



JEAN GIRAUD

L'ÉCOLE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



DRPS
FA
233



UNIVERSITAT D'ALACANT
Biblioteca Universit ria



0500757190



JEAN GIRAUD

L'ÉCOLE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



COLLECTION ARMAND COLIN

COLLECTION ARMAND COLIN

*L'École romantique
française*

PL. DAPS FA/0233

0500752190

DU MÊME AUTEUR

Alfred de Musset, Œuvres choisies. Hachette, 1912.

Paul-Louis Courier, Œuvres choisies. Delagrave, 1913.

Alfred de Vigny, Œuvres choisies. Boivin et Hachette, 1913.

La période de 1815 à 1850, dans l'Histoire de la littérature française
illustrée de J. Bédier et P. Hazard. Larousse, 1924.

N° 100.

COLLECTION ARMAND COLIN
(Section de Langues et Littératures)

L'École romantique
française

LES DOCTRINES
ET LES HOMMES

par

Jean GIRAUD

Agrégé des Lettres

Chargé de cours à la Faculté des Lettres de Paris.

Ouvrage couronné par l'Académie française (prix Montyon)

4^e ÉDITION



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

1942

Tous droits réservés

AVANT-PROPOS

Voici qu'on célèbre le centenaire du romantisme. Et c'est justice. Quelques réserves que l'on fasse sur les excès et les défauts de cette rénovation littéraire et artistique si éclatante, si riche de poésie et d'enthousiasme, comment ne pas lui rendre un tribut légitime d'admiration? Dans le bel article des Causeries du Lundi consacré par Sainte-Beuve, le 12 octobre 1857, aux Poésies complètes de Théodore de Banville, nous relevons une pensée profondément juste, et actuelle encore :

« Il faut vraiment qu'en notre pays de France nous aimions bien les guerres civiles : nous avons toujours à la bouche Racine et Corneille pour les opposer à nos contemporains et les écraser sous ces noms. Mais étendons notre vue et songeons un peu à ce qu'a été la poésie lyrique moderne, en Angleterre, de Kirke White à Keats et à Tennyson en passant par Byron et les Lakistes, — en Allemagne, de Burger à Uhland et à Rückert en passant par Gæthe — et demandons-nous quelle figure nous ferions, nous et notre littérature, dans cette comparaison avec tant de richesses étrangères modernes, si nous n'avions pas eu notre poésie, cette même école poétique tant raillée » (tome XIV).

Railleries, attaques, réquisitoires passionnés sont là pour prouver que le romantisme est bien de « ces morts qu'il faut qu'on tue ». Il nous semble, à nous, bien vivant.

Il est des heures où notre sensibilité ne trouve un écho que chez les écrivains de cette époque brillante et tumultueuse, que chez les poètes de la « belle École ».

Dans la Préface de Cromwell, Victor Hugo empruntait à Chateaubriand une de ses expressions, et saluait d'avance l'avènement d'une critique nouvelle : « On quittera, dit-il, la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés ». C'est en admirateur convaincu et reconnaissant du romantisme que j'ai écrit les pages qu'on va lire.

Pourquoi ne point aimer certaines des plus belles fleurs de poésie qui aient jamais paré le jardin de la France ?

L'ÉCOLE ROMANTIQUE FRANÇAISE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DU ROMANTISME FRANÇAIS LA FORMATION ET LE PROGRAMME DE L'ÉCOLE ROMANTIQUE FRANÇAISE

Le romantisme, qui ne manque ni de fanatiques, ni de détracteurs, est cette rénovation littéraire et artistique dont les signes précurseurs s'étaient manifestés dans toute l'Europe, dès le milieu du XVIII^e siècle, et dont les conséquences profondes se firent sentir durant une bonne partie du XIX^e. Ce large courant, qui remonte jusqu'à des sources lointaines, et qui eut ses reflux et ses remous, déborde les frontières. Nouvelle Renaissance, crise de sincérité de la part des artistes et du public, transformation du sentiment, de l'imagination et du goût, rébellion contre la règle — plus encore contre la routine —, protestation contre la raison exclusive et parfois oppressive, reine indiscutée du classicisme, ce fut, entre le règne des « philosophes » et celui des « réalistes », une école d'enthousiasme, de foi poétique et de mysticisme.

« Le romantisme, en son principe, note M. G. Lanson, n'est qu'un refus de vivre uniquement par l'intelligence, une affirmation que la poésie est un besoin de l'âme ».

Il est né, M. Mornet l'a bien montré, dans les premières années du XVIII^e siècle, lorsqu'on rendit place dans le cœur de l'homme aux « élans de l'imagination et aux troubles délicieux du cœur ». Au temps même de *Candide* et de *Faust*, il s'affirme peu à peu. « Inquiétude, ennui, mélancolie, vagues désirs, sombres désespoirs, tous les états de la rêverie romantique ; clairs de lune, lacs, cascades, torrents, rochers, donjons, arceaux gothiques, ruines, tombeaux, tous les objets de la contemplation romantique ; qu'est-ce qui n'a pas été, dès lors, découvert, exploité par la sensibilité française ? »

Ses précurseurs sont si fameux et si grands qu'il faudrait consacrer tout un volume au *préromantisme* : J.-J. Rousseau n'est pas seulement le père du cosmopolitisme littéraire, il épancha tout son cœur dans toute son œuvre, il fit de son moi, de son « âme expansive », l'objet de ses *Confessions* ; bien plus il se « confessa » dans tous ses livres. Ce « promeneur solitaire », épris de la nature, presque universellement oubliée et dédaignée depuis Ronsard, découvrit la montagne, la poésie des jardins anglais et des lacs. Il fut le poète lyrique, en prose, de la *Nouvelle Héloïse*. Novateur dans ses théories dramatiques, Diderot écrivait en prophète :

« Quand verra-t-on naître des poètes ? Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs, lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins... N'avons-nous plus de génie ? »

Le génie est de tous les temps ; mais les hommes qui le portent en eux demeurent engourdis, à moins que des événements extraordinaires n'échauffent la masse, et ne les fassent paraître. Alors les sentiments s'accumulent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent » (*De la Poésie dramatique*).

A l'aube du siècle, Chateaubriand viendra « ressusciter l'âme » (Lamartine), « restaurer la cathédrale gothique, rouvrir la grande nature fermée, inventer la mélancolie moderne », selon les termes magnifiques de Théophile Gautier. Il « renouvellera l'imagination française » par l'exotisme, grâce à son talent de peintre et d'enchanteur, il analysera le « mal du siècle » et réhabilitera le christianisme, proscrit de l'art depuis la Pléiade, surtout il ouvrira, « par René, une veine toute neuve de rêve et d'émotion poétique ».

Madame de Staël révélera la littérature européenne, la poésie intime, rêveuse, mystique, ou pittoresque et fantastique d'outre-Rhin. Elle montrera que la société, qui développe l'esprit, étouffe la méditation et la personnalité, que « la contemplation seule forme le génie ».

A ces hautes influences se mêlent celles de Shakespeare, de Young, l'auteur des *Nuits*, de Macpherson — l'auteur des prétendus poèmes d'Ossian, — de Byron et des Lakistes, de Goethe et de Schiller, de Dante et de maint Espagnol. Si les œuvres étrangères traduites s'étaient répandues en France, élargissant le goût national, nous rendant souvent à nous-mêmes et autorisant l'originalité, les Français, émigrés ou conquérants, avaient couru l'Europe. Ils étaient sortis de chez eux ; il leur fallait du nouveau, et il en était encore au monde. Ils réclamaient autre chose que l'art et la littérature si ternes, si pâles, si secs, du classicisme finissant, rajeuni pour un temps par le retour à l'antique ; ils étaient las d'imiter des imitations. Tandis que du Nord et du Midi nous venait la lumière et parfois aussi la brume, l'ébranlement de la tempête révolutionnaire et vingt années de guerres avaient renouvelé les âmes.

Quand la tourmente fut passée et qu'aux luttes européennes succéda la paix de 1815, il n'était point d'âme, en effet, qui n'éprouvât le besoin d'exprimer cette sensi-

bilité transformée et accrue. L'activité se concentrait dans les cerveaux; on eut le temps d'interroger son cœur. Tel qui eût été soldat, se sentit poète. Désarroi moral, exaltation du sentiment, individualisme impérieux et capricieux, tendance à se replier sur soi-même et à s'isoler dans l'orgueil, soif d'émotions et de sensations intenses, goût des couleurs éclatantes et des formes artistiques, autant de symptômes d'un état nouveau des cœurs et des esprits. Le « mal du siècle », analysé par Chateaubriand, va prendre les proportions d'une épidémie.

Compromis par ses excès, jamais le romantisme n'a été plus cruellement défini que par Goethe : « J'appelle le classique le sain, et le romantique le malade ». Cette boutade injuste a été reprise naguère : elle est devenue le thème de tous les réquisitoires, de toutes les diatribes. Le romantisme paraît à des juges sévères un péché originel, une perversité, une malédiction ! Les romantiques pourraient répondre ce qu'Ernest Renan répondait au nom des Celtes : « La grande profondeur de notre art est de savoir faire de notre maladie un charme ».

Mais le romantisme est si peu morbide que c'est une réaction vigoureuse contre le classicisme. Renier une tradition ne suffit pas à l'abolir. Aussi bien quelques-uns des traits essentiels de notre esprit classique se retrouvent, éminemment, en dépit parfois de l'emphase ou de la négligence, chez nos plus grands romantiques. D'où l'extrême complexité de la doctrine et la peine qu'elle eut à se formuler.

Le nom même de romantisme fut imposé à l'école nouvelle, « mot vide de sens, imposé par nos ennemis et dédaigneusement accepté par nous », écrira V. Hugo en 1869.

Ce mot n'apparaît vraiment dans notre littérature que sous la plume de J.-J. Rousseau, avec la *Cinquième*

promenade des Réveries du promeneur solitaire : « Les rives du lac de Biemme sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près ». Venu d'Angleterre, dès le xvii^e siècle, il avait le sens de pueril bizarre, appliqué au style ou aux personnes. Appliqué aux paysages, il signifie romanesque, pittoresque, sauvage, qui « rappelle à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1798).

C'est avec Mme de Staël que la notion de littérature romantique se précise : « Le nom de romantique a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme » (*De la littérature*, I, XII, 1800). La poésie classique est celle des anciens, la poésie romantique « celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques ». Elle est indigène et non transplantée : « La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau ; elle exprime notre religion ; elle rappelle notre histoire ; son origine est ancienne, mais non antique » (*De l'Allemagne*, II, 11).

Tel sera le romantisme moyenâgeux : « Vers 1828, écrit Sainte-Beuve dans ses *Portraits contemporains*, le vrai moyen âge était étudié, senti, dans son architecture, dans ses chroniques, dans sa vivacité pittoresque ; il y avait un sculpteur (David d'Angers), un peintre (Louis Boulanger), parmi ces poètes, et Hugo, qui, de ciselure et de couleur, rivalisait avec tous les deux ».

Charles Nodier, dès 1821, reprenant l'aphorisme tant de fois répété « la littérature est l'expression de la

société », y joignait cet axiome : « La poésie est l'expression des passions et de la nature... Convenons que le romantisme pourrait bien n'être autre chose que le classique des modernes, c'est-à-dire l'expression d'une société nouvelle, qui n'est ni celle des Grecs, ni celle des Romains ».

Trois ans plus tard, Stendhal, qui, libéral, n'avait aucune sympathie pour la poésie sentimentale, rêveuse, religieuse, pour l'exotisme, ni pour le moyen âge, et qui n'était *romantique* que pour le théâtre, définissait ainsi, à l'italienne, la tendance nouvelle :

« Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires, qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible ».

A. Guiraud trouvait « à cette littérature d'inspiration et non de souvenir, le caractère intime et individuel dont il n'y a aucune trace dans la littérature classique ».

Les polémiques s'engagèrent. La vérité, la personnalité, l'individualisme — qui est le lyrisme —, le rôle social de la poésie, furent les prétentions de l'école nouvelle de 1820 à 1825. Mais les théories étaient si diverses qu'une femme d'esprit, la duchesse de Duras, écrivait, le 6 avril 1824 : « La définition du romantique c'est d'être indéfinissable, c'est un genre indépendant qui prend les beautés où il les trouve, qui ne croit qu'à lui-même : c'est le protestantisme de la littérature. Aussi y a-t-il bien des sectes ».

A telles enseignes que V. Hugo, qui avait rejeté ce nom dans la préface des *Nouvelles Odes* (février 1824), l'admettait en 1826. Il comparait le classicisme au jardin royal de Versailles et le romantisme à une forêt vierge, évoquée d'après Chateaubriand. En 1830, dans la préface des *Poésies* de Ch. Dôvalle et dans celle d'*Hernani*, il définissait le romantisme « le libéralisme en

littérature » et le 15 janvier 1869 il écrivait : « le romantisme c'est la révolution française faite littérature ». Et pourquoi pas ? Le romantisme n'est-il pas la liberté de l'inspiration, la « fraternité des arts », l'égalité, voire la fusion des genres ? Mais qui s'en serait avisé en 1820 ?

Hugo lui-même ne publiera qu'en 1856, dans les *Contemplations*, sa fameuse *Réponse à un acte d'accusation*. Comme bien souvent en littérature les théories ne vinrent qu'après les œuvres ; les tendances nouvelles s'affirmèrent avant de se formuler nettement. Il y eut des romantiques, plutôt qu'un romantisme.

Le Salon de Charles Nodier. « La Muse française ». — L'âme romantique s'incarna dans un littérateur curieux, d'imagination romanesque, plein de velléités, d'idées d'avenir, à demi classique de goût, mais indulgent à la nouveauté, fervent d'exotisme et de tradition française, précurseur des genres qui allaient fleurir et triompher : Charles Nodier (1783-1844).

Il touchait à tout avec talent et fantaisie. Polygraphe et bibliophile, entomologiste et critique littéraire, il furetait, explorait, toujours en quête d'innovations. Avant de collaborer aux deux publications où le romantisme devait chercher ses modèles, ses arguments et son érudition, la *Collection des chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* et les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Nodier avait montré qu'on peut admirer Rabelais, Montaigne et les anciens poètes français sans faire fi des auteurs anglais ou allemands. Dès 1801, dans les *Pensées de Shakespeare extraites de ses œuvres*, il se déclarait pour le génie contre les unités et, en 1804, ses poétiques *Essais d'un jeune barde* évoquaient *Werther*. L'imagination de Nodier est sans cesse en travail ; elle lui suggère des thèmes, des inspirations, des genres. Elle lui montre des déguisements qu'il se

hâte de revêtir. Mélancolie outrée, idéalisation du brigand, amour du fantastique et du frénétique, satanisme, vampirisme, autant de recherches singulières ! autant de trouvailles ! autant d'indications pour la jeune école ! Celle-ci prendra au tragique ce dont Nodier sera le premier à rire.

Bibliothécaire de l'Arsenal à partir d'avril 1824, il ouvre son salon à la poésie nouvelle, il en fait le foyer du 1^{er} Cénacle, car tel fut le nom du premier groupement romantique. Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, Musset, dans ses *Stances à Charles Nodier*, en conservent le souvenir. Sa fille, Marie Nodier, plus tard Mme Mennessier, « Notre Dame de l'Arsenal », est sans doute l'inconnue du sonnet tendre et chaste :

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère

auquel Félix Arvers (1806-1850), pâle sosie de Musset, l'auteur de *Mes heures perdues* et de quelques essais dramatiques d'un genre un peu brutal, a dû d'échapper à l'oubli. Elle fut également liée d'amitié amoureuse avec un jeune poète, mort trop tôt, Antoine Fontaney.

De juillet 1823 à juin 1824, le Cénacle eut sa revue mensuelle, *La Muse française*, dont la devise prédisait à la poésie le retour de l'âge d'or. Elle portait en épigraphe le vers fameux d'André Chénier, dont les poésies avaient été publiées en 1819 par Henri de Latouche, précurseur et initiateur lui aussi :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Émile Deschamps (1791-1871) qui exposa en 1828, dans la préface de ses *Études françaises et étrangères*, le programme de l'école romantique, désormais consciente de ses ambitions et sûre de ses destinées, était l'âme du groupe, assez composite, des fondateurs de *La Muse française*, de cette « phalange poétique »

encore timide, prudente et pleine de scrupules. Esprit fin, vif, ingénieux, traduisant en vers du *Romancer* et des ballades germaniques, il fut des premiers à prêcher le mépris du vulgaire. Son frère Antony (1800-1869), génie tourmenté, âme saturnienne, poète sincère et douloureux, s'intéresse à l'Italie et surtout à Dante. Il sera le traducteur prédestiné de *La Divine comédie* (1829), le poète gémissant et inquiet des *Dernières paroles* (1835) et de *Résignation* (1839). Hugo, Vigny, Saint-Valry, les jeunes romantiques saluaient comme apôtres de l'art nouveau quelques poètes de la génération précédente.

A. Soumet (1788-1845), auteur dramatique applaudi de *Clytemnestre* et de *Saül*, qui aura beau donner en 1841 une tragédie, *Le Gladiateur*, une comédie, *Le Chêne du Roi* et *La Divine épopée*, restera surtout pour la postérité l'élegiaque de la *Pauvre fille*. De même Guiraud, méridional aussi, poète de transition aussi, aura beau faire jouer *Virginie*, *Les Macchabées* et *Le Comte Julien*, il restera le chantre du *Petit Savoyard*.

A cette pléiade qui collabore aux *Tablettes romantiques* et aux *Annales romantiques* (1823-1836) se joignent bien vite Jules Lefèvre (1797-1857), l'auteur des *Confidences*, « génie poétique, cœur ingénu » (Sainte-Beuve), grand voyageur, grand travailleur, passionné pour les littératures étrangères ; Chénedollé, qui sentait et rimait discrètement, un peu trop à la manière de Fontanes et de Delille, le « Girodet de la poésie » ; Baour-Lormian, le traducteur d'Ossian ; le normand Ancelot, qui risquait au théâtre de timides audaces ; Gaspard de Pons, le camarade un peu jaloux de Vigny.

Comment oublier les « Corinnes », les « dixièmes Muses », Mme Sophie Gay, sa fille Delphine, blonde et fêtée, la future Mme de Girardin, Mmes Amable Tastu, Mélanie Waldor et surtout Marceline Desbordes-Valmore (1786-

1859) ? Celle-ci fut vraiment poète, émouvante, inspirée par l'amour, la douleur et la pitié.

C'est le beau temps des épigraphes et des dédicaces. Dans cette belle école assez fermée fleurit un lyrisme mystique, catholique et royaliste, tout dévoué au passé, assez défiant du présent. Mais l'on y professe déjà la liberté du génie, de l'enthousiasme. Des talents estimables seront rejetés dans l'ombre par les succès éclatants et durables de Lamartine, de Vigny, de Hugo, les vrais maîtres du romantisme, qui ont ouvert au lyrisme de 1820 à 1826 des chemins nouveaux. *Les Méditations* et *Les Odes* inauguraient le genre intime, la poésie du cœur ; bientôt les *Orientales* inaugureront le genre pittoresque, la poésie « visible », qui donneront une fête aux imaginations éveillées jadis par Chateaubriand, le patron incontesté de la nouvelle école.

« *Le Globe* », le romantisme libéral. — A partir du 16 septembre 1824, le romantisme trouvait un auxiliaire et parfois un adversaire utile dans le journal de critique libérale *Le Globe*. Cette feuille de juste milieu, fondée par Dubois et Pierre Leroux, paraissait trois fois par semaine, avec des rédacteurs universitaires, la plupart Normaliens. Elle voulait « défendre avec mesure, discrétion, le droit des jeunes poètes à l'innovation et le libre échange entre toutes les littératures » en tenant « la balance égale entre le goût national et les influences étrangères ». Se dressant contre la routine et les conventions du classicisme dégénéré, royaliste sans flatterie, libéral sans jacobinisme, *Le Globe*, adversaire du *Mémorial catholique* et de *La Quotidienne*, attaquait parfois *La Muse française*. Il préférait à la poésie de salon de cette « coterie d'amis » les vers de Lamartine, de Béranger, de Delavigne. L'influence de Sainte-Beuve s'exercera dans ce journal en faveur de l'école nouvelle.

Parmi les autres journaux favorables au romantisme, citons la *Minerve française* (1818-1820), les *Annales de la littérature et des arts* (1820-1827) et le *Mercure du XIX^e siècle* (1823-1830). Comment oublier les élégants Keepsakes, si « fashionables », ornés de jolies gravures — souvent anglaises — où l'excellent avoisinait le médiocre, les pièces originales les plates copies ? Longtemps après leur première nouveauté ils feront rêver toutes les dames Bovary de province, et jusqu'à Albert Samain, le poète du *Chariot d'or*.

L'École romantique. — Grands et petits, les romantiques avaient en commun « le culte de l'Art compris selon l'inspiration moderne rajeunie » (Sainte-Beuve). Ils avaient « la flamme de l'art », l'enthousiasme, de grandes ambitions littéraires. L'amitié, jointe à une noble émulation, les animait. Ne leur reprochera-t-on pas bientôt « la camaraderie littéraire » ? Un groupe se formera rue Notre-Dame-des-Champs, autour de V. Hugo ; Sainte-Beuve sera le Boileau du « Cénacle de Joseph Delorme ». Ce groupe suivra V. Hugo, place Royale. Musset, rétrospectivement, plaisantera, non sans quelque émotion, « la grande boutique romantique ». Alfred de Vigny, dans son Discours de réception à l'Académie française (29 janvier 1846), évoquera ces belles années :

« Un esprit nouveau s'était levé du fond de nos âmes... Depuis peu d'années la paix régnait avec la Restauration... Il se trouva quelques hommes très jeunes alors, épars, inconnus l'un à l'autre, qui méditaient une poésie nouvelle. Chacun d'eux, dans le silence, avait senti sa mission dans son cœur. Aucun d'eux ne sortit de sa retraite que son œuvre ne fût déjà formée. Lorsqu'ils se virent mutuellement, ils marchèrent l'un vers l'autre, se reconnurent pour frères et se donnèrent la main... Ils se confièrent leurs idées d'abord, puis leurs sentiments, et (comment s'en étonnerait-on ?) éprouvèrent l'un pour l'autre une amitié qui dure encore aujourd'hui. Ensuite

chacun se retira et suivit sa destinée... Dans ce champ libre nouvellement conquis, chacun prit la voie où l'appelait l'idéal qu'il poursuivait, et qu'il voyait marcher devant lui ».

Sainte-Beuve ne parle guère autrement dans la *Cause-rie du Lundi* qu'il consacre, le 12 octobre 1857, aux *Poésies complètes* de Théodore de Banville. Et Victor Hugo, roulant Théophile Gautier dans « le linceul de pourpre » de sa poésie, le jour des morts, en 1872, s'écriera, lui, le dernier survivant de la grande École :

Je me souviens des temps écoulés, et, songeant
A ce jeune passé qui vit nos deux aurores,
A la lutte, à l'orage, aux arènes sonores,
A l'art nouveau qui s'offre, au peuple criant : oui,
J'écoute ce grand vent sublime évanoui...
Ce siècle altier, qui sut dompter le vent contraire,
Expire... O Gautier ! toi, leur égal et leur frère,
Tu pars après Dumas, Lamartine et Musset.

(*Toute la Lyre. A Théophile Gautier*).

Cette école d'ailleurs n'avait rien de tyrannique, rien d'impérieux. Hugo ne régentera que quelques *minores*. Elle se divisait en groupes et les excentricités mêmes des « Jeune France » ne sauront la compromettre. Chaque poète affirmera son originalité entière, comme nous allons le voir aux chapitres suivants, Lamartine « génie instinctif », Musset si jalousement indépendant, Vigny solitaire, Hugo avec toute sa puissante maîtrise.

CHAPITRE II

LAMARTINE

Né à Mâcon en 1790, Alphonse de Lamartine vécut surtout à Milly, en pleine nature, depuis 1797. Il est l'aîné de cinq sœurs, « couvée de colombes ». Sa mère, intelligente, pieuse, sensible, prête à son éducation bien de la grâce et de la douceur. Il apprend le latin avec le curé de Bussières, l'abbé Dumont, qui devait rester son ami. Il s'échappe de la pension Pupier, à Lyon ; mais à Belley, les Pères de la Foi l'appriivoisent (1803-1808). Ses classes terminées, il vit à Mâcon, à Milly, à Saint-Point, ennuyé, inquiet, galant avant d'être amoureux. Pour couper court à une amourette de la vingtième année sa famille l'envoie en Italie. Il découvre la splendeur de Rome et le charme de Naples (1811-1812). Rentré en France, il lit beaucoup, s'essaie à la poésie, chasse, fait des dettes et des fugues. Il désire la gloire et l'amour. Sa santé inquiète les siens.

La Restauration fait de Lamartine un garde du corps, à Paris et à Beauvais. Mais les Cent Jours l'arrêtent dans sa carrière militaire. En traitement à Aix-les-Bains, il rencontre en septembre 1816 Mme Charles — Elvire. Cet amour, puis la douleur que lui cause la mort de l'aimée (18 décembre 1817) le révèlent à lui-même. Sans négliger toutefois le positif de la vie, il travaille à des tragédies : *Saül*, *Médée*, et songe à un poème épique : *Clovis*. Désenchanté par accès, mais prêt pour l'action, songeant à une sous-préfecture ou à un poste diplomatique, il écrit ses *Méditations*, qui paraissent en mars 1820. Le voilà célèbre. Attaché à la légation de Naples, il épouse en juin, à Genève, une Anglaise, Éliza Birch, qui sera sa compagne dévouée, courageuse. Après une année passée en Italie (1821), il revient à Saint-Point, à Paris, donne les *Nou-*

velles *Méditations poétiques* (1823). En 1825 il part pour Florence où il restera secrétaire d'ambassade jusqu'en 1828. Il entre à l'Académie et publie ses *Harmonies* en 1830. Les événements de Juillet le tournent vers l'action politique. Après avoir échoué de peu à la députation, dans les Flandres (juillet 1831), il s'embarque pour l'Orient en 1832, y perd sa fille Julia, revient anéanti à Milly en septembre 1833. C'est en Syrie qu'il avait appris son élection à Bergues. Il siégera « au plafond », indépendant, attendant son heure. En 1835 paraît le *Voyage en Orient*.

