.

— Voulez-vous du roman historique à la manière du bon Dumas? Voici la comtesse Dash, Elie Berthet, Charles d'Héricault, Fortuné du Boisgobey, Ponson du Terrail, Raoul de Navery, Oscar de Poli, Alexandre de Lamothe, Charles Buet, Paul Saunière, etc., etc.? — Du roman exotique? Voici les romans slaves de M^{me} Henry Gréville et du prince Lubomirski, mexicains de Lucien Biart, peaux-rouges de Gustave Aimard, iraniens et chinois de M^{me} Judith Gautier, prussiens, bavares, saxons de Victor Tissot. — Du roman maritime? Voici La Landelle et Ernest Capendu.

— Du roman humoristique? Voici Gustave Claudin, Aurélien Scholl, Jules Noriac, Pierre Véron, Eugène Chavette, Jules Moïnaux, Alexandre Pothey, Armand Silvestre. — Du roman-feuilleton? Voici Pierre Zaccane, Tony Révillon, Louis Noir, Alexis Bouvier, Pierre Ninous, Octave Féré, Gourdon de Genouilhac, Xavier de Montépin. — Du roman d'aventures et de voyages? Voici Henri Rivière, Paul Branda, Emmanuel Gonzalès, Emile Chevalier, Alfred Assollant et son immortel *Capitaine Corcoran* (1867), un peu plus tard Jules Verne qui découvre le merveilleux scientifique et à qui il n'a manqué, pour faire figure dans les lettres, qu'une plume moins proluxe et moins lâche. — Du roman éducatif et *ad usum delphinorum*? Voici Louis Desnoyers (*Mésaven-*

tures de Jean-Paul Choppard), Jean Macé (*Histoire d'une bouchée de pain*), la bonne comtesse de Ségur, André Laurie, P.-J. Stahl. — Du roman judiciaire? Voici Emile Gaboriau, trop oublié et de qui procèdent, sans l'égalier, les Conan Doyle, les Hornung et les Maurice Leblanc. — Du roman patriotique? Voici Erckmann-Chatrian, chez qui revivent la bonhomie, les grâces copieuses et aussi l'attachement au drapeau, l'héroïsme simple et sans fracas, toutes les vertus guerrières et domestiques de l'ancienne Alsace. — N'êtes-vous point las enfin des « monstres » romantiques et désirez-vous connaître la postérité de Han



Barbey d'Aurevilly.

d'Islande, de Quasimodo, de Vautrin, de la Chouette et de Marguerite de Bourgogne? Lisez *le Bouscassié* (1869), *la Fête votive de Saint-Bartholomée Porte-Glaive*, *Raca*, *les Va-nu-pieds*, *N'a qu'un œil*, *Kercadez le garde-barrière*, *l'Homme de la Croix-aux-bœufs*, *Ompdrailles*, *le Tombeau des lutteurs*, etc., de Léon Cladel. Ces titres sonnent terriblement. Et il n'est pas que Cladel n'eût une manière de coup

de gueule épique; et le Quercy, en somme, trouva en lui un peintre puissant. Lisez encore *Gog*, *Zo'har*, *le Roi vierge*, etc., de Catulle Mendès, décalques licencieux de Hugo; le *Jacques Vingtras* (1879-1886) de Jules Vallès, monographie amère d'une variante moderne de l'Antony romantique: le raté universitaire; *Contes cruels*, *l'Amour suprême*, *l'Eve future*, *Tribulat Bonhomet*, etc., de Villiers de l'Isle-Adam, génie avorté, dont la brume est déchirée d'éclairs, « dormeur éveillé » qui « a emporté avec lui le secret de ses plus beaux rêves » (A. France); *Une vieille maîtresse* (1851), *l'Ensorcelée*, *le Chevalier des Touches*, *les Diaboliques*, *Un prêtre marié*, *Ce qui ne meurt pas*, etc., de Barbey d'Aurevilly, sur lequel il convient peut-être de s'arrêter davantage. Il y eut toujours de l'étrange dans sa vie et plus que de l'étrange, de l'équivoque. Avait-il le droit de s'appeler d'Aurevilly? Était-il noble ou roturier? Quel emploi fit-il de ses premières années de jeunesse? Autant d'énigmes. Il a dit d'un de ses héros qu'il était pareil à un portrait qui marche. Barbey

avait un peu de cet air-là et un peu aussi de celui d'une gravure de mode. Il cultivait cet archaïsme et ce dandysme comme des originalités et, fort pauvre ou ne tirant que des revenus insuffisants de sa littérature, il préférerait habiter une mansarde et consacrer ses économies à l'acquisition de quelque excentrique cravate blanche à pois d'or dont il épingleait méticuleusement les ailes sur son pourpoint de casimir, comme un grand papillon. Porter beau était pour lui une première manière de se « distinguer » en un temps où la figure humaine, tolérable seulement chez la femme et l'enfant, « s'en va, disait-il, comme tout le reste ». Et, par le reste, entendez les mœurs, la famille, la noblesse, la religion, tout, jusqu'aux ridicules, qui, chez nous, « ont moins de gaieté et de variété par eux-mêmes que ceux de nos pères ». Barbey était donc aristocrate, et c'était sa seconde manière de « se distinguer ». Il ne découvrait dans la civilisation moderne « que des usines et des latrines ». Vue un peu excessive sans doute. Et il est exact encore que le catholicisme de l'auteur des *Diaboliques*, pour sincère qu'il soit, dégage un vague relent de satanisme. Tel quel, sous les poses de cette vie outrée, criarde, puérile, Barbey fut un véritable écrivain, un de ceux qui ont leur marqué particulière, la fleur de coin dans l'expression à quoi se reconnaît le batteur de style. Et c'est peut-être en lui, tout compte fait, que le roman romantique a trouvé son plus parfait représentant et s'est le mieux réalisé dans ces créations démesurées, mais d'un relief et d'un accent inoubliables : le chevalier des Touches, la Clotte, Mademoiselle de Percy et Jehoël de la Croix-Jugan, abbé de Blanchelande.

Eugène Fromentin; Ernest Feydeau. — Nous avons réservé deux œuvres qu'on rattache d'habitude l'une à l'idéalisme, l'autre au réalisme, et qui appartiendraient plutôt au roman autobiographique sans épithète : *Dominique* et *Fanny*. On lit toujours *Dominique*, qui reçut pourtant un accueil assez froid, lors de sa publication dans la *Revue des Deux Mondes* (1862); on ne lit plus *Fanny* (1858), dont vingt-neuf éditions s'épuisèrent en deux mois (Pontmartin). *Dominique*, comme *la Princesse de Clèves*, est l'histoire d'une passion malheureuse, traversée de luttes et de remords, qui mène deux amants au bord de l'adultère et se dénoue