Orateur doué, il se perfectionne et remporte de beaux succès. Libéral, humanitaire, pacifiste, il exerce un ascendant croissant sur l'Assemblée. En 1836 il publie *Jocelyn*, en 1838 *La Chute d'un Ange*, les *Recueils poétiques* en 1839.

En 1843, passé à l'opposition, il veut élargir le pays légal, « organiser la démocratie en gouvernement ». Il commence son *Histoire des Girondins*, « code en action pour la République future » (1847).

Vienne la Révolution de 1848, qu'il a prédite et hâtée, il vivra trois mois de périls et de dictature oratoire (24 février-10 mai). Membre du gouvernement provisoire, son courage et sa présence d'esprit maîtrisent la foule déchaînée. Le 23 avril, il est élu dans dix départements, avec deux millions de voix. Puis son étoile pâlit. Non renommé en mai 1849, il est élu en juillet ; mais le 10 décembre 1850 il n'obtient que 17 910 voix pour la Présidence de la République. Le Coup d'État met fin à sa carrière politique.

Alors commencent « dix-huit ans d'abandon moral, de travail forcé et de détresse ». Accablé de dettes, il se voue à la prose. C'est alors qu'il publie les *Confidences* et les *Nouvelles Confidences*, ses romans, ses œuvres historiques et surtout le *Cours familier de littérature* (1856-1869). Il perd sa femme en 1863 ; Valentine de Cessiat, sa nièce préférée, devient son ange gardien. Il meurt le 28 février 1869.

L'homme et l'écrivain. — Gardons-nous surtout de ne voir en Lamartine que l'élégiaque « monocorde », que « le poète mourant ». Du lyrisme il a exprimé toutes les inspirations : les plus mélancoliques, mais les plus hautes, les plus viriles aussi. Il a donné à la Muse « au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes

du cœur de l'homme ». Quelle puissance d'organisation ! Quelle élévation de pensées ! quelle richesse d'idées ! quel large flot de poésie !

L'histoire de sa vie dépasse en beauté, en humanité, la légende qu'il a créée lui-même, aussi romanesque dans ses *Confidences* et dans ses « Commentaires » qu'il était sincère dans sa Correspondance et dans ses *Méditations*.

De haute taille, distingué de physionomie et d'allure, il charme par la simplicité de son élégance naturelle. Il est serviable, généreux, humain. Gentilhomme de campagne, aimant les chevaux et les chiens de chasse, c'était un « grand diable de Bourgogne », ainsi qu'il disait, un vrai vigneron. Mais de son terroir, il s'élevait sans effort jusque parmi les anges.

Sa poésie idéalise en séraphiques extases ses multiples et positives amours : Lucy, Henriette, tendres adolescentes, Graziella la cigarière de Procida, une mystérieuse princesse italienne, Julie Charles — Elvire — Éliza Birch, d'autres encore, passionnément adorées.

Et de toute son âme, il aime la France, il aime l'humanité, il aime le Dieu catholique de sa jeunesse, puis le Dieu de ses rêves philosophiques. De chacune de ses tendresses il fait une religion. Il concilie les extrêmes, vit dans l'idéal sans oublier le réel, « avide d'action et né pour l'action », utopiste et avisé à la fois. Poète le plus poète qu'on puisse imaginer, il se fera sans peine diplomate, orateur parlementaire, ministre. Légitimiste de sang, ouvert à toutes les idées généreuses, il ira lentement vers la République, et deviendra, en des heures tragiques, le tribun populaire qui sait dompter les foules. Déçu, oublié, désenchanté, après que les événements l'aurent « écrasé sans l'aplatir », il se gardera pur de fiel et d'amertume. Beau joueur contre la destinée, il luttera jusqu'au bout, la plume à la main.

Les vers semblent sa langue naturelle et il est un de nos plus purs prosateurs. Quel satirique il pouvait faire, hautain et cinglant, s'il avait daigné multiplier ses « morsures de cygne » !

Homme de lettres, il le fut très peu. « La poésie n'était pas mon métier, c'était un accident, une aventure heureuse, une bonne fortune dans ma vie ». Il s'avouait, avec désinvolture, « incapable du pénible travail de la lime et de la critique sur soi-même ». Il y a du vrai dans ces prétentions naïves de la préface des *Recueils*, où il se donne comme écrivant ses vers d'un seul jet.

Et pourtant, on ne croit plus au « Lamartine ignorant qui ne sait que son âme ». Quand parurent les *Méditations*, depuis plus de quinze ans, le futur poète lisait nos classiques, et Voltaire et Jean-Jacques, et les auteurs étrangers, dans le texte ou dans les traductions. Depuis douze ans il versifiait à la façon de Gresset, ou de Parny. Ne déclare-t-il pas qu'il jeta au feu « des volumes de vers écrits dans les deux ou trois années qui précédèrent la publication des *Méditations* » ? Ces « quatre petits livres d'élégies », surannées, froides et fades, qu'il avait failli donner en 1816, étaient déjà le fruit d'un long apprentissage. Il a exécuté bien des gammes, avant de trouver ses pures harmonies.

Ses manuscrits nous font assister à son travail. Sur de petits albums, où s'alignent des comptes et des adresses, ou bien en marge des livres aimés, il jette ce qui lui vient à l'esprit, ce qui chante à son oreille et fait battre son cœur. Peu de révision réfléchie, peu d'application à se relire, peu de surcharges, de rares corrections. S'il n'est pas satisfait du premier jet, il recommence plusieurs fois chaque strophe. Il reprend de l'élan. De là ces attaques magistrales, ces fortes reprises, cette aisance souveraine.

Sa poésie est surtout musique, musique inimitable,

d'une harmonie fluide, suave, éolienne. « La musique porte en elle son sentiment, de beaux vers portent en eux leur mélodie ». C'est la poésie des *Méditations*, à peine matérielle, imprécise comme le rêve, vibration pathétique qui berce et caresse, qui ouvre au songe des perspectives indéfinies. Par cette poésie il se fit l'interprète inspiré de toute une génération passionnée, mélancolique, un peu lasse, aspirant vaguement à l'infini, à l'au delà. Mais de ce chant plaintif il s'élèvera à la symphonie ample et puissante. De la note sensible, il passera aux chants tumultueux et virils, vibrants de fortes et de « mâles pensées ». Sous la poussée de sentiments intenses, qui débordent de son âme magnifiquement expansive, il ajoutera, lui aussi, à sa lyre une « corde d'airain ». Et ce fier poète, auquel on fait grand tort en s'obstinant à l'appeler « le chantre d'Elvire », lui, l'auteur des *Harmonies* et des *Recueils*, de *Jocelyn* et de *La Chute d'un Ange*, âme ouverte aux plus hautes idées, aux plus nobles sentiments, célébrera Dieu, la Nature et l'Homme, l'amour, la pitié et la mort, la paix, le progrès, la fraternité sociale, avec une puissance inégalée.

Trop souvent il a médité de son art. Il s'est fait tort à lui-même. « La poésie chante bien, pleure bien, mais elle décrit mal ». Pris à la lettre, combien ce jugement de Lamartine est injuste pour Lamartine lui-même ! On trouve dans son œuvre bien des vers d'une fraîcheur de coloris incomparable, aux tons vifs, aux lignes sûres, maint tableau d'un relief fermement accusé, des paysages réalistes et jusqu'à des natures mortes.

Lui, l'aîné de nos poètes romantiques, il écrivait : « Il faut être classique dans l'expression et romantique dans la pensée ». Du classicisme français il conservait, avec quelques affectations et quelques travers, les qualités suprêmes : clarté, unité, ordre, composition et

mouvement oratoire. Son romantisme, c'est la sincérité dans l'enthousiasme, le cri de l'âme.

Les « Méditations poétiques ». — L'apparition des *Méditations poétiques* (11 mars 1820) marque une date dans l'histoire de nos lettres.

« Voici donc enfin des poèmes d'un poète, des poésies qui sont de la poésie », s'écriait dans le *Conservateur littéraire*, avec un enthousiasme clairvoyant, le jeune Victor Hugo.

« Non, écrira Sainte-Beuve, un demi-siècle plus tard, dans ses *Causeries du Lundi*, ceux qui n'en ont pas été témoins ne sauraient s'imaginer l'impression vraie, légitime, ineffaçable, que les contemporains ont reçue des premières *Méditations* de Lamartine, au moment où elles parurent... On passait subitement d'une poésie sèche, maigre, pauvre, ayant de temps en temps un petit souffle à peine, à une poésie large, vraiment intérieure, abondante, élevée et toute divine ».

On pourrait multiplier les témoignages du même genre. D'où venait un tel enthousiasme ? Et à quoi tient la valeur durable des *Méditations* ?

La poésie de l'âge précédent ne nous émeut pas. Celle-ci éveille dans les âmes des résonances profondes. Lorsque Lamartine évoque les misères et les grandeurs de l'amour humain, il est à la fois très chaste et très ardent ; lorsqu'il parle de la nature, il est pénétré d'elle et il la pénètre ; lorsqu'il nomme Dieu, il est, en même temps, avide de sécurité et plein de trouble. Chargée de tant d'émois, sa poésie trouve son unité dans sa noblesse, dans une aspiration continue à l'éternel.

Presque toutes les vingt-quatre pièces qui composaient à l'origine ce recueil de 116 pages sont célèbres. Voici *Le Lac*, qui doit son immortalité à l'appel impérieux que l'homme adresse à la nature oublieuse, pour

qu'elle garde au moins le souvenir de ses amours. Voici *Le Vallon*, sonate qui commence en mélancolie, avec son prélude triste, ses quatre strophes descriptives évoquant la tombée d'un jour d'automne, puis qui passe soudain, avec l'aurore et le soleil, à la confiance et à l'espoir. Voici *L'Automne*, confidence d'une inquiétude languissante, de regrets et de désirs douloureux, où l'âme du poète s'exhale « comme un son triste et mélodieux ». Voici *L'Isolement*, lamento plein de détresse dont les dernières notes expriment, du milieu même de la mélancolie, l'appel de l'espoir. Enfin, s'élevant aux hauteurs sublimes, *L'Immortalité*.

Lamartine, lorsqu'il réintroduit dans la poésie les spéculations qui dirigent la vie ou qui expliquent la mort, lui rend sa dignité et multiplie son pouvoir.

La critique moderne a montré que les *Méditations* étaient plus riches encore et plus complexes que leur lecture ne permet de supposer d'abord. Avec un tact très sûr et très discret, Lamartine a retouché les premières épreuves de ses *Contemplations* (c'est ainsi qu'il avait songé à les appeler) en éliminant les détails biographiques trop particuliers, les confidences individuelles. *Le Lac* s'appelait d'abord *Ode au lac de B**... ; il était trop facile de reconnaître, sous l'initiale, le lac du Bourget, et de retrouver les personnages réels : Madame Charles, et lui-même. Il a préféré fondre avec délicatesse poésie et vérité. On sait même aujourd'hui que la malade d'Aix-les-Bains, pâle et charmante, n'est pas la seule femme qu'il ait chantée dans ses vers. Ce doux nom d'Elvire, qu'il lui a prêté, appartient aussi à d'autres. Telle pièce, qui développe un thème épicurien, s'adresse à Graziella. *Le Chrétien mourant* doit peut-être son accent douloureux au tourment d'une passion fugitive. *L'Automne* est inspiré par la jeune Anglaise qui allait devenir sa femme.

On s'est appliqué aussi à trouver les sources des *Méditations*, à déterminer exactement ce que Lamartine devait à la tradition et ce qu'il ne devait qu'à lui-même. En voyant comment il se dégage du passé, on l'apprécie mieux. Qu'on allègue la Bible, Pétrarque, Ossian, J.-J. Rousseau, Parny, Chateaubriand et tant d'autres, la véritable source des *Méditations* n'en reste pas moins la vie sentimentale du poète. On peut reconnaître au passage l'écho lointain d'un vers déjà formulé, des réminiscences, voire des souvenirs précis. Mais où trouver le même émoi ? la même sincérité ? la même harmonie ? Où trouver — pour emprunter à Lamartine l'expression même dont il se sert dans les *Destinées de la poésie* — une œuvre capable de mieux incarner « ce qu'il y a de plus intime dans le cœur, et de plus divin dans la pensée » ?

Des « Méditations » aux « Harmonies ». — Après le succès triomphal des *Méditations*, Lamartine n'aurait pas été poète s'il n'avait pas continué à chanter. Il exagère quand il écrit à Virieu le 15 février 1823 : « Je viens de vendre 14 000 francs comptant mon deuxième volume de *Méditations*. Ayant vendu mon livre, il a bien fallu le faire ». Après un radieux séjour en Italie, revenu à Saint-Point, il dut achever et ordonner des pièces de date, d'origine et d'inspirations différentes, qu'il intitula *Nouvelles méditations poétiques* (nov. 1823).

Sans effort, avec plus de souffle, il reprend quelques-uns des thèmes qui avaient trouvé en 1820 un prodigieux succès. Il redit ses regrets et ses mélancolies dans *Le Passé*, délicieusement mélodieux et ailé, et dans *Le Poète mourant*. Chant funèbre, ému et grave, où le souvenir de l'amour s'épure devant le martyre d'une agonie, *Le Crucifix* évoque la mort exemplaire d'Elvire et s'achève en acte de foi. Mais Lamartine trouve des

accents nouveaux pour célébrer son bonheur d'époux, l'enchantement d'un rêve vécu dans le décor le plus édénique du monde, parmi les fleurs et les parfums de l'Italie. Enivré d'une volupté nuptiale et chaste, il bénit la vie. Ses regrets mêmes s'expriment avec plus de précision et comme de réalité. Sur la terre italienne, le Bourguignon, pris de la nostalgie du sol natal, évoque d'un pinceau plus ferme le décor de sa rustique enfance :

Où, je reviens à toi, berceau de mon enfance,
Embrasser pour jamais tes foyers protecteurs ;
Loin de moi les cités et leur vaine opulence !
Je suis né parmi les pasteurs.

Enfant, j'aimais comme eux à suivre dans la plaine
Les agneaux pas à pas, égarés jusqu'au soir,
A revenir comme eux baigner leur blanche laine
Dans l'eau courante du lavoir...

J'aimais les voix du soir dans les airs répandues,
Le bruit lointain des chars gémissants sous leurs poids
Et le lourd tintement des cloches suspendues
Au cou des chevreaux dans les bois.

Ainsi son inspiration se renouvelait. Il abordait même l'histoire, dans la méditation âpre et vigoureuse sur *Bonaparte*. Et pourtant, malgré ces beautés diverses, malgré la maîtrise et l'ampleur du lyrisme, ce second recueil n'éclipsait pas le premier.

La Mort de Socrate et le *Dernier chant du pèlerinage d'Harold* (1825) idéalisaient en un sens chrétien les figures du sage antique et du grand poète anglais. Transposant librement le *Phédon*, Lamartine évoquait les derniers entretiens et la mort sereine d'un Socrate précurseur du Christ. Pour rendre hommage à Byron, « la plus grande nature poétique des siècles modernes », il s'inspirait à sa guise d'un des beaux poèmes du noble lord, qui avait quitté l'Italie et l'amour pour aller suc-

comber généreusement à Missolonghi. Au lieu de l'irrégion et du scepticisme, il prêtait au grand Byron expirant comme un retour à la foi chrétienne.

Les « Harmonies poétiques et religieuses ». — Au lendemain de la mort de sa mère, Lamartine allait tenir la promesse qu'il avait faite jadis à la pieuse Mme de Raigecourt : « J'écris deux petits volumes de poésies purement et seulement religieuses, destinées à la génération qui a conservé un Dieu dans son cœur ». Il s'ouvrait ainsi à son ami Virieu : « Je fais quelques vers, d'un nouveau style... Ce n'est pas du romantisme à la Hugo, c'est quelque chose de plus intime, de plus vrai, de plus dénué d'affectation de costume et de style ».

Ces *Harmonies*, qui marquent un effort de renouvellement, il avait songé à les appeler « *Psaumes modernes* » (juin 1830). La poésie y jaillit comme une source vive. Les lettrés y admirent des merveilles prosodiques, des variations lyriques d'un souffle et d'une ampleur inconnus jusqu'alors. Les croyants y trouvent des cantiques simples, graves, ardents, qui célèbrent Dieu visible dans la nature, des hymnes intarissables, qui élèvent l'âme jusqu'au Créateur. La gratitude du poète déborde et s'épanche en *Te Deum* sans fin (*L'Infini dans les Cieux*, *Le cri de l'âme*, *Paysage dans le golfe de Gènes*).

Avec leurs strophes drues et pleines, leurs majestueux développements de symboles, *Le Chêne*, *L'Humanité*, révèlent un poète philosophe. Le gland germe, grandit, il devient le chêne superbe qui abrite tout un monde d'êtres : le miracle de sa croissance atteste un Dieu et une Providence qui mène tout à sa fin. La jeune fille délicate et frêle deviendra femme. D'elle naîtra un fils, créature débile d'abord devant les forces de la nature. Mais peu à peu le génie de l'homme maîtrisera cette nature, dont il deviendra le roi.

D'autres *Harmonies* nous font pénétrer dans l'âme même de Lamartine. C'est *L'Hymne à la douleur*, d'une poignante sincérité et d'un art achevé : un premier élan de colère et de désespoir, puis une plainte amère, un temps d'hésitation, enfin le calme qui se résigne. La douleur fut pour le poète un principe d'énergie, un stimulant. La mort d'Elvire, la mort de sa mère, la mort de sa fille, l'ont chaque fois tiré brusquement du rêve et lancé dans l'action. Qui n'a pas lu *Novissima verba*, la pièce où Lamartine, dans une nuit de fièvre, malade, découragé, croyant sa dernière heure proche, aborde les spéculations les plus hautes sur la destinée humaine, celui-là ne connaît pas ce très grand poète romantique.

Gagné dès longtemps par l'esprit du siècle, par l'idée de liberté, il adjurait les royalistes de ne pas s'entêter dans la réaction. Au nom du Christ, comme au nom de la raison, il les appelle au progrès moral et social, à l'acheminement de l'humanité « vers le but de sa destinée divine ». Cette profession de foi et cette exhortation, il les exprime dans les strophes hardies et confiantes des *Révolutions* (1831).

Le « Voyage en Orient » (1832-1833). — Dès 1829 Lamartine répondait à Hugo qui lui souhaitait l'accès de la tribune : « Nous voulons l'ordre et nous estimons la liberté. Nous regrettons ce qui est respectable du passé ; nous espérons ce qui est désirable de l'avenir... ». Libéral, « progressif », la Révolution de 1830 le décide. Candidat à Bergues en mai 1831, son programme de « politique rationnelle » porte : liberté de la presse, indépendance religieuse, émancipation légale et progressive de l'enseignement, élargissement de la liste électorale. Il échoue. « Un voyage est une action... On ne sait que ce qu'on a vu », écrira-t-il. Il part pour l'Orient. Le 10 juillet 1832, avec sa famille et toute une suite, il

s'embarque vers le berceau des religions. « La fête du regard commence pour lui ». La Grèce et surtout les rives du Bosphore lui révèlent la richesse des couleurs et la diversité des lignes. La beauté sévère du désert, « miroir de l'infini », le transporte. Devant les ruines de Balbek, au pied des cèdres du Liban, son imagination se familiarise avec l'énorme et le surhumain. Il élargit ses horizons ; il élargit son âme. Brusquement la mort de sa fille Julia, à Beyrouth, le frappe au cœur. « Homme de douleur », « homme de désespoir », il écrit avec des larmes le poème de *Gethsémani*, à la mémoire de son enfant. Puis il regagne la France, meurtri et désolé. Se remettant au travail, il tire de ses albums le récit de son voyage. La légende des notes publiées telles quelles ne résiste pas à l'examen des brouillons. La confrontation des textes successifs nous éclaire sur les soucis d'art de Lamartine comme sur l'évolution rapide de ses idées de 1832 à 1833. Voici qu'il flétrit le pouvoir et ménage le pays. De son catholicisme, dès longtemps chancelant, il ne reste guère qu'un « rationalisme chrétien ». Une fois sa douleur calmée, son « cœur sans repos » avait besoin d'un dérivatif. Quelle vocation pour un idéaliste, vibrant comme lui au souffle social, que l'activité politique !

« Jocelyn ». « La Chute d'un Ange ». — Voué désormais à l'action, Lamartine ne délaisse pas encore la poésie, « la raison chantée ». Il la magnifie dans les *Destinées de la poésie* (1834). Il veut laisser un monument de sa pensée et se renouveler en se détachant de lui-même. D'où *Jocelyn* « Épisode, Journal trouvé chez un curé de village », où il romance une aventure de jeunesse de l'abbé Dumont, son premier maître et son ami. D'où *La Chute d'un Ange*. C'est la réalisation fragmentaire d'un vaste poème philosophique, conçu de longue date. Aussi

bien l'épopée symbolique, à tendances historiques et humanitaires, répondait au goût du temps. Ballanche et Edgar Quinet ne s'y étaient-ils pas essayés déjà ?

Dès 1823, Lamartine avait projeté de peindre les réincarnations successives d'un ange déchu. Ce vaste plan ne fut réalisé que fragmentairement. Le poète rêvait d'embrasser l'histoire tout entière de l'âme humaine, depuis les origines du monde, et de retracer son ascension, de degré en degré, de douleur en douleur, vers la perfection divine.

Son premier épisode, *Jocelyn*, il le situait sous la Révolution, dans le décor des Alpes de Savoie. Les grands paysages apparaissent, ondoyants et frémissants, « tout bleus, tout nuancés d'éclatantes couleurs ». Unissant la douceur et la force, ce poème chantait une idylle virginale, légende touchante de « destinées brisées », mais il disait aussi les épreuves acceptées et le sacrifice. Laurence, innocente et naïve « sœur des Anges », restera, même à l'heure de ses défaillances mondaines, fidèle au souvenir de son premier rêve. *Jocelyn*, amoureux meurtri, se fait missionnaire de la charité. Sous la figure idéalisée du curé de Valneige, devenu la providence d'un hameau perdu au flanc des montagnes, il instruit les enfants, console les pauvres, hausse leur pensée vers Dieu.

Le grand mérite de *Jocelyn*, suivant Sainte-Beuve, était de mêler à la poésie sublime des cimes alpestres la poésie des humbles cœurs. Il aimait surtout les tableaux rustiques qui abondent dans ce poème, la peinture de la vie familière. Dans cette épopée d'un genre nouveau, Lamartine confessait avec une sincérité profonde ses pieuses extases de Belley, l'éveil de son cœur amoureux, ses sentiments et ses souvenirs d'autrefois. La mort de la mère de *Jocelyn*, les funérailles de Laurence ne sont-elles pas l'évocation émouvante et

vraie de celles de Mme de Lamartine mère ? Jocelyn à Paris sous les fenêtres de sa compagne d'antan, n'est-ce point le poète d'Elvire ? Ce souhait touchant de Jocelyn, c'est le père inconsolé de Julia qui l'anime de la tendresse douloureuse de ses regrets ;

Un enfant ! ah ! ce nom couvre l'œil d'un nuage,
Un être qui serait elle et moi ; notre image,
Notre céleste amour de terre se levant,
Notre union visible en un amour vivant,
Nos figures, nos voix, nos âmes, nos pensées
Dans un élan de vie en un corps condensées,
Nous disant à toute heure en jouant devant nous :
Vous vous mêlez en moi, regardez, je suis vous !...
Ah ! ce rêve que Dieu pouvait seul inventer,
Sur la terre l'amour pouvait seul l'apporter.

(4^e Époque).

Ce poème d'amour ardent, d'amour épanché sur tous les êtres, sur la nature entière, appelait naturellement le lyrisme, qui prend son essor en strophes ailées. L'hymne alterné au printemps, les stances à Laurence jaillissent comme le débordement d'un cœur trop plein. Avec un goût profond pour les réalités rustiques, avec une noblesse d'expression qui poétise tout, Lamartine brosse ses *Géorgiques* dans l'épisode des *Laboureurs*. Un hymne enthousiaste au travail, « sainte loi du monde », s'élève en méditation et en prière, sublimes d'accent.

Encouragé par le succès de *Jocelyn*, Lamartine poursuit son grand œuvre et en développa un autre épisode. Remontant aux anciens jours du monde, il évoquait les tribulations de *Cédar*, l'ange déchu, transformé en homme par l'amour que lui inspire la mortelle *Daïdha*. Conçue dès 1823, au temps des *Amours des Anges* et d'*Éloa*, mais écrite après le voyage en Asie Mineure, *La Chute d'un Ange* nous transporte dans une tribu pastorale du Liban, puis aux bords de l'Oronte, enfin dans la

cité fantastique des Titans, cette Babel imaginée d'après les ruines de Balbek. Ce rude poème, géniale ébauche, inégal, mais d'une luxuriance prodigieuse, « il faut l'explorer comme une forêt vierge » (P. M. Masson). Parfois le poète se hausse à la taille de ces « géants qu'on retrouve dans toutes les histoires primitives », par exemple quand il évoque le banquet infernal et sanguinaire des Titans de Babel. Souvent il se contente de sentiments plus accessibles. Que de scènes idylliques, touchantes ou pathétiques, *Daïdha* emmurée vivante avec ses deux jumeaux dans la Tour de la faim, la fuite de *Cédar* et de sa compagne dans le désert, leur fin désespérée, en font un poème de la pitié et de la mort ! Mais surtout le souffle social, dont frémissait mainte page de *Jocelyn*, soulève la pensée du poète et anime ses « paroles d'un croyant ». La 8^e Vision où le prophète Adonaï, le vieillard du Carmel, révèle au couple fugitif la loi de Dieu, le livre primitif, cet évangile du « christianisme en esprit », formule en vers fiers et vigoureux, d'une auguste simplicité, les articles de la foi nouvelle de Lamartine.

Dieu est tout ; l'âme est immortelle ; tout meurtre est impie. La famille doit s'étendre jusqu'à la fraternité universelle. L'homme doit vivre en pleine nature, doux envers ses semblables, doux même pour les animaux :

Vous lirez dans leurs yeux, douteuse comme un rêve,
L'aube de la raison qui commence et se lève.

« Original, énergique et viril, ce poème doit séduire même ceux qui se plaignent de rencontrer trop souvent dans les poésies de Lamartine la nonchalance monotone d'une âme indécise et trop tendre ». Hugo et Leconte de Lisle admiraient singulièrement cette épopée inégale et magnifique, hardie de conceptions, éclatante d'images, vigoureuse de forme.

« Les Recueils poétiques » (1839). — Malgré le demi-échec de *La Chute d'un Ange*, Lamartine revint encore à la poésie. *Les Recueils*, qu'on pourrait appeler *Expansions*, manifestaient la transformation profonde de son être. Ce sont des pièces de circonstance, ardentes et vibrantes : des lettres, des toasts, des discours, des professions de foi, des consolations et des épitaphes. Le poète y donnait un souvenir aux morts. Mais un animateur s'y révèle, entraînant vers les sommets des compagnons de route et de luttes. Professant une religion très large d'humanité, il se tourne vers ceux qui souffrent et qui peinent. Reniant le temps où il s'absorbait dans sa propre douleur, il raconte à un ami malade, M. Félix Guillemardet, sa conversion sociale :

Frère, le temps n'est plus où j'écoutais mon âme
Se plaindre et soupirer comme une faible femme,
Qui de sa propre voix soi-même s'attendrit,
Où par des chants de deuil ma lyre intérieure
Allait multipliant, comme un écho qui pleure,
Les angoisses d'un seul esprit...

Ma personnalité remplissait la nature :
On eût dit qu'avant elle aucune créature
N'avait vécu, souffert, aimé, perdu, gémi,
Que j'étais à moi seul le mot du grand mystère
Et que toute pitié du ciel et de la terre
Dût rayonner sur ma fourmi.

Puis mon cœur, insensible à ses propres misères,
S'est élargi plus tard aux douleurs de mes frères ;
Tous leurs maux ont coulé dans le lac de mes pleurs ;
Et comme un grand linceul que la pitié déroule
L'âme d'un seul, ouverte aux plaintes de la foule,
A gémi toutes les douleurs.

Lamartine, qui aime d'instinct toutes les idées généreuses, appelle de ses vœux les temps où les haines seront abolies, où les hommes se réconcilieront dans l'univers apaisé :

Au banquet national des Gallois et des Bretons il s'écrie :

L'homme n'est plus français, anglais, romain, barbare.
Il est concitoyen de l'empire de Dieu.

Il préludait ainsi à *La Marseillaise de la paix* (1841), réponse fière et noble au *Rhin allemand* de Becker :

Ma patrie est partout où rayonne la France,
Où son génie éclate aux regards éblouis !
Chacun est du climat de son intelligence ;
Je suis concitoyen de tout homme qui pense :
La vérité, c'est mon pays !

Anticipant sur l'avenir, avec un optimisme impénitent et une candeur obstinée, le poète d'*Utopie* évoque l'âge d'or de l'humanité, la concorde, la fraternité universelle. Du moins nul n'exprima ce grand rêve avec plus d'éloquence et d'élévation.

Lamartine se donne désormais tout entier à sa mission politique ; il n'écrira plus guère de vers. Plus tard, condamné au « labeur de la prose », survivant à sa famille éteinte, des souvenirs attendris, des retours attristés lui dicteront quelques « Méditations d'arrière-saison », rares et exquises fleurs d'automne, *Le Désert* (1856), poème de Dieu, *La Vigne et la Maison*, poème de la famille, regret et souhait de vieillard, qui attend que le Père le rappelle à lui.

Lamartine homme politique. — Comme homme d'État, ce grand poète appartient à l'histoire et y fait noble figure. Il avait de l'horizon dans l'esprit, le don naturel de l'éloquence. Il se perfectionna à la tribune. Il lançait les images magnifiques à profusion et faisait « briller une parole de pourpre et d'or ». A l'occasion il trouvait le mot trivial et profond, le mot qui reste. Une logique nerveuse et puissante, une haute raison

s'affirment dans ses meilleurs discours. Celui qu'il prononça le 26 mai 1840 sur le retour des cendres de l'Empereur reste son chef-d'œuvre.

Lamartine prosateur. — Le *Cours familier de littérature* est un monument trop dédaigné. Tantôt compilateur hâtif, tantôt magistral écrivain, Lamartine avec sa géniale facilité, sa curiosité universelle, y rédige ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, mais sans orgueil et sans amertume. Ne lui demandez ni chronologie ni exactitude, mais des souvenirs vécus, des impressions de poète épris de tous les arts. Il y parle noblement des écrivains qu'il a connus, il y salue les talents naissants. Guéri de l'utopie, mais confiant dans l'avenir, il y fait part de ce que sa vieillesse savait.

« J'aime mieux mourir de travail que de douleur », disait-il. Malgré son labeur héroïque sa détresse s'aggravait. Sur la proposition d'Émile Ollivier, une loi accordait en avril 1867 « la rente viagère d'un capital de 500 000 francs à M. de Lamartine, à titre de récompense nationale ». Mort en 1869, le poète fut enterré à Saint-Point. Sur sa tombe se lit une parole de foi et d'espérance : « *Speravit anima mea* ». Théophile Gautier avait raison de dire de ce grand poète romantique, au « génie instinctif » (1) : « Lamartine, c'est la poésie même ».

(1) Sainte-Beuve.

CHAPITRE III

VICTOR HUGO

Victor-Marie Hugo est né à Besançon, le 26 février 1802, « d'un sang breton et lorrain à la fois ». A force de « lait pur et de soins et d'amour » sa mère le sauve. Ainsi cet enfant chétif se trouva deux fois son fils. Son père, qui était officier et deviendra le général comte Joseph-Léopold-Sigisbert Hugo, l'emmena avec deux frères aînés en Corse, à l'île d'Elbe, en Calabre, à Paris, puis en Espagne (1811). De ce dernier séjour il conserva l'impression la plus profonde. En 1812, dans le jardin sauvage et mystérieux de l'ancien couvent des Feuillantines, où la nature lui parlait, enfant précoce, il dévore Tacite et Virgile. Sera-t-il soldat ? Son père le destine à l'École Polytechnique. Mais déjà poète, sa vocation se déclare : « Je veux être Chateaubriand ou rien », écrit-il en 1816. Deux ans après, l'Académie des Jeux floraux lui décerne l'Amarante d'or, puis en 1820 le titre de « maître », pour *Moïse sur le Nil*. Il prend part aux concours académiques, lance le *Conservateur littéraire* (décembre 1819-mars 1821) dans le sillage du *Conservateur*, le journal politique de Chateaubriand. En 1822 il publie ses premières *Odes*. De bonne heure, à ses rêves de gloire s'étaient unis des rêves d'amour. A dix-sept ans, il s'était fiancé avec Adèle Foucher, qui en avait seize. Leurs deux familles, pourtant liées de longue date, s'opposaient à leur mariage. Mais « vouloir fortement, c'est pouvoir », Hugo le sait et le prouvera. Combien de ses vers, combien de pages du roman *Han d'Islande* remplacent les lettres d'amour que le fiancé ne peut plus faire parvenir à son Adèle ! Ruse charmante. Enfin, plus de trois ans après le premier aveu, grâce à une pension royale de mille francs, qui le faisait riche, il

réalise son rêve : Adèle Foucher devient Mme Victor Hugo (12 octobre 1822). Il leur naîtra plusieurs enfants : Léopoldine, Charles, François, Adèle. L'auteur des *Odes et Ballades* (1826), de la *Préface de Cromwell* (1827) — le manifeste de la nouvelle école — avec son front puissant et ses yeux contemplateurs, devient le chef du second Cénacle. Drames, romans, recueils lyriques imposent sa renommée : *Hernani* (1830), *Marion Delorme*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Feuilles d'Automne* (1831), *Les Chants du Crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837), *Ruy Blas* (1838), *Les Rayons et les Ombres* (1840). Enfin, en janvier 1841, il entre à l'Académie. L'année 1843 fut marquée par l'échec des *Burgraves* et par un coup terrible du sort : Hugo perd sa fille et son gendre, noyés à Villequier, après quelques mois de mariage. Ses ambitions politiques se précisent : il devient pair de France en avril 1845. Élu représentant du peuple en 1848, puis en 1849 membre de l'Assemblée Législative, il rêve de jouer un grand rôle. Après le Coup d'État du 2 décembre 1851, c'est l'exil. Il se réfugie en Belgique, puis dans les îles anglo-normandes, en vue de cette terre, « Tombeau de ses aïeux et nid de ses amours ». De ces dix-huit ans de labeur infatigable et de merveilleuse fécondité datent *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des Siècles*, *Les Misérables*. Irréconciliable, il repoussera jusqu'à la chute du régime impérial l'amnistie offerte aux proscrits. Il ne revient à Paris qu'en septembre 1870, pour réclamer sa place sur le sol de la patrie envahie. Il publie *L'Année Terrible* en 1871. Membre de l'Assemblée nationale, il est élu en 1876 sénateur de la Seine. Il ne cesse d'écrire (*L'Art d'être grand-père*, *La Légende des Siècles* 2^o et 3^o séries). Il meurt le 23 mai 1885, selon sa prophétie, « dans la saison des roses ». On lui fit des funérailles nationales, de l'Arc de Triomphe, qu'il avait magnifiquement célébré, au Panthéon.

L'homme et l'écrivain. — « C'est le plus prodigieux artiste qu'il y ait dans l'histoire de notre poésie française ». Doué d'une imagination de dessinateur et de peintre, il sait voir, évoquer mentalement et rendre la ligne, et aussi la couleur, mais surtout les jeux des rayons et les « larges estompes de l'ombre », le « combat du jour et de la nuit ». En voyage, ou « fenêtres ouvertes », il saisit au passage les sensations, il les note avec la sim-

PLICITÉ des maîtres. Sa mémoire retient le contour, l'aspect et jusqu'au mouvement des choses vues. Son imagination trouve naturellement des harmonies secrètes, des analogies émouvantes entre les parties du grand tout. Voyant, et même visionnaire, il a le don du rythme et de la musique. Ses vers, orchestrés avec une magnifique ampleur, épuisent les ressources de tous les registres et de toutes les sonorités. Son œuvre comprend tous les genres d'harmonie : chanson, lamento, hymne, fanfare, sonate ou symphonie, jusqu'aux dissonances étranges et au tapage gigantesque.

Avec le temps, Hugo se révélera poète comme on l'était aux anciens jours du monde. Mistral avait raison d'écrire à l'auteur de *La Légende des Siècles* : « C'est merveilleux, immense, cyclopéen ! On est étonné, abasourdi, ravi de trouver là, et au milieu d'un siècle anti-poétique, une puissance, une virginité d'idées, un éclat d'images, une envergure de génie qui eût émerveillé l'antiquité indienne ». La métaphore semble le fruit naturel de sa pensée. Dans son cerveau, l'image tourne naturellement au symbole. On a pu dire qu'elle y créait l'idée.

Il sent, il pense en vers. Un petit carnet de voyage, à la date du 12 septembre 1843, en témoigne pathétiquement. Victor Hugo vient d'apprendre brusquement la catastrophe de Villequier. Quel accablement ! quel désespoir ! Sa pensée se manifeste sous la forme qui lui est habituelle, presque involontaire... Il écrit une dizaine de vers, des larmes plein les yeux.

Poète inspiré, c'est un génie fécond, une source profonde toujours prête à jaillir, abondante. Mais avec cette virtuosité instinctive, que mettent en branle les « quatre vents de l'esprit », l'inspiration lyrique, épique, satirique, dramatique, il a la patience. Sa vie fut un effort littéraire intense et continu. Il apprit et pratiqua son

métier de poète suivant une méthode tout intellectuelle, avec une volonté consciente et réfléchie, une investigation et une méditation toujours en éveil. Ses manuscrits en sont la preuve. Il se reprend, se corrige, se complète. Il supprime parfois, mais plus souvent il ajoute, épris d'une expression plus belle, plus simple et plus parfaite — ou parfois plus énorme. Ce « compositeur » obéit aux lois de la symétrie et des contrastes, fidèle à l'idéal classique de correction et d'achèvement.

Il est en outre « l'économie de son talent ». Son génie, il l'administra avec adresse.

Doué d'un insatiable appétit intellectuel, il dévore les livres rares, les « livres qu'on ne lit pas », les ouvrages des techniciens, des historiens obscurs, des géographes inattendus ; il dévore les journaux illustrés qui amusent ses enfants, les articles de revue, le *Dictionnaire* de Moréri ou l'*Encyclopédie* de Diderot. Il tire parti des *Mémoires* de son père, des *Romances historiques* ou de *La France pittoresque* de son frère Abel, de la traduction de Shakespeare et de la *Normandie inconnue* de son fils François-Victor. Surtout il s'imite lui-même et se surpasse, en grand artiste. Pour *Notre-Dame de Paris* il utilise *Han d'Islande* et le *Dernier jour d'un condamné*. La tempête qu'il a contemplée en voyage et qu'il a décrite sur son Album grondera dans *Oceano nox* et dans *Les pauvres gens*. De l'histoire rhénane de Bligger le Fléau, il tirera *Welf*, *Castellan d'Osbor* ; d'une page de prose de la Conclusion du *Rhin*, *La Rose de l'Infante*, en y ajoutant, il est vrai, la rose et l'Infante ; d'une tirade de *Napoléon le Petit* sur le parlementarisme, *Saison des Semailles*, admirable chanson.

Génie économe et réfléchi, qui ne laisse perdre ni « copeaux » ni « tas de pierres », il épuise toutes les notes et impressions de ses carnets ; il assemble les débris épars, les détails isolés, avec un très sûr talent

d'agencement. *Toute la Lyre*, ce sont les hors-d'œuvre et les miettes de ses festins. En artiste jaloux de sa supériorité, il se pique d'émulation et tente de faire mieux que les autres ; il est rare qu'il n'y réussisse pas.

Maître dans l'expression, prêtre et adorateur du mot « être vivant », il semble le plus prodigieux « créateur de verbe » de l'ère nouvelle. Il remue jusqu'en ses profondeurs le trésor de la langue française et l'enrichit en la fouillant : son œuvre en reste le musée. Archaïsmes, expressions techniques, néologismes, mots nobles et mots roturiers, il manie et met en leur place tous les termes qu'il a pu recueillir, avec un instinct infailible, avec une connaissance impeccable du génie et des ressources de notre idiome national.

Comme homme, ce grand poète avait bien des petits défauts, assez communs à l'humanité moyenne. Ses ennemis ou même ses amis lui ont tant reproché son égoïsme, son manque de tact et de délicatesse, sa « vanité bourgeoise » (David d'Angers), ses prétentions nobiliaires, son infatuation rengorgée, son souci de la popularité, ses flatteries excessives à l'égard des « Jeune France » et des courtisans de l'exil ou de Paris, ses rancunes et ses mépris, que l'on est ravi de le rencontrer souvent simple, bon, généreux, le grand-père du repas des enfants pauvres. Sa ferme volonté, sa sensibilité paternelle, la pitié sincère qu'il ressentit toujours pour les humbles et les faibles, sa magnifique existence de travail, méritent la sympathie et l'admiration. S'il changea d'opinion et de parti, ce fut un peu comme changea la France elle-même. Leconte de Lisle l'a bien dit : « Il avait incarné en quelque sorte la conscience agitée de son siècle ». La France a peut-être enfanté d'aussi grands poètes, mais de plus puissant, de plus fécond, de plus sublime, non pas.

« Odes et Ballades ». « Les Orientales ». — Laissons les « bêtises que l'auteur faisait avant sa naissance » et qu'a recueillies le « témoin de sa vie ». Laissons les poèmes académiques pour aller droit aux *Odes*. Usant, plus qu'il ne le professe dans la préface de ces poèmes, d'apostrophes, d'exclamations, d'interrogations, de tous les artifices de la rhétorique classique, Hugo manie déjà les strophes les plus amples avec une adresse parfois magistrale. Disciple de Chateaubriand et de Lamennais, émule de Lamartine, il chante le trône et l'autel en s'inspirant des circonstances. Avec ses deux frères Abel et Eugène, il fait feu des quatre pieds au *Conservateur littéraire*, le jeune organe du romantisme catholique et royaliste, qui suit le *Conservateur* comme une chaloupe suit son vaisseau.

Le poète emprunte au christianisme des sujets pittoresques et neufs. Il rouvre la Bible et l'Évangile, il aperçoit à travers les roseaux du Nil un berceau prédestiné. Il chante Jéhovah :

Mes chants volent à Dieu, comme l'aigle au soleil.

A cette heure de foi et d'enthousiasme, il adresse à sa fiancée, à celle qu'on lui refuse, mais dont il a juré d'obtenir la main, à sa chère Adèle, des lettres chastes et ardentes que ses vers paraphrasent harmonieusement (*Regret, Au vallon de Cherizy, A toi*) :

Daigne vivre pour moi, pour toi laisse-moi vivre,
J'ai bien assez souffert, vierge, pour être aimé.

Son rêve d'amour va se réaliser. Enivré de joie, il prélude avec bonheur dans tous les genres où, plus tard, il triomphera sans conteste. La méditation, la confiance, l'imagination pittoresque, le sentiment de la nature, l'inspiration politique et satirique, dans une éclosion printanière, tout fleurit à la fois. « La poésie, dit la pré-

face, n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes... La poésie, c'est ce qu'il y a d'intime en tout ». Et ce premier recueil nous livre déjà les « émotions d'une âme ».

Il nous livre aussi ses ambitions. Dès 1823 le poète-prophète se définit hardiment :

Le poète inspiré, lorsque la terre ignore,
Ressemble à ces grands monts que la nouvelle aurore
Dore avant tout à son réveil,
Et qui longtemps, vainqueurs de l'ombre,
Gardent jusque dans la nuit sombre
Le dernier rayon du soleil.

S'il se tient à égale distance des deux écoles, dans la préface des *Nouvelles Odes*, il penche bientôt vers le romantisme moyenâgeux, vers le « genre troubadour », à la suite de Chateaubriand, de Millevoye et de Walter Scott. Il rêve une « chevalerie dorée, un joli moyen âge de châtelaines, de pages et de marraines ».

Il essaie la ballade, cette romance mi-lyrique, mi-épique vantée par Mme de Staël. Après *Le Sylphe* et *La Grand'mère*, voici *Trilby*, *Le géant*, *Les deux archers*, *La Fiancée du Timbalier*, *A un passant*, *La Ronde du Sabbat*. Nodier a livré aux lutins et aux sylphes l'accès des castels et des ruines ; le romantisme allemand a lâché ses sorcières et ses monstres. Hugo, le « démon ogive », sacrifie au goût pour le fantastique et les traditions populaires, en même temps que les artistes ses amis : Devéria, les deux Johannot, Célestin Nanteuil, Poterlet, Louis Boulanger. « Fraternité des arts, union fortunée ! ». Sainte-Beuve lui révèle presque le xvi^e siècle et l'amène, par le culte de la forme, à la virtuosité. Le poète des *Ballades* délaissera les rythmes de Chénier et de Lamartine pour ceux de la Pléiade. Il se livrera à des jeux d'habileté parfois puérils dans ses fantaisies gothiques : *La Chasse du Burgrave*, *Le Pas d'armes du*

roi Jean. Mais d'un cœur enthousiaste, fils de soldat, il jette son défi à la Sainte-Alliance, dans *L'Ode à la Colonne*. En 1828, *Mon enfance*, *Les deux îles*, *Pluie d'été*, *Rêves*, dans leur diversité, avec des envolées surprenantes d'images et de sons, révèlent un autre Victor Hugo.

Les Orientales feront triompher son imagination prestigieuse, le coloris éclatant de sa palette, sa fécondité verbale — parfois fantaisiste —, son habileté rythmique. Les *Massacres de Chio* de Delacroix datent de 1824, l'année où Byron mourait à Missolonghi. Après la victoire de Navarin, le philhellénisme avait atteint son comble. Ce fut l'heure de Hugo.

« Quand vous verrai-je, Espagne et Venise, s'écriera le poète des *Feuilles d'automne*. Qui sait ? jamais peut-être... »

Ce que je voudrais voir, je le rêve si beau !
Je vois en moi des tours, des Romes, des Cordoues
Qui jettent mille feux, Muse, quand tu secoues
Sous leurs sombres piliers ton magique flambeau !... »

S'il n'a pas vu l'Orient, il se souvient d'une Espagne romanesque, lumineuse et sonore. Son frère Abel, puis Émile Deschamps l'ont initié au *Romancero* ; il a lu l'*Itinéraire* de Chateaubriand, les *Chants populaires de la Grèce moderne*, de Fauriel, il a consulté l'aimable orientaliste Ernest Fouinet. Et cela lui suffit pour réaliser son éblouissant rêve d'Asie, pour évoquer

La ville aux dômes d'or, la blanche Navarin,
Sur la colline assise entre les térébinthes.

Il rivalise avec Delacroix dans *Les Têtes du Sérail* et dans *Feu du ciel*, avec Byron dans *Mazeppa* ou *Clair de lune*. Il célèbre l'enfant grec, l'enfant aux yeux bleus, pieds nus sur les rocs de Chio, qui veut « de la poudre et des balles », et Canaris, « arborant l'incendie » comme son pavillon, sur les vaisseaux turcs pris à l'abordage.

Puis rasséréiné, il chante *La Captive* et *Sara la baigneuse*, pour tenter les musiciens amis du Cénacle. Musicien lui-même, il s'amuse à orchestrer les *Djinns*. Si *Les Orientales*, par l'évocation d'un Orient voluptueux, épique et sauvage, restent une fête pour l'imagination, une bonne fortune de « l'art pur », comme on disait alors, le sentiment aussi trouve son compte dans le symbole saisissant de *Mazeppa* et dans la mélancolie amoureuse des *Adieux de l'hôtesse arabe*.

Les Recueils lyriques de 1831 à 1840. — Quand Victor Hugo publie ses *Feuilles d'automne*, le recueil lyrique le plus personnel qu'il ait écrit jusqu'alors, il est le dramaturge de *Cromwell*, de *Marion Delorme* et d'*Hernani* ; il est le romancier de *Notre-Dame de Paris*. L'École romantique, qui a pris conscience d'elle-même au second Cénacle, le salue comme son chef. N'est-ce pas lui qui, au lendemain des « trois glorieuses », a lancé l'appel *A la jeune France* ? Lui encore qui a défini le romantisme « le libéralisme en littérature » ? Depuis les *Odes* son état d'âme, comme son orientation politique, avaient bien changé. Il s'en explique au lecteur :

« Des feuilles tombées, des feuilles mortes, comme toutes feuilles d'automne. Ce n'est point là de la poésie de tumulte et de bruit ; ce sont des vers sereins et paisibles, des vers comme tout le monde en fait ou en rêve, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée ; des vers de l'intérieur de l'âme. C'est un regard mélancolique et résigné, jeté çà et là sur ce qui est, surtout sur ce qui a été... » (Préface).

Il rappelle ses premières années, sa mère tant aimée et trop tôt disparue, ses impressions de jadis, Blois, son père :

Fier vétéran, âgé de quarante ans de guerre,
Tout chargé de chevrons.

Avec délicatesse, d'un ton d'intimité souvent simple

et charmant, il confesse ses regrets et ses espérances, ses désillusions et ses ambitions, la mélancolie que lui inspire la lecture de ses « lettres d'amour ». Le bonheur, s'il le trouve encore à son foyer, c'est surtout en voyant paraître l'enfant : « Laissez, tous ces enfants sont bien là... ». Si le *moi* persiste ici, c'est dans les effusions de la tendresse paternelle, sous sa forme la plus désintéressée et la plus touchante. Une pitié attendrie, une large sympathie renouvellent l'inspiration de *La Prière pour tous*.

Prenant conscience de la loi de sa nature, le poète se sait désormais l'interprète des sentiments de tous :

Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire ou vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore !

(Ce siècle avait deux ans).

Il se sent appelé à un grand rôle. La pièce « Amis, un dernier mot... » nous l'annonce en un fier langage. Frémissant devant l'Europe de 1831, Hugo s'indigne, en justicier :

Oh ! la muse se doit aux peuples sans défense.
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les molles chansons, et le loisir serein
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain.

Cette corde d'airain, elle vibrera, sous le plectre du poète, pour la satire politique, sociale ou morale, dès les *Chants du Crépuscule*. Dans ce volume d'inspiration très variée, des pièces de circonstance (*A la Colonne* et *Napoléon II*) célèbrent la « légende de l'Aigle » ; *A Canaris* et l'*Hymne aux morts* exaltent l'amour du sol natal et de la liberté. Dans des poèmes du genre intime, Hugo confesse encore ses regrets de la jeunesse, le doute, « lie affreuse » au fond de son cœur, l'amertume qu'il ressent des critiques et des attaques. Il y chante tour à

tour l'amicale affection qu'il garde à la mère de ses quatre enfants et son amour pour Mlle Juliette Drouet, l'actrice avec laquelle il s'était lié depuis le carnaval de 1833. Le mystère des initiales ne trompait guère et les gens austères se scandalisaient de cet électisme sentimental. Mais que ne pardonnait-on pas au poète pour tant d'impressions pittoresques et neuves ?

Deux ans après paraissent les *Voix intérieures*.

« La Porcia de Shakespeare parle quelque part de cette musique que tout homme a en soi. — Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! — Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous ».

Dédié à la mémoire du général Hugo, dont le nom n'avait pas été « inscrit sur l'arc de l'Étoile », ce volume semblait une offrande magnifique. La pièce *A l'Arc de triomphe* se distribue en ample symphonie, hardiment variée et contrastée : à l'ode métallique et martelée, à l'« Orientale » mélancolique comme une « feuille d'automne » succède la reprise d'un thème de Chateaubriand sur la poésie des ruines. La « rêverie immense » y contemple soixante siècles. Les vers inoubliables, les pensées émouvantes abondent dans les poèmes qu'animent les sentiments de famille toujours vivaces ou ravivés : *A des oiseaux envolés*, *A Eugène Vicomte H.*, où le père, où le frère « imagine avec son cœur » (Vinet). Ailleurs, interprète de la nature, Hugo brosse des paysages idylliques, virgiliens ou burine une forêt tourmentée et hallucinée, tel un Albert Dürer romantique.

Dans *Les Rayons et les Ombres*, le lecteur d'aujourd'hui, prophète après l'événement, trouve aisément le germe des œuvres de l'exil. Mais en 1840 qui aurait pu présager la voie où s'engagerait ce poète, épris de la Bible,

de Virgile et de Dante ? Ce livre, qui clôt « la seconde période de la pensée de l'auteur », résume tous les chants publiés depuis dix ans. Et c'est toujours la même variété, de la « guitare » à la rêverie pittoresque et nostalgique (*La Statue*). Encore et toujours les souvenirs d'enfance, la tendresse filiale, le sentiment sincère et profond de la nature (*Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813*). « La charité pour les pauvres, la tendresse pour les misérables », dont parle la préface, animent le *Regard jeté dans une mansarde* et rendent touchante la « rencontre » de quatre enfants errant à l'abandon, sans souliers et sans pain... Tout semblait avoir été dit sur la *Tristesse d'Olympio*. Mais voici que des pèlerins, fervents jusqu'à l'indiscrétion, se font nos guides dans la vallée de la Bièvre, à Jouy-en-Josas et jusqu'à la porte des Metz, la « maison du péché ». Le frais vallon de Gentilly n'est pas loin, où se retrouvaient les jeunes fiancés de 1822 ; tout proche aussi le domaine des Roches, où les Bertin accueillèrent le couple heureux et béni de Victor et d'Adèle Hugo... Puis une belle pécheresse romantique, rachetée par l'amour, avait consolé le poète cruellement trompé. Que de souvenirs s'élevaient de terre sous les pas d'Olympio !... Après les strophes sonores du chant du jour, radieuses et mélancoliques comme un automne ensoleillé, s'éploraient les stances élégiaques du chant du soir, un peu lentes peut-être, mais si pathétiques dans le finale.

Succédant au murmure des bois et au calme des champs pacifiques, la chanson des vagues bleues et le grondement des tempêtes. Naguère, dans les *Voir intérieures*, une barcarolle sombre et une romance en mode mineur préludaient à l'innombrable symphonie de la mer. En voyage avec Juliette Drouet et Célestin Nanteuil, le poète avait contemplé une tempête à Saint-Valéry-en-Caux (juillet 1836). Il avait noté ses impres-

sions dans une prose pittoresque, mouvante, tourmentée comme les flots déchainés. C'est le thème de la méditation lyrique *Oceano nox...*

Nous voici en 1840. Désormais, jusqu'aux *Châtiments*, Hugo ne publiera plus de vers lyriques. Il en écrira encore, qu'il gardera en portefeuille. Une ambition nouvelle se fait jour dans son âme : la « fonction du poète » c'est d'être homme d'État. La politique, qui avait disputé puis enlevé Lamartine à la poésie, tente décidément Hugo, encouragé sans doute par le duc d'Orléans, l'espoir du règne, et par la duchesse d'Orléans. *Le Rhin*, lettres de voyage, écrites ou refondues souvent « après la lettre », est plus encore qu'un livre plein de « choses vues » et aussi de visions fantastiques. La *Conclusion*, contemporaine du discours à l'Académie, disait assez les visées politiques du poète-voyageur. Avec de « vieux livres du quai » ou des articles de journaux tout frais encore, il y traite l'histoire, un peu à sa guise. Il fait la leçon aux peuples, disposant des alliances et remaniant imperturbablement la carte d'Europe. Bientôt il entrera à la Chambre haute. Le voilà pair de France. Comme orateur, il était presque desservi par sa faculté poétique ; il écrivait trop et surtout récitait par cœur.

Ainsi que Lamartine, mais avec moins de maîtrise, il aborde les sujets les plus divers : son premier discours traite de la Pologne, le second de la consolidation et de la défense du littoral menacé par la mer, un autre, mieux inspiré et plus attendu, de la propriété des œuvres d'art. Le Coup d'État allait rendre Victor Hugo à lui-même et à la poésie.

L'Exil. — « Les Châtiments ». — « Les Contemplations ». — L'exil a grandi Victor Hugo. Arraché au milieu parisien, aux soucis de la popularité quotidienne, aux satis-

factions et aux mécomptes de la politique et du journalisme, jeté dans les îles anglo-normandes, en pleine nature, face à l'Océan, il veut mériter la gloire à la fois par son attitude et par son œuvre. Il aspire à la domination par l'esprit. Affranchi désormais de toute contrainte, il déploie librement son génie. Durant dix-huit ans, à Marine-Terrace, puis à Hauteville-House, il subira les influences de la mer, subitement furieuse, terrifiante, puis calme, souriante, apaisée : après l'ouragan, l'éclaircie. Tout est contraste dans cette *Normandie inconnue*, dans l'*Archipel de la Manche* : des côtes abruptes, des récifs sinistres, des gouffres fantastiques ; et des vallons charmants, des coins idylliques, plantureux, fleuris et parfumés. Le voisinage immédiat de l'Océan, à portée des embruns, fouette et exalte les forces du proscrit, excite son acuité visuelle et son énergie cérébrale. « L'immensité lui monte à la tête ». De là cet agrandissement fantastique de toutes ses impressions, de là ces inspirations étranges, énormes, sibyllines. Les assauts des vagues sur les rochers monstrueux, la lutte du soleil et des nuées, le tumulte des vents et des flots développent le manichéisme latent dans sa pensée. D'Ormuz et d'Ariman, du bien et du mal sans cesse aux prises, lequel triomphera ? Cette question l'obsède.

Maître de toutes ses journées, il vit pour le travail poétique. Il s'impose une sage hygiène physique et intellectuelle ; il discipline son inspiration. Le matin, de six heures à onze heures, il écrit. Après une promenade, il reprend sa plume l'après-midi. Et à tout instant, même la nuit, il note les idées ou les vers qui lui viennent à l'esprit. C'est une « force de la nature », décuplée et concentrée par la passion.

Une déception cruelle, des rancunes, mais aussi la sainte colère, la révolte d'une conscience probe s'affirment dans *Napoléon le Petit*, dans *L'Histoire d'un crime*,

pamphlets tumultueux et cinglants, écrits à Bruxelles, et encore dans *Les Châtiments*, lancés de Jersey.

Trop de violences, trop d'invectives, trop de trivialités dépareraient ce volume de haine, si la poésie ne rachetait tout. La rage de l'iambe d'Archiloque, les clameurs d'Isaïe et d'Ezéchiel, l'hyperbole excessive de Juvénal, l'invective, la malédiction de Dante, d'Agrippa d'Aubigné, voire de Byron, libèrent par leurs exemples le tempérament violent de Hugo, qui se jette dans la satire politique. Œuvre de passion et en même temps admirable œuvre d'art ! Odes, satires, élégies, apostrophes, chansons, lamentations ou symboles épiques, *Le Manteau impérial*, *Stella*, *Sonnez, sonnez toujours...*, *Ultima verba*, *L'Expiation*, tous variés de tons et de rythmes, passent dans un élan puissant, depuis *Nox*, prologue sinistre, jusqu'à *Lux*, vision radieuse. Mais aux affres du crime et aux horreurs lugubres, l'exilé oppose la claire nature, qui console et qui purifie :

Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage !
 Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers :
 Les genêts sont en fleur, l'agneau paît les prés verts,
 L'écume jette aux rocs ses blanches mousselines.
 Par moments apparaît, au sommet des collines,
 Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,
 Un cheval effaré qui hennit dans les cieux.

(*Éblouissements*).

Puis rasséréiné, ou du moins soulagé, l'exilé écrivait à Paul Meurice : « Je crois que le moment serait bon pour publier un volume de vers calmes ». Ainsi se réalisait un projet envisagé vingt ans plus tôt, celui des *Contemplations d'Olympio* :

« C'est ce qu'on pourrait appeler *Les Mémoires d'une âme...* Une destinée est écrite là jour à jour. Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi... Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y.

On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » (Préface des *Contemplations*).

« C'est une âme qui se raconte dans *Autrefois et Aujourd'hui...* ». Or, pour grossir ces deux volumes de « confessions », où l'on s'est plu malignement à chercher plus d'apologie que d'aveux, Hugo rassemble des pièces d'inspiration diverse, lyriques surtout, mais aussi épiques ou satiriques. De hardis contrastes, parfois, nous déconcertent. Tel poème aurait gagné, peut-être, à paraître dans *La Légende des Siècles*, telle bluette parmi *Les Chansons des rues et des bois*. De l'altération de certaines dates on a voulu tirer argument contre la sincérité du poète. Mais tel quel ce livre ne donne-t-il pas un tableau de la loi commune de la vie humaine ? Et c'est pourquoi sans doute Hugo a substitué cet ordre idéal à l'ordre strictement chronologique.

Mélancolique et découragé par accès l'exilé se recueille : en relisant des vers inédits, il revit par l'imagination, souvent avec une mémoire visionnaire, hallucinée, sa vie sentimentale, littéraire, sociale. Ulcéré par les critiques adressées à son libéralisme politique ou artistique, il veut unifier son existence. Une attaque nouvelle ravive les blessures anciennes, d'où par exemple la *Réponse à un acte d'accusation* antidatée de vingt ans, qui nous révèle l'état d'âme du poète en 1854.

De toute la partie personnelle des *Contemplations*, c'est *Pauca meae*, venu du cœur, qui parle le mieux au cœur. *Larmes*, tel était le titre auquel avait pensé d'abord le poète pour son offrande funéraire à Léopoldine et à Charles Vacquerie, engloutis ensemble dans la Seine, à Villequier, le 4 septembre 1843. « Des vers pour mon cher Gallus, avait écrit Virgile. — Des vers pour ma

chère fille », reprend V. Hugo. Ces vers éterniseront le souvenir sacré de « celle qui est restée en France » et de celui qui, « n'ayant pu la sauver », avait « voulu mourir ». Sous le coup du malheur, puis aux douloureux anniversaires, il avait écrit des vers. Mais il voulut les rendre tout à fait dignes d'une mémoire religieusement aimée : il les corrigea, les retoucha, s'acheminant à la perfection par la simplicité, par le naturel. Pieusement, il reprit deux fois, trois fois peut-être la méditation *A Villequier*, triste et sereine, apaisée et révoltée tour à tour. Il a prouvé que les choses du cœur ne perdent rien de leur sincérité à devenir matière d'art. Quel père en deuil de son enfant peut lire sans larmes les pièces écrites par ce père avec ses larmes : *Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin..., Quand nous habitions tous ensemble..., Elle était pâle, et pourtant rose..., O souvenirs ! printemps ! aurore !* Dans quel poète antique ou moderne trouve-t-on rien qui passe en beauté simple et en émotion les vers de *Dolorosa* ?

Mère, voilà douze ans que notre fille est morte ;
Et depuis, moi le père et vous, la femme forte,
Nous n'avons pas été, Dieu le sait, un seul jour
Sans parfumer son nom de prière et d'amour.
Nous avons pris la sombre et charmante habitude
De voir son ombre vivre en notre solitude,
De la sentir passer et de l'entendre errer
Et nous sommes restés à genoux à pleurer...
Mère, nous n'avons pas plié, quoique roseaux,
Ni perdu la bonté vis-à-vis l'un de l'autre,
Ni demandé la fin de mon deuil et du vôtre
A cette lâcheté qu'on appelle l'oubli...

Profondément personnels, de tels poèmes deviennent universels par leur sincérité et leur vérité.

Les apocalypses de Jersey, pour saisissantes qu'elles soient, semblent parfois jurer avec cette simplicité géniale. On préfère à *Ibo*, à *Ce que dit la bouche d'ombre*

des pièces « radieuses et splendides » et ces pièces plus accessibles, où le regret inconsolé se traduit en affirmations passionnées de la vie immortelle, en hypothèses troublantes sur les migrations des âmes, sur leur renaissance.

De plus en plus, les préoccupations égoïstes du poète cèdent la place aux tendances humanitaires. Par ses aspirations au progrès, par ses élans de pitié, de foi démocratique et sociale, son œuvre revêt un caractère de grandeur et de noblesse. Ainsi dans *Melancholia*, dans *Une terre au flanc maigre*. Ainsi encore dans les pièces dictées par l'amour pour les animaux, ces frères inférieurs dont nul n'a percé le mystère, par l'amour pour la nature immense, pour le grand Tout, pour les manifestations changeantes de l'être. Nouveau Prométhée, Hugo prête l'oreille aux voix des eaux et des vents, aux lugubres histoires que se racontent les flots. Il épie les secrets de la terre, de la mer et du ciel. Visionnaire, ses étranges dessins de l'exil le révèlent assez, il est assailli d'images. Plus de comparaisons ; des métaphores, mythiques, grandioses, fantastiques. Jamais peut-être il ne s'était élevé si haut que dans les *Contemplations*.

« La Légende des Siècles ». — Voici l'ensemble dont, selon Hugo, *La Légende des Siècles* n'était qu'un premier fragment :

« Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière ; faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair, ... cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme ; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *La Légende des Siècles*...

L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle,

l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie, responsabilité pour l'autre ; une espèce d'hymne religieux à mille strophes, ayant dans ses entrailles une foi profonde et sur son sommet une haute prière ; le drame de la création éclairé par le visage du Créateur... » (Préface, septembre 1859).

Le poète visait haut. Voici qu'il élabore une doctrine où pythagorisme, panthéisme, manichéisme, déisme, spiritisme même, se mêlent étrangement. Mage convaincu, écoutant les tables tournantes, « causant avec Dieu », l'exilé trouvait dans cette philosophie mystique, conciliatrice des contraires, les hautes inspirations qui animent ses « petites épopées ».

L'auteur des *Odes*, des *Ballades*, de *Notre-Dame de Paris*, des *Burgraves* n'en était pas à son coup d'essai dans le genre épique. En 1843 il écrivait *Le Rouet d'Omphale*, en 1846 *Aymerillot* et le *Mariage de Roland*, en 1852 *Première rencontre du Christ avec le tombeau*, puis *La Conscience*. Mais à Guernesey il travaille intensément pour *La Légende de l'Humanité*, qui sera *La Légende des Siècles*.

En dépit de redites, « sombres assonances de l'histoire », de lacunes, d'insistances attendues chez le proscrit, cette première série de *La Légende* constitue un ensemble harmonieux. Évocations bibliques, terribles ou touchantes, héroïques gestes médiévales, où les monstres font contraste aux preux, tableaux de la domination espagnole et de l'Inquisition, légendes morales du temps présent, symboles grandioses, quelle variété puissante, mais quelle unité finale d'impression ! « Oui, écrit Paul Berret, c'est bien une armée en marche tumultueusement vers le progrès, que cette troupe de héros si divers ; il y a des faux-pas et des régressions, mais l'intérêt dramatique est précisément dans les obstacles vaincus. On comprend mieux la grandeur de Roland,

quand elle s'oppose à la cruauté barbare des infants, à la bassesse sanglante des Rois ; il faut un Ladislas et un Sigismond pour que je mesure le pas que fait faire à la conscience humaine le dévouement d'un Éviradnus... ». Jamais le contraste et l'antithèse n'ont mieux réussi à Victor Hugo. Jamais non plus il n'a manié l'alexandrin avec autant d'aisance, de science des coupes, du rythme et des sonorités.

L'hexamètre, pourvu qu'en rompant la césure,
 Il montre la pensée et garde la mesure,
 Vole et marche ; il se tord, il rampe, il est debout.
 Le vers coupé contient tous les tons, il dit tout.
 (Toute la Lyre).

Mais surtout son génie s'exalte pour la vérité et pour le droit. Vérité légendaire, sans doute, droit passionné, mais profondément humain. Aussi Michelet pourra lui écrire : « Outre l'extraordinaire grandeur de cette poésie, il y a des choses saintes qui vont entrer dans la religion prochaine et s'inscrire en nouveau Symbole... L'œil était dans la tombe... Et Dieu de l'araignée avait fait le soleil ».

On a pu chicaner le poète sur les fantaisies de son érudition disparate, sur ses outrances verbales, sur des anachronismes trop voyants. Les chercheurs de sources peuvent montrer où a puisé le magicien : on n'en admire que mieux sa maîtrise. Tirer un chef-d'œuvre d'un banal article de journal, des vers émouvants et pittoresques d'un vieux dictionnaire, n'est-ce pas là le miracle du génie ?

Vrai poète, il sut « s'assimiler le monde et le peindre ». Toute la nature, ses fleuves, ses torrents, ses mers, ses montagnes, le ciel immense et splendide se reflètent, avec quel relief coloré, dans la *Légende*. Ces épopées font accepter le merveilleux, à force d'art, par le siècle le plus positif. Dramatiques ailleurs encore que dans les drames

annoncés par la préface, *Le petit roi de Galice*, *La Confiance du marquis Fabrice*, elles affectionnent ces dénouements qui satisfont la conscience. Par leur lyrisme brûlant, tous ces poèmes continuent *Les Châtiments*. C'est un nouveau « cahier des doléances et des confidences de l'exilé ».

Par l'inspiration, une et variée, par la perfection de son art, V. Hugo surpassait tous ses devanciers. Sans mésestimer les *Poèmes antiques et modernes* de Vigny, ni *La Chute d'un ange* de Lamartine, ni les *Poèmes anti-ques* de Leconte de Lisle, quelle admiration mérite cette galerie de chefs-d'œuvre : *La Conscience*, *Booz endormi*, *Le parricide*, *Aymerillot*, *Éviradnus*, *La rose de l'Infante*, *Les pauvres gens...*

De *Pleine mer*, de *Plein ciel*, se dégage un magnifique et réconfortant symbole. L'impossible, réalisé dans le monde physique, pourquoi ne se réaliserait-il pas dans le monde moral ? Qui a le droit de nier le progrès, de dire : ceci ne sera jamais ? Cet acte de foi dans l'avenir, quand il ne serait qu'une illusion, reste une raison d'espérer, et d'aspirer à la réalisation de l'idéal.

En 1865 *Les Chansons des rues et des bois* rachètent quelques faiblesses par la fantaisie lyrique, par le frisson des mots, par de charmants croquis et de fraîches impressions pittoresques. En 1872 le poète septuagénaire lançait *L'Année terrible*, patriotique, vengeresse, superbement indignée, et humaine quand même. Avec *Welf*, avec *Les Trois Cents*, avec *L'Aigle du casque*, avec *La Paternité*, la seconde série de *La Légende* ne forlignait pas (1877). *Le Cimetière d'Eylau*, narrant la prouesse épique de l'oncle Louis, surpasse en vérité et en simplicité n'importe quel récit vécu de bataille. En cette même année 1877 paraissait *L'Art d'être grand-père*, où la bonhomie de l'aïeul, les sentiments tendres et touchants se mêlent à des satires et à des polémiques parfois déplaisantes.

Puis c'est *Le Pape*, *La Pitié suprême*, *L'Ane*, *Religion et Religions* (1878-1880), d'une philosophie humanitaire, mythique, apocalyptique, tour à tour bizarre ou sublime, à coup sûr inspirée et sincère. Le poète y médite sur la science et la conscience, sur la justice et la bonté, sur l'âme des bêtes et des choses, sur les métamorphoses et les palingénésies, sur les sombres ou lumineuses possibilités de l'être. Quelles trouvailles ne fait-on pas à travers les recueils touffus où Victor Hugo avait presque vidé ses cartons : *Les quatre vents de l'esprit* (1881), *Toute la Lyre* (1888-1893), *Dernière gerbe* (1902). *La Fin de Satan* et *Dieu*, poèmes destinés vers 1855 à former trilogie avec *La Légende des Siècles*, portent les marques du génie, maître du rythme et des images. Avec de singulières beautés, ces volumes posthumes apportent des développements importants pour la connaissance de la pensée du poète. Charles Renouvier et Jean-Marie Guyau ne cachaient pas leur admiration pour cette philosophie dont on a trop souvent médité.

« Dominant et animant de son geste créateur le monde d'images et de sons, de phrases et de strophes, d'odes, de romans, d'épopées et de drames qui sortit de sa plume, Victor Hugo peut nous apparaître comme le Père Éternel de notre littérature ». Malgré ses faiblesses et ses travers, qu'on n'ignore plus, depuis que « son passé est à tout le monde », il reste grand et résume notre XIX^e siècle. Louis Veuillot lui-même voyait en lui « l'homme moderne... Entre ceux qui n'ont qu'un cerveau et ceux qui n'ont que des sens... il est l'homme vrai... plein de feu, de sang et de larmes. Il se sent vivre et il se sent mourir... Il prend l'énigme au sérieux, il va au sphinx... Il a été vaincu... Il est plus grand que d'autres parce qu'il pouvait mieux vaincre ».

Alors qu'il n'était plus le maître des jeunes générations poétiques, le vieux burgrave romantique restait

l'ancêtre vénéré. Verlaine lui écrivait, en lui envoyant *Sagesse* :

Votre vers m'enivrait comme un chant de victoire,
Votre œuvre, je l'aimais d'un amour ingénu...
Or je sais la louange, ô maître, que vous doit
L'enthousiasme ancien ; la voici, franche, pleine,
Car vous me fûtes doux en des heures de peine.

La meilleure part de son œuvre immense reste populaire et profondément bonne. Pensait-il à lui-même quand il écrivait ces lignes : « Les chefs-d'œuvre, parfois même sans que la volonté de leurs auteurs y ait part, dégagent continuellement, mystérieusement, divinement, et répandent, pour ainsi dire, dans l'air autour d'eux une moralité pénétrante et saine » (*En voyage*) ? On peut du moins les lui appliquer sans crainte.

CHAPITRE IV

ALFRED DE VIGNY

Alfred de Vigny naquit à Loches, en 1797, de Léon-Pierre de Vigny, ancien capitaine de la guerre de Sept Ans, et d'Amélie de Baraudin. Amené à 18 mois à Paris, sa mère, d'intelligence distinguée, musicienne, très pieuse, se consacra tout entière à son éducation. Tout jeune, il est capable de traduire Homère du grec en anglais et songe à l'École Polytechnique. Au retour des Bourbons, il entre à dix-sept ans dans les Compagnies rouges. Beau début, car Gendarme de la Maison du Roi équivalait au grade de lieutenant. L'élégant cavalier quitte le foyer familial en manteau blanc et habit rouge, muni d'un petit bréviaire de l'honneur que lui avait rédigé sa mère. En 1816 il passera comme sous-lieutenant dans la Garde royale. La vie de garnison le désenchante ; il refait alors ses études, lit la Bible, Chateaubriand, Mme de Staël, les poètes étrangers. Il rime une tragédie, *Julien l'Apostat*, qu'il brûlera. Il récite des vers lyriques au Cénacle de la *Muse française*. En 1822 il publie, sans nom d'auteur, des *Poèmes*. Dans le salon littéraire de Mme Ancelot, il s'éprend de la blonde et rieuse Delphine Gay, la future Mme de Girardin. Mme de Vigny s'oppose à ce mariage. Capitaine en 1823, il part pour Strasbourg, puis acheminé vers les Pyrénées, il rêve de gloire militaire. Mais il reste, pendant l'expédition d'Espagne, à Orthez, à Oloron, consolé du moins par les magnifiques paysages de montagne. En février 1825 il épouse, à Pau, Lydia Bunbury, fille d'un Anglais riche et original. Vigny ne servira plus guère désormais au régiment : à trente ans il obtient sa mise en réforme. Il avait publié *Éloa* en 1824, *Les Poèmes antiques et modernes*, et *Cinq-Mars* en 1826. Bien accueilli dans les salons aristocra-

tiques et dans les réunions littéraires, chez les Deschamps, chez Hugo, à l'Arsenal, il vit le temps le plus heureux de sa vie. Pervent de Shakespeare, il traduit en vers *Othello*, puis *Le Marchand de Venise*. Il songeait à la diplomatie, mais après 1830, fidèle à la branche aînée, il ne demandera rien à Louis-Philippe. Il fait jouer *La Maréchale d'Ancre* en 1831 et se lie avec Mme Dorval, actrice passionnée et tragique, qui sera la Kitty Bell de *Chatterton*. Prosateur, il avait donné *Stello* (1832), *Servitude et grandeur militaires* (1835). Après la mort de sa mère, il vit tantôt à Paris, tantôt dans sa gentilhommière du Maine-Giraud, en Charente. Cinq *Poèmes philosophiques* paraissent dans la *Revue des deux Mondes* (1843-1844). Il est élu académicien en 1845 ; il essuie deux échecs à la députation en 1848-1849. Rallié à l'Empire, il eut, dit-on, l'ambition de devenir gouverneur du Prince impérial. Il meurt le 17 septembre 1863. En 1864 paraît le recueil des *Destinées* ; en 1867, *Le Journal d'un poète* ; en 1912, *Daphné*, roman posthume.

L'homme et l'écrivain. — Poète philosophe, Vigny a laissé quelques purs chefs-d'œuvre. « Dieu seul et le poète savent comment naît et se forme la pensée ». Il était forcé « pour concevoir et retenir les idées positives » de les « jeter dans le domaine de l'imagination », de les revêtir de symboles. « Je conçois tout d'un coup un plan ; je perfectionne longtemps le moule de la statue : je l'oublie, et quand je me mets à l'œuvre après de longs repos, je ne laisse pas refroidir la lave un moment ».

Sculpteur de symboles, modèleur de fictions choisies, il quitte son œuvre pour y revenir, ciseau et polissoir en mains. Artiste conscient, patient, son intelligence, toujours présente, compose et dispose des poèmes, manifestations symboliques de l'idée. La poésie c'est « l'expression pure de la pensée », sa manifestation « l'art des graves symboles ». S'interdisant les effusions, Vigny, impersonnel, couvre son moi. Réservé, discret, étranger à toute familiarité, il préfère le « détour épique » ou dramatique au lyrisme direct. Mais est-il confiance plus sincère des sentiments intenses qui font

frémir un cœur d'homme que tel de ses poèmes philosophiques ? Son expérience sentimentale, il la généralise. Comme nos classiques, du réel il dégage *le vrai de l'art*, du particulier il tire l'universel. Pour s'être senti seul, il crée *Moïse*. Déçu par l'amour, trompé par une Dalila, il écrit la *Colère de Samson*.

Le symbolisme convient à son imagination, vigoureuse, mais peu féconde, capable de prêter relief à une image choisie, d'en montrer les différents aspects, plutôt que d'évoquer une suite d'images successives. Dans son cerveau, cette image se développe et semble mûrir lentement. Son symbole tient à la fois de l'allégorie, des paraboles évangéliques, des comparaisons épiques, des mythes de Platon.

Au fil de sa méditation, au cours de ses lectures, le poète trouve une image digne de traduire et de transmettre sa pensée, qu'il sent utile et belle. Il la note, il esquisse une pièce en quelques traits. « Ce n'est là, disait-il de cette chasse aux images, qu'un pauvre mérite d'attention et de ce grand *Bon sens* qui est le génie même ». Alors intervient la magie de l'art, le travail qui transforme un *fait en fiction*.

Que Vigny puise l'inspiration chez Mme de Staël, chez Chateaubriand, chez J.-J. Rousseau, chez André Chénier, chez Byron, il fait honneur à qui il emprunte. Son art réfléchi nous prend par son intensité, par le charme des vers mystérieux et caressants, pleins d'émotion, gonflés de pensée.

Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur...
Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !

Avec lui nous n'avons pas affaire à un ciseleur curieux, épris d'un contour savant ou d'une fantaisie nouvelle, mais à un penseur grave et sincère. Ami de bien des

artistes — sculpteurs, peintres, musiciens — admirateur des maîtres de tous les temps, il sait voir et noter la ligne avec sobriété et précision, avec ampleur et netteté. Il sait aussi broser un décor. Sensible à l'harmonie du verbe, au son évocateur du mot exotique, il croit au sens profond et symbolique des termes, comme à celui des couleurs. Il dédaignait la facilité. La préciosité, la froideur, le prosaïsme, la subtilité entachent par endroits certaines de ses pages, mais le sentiment ému brise l'entrave, l'idée enlève l'écrivain, qui bientôt s'essore en plein ciel.

Noble figure que celle de Vigny. Une vie silencieuse, fière et retirée, assombrie de déceptions, ne pouvait que renforcer le pessimisme auquel le prédestinaient son hérédité, sa complexion et sa santé. Après une enfance triste, il ne connut du métier militaire que la servitude. Né pauvre au siècle de l'or, aristocrate au temps de la faillite des aristocraties, poète dans une société positive et industrielle, ce courageux « ouvrier en livres » lutta contre la gêne. Son mariage ne lui donna ni l'aisance large, ni les enfants qui auraient perpétué sa race, ni le bonheur. Le bonheur, il le chercha dans une liaison passionnée et douloureuse, dont il sortit un peu avili à ses propres yeux. Le trouva-t-il dans ses autres mystérieuses amours ? A demi déçu dans ses ambitions de poète, déçu dans ses vellétés politiques, avec son indépendance jalouse, son amour-propre ombrageux et comme ulcéré, attristé par la maladie mentale de sa mère, dont il fut le dévoué garde-malade, et aussi par la santé précaire de sa femme, « quittant le chagrin pour la maladie et la maladie pour le chagrin », il se console avec les idées. Il se réfugie dans la résignation virile, dans un « désespoir paisible », sauvé par l'orgueil le plus digne, par la fierté de sa vie, par l'honneur. Le pessimisme, qu'il professait depuis toujours, trouva un correctif et une consolation dans bien des dévouements, dans le sacrifice délibéré-

ment accepté, la pitié pour les souffrances d'autrui, le goût pour le travail de l'esprit, la foi inébranlable au triomphe final de l'idée. Mélancolique, en proie à la détresse et à l'angoisse de la solitude morale, « le rêve en lui avait tué l'action ». La rêverie même de l'écrivain s'ébauchait sans s'achever toujours ; les feuillets abandonnés et repris, les plans dressés de sa belle écriture anguleuse, les poèmes esquissés que l'on consulte pieusement, la rareté de sa production littéraire, montrent assez qu'il se décidait difficilement à conclure. *Le Journal d'un poète* prouve qu'il n'a pas dit en vers tout ce qu'il avait dans le cerveau et dans le cœur.

De son orgueil d'aristocrate et de penseur voué à « l'Esprit pur », on a vraiment trop parlé. D'avoir été méconnu, il gardait une douloureuse tristesse. Mais cette tristesse ne dégénéra jamais en misanthropie maussade ou égoïste. Il avait le cœur trop haut, trop tendre et trop humain. Gentilhomme, soit, mais gentilhomme courtois et aimable. Il pensait aux autres, s'intéressait aux débuts et aux déboires des jeunes poètes, améliorait le sort de ses métayers de l'Angoumois, dont il rendait les salles plus saines « en y mettant des parquets de bois de chêne » ; il songeait à tous les déshérités, aux sourds-muets par exemple, fondait une petite bibliothèque à Blanzac, faisait de la propagande pour l'instruction primaire, écrivait de touchantes lettres à sa filleule Edmée Ancelot et à telle cousine, mondaine ou puritaine. Il fut une âme délicate et généreuse. La fameuse « tour d'ivoire », où certains, abusant d'un vers de Sainte-Beuve, l'ont cru jalousement retranché, s'ouvrait quand l'honneur, l'amitié ou la pitié appelaient. Il ne comprenait le stoïcisme qu'en le rendant actif et tendre. Il ne sollicitait que pour les autres. Ainsi sa vie, qu'il avait rêvée plus glorieuse, fut belle et noblement utile.

« Poèmes antiques et modernes ». — Dans la préface de 1829 des *Poèmes*, Vigny, conscient de son originalité, proclamait la priorité pour ces poèmes « composés et publiés de temps à autre, çà et là, à travers la vie errante et militaire de l'auteur » :

« Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles presque toujours une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique... Dans cette route d'innovations l'auteur se mit en marche bien jeune, mais le premier ».

Émile Deschamps avait déjà salué en V. Hugo le rénovateur de l'ode, en Lamartine celui de l'élégie, en Vigny celui du poème « où il avait su être grand sans être long ».

N'est-ce pas une *Légende des Siècles* que ces pièces écrites sous Louis XVIII et sous Charles X (1822-1826) ? Le vrai créateur de l'œuvre d'avenir, le plus original représentant de l'école nouvelle, le plus penseur des « enfants du siècle », c'était Vigny. Le romantisme philosophique et symbolique s'affirmait en 1822, l'année de *Moïse*. Le poète, dont les vers restent la confidence discrète, s'était assimilé le monde et avait systématisé ses pensées quarante ans avant le codicille pessimiste du *Mont des Oliviers*.

Lui-même ne cachait pas sa préférence pour ce poème : « Le grand nom de *Moïse*, écrivait-il, ne sert que de masque à un homme de tous les siècles et plus moderne qu'antique ; l'homme de génie, las de son éternel veuvage et désespéré de voir sa solitude plus vaste et plus aride à mesure qu'il grandit. Fatigué de sa grandeur, il demande le néant ».

Je vivrai donc toujours puissant et solitaire.

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre !

Cette plainte sobre et poignante de l'homme supérieur,

J. GIRARD : L'École romantique française.

les grands précurseurs du romantisme l'avaient déjà exhalée, mais c'est Vigny qui trouve les accents les plus pathétiques et les plus sublimes. C'est encore en relisant la Bible, — et non pas seulement la petite Bible qu'il plaçait dans le sac d'un de ses soldats, mais la Bible enrichie des commentaires les plus savants —, qu'il composa *La Fille de Jepidé*. C'est d'après l'Évangile qu'il évoquera *La Femme adultère*.

Mais avant d'illustrer la thèse de Chateaubriand dans *Le Génie du Christianisme*, c'est de l'*Itinéraire* qu'il s'était inspiré pour *Hélène*, petite épopée commencée à dix-neuf ans. Fiancée à Mora, un jeune Grec, son compatriote, qui part pour combattre les Turcs, Hélène, jadis outragée par eux, ne veut plus survivre à sa honte. Elle meurt, martyre volontaire. Cet épisode romanesque, trop souvent imité de Byron, Vigny le retranchera plus tard de l'élite de ses œuvres.

Il y maintiendra toujours ces charmants « poèmes antiques » d'une grâce un peu maniérée, où semble sourdre une aimable sensualité. *La Dryade*, délicieuse « idylle dans le goût de Théocrite », rappelle le Suisse Gessner et André Chénier. Mais qui donc en 1822 — sinon en 1815 — était capable de rivaliser ainsi en vers souples et plastiques, harmonieux et colorés, avec le poète de *La Jeune Tarentine* et de *L'Aveugle* ? Après une invocation à la dryade protectrice de leurs amours, deux bergers, Ménalque et Bathylle, racontent en un chant alterné leurs joies et leurs tendresses. L'un aime Ida, la brune bacchante, l'autre la blonde vierge, Glycère.

MÉNALQUE

Ida ! j'adore Ida, la légère bacchante :
Ses cheveux noirs, mêlés de grappes et d'acanthé,
Sur le tigre, attaché par une griffe d'or,
Roulent abandonnés ; sa bouche rit encor
En chantant Évoë ; sa démarche chancelle ;

Ses pieds nus, ses genoux que la robe décèle,
S'élançant, et son œil, de feux étincelant,
Brille comme Phébus sous le signe brûlant.

BATHYLLE

C'est toi que je préfère, ô toi, vierge nouvelle,
Que l'heure du matin à nos désirs révèle !
Quand la lune au front pur, reine des nuits d'été,
Verse au gazon bleuâtre un regard argenté,
Elle est moins belle encor que ta paupière blonde,
Qu'un rayon chaste et doux sous son long voile inonde.

De même quand parut, au printemps de 1824, *Éloa* ou *La Sœur des Anges*, quel poème la jeune école pouvait-elle opposer à ce mystère, une des perles romantiques les plus pures ?

Éloa est une ange née d'une larme du Christ. Touchée de pitié pour un archange exilé, elle se risque à sa recherche dans l'immensité. Le Maudit va-t-il céder au prestige de la pureté, se repentir et revenir à Dieu ? Il hésite, il se laisse charmer lui-même par le rêve de bonheur et les regrets dont il cherche à séduire Éloa. Mais il se reprend, ses « pleurs fallacieux », ses sanglots, les appels émouvants de sa feinte détresse touchent l'âme de l'ange. Irrésolue, hésitante, Éloa lui cède, dans un élan de pitié et d'amour.

« Où me conduisez-vous, bel Ange ? — Viens toujours.
— Que votre voix est triste, et quel sombre discours !
N'est-ce pas Éloa qui soulève ta chaîne ?
J'ai cru t'avoir sauvé. — Non, c'est moi qui t'entraîne.
— Si nous sommes unis, peu m'importe en quel lieu !
Nomme-moi donc encore ou ta Sœur ou ton Dieu !
— J'enlève mon esclave et je tiens ma victime.
— Tu paraissais si bon ! Oh ! qu'ai-je fait ? — Un crime.
— Seras-tu plus heureux ? Du moins es-tu content ?
— Plus triste que jamais. — Qui donc es-tu ? — Satan. »

Vigny songea longtemps à d'autres « mystères », à un *Jugement dernier*, qu'il esquissa en prose, surtout à un *Satan sauvé*, auquel il revint en 1839. *Le Déluge*, du

moins, parut. Révolté par la souffrance de l'innocent, le poète répète la question de la *Genèse* : « Serait-il dit que vous fussiez mourir le juste avec le méchant ? ». Dans ce même volume des *Poèmes* de 1826 se trouvaient *La Neige* et *Le Cor* « histoires du temps passé », poétiques légendes, à peine un peu surannées, de style troubadou.

Puis visiblement désireux de rivaliser avec le poète des *Ballades* et des *Orientales*, Vigny publiera *Madame de Soubise*, conte du xv^e siècle — épisode de la Saint-Barthélemy —, et *La Frégate la Sérieuse*, où le fils d'une lignée de marins célèbre avec assez de bonheur l'amour de la mer et de la vaillance. Ici c'est le navire à l'ancre, tel un cygne endormi sur un lac solitaire, là c'est le combat inégal où le capitaine sombre héroïquement sur sa frégate désarmée, en rade d'Aboukir.

Pour terminer avec *Les Poèmes antiques et modernes*, d'une inspiration variée et souvent originale, il resterait à parler de *Paris* et des *Amants de Montmorency*, où se manifeste un souci d'apostolat philosophique et social. Vigny lui-même définit ces deux pièces, les seules publiées d'un recueil de douze qu'il n'acheva jamais : « J'ai nommé ces poèmes *Élévations* parce que tous doivent partir de la peinture d'une image toute terrestre pour s'élever à des vues d'une nature plus divine et laisser (autant que je le puis faire) l'âme qui me suivra dans des régions supérieures, la prendre sur terre et la déposer aux pieds de Dieu ».

Paris est une méditation inquiète et enthousiaste sur la ville, fournaise infernale ou divine, où bouillonne tumultueusement la lave des idées, au lendemain de la Révolution de 1830. Vigny partage son admiration entre l'abbé de Lamennais, les disciples de Benjamin Constant et les novateurs saint-simoniens qui rêvent de réaliser l'Age d'or industriel. Loin de railler les tentatives hardies, il s'y intéresse passionnément, en « citoyen de son

temps ». Quant aux *Amants de Montmorency*, c'est le récit, à la fois romanesque et réaliste, du suicide d'un jeune couple dans une chambre d'auberge. Sous la plume du poète le banal fait-divers devient « élévation ».

— Et Dieu ? — Tel est le siècle, ils n'y pensèrent pas.

Les « Poèmes philosophiques ». — De 1832 à 1843, durant l'époque la plus méditative et la plus attristée de sa vie, Vigny ne publia pas de nouveaux vers. Ce fut une période de recueillement, de préparation solitaire ; *Le Journal d'un poète* en témoigne. La piété filiale du poète fut mise, par une longue maladie de sa mère, à une cruelle épreuve. Durant ces années de gêne dissimulée, il compta sur son économie et sur sa plume de prosateur. Trop fier pour rien demander aux Bunbury, ni à personne, il écrivait : « J'aurais mieux aimé me faire soldat que d'emprunter le moindre argent à mes plus proches parents ».

Songeant à l'Académie, pour confirmer ses titres, il rompit enfin son silence. Lentement, gravement, le cortège des *Poèmes philosophiques* quitta « la tour d'ivoire ». « J'ignore entièrement l'art d'intriguer, écrivait le poète en 1842, mais celui d'écrire me tient fort à cœur et j'y passe une partie de chaque nuit ».

« Tous les grands problèmes de l'humanité peuvent être discutés dans la forme des vers. Je l'ai prouvé, je le démontrerai dans les poèmes quand le volume sera complet » (*Journal inédit*, octobre 1843). Et sur un feuillet il fixait « l'enchaînement et la suite des idées philosophiques de ces poèmes ». C'est d'abord « l'inertie de Dieu » (*Mont des Oliviers*) ; « le devoir pour l'homme de conquérir la terre, en dépit du silence divin (*Sauvage*) contre le destin, effort muet (*Mort du Loup*) ; même inutile, l'effort est noble (*Flûte*) ». La Lettre à Éva,

« toi qui es si parfaite ! », achevait l'impression stoïque et vaillante. Ces cinq poèmes parurent dans la *Revue des deux Mondes*, du 15 janvier 1843 au 15 juillet 1844.

Préoccupé de la décadence, de la mort lente des races sauvages, et de la colonisation qui devrait les sauver, Vigny ne cachait pas une prédilection qui nous surprend un peu pour *La Sauvage*. « J'ai voulu prouver que la civilisation pouvait être chantée ainsi que la raison, et que les races sauvages étaient coupables envers la famille humaine de n'avoir pas su vénérer la Femme, la culture, l'hérédité, former une société durable... Quoique j'aime Jean-Jacques Rousseau, ma conscience m'a forcé de prendre le thème contraire au sien » (Lettre du 31 janvier 1843).

La Mort du Loup, en revanche, illustre par une tragique histoire de chasse une remarque de l'*Émile*. Dans le regard de la bête traquée et pantelante, le poète lit la stoïque consigne du Silence :

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux !
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
— Ah ! je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur !
Il disait : « Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler.

Il avouait que « c'était une saignée pour lui que d'écrire quelque chose comme *La Mort du Loup* ». Atteint de la fièvre typhoïde en Charente, il souffrit et il guérit,

sans en rien dire à personne. « Il se taisait, comme le loup » (J. Lemaître).

Plus que jamais la religion du Christ lui paraissait une « religion de désespoir ». Aussi pourrait-on appeler *Le Mont des Oliviers* « le Mystère de Jésus » d'un incroyant. Évoquant les souffrances de Jésus à l'agonie, Vigny s'en prend à Dieu des angoisses du « Fils de l'Homme ». Quelle réplique désespérée, irrémédiablement pessimiste, à *L'Espoir en Dieu* ! Au silence de Dieu abandonnant le Fils de l'Homme, le sage répondra par le silence.

Dans *La Maison du Berger*, en trois méditations d'une rare élévation de pensée, il est traité de l'attitude du poète à l'égard de la Civilisation, de la Poésie, de la Femme et de la Nature. La petite maison roulante lui a paru convenir à la destinée du penseur et de la Muse, sa compagne :

Il est sur ma montagne une épaisse bruyère
Où les pas du chasseur ont peine à se plonger,
Qui plus haut que nos fronts lève sa tête altière
Et garde dans la nuit le pâtre et l'étranger.
Viens y cacher l'amour et ta divine faute ;
Si l'herbe est agitée ou n'est pas assez haute,
J'y roulerai pour toi la Maison du Berger.

Ce symbole fait l'unité un peu laborieuse des trois parties de l'œuvre. La première définit la conduite et le rôle du poète dans la société moderne ; — la seconde cherche ce qu'est la vraie poésie, comment elle fut méconnue, comment le poète doit devenir prophète et guide ; — la troisième nous fait entendre la voix de la Nature impassible :

Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations ;
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J'ignore en les portant les noms des nations.

On me dit une mère, et je suis une tombe.
 Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
 Mon printemps ne sent pas vos adorations.

« Avant vous, j'étais belle et toujours parfumée,
 J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers,
 Je suivais dans les cieux ma route accoutumée,
 Sur l'axe harmonieux des divins balanciers.
 Après vous, traversant l'espace où tout s'élançait,
 J'irai seule et sereine, en un chaste silence
 Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers ».

C'est là ce que me dit sa voix triste et superbe,
 Et dans mon cœur alors je la hais et je vois
 Notre sang dans son onde et nos morts sous son herbe
 Nourrissant de leurs sucs la racine des bois.
 Et je dis à mes yeux qui lui trouvaient des charmes :
 « Ailleurs tous vos regards, ailleurs toutes vos larmes,
 Aimez ce que jamais on ne verra deux fois ».

A cette nature insensible et fatale s'oppose la femme,
 créature spontanée, enthousiaste. Que notre amour et
 notre pitié ne s'égarent pas sur ce qui demeure, mais
 se concentrent sur l'être qui souffre et qui passe :

Oh ! qui verra deux fois ta grâce et ta tendresse,
 Ange doux et plaintif qui parle en soupirant ?
 Qui naîtra comme toi portant une caresse
 Dans chaque éclair tombé de ton regard mourant,
 Dans les balancements de ta tête penchée,
 Dans ta taille dolente et mollement couchée
 Et dans ton pur sourire amoureux et souffrant ?

Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse
 Sous nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi,
 Vivez et dédaignez, si vous êtes déesse,
 L'homme, humble passager, qui dut vous être un roi :
 Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
 J'aime la majesté des souffrances humaines ;
 Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

Quelle mélancolie et quelle tendresse mystérieuse
 dans les dernières strophes !

Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente,
 Rêver sur mon épaule en y posant ton front ?
 Viens du paisible seuil de la maison roulante
 Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.
 Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
 S'animeront pour toi quand, devant notre porte,
 Les grands pays muets longuement s'étendront.

Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre
 Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ;
 Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,
 Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
 A rêver, appuyée aux branches incertaines,
 Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
 Ton amour taciturne et toujours menacé.

Qui est Éva ? s'est-on bien souvent demandé. Vers
 1836, d'après une ébauche ardente de *La Maison du Berger*, c'était Mme Dorval, dont Vigny se montrait
 jaloux. Puis Éva a pu paraître une idéalisation de Mme
 de Vigny. Puis on a pensé à Mme Holmes, une belle
 Anglaise que le poète aimait. Puis Éva est devenue une
 figure symbolique de la Muse et de la Femme. Comme
 l'écrivit un des derniers biographes de Vigny, M. Pierre
 Flottes : « *Les Destinées* sont marquées au triple sceau
 du Positivisme : l'amour pour principe, l'ordre pour base,
 le progrès pour but. Voilà ce que se répondent les
 habitants mystiques de la Maison errante ; voilà le sens
 le plus caché du poème. Où nous cherchions naguère
 un visage de maîtresse, apparaissent les rudes figures
 d'Auguste Comte et de Littré ».

Élu enfin à l'Académie, le 8 mai 1845, Vigny s'ac-
 quitta avec une fierté scrupuleuse de ses nouvelles fonc-
 tions, en patron actif et dévoué des talents. Il vivait
 fidèle à l'intelligence et à l'art, toujours grave, mais
 d'une tristesse plus sereine. Les jeunes gens idéalistes
 s'adressaient à lui comme à un maître. *La Bouteille*
à la mer, conseil à un jeune homme inconnu, affirmait

sa foi en la destinée des idées (1854). Un « grave marin » qui, dans le naufrage, a fait bon marché de sa vie, enferme dans une bouteille les résultats précieux de son voyage d'exploration. Il s'en remet à Dieu de guider contre vents et marées la « frêle messagère ».

Le Capitaine encor jette un regard au pôle
Dont il vient d'explorer les détroits inconnus.
L'eau monte à ses genoux et frappe son épaule ;
Il peut lever au ciel l'un de ses deux bras nus.
Son navire est coulé, sa vie est révolue :
Il lance la Bouteille à la mer, et salue
Les jours de l'avenir qui pour lui sont venus.

Il sourit en songeant que ce fragile verre
Portera sa pensée et son nom jusqu'au port ;
Que d'une île inconnue il agrandit la terre ;
Qu'il marque un nouvel astre et le confie au sort ;
Que Dieu peut bien permettre à des eaux insensées
De perdre des vaisseaux, mais non pas des pensées ;
Et qu'avec un flacon il a vaincu la mort.

Quant à lui, son sacrifice est fait. La mer peut l'engloutir maintenant. « La pauvre petite *Bouteille* qui porte une science de plus à notre pauvre espèce humaine est l'héroïne du poème autant que le brave *Capitaine* », écrira plus tard Vigny lui-même. Et cette bouteille est un symbole :

Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes :
Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port.

Le culte des Idées restait la suprême religion de cet incroyant. C'est elle qui le soutint dans ses dernières années. Jusqu'aux heures de l'agonie, il conserva sa noble intelligence. En juin 1863 il confirmait dans son *Journal* la strophe du Silence :

S'il est vrai qu'au jardin sacré des Écritures
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté,
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,

Si le Ciel nous laisse, comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Ses derniers moments venus, le poète de *La Mort du Loup* répétait, dit-on : « Mes amis, mes amis, ne me laissez pas mourir ! ». Pieusement entouré, dit Jules Lemaître, « le Comte de Vigny, convenable, souriant à ces zèles pieux, respectueux de tous les rites, mourait sans croire à rien, avec une tranquillité farouche ». Il légua au poète Ratisbonne la propriété littéraire de ses œuvres et à Mme Lachaud, qu'il aimait paternellement, tous ses biens.

Œuvres posthumes. — Le recueil posthume des *Destinées* (janvier 1864) excita une vive admiration. Le poème qui lui donne son nom, d'une beauté grave et hiératique, en tercets à l'italienne, abordait le problème de la fatalité et de la liberté. Le monde païen avait vécu dans la terreur qu'inspirait le Destin inéluctable. L'ère de la grâce a-t-elle rendu l'homme plus libre ? Au Destin succède la prédestination. Vigny, dans une évocation dantesque, referme le ciel.

La Colère de Samson avait été écrite après la rupture avec Mme Dorval. De ses douleurs Vigny anime un immortel symbole. De sa malheureuse aventure, il s'élève à l'antagonisme éternel de l'homme et de la femme, au néant de l'amour dans le cœur féminin.

Wanda, sombre histoire russe, exalte au contraire la femme forte. Vigny frémit de pitié et d'admiration devant la souffrance des innocents et la grandeur du sacrifice d'une princesse, ange du dévouement conjugal et maternel. Comme de *La Bouteille à la Mer*, voici que de *L'Esprit pur* se dégagent une espérance optimiste et une foi hautaine en la destinée des idées. Le poète

croyait au « pur Esprit, roi du monde », au progrès, au triomphe de l'intelligence. Ainsi le plus beau livre de ce pessimiste se fermait sur un immense espoir.

Le *Journal d'un poète*, « mémoires de la vie méditative » de Vigny, nous le montre plus humain, avec quelques faiblesses : susceptibilité, regrets des honneurs, accès ou velléités de jalousie, mots sévères ou piquants sur les choses et les hommes. « Vous trouverez peut-être quelque chose là », avait dit le poète à Louis Ratisbonne, en lui montrant de « nombreux petits cahiers cartonnés, où il avait depuis longtemps jeté au jour le jour ses notes familières, ses impressions courantes, ... ses pensées sur la vie et sur l'art, la première idée de ses œuvres faites ou à faire ».

On y trouve des pensées dignes de Marc-Aurèle ou de Pascal, des *Fantaisies oubliées*, mais surtout l'âme de Vigny, héros de l'honneur, du dévouement et de la pitié.

La *Correspondance* confirme notre admiration pour Vigny : lettres d'amitié à Barbier, à Brizeux, à bien d'autres, lettre de consolation à V. Hugo après la catastrophe de Villequier, lettres de sympathie à Quinet luttant contre les ultramontains, lettres de touchante direction morale à Mme Lachaud ou à Augusta Holmes. Tant de pages charmantes et émues nous font pénétrer dans l'intimité de son cœur. « J'ai un peu de calme en ce moment-ci, écrit-il de Londres à Buloz, parce qu'il n'y a plus autour de moi que six enfants blonds qui parlent ; je puis écrire, il y en a neuf d'ordinaire, mais si jolis que je n'entends pas leur bruit ». Vigny perd ainsi son air distant, taciturne, un peu hautain, on le voit humain et tendre.

On savait par quelques notes du *Journal* (1834-1836) que Vigny avait projeté une œuvre dont Julien l'Apostat aurait été le héros. Ce roman, *Daphné*, suite de *Stello*,

est une consultation sur la question religieuse et sur ce problème : « Que faut-il enseigner aux hommes pour qu'ils soient heureux ? ». L'action se passe en 1832, à Paris, lors du sac de l'Archevêché. Stello et le Docteur Noir (1) reçoivent d'un étudiant malade un manuscrit qui contient les lettres d'un marchand juif du IV^e siècle à un ami. Ces lettres évoquent dans un décor harmonieux, coloré et parfumé, Antioche, le philosophe païen Libanius, ses deux disciples qui deviendront saint Basile et saint Chrysostome, l'empereur Julien, partisan d'un paganisme épuré : « Il croit que, détachés des dogmes, les hommes deviendront meilleurs ; Libanius lui répond qu'il vaut mieux laisser à la foule ses nouveaux symboles et ses espérances chrétiennes » (R. Canat). Antioche se soulève ; les Barbares arrivent. Julien, blessé en combattant, meurt dans une attitude un peu théâtrale, mais valeureuse. Ce roman, pensée de jeunesse que l'âge mûr n'a pas osé réaliser pleinement, témoigne de recherches étendues. Ses fragments rappellent parfois Chateaubriand et semblent conduire vers Renan et Anatole France. L'évocation du Paris de 1832, où le christianisme semblait s'éteindre dans les âmes, en reste la partie la plus prenante, réserve faite sur les artistiques évocations de l'Orient.

Une et variée, poétique et philosophique, telle fut l'œuvre de Vigny. De tous les romantiques, avec sa « farouche sincérité », il reste le plus cher peut-être à la conscience moderne. Quelle prise garde sur les âmes ce « cornélien mélancolique » !

(1) Voir le chapitre du roman, p. 136.

CHAPITRE V

ALFRED DE MUSSET
AUTRES POÈTES ROMANTIQUES

Alfred de Musset est né au cœur du Pays latin, en 1810, de Musset-Pathay, fonctionnaire doublé d'un érudit aimable, et d'Edmée Guyot-Desherbiers, dont la tendresse indulgente revit dans *Hermia*, la mère du Célio des *Caprices de Marianne*. Élève du collège Henri IV, il est plusieurs fois lauréat du grand concours. Il voudrait « être Shakespeare ou Schiller ». C'est une vocation, mais ce n'est pas une profession. Après avoir essayé le droit, il se fourvoie à l'École de Médecine, qu'il fuyait pour l'école buissonnière. Présenté chez Nodier à l'Arsenal, puis chez Victor Hugo, ce Chérubin du romantisme traîne le « boulet de la bureaucratie », dans une entreprise de chauffage militaire. Il se console en rimant les *Contes d'Espagne et d'Italie* (janvier 1830). Il donne des vers à la *Revue de Paris*, des articles de critique et d'actualité au *Temps*, mène la vie joyeuse de la jeunesse dorée, fait siffler une petite comédie à l'Odéon. Quand son père meurt, en 1832, il se trouve accablé et désespéré. Il songe à s'engager dans la cavalerie, mais écrit quand même un second volume de vers : *Le Spectacle dans un fauteuil*. Dans un dîner offert aux rédacteurs de la *Revue des deux Mondes*, il fait la connaissance de George Sand. Ils partent pour Venise en décembre 1833. Le roman tourne au tragique. A peine remis d'une maladie assez grave, Musset revient à Paris, seul, le cœur ulcéré. Puis sa douleur s'apaise ; il reprend la plume, publie *Lorenzaccio*, *On ne baline pas avec l'Amour*, *Fantasio* et commence *La Confession d'un enfant du siècle*, où il confesse un peu toute la jeunesse de son temps. En octobre 1834, il revoit George Sand. Mais au printemps suivant,

« elle et lui » rompent définitivement. Il donne les *Nuits*, plusieurs comédies et proverbes, les *Lettres de Dupuis et Cottonet*, toujours à la revue de Buloz, lequel souvent le payait d'avance, quitte à lui rappeler amicalement sa dette. En 1840 — Musset n'a que trente ans — c'est déjà le déclin. De temps en temps il a de beaux réveils : *Une soirée perdue*, *Le Souvenir*, *Sur la paresse*, etc. Devenu directeur du Théâtre Français, Buloz y fait jouer en 1847 *Un Caprice*. Quelle revanche de l'échec d'autrefois ! D'autres proverbes, d'autres comédies rencontrent le même accueil flatteur. En 1852 Musset entre à l'Académie. Prématurément usé, malgré son air jeune — le poète n'avait pas un cheveu blanc ! — il meurt en 1857.

L'homme et l'écrivain. — « Il y a certainement du génie, beaucoup de talent, et de la facilité ». Cette malice, décochée par Musset contre le poète de *Jocelyn*, on peut la retourner, et comme un éloge, à l'œuvre de Musset lui-même.

Elles portent bien la marque du génie, les pièces immortelles qu'il écrivit de ses larmes et parfois comme avec le sang de son cœur : *Les Nuits*, *A la Malibran*, *Le Souvenir*, poèmes les plus sincères et les plus humains, où revit tout entier ce « chanteur prédestiné, dévoré de génie et d'amour » (Banville). Que de talent dépensa, à peine hors de page, ce poète de la jeunesse et de la passion, dans des vers charmants et souples, ironiques ou tendres, de rythmes si variés et d'une harmonie délicieuse :

Et depuis quand un livre est-il donc autre chose
Que le rêve d'un jour qu'on raconte un instant ;
Un oiseau qui gazouille et s'envole, — une rose
Qu'on respire et qu'on jette, et qui meurt en tombant ?..

C'est lui qui a réintroduit dans la poésie française « l'esprit, que semblaient en avoir banni l'imagination et le lyrisme ». Fervent de musique, dessinant avec un « joli brin de plume à son crayon », il était artiste, sans être ce qu'on appelait alors un « homme d'art ». Ce divin

négligent n'ignorait pas que la poésie est un « travail » ; il ajoutait même un « travail exquis, plein de crainte et de charme ».

De la facilité, qui en eut plus que cet « enfant terrible » ? Il pastichait vers ou prose avec un art très clairvoyant et très alerte, avec émotion même et, répétons-le, toujours avec esprit. « Quand je lis M. de Musset, disait une dame, je crois toujours avoir lu cela quelque part ». En fait, il avait souvent besoin d'un canevas. Mais seuls les naïfs s'y sont mépris, car il reste original jusque dans l'imitation. Sainte-Beuve, qui le connaissait bien, le remarque dans une page de ses *Nouveaux Lundis* (t. VI) :

« Son imagination, à l'origine, s'imprégnait sensiblement de ses lectures ; le poème ou le roman qu'il avait feuilleté la veille n'était pas du tout étranger à la chanson ou au caprice du lendemain... L'écho d'une pensée étrangère, en traversant cette âme et cet esprit de poète si français, si parisien, devenait à l'instant une voix de plus, une voix toute différente, ayant son timbre à soi et son accent. L'imitation, chez lui, est enlevée d'une aile si légère que bientôt elle disparaît et on ne la distingue plus ».

La Fontaine, sachez-le bien,
En prenant tout, n'imita rien...

On peut appliquer ces vers à Musset, leur auteur. Mais de qui sont imités *La Nuit de Décembre*, *La Nuit d'Octobre*, *On ne badine pas avec l'amour* ?

Pendant comme rien ne naît de rien, où avait-il puisé l'inspiration ?

Les trois sources de sa poésie, dit Maurice Donnay, furent « des lectures classiques, son goût pour les femmes, sa douleur ». Oui, dès le collège, Musset lisait beaucoup. Et des « lectures classiques », qu'on ne fait pas en classe — Juvénal, Ovide, c'est-à-dire les satires les plus crues et *L'Art d'Aimer* — il passait aux « mauvaises lectures » : Louvet de Couvray. Choderlos de Laclos,

Casanova, voire le marquis de Sade. Mais ce dandy, ce « lion du boulevard de Gand », qui versifiait, avec sa verve étincelante de causeur, tel passage d'un journal ou d'une revue, telles lignes d'une lettre reçue ou de sa propre prose, parcourra d'un bout à l'autre l'*Histoire de la littérature italienne* de Ginguené, telle *Introduction* de Michelet. Il compulsera même les in-folio de l'*Encyclopédie*. S'il prend de toutes mains, il frappe tout à son effigie. Son imitation diffère de celle des classiques, fidèle et respectueuse ; elle est railleuse et gamine. Il ne craint pas de reprendre un thème connu, quitte à faire mieux que ses devanciers. « Son goût pour les femmes... ». Certes, ce Chérubin blond, le page charmant que croqua Devéria, le prince « Phosphore de Cœur-Volant », semblait créé pour aimer, pour éprouver tous les amours. Sans aller aux mille et trois de don Juan, faut-il rappeler la marquise de la Carte, Mme de Groiselliez, qu'il aima de dix-huit à vingt ans, George Sand, l'auteur d'*Indiana* et de *Lélia*, Aimée d'Alton, cette blonde aux yeux bleus qui régna deux printemps, la tragédienne Rachel, Mme Allan-Despréaux, qui l'aima mieux que toutes les autres, peut-être ? Fantasio d'une mystérieuse Elsbeth, filleul choyé de la spirituelle Mme Jaubert, soupirant de la princesse Belgiojoso, c'est pour la pieuse marquise de Castries qu'il écrivit *L'Espoir en Dieu*. Et Bernerette ? et Mimi Pinson ? et mainte Belcolor ? Mais ce ne sont pas ses caprices pour Picrocholine ou pour la Belle Émilie, l'amie aux bandeaux bruns et aux yeux bleus, c'est la passion profonde, c'est l'amour, « fléau du monde, exécration folie », l'amour romantique, « course continuelle à la douleur », l'amour jaloux, tyrannique, fort comme la mort, qui lui dicta ses vers impérissables, d'une sincérité limpide, d'une vérité et d'un pathétique si profonds.

Avec un caractère droit et franc, généreux, sensible
J. GIRAUD : L'École romantique française.

et délicat, Musset était « ondoyant et divers ». Il y avait deux hommes en lui, comme dans le Valentin des *Deux Maîtresses* : le candide voyageur d'*Une bonne fortune*, le tendre malade de sœur Marceline ; et aussi, hélas ! le libertin, le roué terriblement gâté... Une femme qui l'aima et qu'il fit parfois bien souffrir, Mme Allan-Despréaux, écrivait sur ces « deux Musset » à une de ses amies :

« Je n'ai jamais vu de contrastes plus frappants que les deux êtres enfermés dans ce seul individu. L'un, bon, doux, tendre, enthousiaste, plein d'esprit, de bon sens, naïf (chose étonnante), naïf comme un enfant, bonhomme, simple, sans prétention, modeste, sensible, exalté, pleurant d'un rien venu du cœur, artiste exquis en tous genres, sentant et exprimant tout ce qui est beau dans le plus beau langage : musique, peinture, littérature, théâtre.

Retournez la page et prenez le contre-pied, vous avez affaire à un homme possédé d'une sorte de démon, faible, violent, orgueilleux, despotique, fou, dur, petit, méfiant jusqu'à l'insulte, aveuglement entêté, personnel et égoïste autant que possible, blasphémant tout, et s'exaltant autant dans le mal que dans le bien ».

Qu'il y ait un peu de rancune dans ces lignes, soit ! C'est le Musset des mauvais jours. Mais certains aveux de l'Octave de *La Confession* permettent de penser que ce portrait reste quand même assez exact. Toutefois à quelque chose malheur est bon ; la claire expérience d'une nature aussi complexe et changeante a prêté une psychologie profondément vivante et vraie à son lyrisme et à son œuvre dramatique.

Les « Contes d'Espagne et d'Italie ». — Dès 1827, Musset brûlait de « prendre la plume et de salir une ou deux feuilles de papier ». Il faisait comme ce Durand dont il se moquera dix ans après :

Dès l'âge de quinze ans, sachant à peine écrire,
Je dévorais Schiller, Dante, Goëthe, Shakespeare.
Le front me démangeait en lisant leurs écrits.

Sur la foi de Mme de Staël, il s'éprend des auteurs d'outre-Rhin, qu'on traduit alors à force. Et de Shakespeare il passera à Boccace et à Bandello.

J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi,

avait écrit son cher La Fontaine. Il les lit d'ailleurs plus qu'il ne les imite, car il a « l'esprit français ». Admis au Cénacle, où l'a présenté son condisciple Paul Foucher, le beau-frère de Victor Hugo, il y fait goûter son talent. En bon élève du maître de céans, il rime *Venise* et les *Stances*. On applaudit ses chansons de page espiègle. La souplesse de sa plume, ses hardiesses et ses trouvailles excitent l'enthousiasme de la « belle école ». Sainte-Beuve écrivait : « Il y a parmi nous un enfant de génie » Cet enfant récitait *Le Lever...*

Assez dormir, ma belle !
Ta cavale isabelle
Hennit sous tes balcons.
Vois tes piqueurs alertes,
Et sur leurs manches vertes,
Les pieds noirs des faucons.

Écoutant *Don Paez*, le poète de *Dolorida* se sentait flatté d'avoir montré la voie à ce débutant. Mérimée, le spirituel auteur de *Clara Gazul*, avait ses raisons pour goûter *Les Marrons du feu*. Sainte-Beuve savait gré à ce cheveu-léger de hasarder les hiatus et les enjambements préconisés dans le *Tableau de la poésie au XVI^e siècle*. Et que ne pardonnait-il pas à l'admirateur de Régnier et d'André Chénier !

Mais dans « la grande boutique romantique », Musset éprouva bientôt le besoin de se distinguer, par ses rimes faibles, de « l'école rimeuse ». Il dérîma la ballade *Andalouse* et poussa la malice jusqu'à lancer *La Ballade à la lune*, pittoresque, mais un peu bien ironique :

C'était, dans la nuit brune,

Sur le clocher jauni
 La lune,
 Comme un point sur un i...
 Rends-nous la chasseresse
 Blanche, au sein virginal,
 Qui presse
 Quelque cerf matinal !
 Oh ! sous le vert platane,
 Sous les frais coudriers,
 Diane,
 Et ses grands lévriers.

Danseur infatigable, causeur charmant, il était partout le bienvenu. Plus tard Lamartine évoquera sa « chevelure flottante », ses yeux « rêveurs plutôt qu'éclatants ». S'animait-il, sa physionomie devenait tout autre : « Le front mâle et fier, la joue en fleur et qui gardait encore les roses de l'enfance, la narine enflammée du souffle du désir, il s'avancait le talon sonnante et l'œil au ciel, comme assuré de sa conquête et tout plein de l'orgueil de la vie » (Sainte-Beuve).

Comme il aimait à se travestir en page de la Renaissance, Musset s'était « déguisé à l'espagnole et à l'italienne ». Son « romantisme railleur » reposait du « romantisme convaincu ». Sa couleur locale n'était ni surchargée ni empâtée. Ses peintures rivalisaient avec la réalité, qu'il devinait, sans l'avoir vue parfois que dans les livres et au Musée :

La lune se levait ; sa lueur, souple et molle,
 Glissant aux trèfles gris de l'ogive espagnole,
 Sur les pâles velours et le marbre changeant
 Mélaît aux flammes d'or ses longs rayons d'argent.

Voici Madrid où « par les nuits étoilées, bien des séñoras long voilées descendent les escaliers bleus ». Il ne tenait qu'au lecteur de débarquer à Venise, « Venise la rouge », Venise la « folle », pays rêvé des abbés galants et pimpants, des danseuses, des don Juans...

La ville est assoupie, et les flots prisonniers
 S'endorment sur le bord de ses blancs escaliers...

Mais ici comme là-bas, parmi les parfums grisants, dans ce décor de rêve et de folie, on court les belles et terribles aventures : on rit, on aime éperdument, on pleure, on se venge. L'amour passe des tendresses aux violences, il court au poignard et au poison ; amour tragique, tout prêt à se changer en haine et à s'assouvir dans le sang. Trompé par Juana d'Orvado, le cavalier don Paez tue son rival Étur, il tue l'infidèle et se tue sur son corps. La Camargo est une Hermione italienne : elle sait que son amant, l'inconstant Rafaël, s'est joué de son amour. Jalouse à en mourir, elle arme le bras de Desiderio, son Oreste... Mais Rafaël poignardé, son meurtrier lui fait horreur ; elle le chasse en l'insultant. L'amour ne se commande pas ; il est fatal. Ainsi Portia, depuis que le hasard a placé sur son chemin le jeune Dalti, ne peut plus aimer son maître et seigneur, le vieux comte florentin Luigi. Tranquille, inconsciente de sa perfidie, elle suivra le jeune batelier, encore couvert du sang du mari outragé...

Comme une tendre fleur que le vent déracine,
 Faible, et qui lentement sur sa tige s'incline,
 Telle elle détourna la tête, et lentement
 S'inclina tout en pleurs jusqu'à son jeune amant.

A l'occasion, dans ces *Contes*, suivant l'exemple de Byron, Musset faisait les honneurs de sa propre personne, et, sous des masques divers, il se confessait au lecteur. Sous les traits de Rafaël il avoue sa paresse et son humeur fantasque, par la bouche de Dalti, son amour du jeu. Mardoche incarne son dandysme, sa précoce rouerie, comme aussi son spleen intermittent, son goût pour la rêverie, ou pour les bonnes fortunes. Ces aveux amusaient les amis de l'auteur, mais ce qui lui gagnait des admirateurs c'étaient la fraîcheur origi-

nale des images, les prestes envolées de son imagination, son style étincelant de poésie et surtout les vers ardents où la passion palpète. Esquisses dramatiques, chansons capricieuses ou badines, d'un rythme toujours heureux, attachaient par la fantaisie et par l'esprit. Mais surtout, quelle lumière jetée sur les plus secrets replis du cœur ! La critique avait beau noter au passage les réminiscences et les imitations ; elle avait beau reprocher au jeune débutant sa « fatuité et son affectation », bien des lecteurs sentirent que les *Contes d'Espagne et d'Italie* révélaient un vrai poète.

Des « Contes d'Espagne » aux « Poésies complètes » (1830-1840). — Au lendemain de l'apparition de son premier volume de vers, Musset écrivait : « Je suis loin d'avoir une manière arrêtée. J'en changerai probablement plusieurs fois encore ». S'il allait moins au Cénacle, il visitait souvent Vigny, Deveria et Nodier. A l'Arsenal, il entendait Mme Mennessier-Nodier, de sa voix de contralto, chanter les mélodies qu'elle avait composées sur les vers de ses chansons. De ces heures charmantes il conservera le souvenir « léger comme un écho, gai comme l'espérance », longtemps après avoir écrit sur l'album de la jeune femme :

Madame, il est heureux celui dont la pensée
(Qu'elle fût de plaisir, de douleur ou d'amour),
A pu servir de sœur à la vôtre un seul jour...

Le romantique se « déhugotisait tout à fait », selon le mot de Musset-Pathay, son père. On n'en pouvait plus douter devant *Les secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français* (juillet 1830). La déclaration de neutralité adressée aux deux camps rivaux refroidit l'enthousiasme de certains camarades du Cénacle. Mais l'amende honorable que le poète faisait au doux parler de France lui gagna quelques bons juges :

France, ô mon beau pays ! j'ai de plus d'un outrage
Offensé ton céleste, harmonieux langage,
Idiome de l'amour, si doux qu'à le parler
Tes femmes sur la lèvre en gardent un sourire...

Dans les *Vœux stériles*, il laisse échapper ses regrets de n'être point un homme d'action, « tandis que le bras parle », et surtout de n'être pas né dans la Grèce antique ou dans l'Italie de la Renaissance, aux siècles de Périclès ou de Léon X.

Grèce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie,
De mes vœux insensés éternelle patrie,
J'étais né pour ces temps où les fleurs de ton front
Couronnaient dans les mers l'azur de l'Hellespont.
Je suis un citoyen de tes siècles antiques ;
Mon âme avec l'abeille erre sous tes portiques...

Revenu de son rêve, il n'en menait pas moins la vie du dandy, avec les amis Alfred Tattet, Ulric Guttinguer, Édouard Bocher et toute la jeunesse dorée. Puis, rougissant de sa paresse, il formait des projets de retraite. *Le Saule* est sans doute le fruit d'un de ses retours à la poésie. Contée sans suite, par fragments, l'aventure de Tiburce, le mystérieux corrupteur, et de Georgina Smoeten, morte dans un cloître pour l'avoir aimé, semble un livret sur lequel le poète s'essaie tour à tour à la mélodie, au récitatif, à l'hymne, à la rêverie. La tendresse, le désespoir et la douleur s'expriment en vers ardents ou exquisement harmonieux.

Mais tandis qu'il se laissait vivre, le malheur guettait Musset. Son père meurt du choléra en avril 1832. Va-t-il se faire soldat ? Va-t-il rester poète ? Il tente encore des vers. Après avoir relu Shakespeare et Schiller pour prendre le ton, il écrit *La Coupe et les lèvres*. De cette œuvre bizarre, où le mélodrame avoisine des scènes saisissantes, une leçon se dégage : l'homme trouve sa punition dans les conséquences fatales de ses actes. Après bien des fautes, Frank, l'orgueilleux, Frank, le « bri-

gand » réhabilité par sa bravoure, veut reprendre sa vie d'honnête montagnard. L'amour de la pure Déidamia, la vierge tyrolienne, a fait ce miracle. Mais survient, le stilet à la main, l'Italienne Belcolor, qui incarne le génie des sens et la débauche... La débauche tue le bonheur. *A quoi rêvent les jeunes filles* et *Namouna* complétaient ce *Spectacle dans un fauteuil*. Dans ce conte oriental — ou prétendu tel — d'allure débridée, badinage étincelant, le talent et l'émotion de Musset se donnaient carrière, surtout avec ses « divagations merveilleuses » sur le don Juan, ce candide corrupteur, éperdument épris d'idéal, évoqué d'après Mozart, d'après Hoffmann le fantastique, et surtout d'après le poète lui-même. Si d'aventure Musset raillait en passant « les pleurards, les rêveurs à nacelles » et lançait quelques brocards contre les amis d'antan, il ne s'épargnait pas plus lui-même. Du romantisme de la forme il gardait des impressions, des teintes, un pli, mais enfin il en était sorti. Pour dégager pleinement son originalité, il n'attendait qu'une occasion.

Déjà *Rolla* (15 août 1833), en dépit d'un excès de rhétorique, produit une impression profonde. Il se dégage de cette scabreuse histoire un exquis regret de l'amour. Du suicide d'un jeune écervelé qui se ruine à plaisir, quitte, une fois ruiné, à se tuer, Musset tire un hymne au sentiment éternel qui par le sacrifice purifie et absout. Avant de mourir, *Rolla* le débauché aura du moins connu l'infini du cœur, auprès de la pauvre Marie, fleur à peine épanouie et déjà flétrie :

Dans ce chaste baiser son âme était partie
Et, pendant un moment, tous deux avaient aimé.

Amoureux de l'amour, Musset avait rencontré George Sand, en mars 1833. A une bonne camaraderie littéraire succéda cette liaison fameuse, qui reste le type des

amours romantiques. D'abord ce sont les jours heureux de Paris et les courses dans la forêt de Fontainebleau. « Il est bon enfant, écrit-elle, et son intimité m'est aussi douce que sa préférence m'a été précieuse ». Puis Musset se montre jaloux, changeant et capricieux. C'est quand même le départ pour l'Italie, le roman trop connu des « amants de Venise ». George Sand aura raison d'écrire plus tard à Buloz : « Ne laissera-t-on jamais les gens s'aimer, se quereller, se quitter, ou se raccommoder, sans prendre acte de ces puérilités et sans entasser des matériaux pour leurs biographes ? Quelles niaiseries !... ». Musset repart seul le 29 mars 1834, après avoir écrit à sa famille : « Je vous apporterai un cœur malade, une âme abattue, un cœur en sang... ». Son état d'âme, il l'a analysé plus tard dans la *Confession*, après avoir mis tant de lui-même dans *Lorenzaccio* et dans *On ne badine pas avec l'amour*. Pour oublier, il voyage à Bade, d'où il rapportera *Une bonne fortune*, charmante page d'album... Mais en octobre 1834 les deux amants se revoient. Après de terribles orages, suivis d'accalmies, auxquelles succédaient de violentes scènes, ils se disent adieu, cette fois pour toujours. Ils avaient assez souffert (11 mars 1835). Du moins, au cours de cette terrible crise, Musset cherche de toutes ses forces à s'expliquer à lui-même, à comprendre ce qui lui arrivait, à sonder son caractère, à discerner sa destinée. Puis la rupture venue, voici qu'un changement profond s'opère en lui : « Il me semblait que toutes mes pensées tombaient comme des feuilles sèches, tandis que je ne sais quel sentiment inconnu, horriblement triste et tendre, s'élevait dans mon âme » (*Le Poète déchû*). Heureusement la Muse, chaste consolatrice, reprit le poète, dont le talent s'était épuré et comme ennobli dans la flamme de la douleur. Débarassé de toute affectation, il allait chanter ses *Nuits*. Paul de Musset nous a raconté comment furent conçus

ces chefs-d'œuvre. Alfred s'enfermait dans sa chambre, allumait une douzaine de bougies, s'excitait l'imagination par quelque lecture — ou par les moyens plus dangereux vantés par Hoffmann le fantastique dans sa métaphysique des boissons — et jusqu'à la pointe du jour, devant des vases pleins de fleurs, il écoutait, il voyait la Muse.

Rêvée d'abord sous les marronniers des Tuileries, *La Nuit de Mai*, « constellée de vers immortels », s'acheva en deux veillées. Le poète souffrait encore de sa blessure cruelle. La Muse veut le tirer de l'oisiveté où il s'oublie et l'invite à chanter encore :

Poète, prends ton luth ; la nuit, sur la pelouse,
Balance le zéphyr dans son voile odorant.
La rose, vierge encor, se referme jalouse
Sur le frelon nacré qu'elle enivre en mourant.
Écoute ! tout se tait ; songe à ta bien-aimée.
Ce soir, sous les tilleuls, à la sombre ramée
Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux.

Elle évoque tous les sujets qui pourraient le tenter :

Viens, chantons devant Dieu ; chantons dans tes pensées,
Dans tes plaisirs perdus, dans tes peines passées ;
Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu.
Éveillons au hasard les échos de ta vie,
Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie,
Et que ce soit un rêve, et le premier venu.
Inventons quelque part des lieux où l'on oublie ;
Partons, nous sommes seuls, l'univers est à nous.
Voici la verte Écosse et la brune Italie,
Et la Grèce, ma mère, où le miel est si doux,
Argos, et Ptéléon, ville des hécatombes,
Et Messa, la divine, agréable aux colombes ;
Et le front chevelu du Pélion changeant ;
Et le bleu Titarèse, et le golfe d'argent
Qui montre dans ses eaux, où le cygne se mire,
La blanche Oloossonne à la blanche Camyre.

Mais « la bouche garde le silence pour écouter parler le

cœur... ». Devant le mutisme du poète, la Muse insiste et lui rappelle que :

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.

La grande inspiratrice, c'est la souffrance. Le vrai poète, c'est le cœur.

Et le travail reprend Musset. Il écrit *La Quenouille de Barberine* et *Le Chandelier*. Le monde le reprend aussi. Il se lie avec celle qu'il appellera Emmeline. Il lui offre les *Stances à Ninon* :

Si je vous le disais pourtant que je vous aime,
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez ?

Puis tout à coup il donne *La Nuit de Décembre*. Un simple dépit amoureux avait rouvert les anciennes blessures. Seul avec lui-même, Musset revit les tristesses passées ; il revoit son *double*, son mystérieux sosie :

Un jeune homme vêtu de noir
Qui lui ressemblait comme un frère...

Il frissonne devant cette hallucination terrible, à laquelle il était sujet, comme Heine, comme Edgar Poe, comme Maupassant. Rien de plus sincère, de plus angoissant que le retour de cette apparition qui se dressait devant lui aux heures sombres, dans la solitude.

Vienne le printemps ! Après avoir relu *Les Méditations*, il adressait sa *Lettre à Lamartine*. Au moment de publier la *Confession d'un enfant du siècle*, adopterait-il la foi de l'auteur de *Jocelyn* ?

Il ne s'en rejetait pas moins dans la vie épicurienne. Commence-t-il *La Nuit de Juin* en fredonnant une cavatine à la mode ? Ses amis viennent l'arracher à l'inspiration, et le poème en reste au prélude.

Avec *La Nuit d'Août*, il allait prendre sa revanche. Cette élégie brûlante s'exhale d'une âme naguère blessée et languissante, qui aspire à aimer, à souffrir encore. Si

la Muse lui reproche son oisiveté, le rappelle à sa vocation, le poète l'écoute sans doute. Mais possédé du désir de vivre, il lance cet hymne enflammé à l'amour :

O Muse ! que m'importe ou la mort ou la vie ?
J'aime et je veux pâlir ; j'aime et je veux souffrir,
J'aime et pour un baiser je donne mon génie...
Après avoir souffert il faut souffrir encore ;
Il faut aimer sans cesse après avoir aimé.

Déjà dans les *Stances à la Malibran*, cette cantatrice inspirée, qu'il transfigurait en martyre de l'art, il avait écrit :

Rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir.

En devrait-il souffrir, et faire souffrir, il aime encore. Il s'éprend d'Aimée d'Alton, une jeune fille de grande famille, très affranchie, aussi spirituelle que bonne. *Le Caprice*, toutes les nouvelles, *La Mi-Carême*, *L'Espoir en Dieu*, ainsi que *Le Fils du Titien*, cette confession romancée, datent du règne du « Charmant petit moine-lon blanc », de la « Nymphé adorée ». Pour payer ses dettes, Musset, qui signait certain billet à Buloz « votre très panier percé serviteur », se condamnait à la prose. Mais il publiait aussi la pathétique *Nuit d'octobre* (15 oct. 1837). Jamais peut-être le poète n'a choisi plus heureusement ses rythmes, violents et saccadés, puis enlaçants et berceurs, que pour ces vers dictés par une émotion profonde, ravivée par le souvenir. L'innommée de la *Lettre à Lamartine* venait de mourir. Jadis par elle le poète avait cruellement souffert. Cette souffrance de jeunesse exaspérait des souffrances plus récentes. Les malédictions éclatent, furieuses, implacables :

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison...

La Muse laisse passer le torrent, puis elle s'adresse à la raison, au cœur de l'amant, pour lui conseiller le pardon ou du moins l'oubli :

Poète, c'est assez. Auprès d'une infidèle,
Quand ton illusion n'aurait duré qu'un jour,
N'outrage pas ce jour lorsque tu parles d'elle ;
Si tu veux être aimé, respecte ton amour.
Si l'effort est trop grand pour la faiblesse humaine
De pardonner les maux qui nous viennent d'autrui,
Épargne-toi du moins le tourment de la haine ;
A défaut du pardon, laisse venir l'oubli.
Les morts dorment en paix dans le sein de la terre :
Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints.
Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière ;
Sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains.
Pourquoi, dans ce récit d'une vive souffrance,
Ne veux-tu voir qu'un rêve et qu'un amour trompé ?
Est-ce donc sans motif qu'agit la Providence ?
Et crois-tu donc distraire le Dieu qui t'a frappé ?
Le coup dont tu te plains t'a préservé peut-être,
Enfant ; car c'est par là que ton cœur s'est ouvert.
L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.

De l'élegie embrasée de jalousie, il s'élève à une inspiration sereine. Puis la Muse rappelle à l'épicurien que le bonheur naît souvent du contraste entre les souvenirs d'un passé douloureux et le présent meilleur. Sainte-Beuve l'a noté finement : « Le poète blessé au cœur et qui crie avec de si vrais sanglots, a des retours de jeunesse et comme des ivresses de printemps. Il se retrouve plus sensible qu'auparavant aux innombrables beautés de l'univers, à la verdure, aux fleurs, aux rayons du matin, au chant des oiseaux, et il porte aussi frais qu'à quinze ans son bouquet de muguet et d'églantine ».

« Heureux qui dans ses vers sait d'une voix légère... »
Musset, qui « volait à tout sujet », écrivit *L'Espoir en Dieu*, son Discours à Mme de la Sablière, pour une grande dame qui voulait le convertir. Après avoir adressé à l'Éternel suprême quelques questions à la Voltaire, il faisait un acte de foi. Mais sa philosophie vraiment profonde, c'est dans *Les Nuits*, dans *Le Souvenir*, dans telle chanson même,

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur...

dans telle scène de son théâtre, qu'il faut décidément la chercher.

Cependant il retombait dans les habitudes funestes à sa santé comme à son génie : punch, cigares, vins de Chypre et de France, absinthe même... Sa veine commençait à se tarir. Il s'efforçait de justifier sa paresse : « Un chef-d'œuvre suffit à la gloire d'un homme... L'artiste de génie, quand il a prouvé une fois ce qu'il sait faire, devrait s'en tenir là... ». Thèse illustrée par *Le Fils du Titien*, que l'auteur considérait comme sa meilleure nouvelle. Néanmoins il livrait l'aimable conte de *Silvia* à ses « créanciers » de la *Revue des deux Mondes*. Il s'y confessait en vers que n'aurait pas désavoués La Fontaine.

Rassemblant sa gerbe merveilleuse il publiait ses *Œuvres complètes*, avec, pour préface, un sonnet modeste et charmant :

Ce livre est toute ma jeunesse.
Je l'ai fait sans presque y songer...
Mes premiers vers sont d'un enfant,
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme.

Le déclin (1840-1857). — Musset n'avait pas trente ans qu'il avait déjà cueilli les plus beaux fruits de son arbre enchanté. Son déclin commençait, et il en souffrait. Regrettant le « sentiment du plaisir », dans une nuit d'abattement il écrivait *Tristesse* :

J'ai perdu ma force et ma vie
Et mes amis et ma gaiété...

Il ne devait pas vieillir, celui que Henri Heine appelait « un jeune homme d'un bien beau passé ». En tout cas l'inspiration devenait de plus en plus rare.

Reprenant la plume satirique dont il avait écrit les *Lettres de Dupuis et Colonet* et aussi *Dupont et Durand*, il retraçait une *Soirée perdue*. Après avoir vu jouer *Le Misanthrope* devant une salle à moitié vide, il entre-croisait « gracieusement un motif d'André Chénier avec une pensée de Molière ».

Pour plaire à sa marraine, la spirituelle et bonne Mme Jaubert, il écrit *Simone*, conte imité de Boccace, à la mode de La Fontaine. Voici qu'il reparait tout entier dans *Le Souvenir*, épilogue apaisé des *Nuits*. Il avait traversé la forêt de Fontainebleau, où il n'était pas revenu depuis le grand amour ; puis il avait croisé George Sand au Théâtre des Italiens. Telle fut l'occasion de ce poème plein de charme et de passion :

Que sont-ils devenus, les chagrins de ma vie ?
Tout ce qui m'a fait vieux est bien loin maintenant
Et rien qu'en regardant cette vallée amie
Je redeviens enfant.

Tout mon cœur te bénit, bonté consolatrice !
Je n'aurais jamais cru que l'on pût tant souffrir
D'une telle blessure, et que sa cicatrice
Fût si douce à sentir.

Le réveil du passé, il l'a trouvé plutôt consolant et doux. A Dante, qui avait dit « qu'il n'est pire misère qu'un souvenir heureux dans les jours de malheur », il répond sans hésiter :

Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur.

Pour le tirer de sa torpeur, il lui faut un coup blessant comme *Le Rhin allemand* de Becker. Il lui faut un rappel affectueux et pressant de Buloz, qui ne pardonnait pas son silence au poète. *Sur la paresse*, épître satirique, s'inspire de Mathurin Régnier. Un rondeau, un sonnet — il en fait de charmants — ne lui coûtent guère. Sa plume, piquante à l'occasion, s'attendrit au souvenir de

Léopardi (*Après une lecture*). Un jour Charles Nodier lui avait adressé des stances dont le rythme l'avait charmé : il se plut à y répondre en évoquant les chers souvenirs de l'Arsenal. Paul de Musset revient-il d'une longue pérégrination au delà des Alpes ? Dans des stances badines et harmonieuses, où passe pourtant un ressouvenir cruel, Alfred refait avec son frère comme un voyage sentimental en Italie. Sincère, il gardait ses scrupules d'artiste. Voici comment il l'expliquait à Buloz, en 1849 : « Le fait est que je suis allé, depuis peu, souvent à Versailles, que là, j'ai senti quelque chose devant cinq ou six *Marches de Marbre rose*, dont je veux parler. J'ai même fait quelques strophes là-dessus. Mais une idée de ce genre ne peut avoir aucun prix par elle-même... Quant à l'amplifier et la paraphraser pour vous en faire trois ou quatre pages, à tort ou à raison, je regarde cela, ni plus ni moins comme honteux. Voilà, mon cher ami, où j'en suis, depuis à peu près trois ou quatre ans ». De ce motif il tira pourtant le charmant badinage *Sur trois marches de marbre rose*, passant du ton burlesque le plus impertinent à une rêverie qui vagabonde du grand siècle ou du règne de la Pompadour à l'Attique de Praxitèle. L'ironie et l'humour y alternent avec des regrets d'artiste, avec une poétique nostalgie du passé.

Désormais Musset semblait bien

Un poète mort jeune à qui l'homme survit.

La musique, une compagnie agréable le rendaient par instants à lui-même. Le théâtre lui ménageait une belle revanche. Mais les amis du poète le savaient malade. Et lui-même ne se faisait guère illusion sur son état. Il avait usé à plaisir et abusé de la vie. Dans une nuit d'insomnie, il écrivit ses derniers vers, d'un rythme haletant, lugubre comme un glas :

L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois

De tous les côtés sonne à mes oreilles...
Mon courage éteint chancelle et s'abat.

Le 2 mai 1857, il s'endormit, paisible, dans la mort. Son cercueil fut suivi par trente personnes. Mais Sainte-Beuve pouvait écrire : « Notre jeunesse depuis des années était morte, mais nous venons de la mettre en terre avec lui ».

La séduction exercée par l'œuvre de Musset, spirituelle, charmante, pathétique, sincère et profondément humaine, ne s'exerça pas seulement sur la jeunesse. En disant ses amours, ses souffrances, ses joies, ses doutes, ses angoisses avec des « mots ordinaires assemblés d'une façon ordinaire », avec la simplicité harmonieuse et l'inspiration du génie, il s'est fait l'interprète d'une génération. Taine écrivait en 1864 : « Il n'a dit que ce qu'il sentait, et il l'a dit comme il le sentait. Il a pensé tout haut... Nous n'en pouvons écouter un autre... ». La postérité s'est montrée moins exclusive. Ce poète, qui ne sut que son cœur, mais nous l'a livré tout entier, figure justement parmi les plus authentiques représentants de la tradition française. Il est romantique d'âme et de sensibilité ; mais sa forme, après les espiègleries et les outrances du début, reste limpide et classique.

Autres poètes romantiques. — Bien incomplète serait l'idée qu'on garderait de la poésie romantique si l'on passait sous silence toute une pléiade de talents qu'éclipsa le rayonnement des maîtres de génie. Mais comment rappeler tous les « enfants perdus du romantisme » ? Force est bien de s'en tenir aux plus notoires, à ceux qu'on lit encore et qui ont fait figure de chefs de groupe ou de précurseurs. Sainte-Beuve et Théophile Gautier nous acheminent à « l'art pour l'art » et au Parnasse, Gérard de Nerval aux symbolistes et aux décadents.

Sainte-Beuve, le critique du second Cénacle, fut poète,

ailleurs que dans sa prose. « Werther carabin et Jacobin », ce « René des faubourgs » alliait au goût des choses communes et humbles de la vie, à l'amour de la poésie intime et familière, de l'analyse égoïste et un peu morbide, le culte des anciens. Il eut des trouvailles heureuses, la pimpante pièce *A la rime*, certains sonnets de sa guirlande, *L'Églogue Napolitaine*. C'était un dilettante, un grand esprit de décadence, un Alexandrin, superstitieux de la forme. Trop souvent ses poèmes semblent la mise en œuvre d'une idée ingénieuse ou subtile. « Original à sa manière, humblement et bourgeoisie-ment », il réussit surtout dans les scènes de genre. Longtemps avant François Coppée, il donna des *Humbles*.

Plus impeccable artiste, Théophile Gautier fut « le peintre de la bande ». Échappé de l'atelier de Rioult, la plume à la main, à défaut du pinceau, il refait des tableaux en prose et en vers. « Notre plus grand plaisir a été de transporter, dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette » (*L'Artiste*, 1856). A ses « transpositions d'art » il ne manque que « le clou pour les accrocher ». — « Tournant la meule du feuilleton », sa vie durant, critique inlassable et omniscient, « martyr de la copie », il se retrouvait poète à ses rares loisirs. Il avait débuté, en romantique échevelé, dans *Albertus* (1832) par l'imitation de Byron et de Musset, mais dans *La Comédie de la Mort* le sentiment intense du macabre dénote une originalité. Son exotisme s'accuse dans *España* (1845), album poétique, qu'il rapporta d'une excursion au delà des Pyrénées. Plein de nostalgies, d'aspirations aux voyages, c'est un amant des couleurs, des belles lignes et de la plastique païenne. Pour lui « le monde extérieur existe ». Quelle profusion d'images ! quel ruissellement d'art ! Avec quelle variété il passe de tercets fort bien venus à

des chansons délicieuses que mettent en musique Berlioz ou Monpou, ou bien à des tableautins symboliques : *Les Colombes*, *Le pin des Landes*, *Le pot de fleurs*. Ciseleur, joaillier de beaucoup d'esprit, il se surpasse dans les quatrains d'*Émaux et Camées* (1852). Bien qu'il marque la transition du romantisme à l'art impersonnel, ce n'était pas un impassible. Malgré sa crinière de lion et sa truculence, le « pauvre Théo » était un timide, qui voila ses sentiments tendres ou douloureux. Les Muses de cet « Anacréon triste », c'était la Beauté, la Volupté, la Mort. Des pièces ouvrées avec amour nous livrent des confidences discrètes, presque hermétiques, de ses amitiés pour Mme de Girardin ou pour la Princesse Mathilde, de sa passion pour Julia Grisi, pour Carlotta « aux yeux de violettes », pour la mystérieuse Marie M...i. Ses belles qualités d'écrivain — richesse du vocabulaire, correction parfaite et pureté du style —, son caractère généreux et dévoué auraient dû lui ouvrir l'Académie. Le Parnasse du moins salua comme un de ses maîtres ce fervent de la forme et de l'art. Baudelaire lui dédia ses *Fleurs du Mal*.

Les symbolistes, les décadents se rattacheront plutôt à Gérard de Nerval, cet artiste douloureux, ce rêveur morbide, auteur des *Odelettes*, d'une fraîcheur ingénue, mystérieuses et dolentes, échos charmants de ses amours, de ses visions, de sa folie trop réelle. « Commis-voyageur littéraire de Paris à Munich », il avait plu à Goethe par sa traduction de *Faust*. Seul il pouvait rendre en français les *lieder* de Henri Heine. Mais les chansons et les légendes d'outre-Rhin le ramenaient au folklore du Valois, du pays ravissant où Watteau rêva son *Embarquement pour Cythère*. Touriste enthousiaste et déçu, auteur « amusé, amusant et superficiel » de *Lorely*, épris de tous les fantastiques, de toutes les magies, il a laissé des nouvelles étranges et saisissantes. Après avoir mené, avec Pétrus Borel « le lycanthrope », la vie bizarre des

Tartares de l'impasse du Doyenné, après avoir dispersé son talent dans des revues éphémères, le poète des *Cydalises* et de *Fantaisie* finit lugubrement.

Mépris du bourgeois, détachement de la politique, culte exclusif de l'art, tels étaient les articles de foi des petits romantiques. C'est au contraire à l'inspiration politique qu'Auguste Barbier dut sa célébrité. Au lendemain des *Trois Glorieuses*, l'indignation lui dicta ses *Lambes*, invectives acerbes et rutilantes. *La Curée* stigmatisait les « profiteurs » de 1831. *L'Idole* se dressait âprement contre la transfiguration légendaire de Napoléon, le « Corse à cheveux plats ». Barbier frappait fort, il frappait parfois juste... Puis on ne le retrouva plus, ni dans les sonnets d'*Il Pianto*, où il pleurait sur l'Italie, ni dans *Lazare*, pamphlets sur les misères de l'Angleterre et de l'Irlande.

Le romantisme avait fleuri en province ; mais Paris attirait trop souvent, pour leur malheur, les poètes qui aspiraient à la gloire. Le Bras et Escousse s'y asphyxièrent, de misère. Hégésippe Moreau viendra y mourir à vingt-huit ans, après avoir chanté Provins et la Voulzie, et montré qu'il était doué pour la satire autant que pour l'idylle. Aloysius Bertrand quittera Dijon. Accueilli par V. Hugo, consolé par David d'Angers, le sculpteur du Cénacle, il mourra, prématurément, lui aussi, avant d'avoir vu imprimés ni *Gaspard de la Nuit*, merveilleuses proses d'art, ni ses vers pittoresques et savoureux.

Le breton Évariste Boulay-Paty reste avec *Élie Mariaker* (1834) le type du Joseph Delorme provincial. Cette confession sous un nom d'emprunt nous révèle l'état d'esprit d'un poète de province, ouvert à toutes les influences nouvelles, françaises et étrangères, atteint du « mal du siècle », passionné, parfois ardemment sensuel, annonçant par certaines perversions d'imagination Baudelaire et Rollinat. Voici de lui une page curieuse

sur les romantiques excessifs, page à relire avec les *Jeune France* de Gautier :

« La poétique de l'orgie leur souriait, la flamme du punch leur semblait leur âme usée, prête à s'éteindre sur leur vie brûlante. Dans ces heures de secousses, il leur suffisait de remuer leur imagination comme un kaléidoscope, et leurs pensées, agitées au hasard, y dessinaient mille tableaux fantastiques. Pendant des soirs d'ivresse, ils se faisaient tantôt poètes de la Grèce antique, couronnés de roses et la coupe en main, tantôt émirs à Betlis, califes à Bagdad, sous la veste brodée de perles et le turban étincelant d'or ; tantôt boïards de la vieille Russie, sous la peau noire de martre zibeline ; souvent jeunes seigneurs espagnols, joyeux coureurs d'aventures, à Madrid ou à Grenade la Belle ; souvent encore hardis pirates des îles de l'Amérique, avec les longues moustaches et la cravate de laine rouge, apparaissant, sur son seuil, le soir, à la brune et belle créole des bords du fougueux Mississipi » (*Élie Mariaker*, p. XXV).

Plus fidèle au pays natal, à « la terre de granit recouverte de chênes », plus naïf, plus simple, barde fruste et modeste, Brizeux célèbre les coiffes blanches de l'Armorique, ses fermes accueillantes, ses landes monotones, ses printemps parfumés de genêts et de bruyères, sa mer sauvage et brumeuse, dans *Marie*, fraîche et touchante idylle, puis dans son épopée rustique *Les Bretons*. Nul avec plus de charme que ce Celte à l'œil bleu n'a chanté la petite patrie, le costume et les coutumes des ancêtres, la nostalgie et l'émotion du retour :

Souvenirs du pays, avec quelle douceur,
Hélas ! vous murmurez dans le fond de mon cœur...
O landes ! ô forêts ! pierres sombres et hautes,
Bois qui couvrez nos champs, mers qui battez nos côtes,
Villages où les morts errent avec les vents,
Bretagne ! d'où te vient l'amour de tes enfants ?

Ce Breton, dont Leconte de Lisle admirait la poésie toujours correcte et pure, reste le plus authentique de nos écrivains de terroir.

CHAPITRE VI

LE THÉÂTRE ROMANTIQUE

La tragédie et la comédie ont toujours tenu une place d'honneur dans la hiérarchie des genres. A lire les préfaces et les manifestes, le romantisme semble avoir voulu de bonne heure triompher au théâtre. Pour s'emparer de la scène, au nom de la liberté et de la vérité, il multiplia ses efforts. Surpasser la tragédie classique en naturel, en profondeur philosophique, en vie, en poésie, telles furent ses prétentions. Le besoin d'un renouvellement se faisait impérieusement sentir.

« Après Moscou et la retraite de Russie, écrivait Stendhal, *Iphigénie en Aulide* devait sembler une moins bonne tragédie et un peu tiède... Après les grandes scènes et les émotions terribles de nos révolutions et de nos guerres, il y avait urgence d'introduire sur le théâtre un peu de mouvement et d'intérêt présent » (*Racine et Shakespeare*).

Or la tragédie pseudo-classique, même après *L'Allemagne* de Mme de Staël, même après la révélation des théâtres étrangers, continuait à tourner dans le même cercle. En dépit du vers fameux : « Qui me délivrera des Grecs et des Romains ? » Viennet rimait un *Achille* et Jouy un *Sylla*.

Les poètes de transition de la *Muse française* cèdent un peu aux tendances nouvelles et risquent de timides

hardiesses. Alexandre Soumet fait jouer un *Saül* et une *Jeanne d'Arc*. Dans *Une fête de Néron* (1829) il essaie de refaire *Britannicus* à la manière de Schiller. Guiraud emprunte à l'Espagne un *Comte Julien*. Ses *Macchabées* demandent le pathétique à l'enthousiasme religieux et au sentiment maternel. Pierre Lebrun, « le Ducis de Schiller », donne *Marie Stuart* en 1820. Dans *Le Cid d'Andalousie*, adapté de Lope de Vega, la scène du banc, la délicieuse entrevue des deux amants, suspend l'action d'une manière neuve et charmante. Rien de ce théâtre n'a survécu.

Casimir Delavigne, du moins, reste au répertoire. Gustave Flaubert, son compatriote, lui reprochait de s'être « toujours traîné à la remorque de l'opinion », en « Normand rusé » et en « bourgeois ». Écrivain de juste milieu, l'auteur populaire des *Messéniennes* met à la scène en 1819 *Les Vêpres siciliennes*, où il ébauche des situations fort belles. *Marino Faliero* (1829), inspiré de Byron, avec ses couplets lyriques, son pittoresque, le rôle qu'y joue la foule, semble un compromis adroit entre les deux écoles. Puis se tournant vers Walter Scott et Shakespeare, il découvre dans l'histoire d'admirables sujets : *Louis XI* (1832) dénote une réelle entente des effets dramatiques. Il tire avec habileté, de *Richard III* et de *Henri VI*, les *Enfants d'Édouard*. A une gracieuse scène de famille succèdent de sinistres complots ; l'amour fraternel des deux enfants contraste avec l'ambition sanguinaire de Gloucester.

Delavigne avait du talent, mais il manquait d'audace. Son style nous semble prosaïque et froid. Il est le Paul Delaroche de la scène.

Le mélodrame. — Tandis qu'au Théâtre Français ou à l'Odéon les lettrés écoutaient les tragédies pseudo-classiques, la foule, la bourgeoisie et même des gens du

bel air couraient, comme sous l'Empire, aux mélodrames des Boulevards. Le mélodrame agit violemment sur les nerfs des spectateurs : son dénouement, où le vice est puni et la vertu récompensée, satisfait leur conscience. Intrigues ténébreuses et compliquées, coups de théâtre, style emphatique, favorable à la déclamation vibrante, rien n'y manque en effet. C'est un mélange de tragédie, de comédie larmoyante, de drame bourgeois, de pantomime, de musique même et de danse. Par son pathétique facile, par sa prose triviale ou solennelle, par ses libertés, par le spectacle, par l'exploitation des romans en vogue et du répertoire étranger, il paraît souvent un romantisme de la veille.

Son plus illustre fournisseur fut Guilbert de Pixérécourt, qui donne de 1798 à 1834 plus de cent pièces. *Le Pèlerin blanc*, succès de larmes, avec ses deux rôles d'enfants échappant par miracle à une mort horrible, atteint quinze cents représentations. Pixérécourt prend de toutes mains : il tire *Celina ou l'enfant du mystère* d'un roman de Ducray-Duminil, *Le Château des Apennins* d'Anne Radcliffe. Bien que *Les Ruines de Babylone* défient l'analyse, en voici la trame. Le calife Haroun-al-Raschid avait imposé à son vizir Giafar, le Barmécide, une sévère condition, en lui faisant épouser sa sœur Abassa. Giafar n'avait obtenu l'honneur insigne de s'allier aux Abassides qu'en jurant de traiter la princesse comme une sœur. Mais il devient son époux. D'après l'histoire, le Calife l'immolait à sa vengeance, avec quarante Barmécides. Pixérécourt n'a pas l'âme si dure : grâce à lui le vizir restera le mari heureux de sa femme. Victor Hugo, dans sa jeunesse, avait vu jouer et rejouer ce touchant mélodrame.

Ducange connut de grands succès lui aussi, avec *Trente ans ou la vie d'un joueur* (1827), adapté du *Vingt-quatre février* de Zacharias Werner.

Tout méprisé qu'il était de la critique, le mélodrame, avec ses effets scéniques, ses décors gothiques ou moyenâgeux, ses déguisements, ses tueries, préparait le public au drame romantique. Charles Nodier écrira plus tard : « La tragédie et le drame de la nouvelle école ne sont guère autre chose que des mélodrames relevés de la pompe artificielle du lyrisme ». Ce genre décrié avait rendu populaires l'affreux tyran, la victime persécutée, le personnage fatal, le brigand honnête homme, le niais dont l'intervention reposait du pathétique. Cercueils, poisons, poignards et masques, déguisements, armoires secrètes et portes dérobées, tous les accessoires, tous les moyens faciles sont là ! Mais par l'art du décor, par la mise en scène, par l'intérêt aussi, ce genre irrégulier réussissait. « Qu'on y prenne garde, écrivait Geoffroy dans le *Journal des Débats*, si on s'avise d'écrire le mélodrame en vers et en français, si on a l'audace de le jouer passablement, malheur à la tragédie ! ».

Déjà le mélodrame formait les grands artistes qui aideront au triomphe du drame romantique : Frédéric Lemaître, Bocage, Joanny, Mme Dorval.

Le théâtre historique. — Trop peu littéraire et trop romanesque, le mélodrame n'agréait pas à tout le monde. De bons esprits pensaient que l'histoire pourrait rénover le théâtre. Justement il existait un groupe de lettrés au fait des littératures étrangères, penchant déjà vers les doctrines dont s'inspira *Le Globe*.

Très différent du romantisme catholique et monarchiste, c'est le Cénacle de la rue Chabanais. Le vendredi, chez Viollet le Duc, le dimanche chez son beau-frère Étienne Delécluze, se réunissaient Stapfer, le traducteur de *Faust*, Henry Beyle, pétillant et paradoxal, Prosper Mérimée, Paul-Louis Courier au passage, des doctrinaires, des journalistes. La conversation roulait sur Sha-

kespeare, dont Guizot venait de rajeunir la traduction, sur Schiller dont Barante avait mis le théâtre en français, sur le *Théâtre étranger*, publié chez Ladvoat, sur le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, sur une *Lettre de Manzoni* favorable à la liberté de l'art dramatique. De tout cela ces prosateurs amoureux de vérité, passionnés pour les *Chroniques* et les *Mémoires* qui paraissaient alors dans de belles collections, dégageaient comme un romantisme libéral. Porte-parole de ce groupe, Henry Beyle lançait, dès 1823, son premier *Racine et Shakespeare*, superficiel et amusant, tout imprégné de conceptions italiennes. « Le romantisme, y lisait-on, est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères ». D'après cette doctrine, Sophocle, Euripide, Racine avaient été *romantiques* de leur temps. Passant à la critique des unités de temps et de lieu, Beyle analysait finement les conditions de l'illusion théâtrale. Il envisageait une tragédie nationale, en prose, car l'alexandrin lui paraissait un « cachesottises ». En 1825 il trousse sa brochure en pamphlet plus corsé. Tenant toujours pour la « tragédie en prose, qui dure plusieurs mois et se passe dans des lieux divers », il joint l'exemple au précepte. Il esquisse le plan d'un *Retour de l'île d'Elbe*, en cinq actes, et indique même quelques sujets nationaux. Mais de ce Cénacle libéral, ouvert au cosmopolitisme littéraire, également hostile au mélodrame et au lyrisme, il ne devait sortir qu'un théâtre injouable en principe.

C'est Prosper Mérimée qui ouvre le feu, sous le masque de « Clara Gazul, comédienne espagnole ». Il unissait parfois à la liberté shakespearienne la fantaisie de

Calderon, pastichant curieusement le vieux drame d'outre-Pyrénées. *Une femme est un diable*, *Le ciel et l'enfer*, d'une inspiration antidévote, ne valent pas *Les Espagnols en Danemark*, peinture hardie et originale de l'envers ténébreux d'une grande histoire — celle de l'Empire. Le prologue pétille de malice et d'esprit : « La comédie commence en Danemark et finit à Espinosa en Galice... Mais Messieurs les romantiques ont des voitures si commodes !... ».

Dans ce théâtre de fantaisie et d'ironie, Mérimée, en artiste épris du réel, procurait au lecteur des « instants d'illusion parfaite ». Dans le *Carrosse du Saint-Sacrement*, quelle figure que la Péricole, la comédienne de Lima, avec ses yeux de feu, ses cheveux d'un noir d'enfer, chargée de bijoux tapageurs, bizarre et follement parfumée !... En 1828, fruit d'un effort plus soutenu, *La Jacquerie* évoque un coin du Beauvoisis au xiv^e siècle, où grouille une foule agitée et confuse de routiers, d'hommes d'armes, de moines, de bourgeois, de manants. Est-ce du drame ? ou bien un roman pittoresque, découpé en scènes, dont tous les éléments sortent des chroniques ?

Les « scènes historiques » de Louis Vitet, *Les Barricades*, *Les États de Blois*, *La Mort de Henri III*, en leur temps admirées de Goethe, sont bien oubliées. Oubliées aussi les *Soirées de Neuilly*, de Dittmer et Cavé, encore que la maîtresse pièce du recueil, *Malet ou une conspiration sous l'Empire*, dramatique et mouvementée, soit un chef-d'œuvre en son genre. Plus oubliées encore *Les Scènes contemporaines* et *Scènes historiques* dues à Lœve-Veymars, Romieu et Vanderbuch (1827) et parues sous le pseudonyme de la Vicomtesse de Chamilly.

Mais qu'est-ce qu'un théâtre qui renonce d'avance au feu de la rampe, aux périls et aux honneurs de la

représentation, et qui dédaigne paradoxalement le métier ? Pour escalader la scène française, il fallait de l'enthousiasme, de l'audace, de l'élan. C'est de haute lutte que Victor Hugo, Dumas, Vigny emporteront leurs succès. Musset seul, un peu malgré lui, soutiendra la gageure d'un « Théâtre dans un fauteuil ».

La théorie du drame romantique. « La Préface de *Cromwell* » (octobre 1827). — C'est bien sous l'influence du théâtre historique que Victor Hugo écrivit *Cromwell*. Mais ce drame paraissait précédé d'un manifeste enthousiaste, défi retentissant d'un chef d'école. « La Préface de *Cromwell*, écrit Gautier, rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique ». Examinée de sang-froid, la polémique fougueuse du jeune romantique nous paraît un flot tumultueux de vérités et de paradoxes, de vues profondes et de conjectures hasardeuses. Des idées justes et des erreurs évidentes, des généralisations intrépides et des critiques qui portent, des théories ambitieuses et un sens avisé de l'avenir du théâtre, voilà ce qu'on y démêle.

Hugo ne se contentait pas de se révolter après tant d'autres contre la tyrannie des unités de temps et de lieu, et de réclamer de l'action, du spectacle, du pittoresque. Il formulait en style d'oracle sa « loi des trois états ». La poésie primitive, c'était le lyrisme ; la poésie antique, l'épopée ; la poésie moderne, c'est le drame, le drame qui « peint la vie », le drame qui est « la poésie complète ».

« La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires.

Puis, il est temps de le dire hautement... tout ce qui est dans la nature est dans l'art ».

Mettre « toute la vie dans le drame », avec le souci de la nature et de la vérité, avec le souci aussi « de la localité exacte », c'était une haute ambition. Plus de barrières entre la comédie et la tragédie : le drame sera l'une et l'autre tour à tour, et s'il le faut, à la fois.

Pour représenter l'homme réel dans sa dualité, corps et âme, sublime et ridicule, tragique et grotesque, beau et laid, Hugo, épris d'antithèses, s'autorise de l'architecture gothique, de l'exemple de Shakespeare et des dramaturges étrangers. Mais quand il affectait de substituer aux idées reçues des théories nouvelles, aux règles strictes de Boileau et de Laharpe « la liberté », il reprenait plus ou moins consciemment les hardiesses et les « irrégularités » de nos maîtres du temps de Louis XIII et de Corneille au premier chef.

Clitandre avec son imbroglio si complexe, ses méprises, ses combats, son tintamarre, son romanesque semble un vrai mélodrame. *Le Cid*, bien chargé de matière, côtoie l'épopée, et, par ses stances, le lyrisme. *Don Sanche* fait parfois pressentir *Ruy Blas*. Le cinquième acte de *Rodogune*, *Héraclius* d'un bout à l'autre, *Nicomède* par instants, sont déjà romantiques. Et comment oublier le drame bourgeois, et les pièces de Beaumarchais ? Ainsi donc Hugo tirait argument et parti de tous nos genres dramatiques, y compris l'opéra et le mélodrame. « Prends garde à Marchangy », dira-t-il un jour à certain confrère. « Prends garde à Pixérécourt », devait-il se dire alors. A tout prix il voulait que son drame se distinguât du mélodrame. Il l'écrivait en vers et formulait ainsi l'art poétique de la nouvelle école :

« Nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au

grotesque ; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai ; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ; fidèle à la rime, cette esclave-reine, cette suprême grâce de notre poésie... etc., etc. »

Avec lui le théâtre allait retrouver le grand secret perdu de la poésie. Le drame qu'il annonçait prêterait sans doute à bien des critiques ; mais il vivra. Il sera fait pour la scène et pour le public.

Alfred de Vigny, lié d'amitié avec Victor Hugo, menait le même combat contre les unités, la distinction des genres et le style noble. Voici comment la *Lettre à Lord...*, préface d'*Othello*, posait la question du nouveau système dramatique, destiné à remplacer la tragédie périmée (1829) :

« La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant : — dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue ; — dans sa composition, des caractères, non des rôles, des scènes paisibles sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques ; — dans son exécution, un style familier, comique, tragique et parfois épique ? »

Comment ces théories allaient-elles se confirmer et se réaliser dans les œuvres ? Un examen rapide du théâtre romantique va nous le montrer.

L'œuvre dramatique de V. Hugo. — Hugo n'avait ni le génie dramatique ni le sens psychologique d'un Shakespeare ou d'un Racine. Ses tragédies romantiques et ses drames en prose valent surtout par les qualités d'imagination et de forme, par leurs beautés lyriques ou épiques. En général, il part d'une idée ; il transforme une « abstraction philosophique en une réalité dramatique, palpable, saisissante, utile » (Préface des *Burgraves*). Partant d'une donnée imaginaire, il garde toute

liberté pour l'intrigue qu'il aime compliquée, romanesque. C'est la Fatalité qui tient le premier rôle dans son drame. Mais son œuvre reste tragique par la tristesse, par les dénouements, prenante par sa mélancolie.

Le lyrisme envahit toutes ses pièces. Non seulement le lyrisme direct, chansons des fous dans *Cromwell*, de Fabiano dans *Marie Tudor*, des jeunes gens dans *Lucrece Borgia*, des lavandières dans *Ruy Blas*, des hôtes d'Heppenheff dans les *Burgraves*, mais lyrisme universel. *Hernani*, *don Carlos*, *Ruy Gomez* sont des porte-parole. Bien qu'ayant condamné la tirade dans sa Préface, il développe largement des thèmes poétiques, des couplets que la critique traite de hors-d'œuvre. Lyriques et épiques aussi sont les monologues de *Ruy Blas*, de *Charles-Quint*, de *M. de Saint-Vallier*, de *Barberousse* ; déplorations mélancoliques, invectives satiriques. Lyriques aussi, ses duos d'amour ; lyrique, l'ensemble de son drame par le vagabondage ailé de l'imagination, par les élans ou les pauses de la rêverie, par la fantaisie. Son vers est imagé, éloquent, pittoresque. Dans ce théâtre de féerie et de beauté, illuminé de visions grandioses, ce qui nous charme surtout, c'est la maîtrise des mots, l'éclat des images, l'harmonieuse complicité des rythmes et des voix, la mélodie, les romances, une musique enchantée.

Quant aux moyens et aux machines de mélodrame, quant aux invraisemblances et à l'arbitraire de l'intrigue, aux artifices usés, leur procès a été fait dès longtemps. Quelles gageures que les antithèses forcées entre deux personnages ou entre deux faces d'un même caractère, que les conceptions abstraites et violemment contrastées : *Hernani*, âme de héros sous le costume du bandit ; *Triboulet*, bouffon méchant et père tendre ; *Lucrece Borgia*, créature infâme et mère passionnée ; *Marion Delorme*, âme pure dans un corps souillé ! A ces carac-

tères, il manque la complexité pour être vraisemblables.

Le poète qui a « charge d'âmes » s'attache à des thèses morales : réhabilitation de la courtisane par l'amour, absolution du monstre par une vertu. Il veut incarner des symboles dans ses personnages : la Reine Maria de Neubourg, c'est la Femme, Ruy Blas, c'est le Peuple. Les *Burgraves* prétendent illustrer « le symbole palpitant et complet de l'expiation » et le symbole de « la grande échelle morale de la dégradation des races ». Aussi bien le drame c'est « tout regardé à la fois sous toutes ses faces... Ce serait le rire, ce serait les larmes ; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la Providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie ». J'en passe... (Préface de *Marie Tudor*).

Ce théâtre du moins garde sa noblesse. L'amour ingénu et pur y fleurit dans Blanche, Jane, Régina. Il s'affirme ardent et héroïque chez doña Sol, Catarina, Tisbé, Maria de Neubourg. Il relève les âmes dégradées, et exalte les cœurs les plus humbles. Ruy Gomez incarne la jalousie, don Salluste et Guanhumara la haine. Sans doute, mais sous l'influence de Rousseau, de Chateaubriand, de Byron, l'amour ténébreux, fatal, irrésistible, règne en tyran dans ces œuvres. Il y crée les situations émouvantes, y inspire les sentiments sublimes et les beaux vers.

Les prétentions historiques de V. Hugo ont été critiquées. Mais le poète savait évoquer les époques disparues. Disciple de Walter Scott, il créait, avec tous les prestiges du costume et du décor, de pittoresques visions du passé : *Ruy Blas*, c'est la monarchie espagnole en 1695, les *Burgraves*, l'Allemagne rhénane au XIII^e siècle ; *Marion Delorme* présente une peinture amusante des mœurs françaises sous Louis XIII. C'est de la chronique plus que de l'histoire ; d'autant que le cadre historique

enferme un sujet romanesque. Le poète a su toutefois « remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule ».

De « *Cromwell* » aux « *Burgraves* » (1827-1843). — De *Cromwell*, drame chronique trop touffu, si l'on ébranchait tout ce qui ne tient pas à l'action, il resterait une tragédie classique sur ce sujet : le Protecteur serait-il roi ? Coups de théâtre singuliers, déguisements, méprises, fantaisie burlesque, rien ne manque à cette œuvre curieuse, souvent animée. Avec sa méthode hâtive et capricieuse, Hugo avait multiplié les recherches historiques dont il se targue dans ses notes. Les caractères sont plus contrastés que fouillés : Rochester, c'est « Ézéchiel et Scaramouche », *Cromwell*, c'est « une sorte de Tibère-Dandin, tyran de l'Europe et jouet de sa famille... à la fois homme de guerre, homme d'État, théologien, pédant, mauvais poète, visionnaire, bouffon... ». Physiologie confuse, plus grotesque que sublime. En revanche une galerie de portraits exactement costumés : puritains, cavaliers, peuple s'agitent à l'aise dans des cadres majestueux. Le poète n'avait pas lu sans profit *Macbeth* et *Jules César*, ni le *Fiesque* de Schiller.

Cromwell ne fut pas joué ; *Hernani* ou *L'honneur castillan*, représenté au Théâtre Français (21 février 1830), fut le *Cid* des romantiques. « Tout ce qui était jeune, vaillant, amoureux, poétique, en reçut le souffle. Ces belles exagérations héroïques, cette superbe emphase espagnole, ce langage si fier et si hautain dans sa familiarité, ces images d'une étrangeté éblouissante nous jetaient en extase et nous enivraient de leur poésie capiteuse ». Ainsi s'exprime Gautier, en 1867, à la reprise du drame fameux, dont les représentations furent une manifestation éclatante, orageuse et retentissante.

Hernani est à la fois un mélodrame et une tragédie historique. Le point d'honneur, la générosité chevaleresque, le respect de l'hospitalité, la jalousie s'y expriment en vers admirables. La partie de tendresse et de passion en avait été vécue dix ans avant par l'auteur. Avec toute l'ardeur de la jeunesse, il transcrivait presque la prose des *Lettres à la Fiancée*. Nous vibrons à cette musique pathétique. Nous admirons don Carlos qui, devenu Charles-Quint, pardonne au proscrit, son rival. Quand sonne le cor fatal, nous tremblons pour Doña Sol et Hernani, et nous prenons en pitié quand même le vieux Ruy Gomez, qui se poignarde sur les cadavres des deux époux unis dans la mort.

Joué un an après *Hernani*, *Marion Delorme* avait été composée en 1829, mais interdite. Composition assez gauche, caractères conventionnels, défiguration systématique de Louis XIII et de Richelieu, étrangeté spéciale de la thèse, autant de défauts souvent signalés. Le jeune Didier, bâtard mystérieux, passionné, byronien, dont le bandit Hernani, l'aventurier Gennaro, le laquais Ruy Blas, le chevalier Otbert paraissent comme autant de répliques, aime, sans savoir ce qu'elle est, Marion Delorme... On connaît le reste. Aux scènes d'amour, de mépris, de pardon et d'adieu, Hugo a prodigué son talent. Par ailleurs la couleur locale lui a bien réussi. N'évoquait-il pas Blois, qu'il aimait, et cette époque déjà romantique du burlesque, du *Roman comique*, des précieuses et des mousquetaires ?

Marion Delorme faisait de Louis XIII un incapable, *Le Roi s'amuse* transforme François I^{er} en coureur de bouges, et transfigure le bouffon Triboulet par l'amour paternel. Ce mélodrame, où la fantaisie alterne avec le pathétique le plus violent, fut interdit après la première représentation. Amoureux du succès, Hugo écrivit ensuite trois drames en prose, *Lucrece Borgia*, *Marie*

Tudor, *Angelo de Padoue*, qui plut au gros public, à l'heure où poètes et artistes applaudissaient *Chatterton*.

Avec *Ruy Blas* (1838), le poète revenait aux vers. L'intrigue en est compliquée. Don Salluste, grand d'Espagne disgracié, veut se venger de la Reine. Il substitue son valet à don César de Bazan, grand seigneur tombé *picaro*. Devenu duc d'Olmedo, premier ministre, favori de la Reine, Ruy Blas « Marche vivant dans son rêve étoilé... ver de terre amoureux d'une étoile ». Mais don Salluste reparait à son heure, comme Ruy Gomez dans *Hernani* ; il dévoile à Maria de Neubourg qu'elle aimait un laquais. Il s'est vengé ; Ruy Blas le tue, puis s'empoisonne et meurt, plus que pardonné.

On s'était trop hâté de crier à l'absurde fantaisie. Les amours et le mariage d'un domestique avec une femme célèbre, c'est de l'histoire. L'aventure était arrivée à Angélica Kauffmann. Une tradition maligne attribuait au peintre Reynolds, rebuté par cette grande artiste, une cruelle vengeance. Il lui aurait fait épouser un aventurier, prétendu comte de Horn.

Transporter ce scénario, voisin des *Précieuses ridicules*, au pays de la Grandesse et de l'étiquette, c'était jouer la difficulté. Hugo suivait un précédent, le drame violent et scabreux de *La Reine d'Espagne*, d'Henri de Latouche, tombé sous les sifflets en 1831. Mais combien plus noble et plus chaste l'inspiration du poète ! Quelle suavité ! quel pathétique pénétrant dans ses vers ! Quelle verve comique aussi, quelle bouffonnerie étincelante de lyrisme ! Don César de Bazan, ce gueux aristophanesque, reste une des plus originales créations de V. Hugo. Quant à Ruy Blas et à Marie de Neubourg, c'est encore *lui et elle*, le couple romantique : Ruy Blas, pur, héroïque, poète et passionné ; la Reine, mélancolique, attendrie de nostalgie. En traçant cette délicate figure, Hugo pensait-il respectueusement à la belle et

intelligente duchesse d'Orléans ? Il fut en tout cas poétiquement inspiré.

N'en déplaise aux érudits qui ont chicané, non sans raison, Hugo sur l'exactitude historique dont il se vante dans sa préface, *Ruy Blas* nous fait assister à l'agonie de la monarchie espagnole. Malgré quelques taches, l'impression d'ensemble subsiste.

Mieux encore les *Burgraves*, trilogie eschyléenne, « tragédie épique », ressuscitent l'Allemagne féodale et morcelée du XIII^e siècle, ruinée par les guerres civiles et les brigandages des seigneurs. Histoire, légende, contes, « choses vues » aux bords du Rhin, s'y mêlent selon une fantaisie d'artiste. Le fantastique du folklore, la tendance symbolique et morale y préudent à la *Légende des Siècles*. « Jamais Victor Hugo, dira Leconte de Lisle, n'avait fait entendre sur la scène de plus majestueuses et de plus hautes paroles. Ce sont des vers spacieux et marmoréens, d'une facture souveraine, dignes d'exprimer les passions farouches de ces vieux géants du Rhin ». Dans les effusions d'Otbert près de Régina, nous trouvons la fraîcheur de sentiment des *Lettres à la Fiancée* ; dans la tendresse paternelle de Job le Maudit, l'inspiration de *L'Art d'être grand-père*. Le respect de l'hospitalité, l'amour de la patrie, la générosité qui pardonne se sont-ils jamais plus noblement exprimés ? Certaines scènes étaient dramatiques : les hautes leçons données par Job, le Titan du Rhin, aux Burgraves dégénérés, quand il introduit le mendiant au château d'Heppenheff ou quand il s'agenouille aux pieds du revenant impérial, Frédéric Barberousse. Mais Hugo avait abusé des moyens vulgaires. Hanté par les drames fatalistes allemands, *L'Expiation* de Müllner, *Le Vingt-quatre février* de Werner, et surtout *L'Aïeule* de Grillparzer, il servait aux spectateurs français « la desserte de la cuisine romantique de l'Allemagne » (Henri Heine). Les parodies

furent fureur. Les *Burgraves* furent un demi-échec. Le public de 1843, las des fantaisies et des incartades de l'imagination, des intrigues arbitraires, allait applaudir la *Lucrece* de Ponsard. Plus équitables, plus sensibles à la grandeur de cette trilogie, nous la plaçons au-dessus des tragédies de « l'école du bon sens ».

« *Torquemada* ». — « *Les deux trouvaillles de Gallus* ». — « *Le Théâtre en liberté* ». — Après la chute des *Burgraves*, Victor Hugo semblait avoir dit adieu au théâtre. Il y revint pourtant, au temps de *La Légende des Siècles*. *Torquemada*, sorti de la même veine que *Les raisons du Momotombo*, lui paraissait sa « conception la plus grande ». Il évoquait dans ce drame la figure extatique et terrible du grand Inquisiteur, « brûleur d'hommes par sensibilité et par charité » (Renan). Il dressait en antithèse — d'ailleurs anachronique — Borgia et Torquemada, auquel il opposait encore le doux François de Paule. Pour sauver les âmes de Doña Rose et de Don Sanche, le couple amoureux et charmant qui lui a sauvé la vie, mais au prix d'un sacrilège, l'Inquisiteur les voue au bûcher. Cette conception dantesque, étude hardie de consciences, avait pour décor magnifique l'Espagne au temps de Ferdinand et d'Isabelle.

Donnant libre cours à sa fantaisie dans un marivaudage shakespearien, teinté de Greuze, avec des souvenirs de *Faust* et de Crébillon fils, le grand poète s'amusait à raconter *Les deux trouvaillles de Gallus*. Dans une Souabe fraîche et pittoresque, le duc Gallus promène son caprice inquiétant. La sage et pure Nella, il la mariera à son neveu George. Mais incorrigible coureur de bonnes fortunes, il fait de Lison la marquise Zabeth, bientôt blasée et malheureuse. Après la comédie le drame.

La Grand' Mère, Mangeront-ils ?, *L'Épée* fondent le

lyrisme et le symbole. Ces piécettes comiques ou tragiques, tendres et satiriques, défient l'analyse. Elles attestent une fois de plus l'abondance, la variété, la souplesse, la force créatrice de l'imagination de Victor Hugo.

Dramaturge discutable, ce très grand poète nous a laissé un théâtre souvent digne de lui, et dont procèdent, en partie du moins, Théodore de Banville, Jean Rich-pin, Edmond Rostand.

ALEXANDRE DUMAS

Fils d'un général de la Révolution, Alexandre Dumas-Davy de la Pailleterie est né à Villers-Cotterets en 1802. Petit-fils d'un créole de Saint-Domingue et d'une négresse, ce géant bon enfant aux cheveux crépus, aux yeux « marrons et veloutés », aux dents blanches, avait, « malgré une taille de cinq pieds neuf pouces, une main et un pied de femme ». Clerc de notaire, puis expéditionnaire dans les bureaux du duc d'Orléans, il vit de sa belle écriture avant de vivre de sa plume. Il reprend son instruction manquée, s'enthousiasme pour Walter Scott, Shakespeare et Schiller. C'est par le théâtre que débute cet intarissable conteur, d'une expansion naturelle, d'une imagination débordante, jamais à court de fantaisie, d'intrigues, de mouvements, de dénouements. « Amuser et intéresser, voilà ses seules règles ». En dehors de tout système, mais avec un entrain endiablé, avec l'instinct des planches, avec force, avec clarté, prenant de toutes mains, rhabillant à l'occasion les œuvres manquées par d'autres, il aborde, souvent avec succès, pendant plus de trente ans, tous les genres dramatiques : tragédie nationale en prose, tragédie historique en vers, drame-panorama, mélodrame, drame moderne en prose, tragédie antique, comédie historique. De *Catiline*, de *Caligula*, il passe à *Mademoiselle de Belle-Isle*, à *Un mariage sous Louis XV*, aux *Demoiselles de Saint-Cyr*. Il porte ses romans à la scène. Le bon public y retrouvait avec plaisir ses héros.

Michelet lui écrivait un jour : « Je vous aime et je vous admire, parce que vous êtes une des forces de la nature ! ». Il mettait en coupe réglée son talent, et celui des autres aussi ; il faisait de la littérature une industrie et de sa vie un roman d'aventures. Auteur populaire, il gagna jusqu'à 200 000 francs par an. Sa bonté et sa large hospitalité restent légendaires.

Au moment de mourir, à Puy, près de Dieppe, en 1870, il montrait à son fils sa dernière pièce d'or, en lui disant : « On me reproche d'avoir été prodigue. Je suis venu à Paris avec vingt francs... Je les ai conservés. Les voilà ! ».

Les drames historiques. — *Cromwell* n'avait pas été joué. C'est *Henri III et sa cour* qui remporta au théâtre le premier succès romantique (11 février 1829). « Je ne me déclarerai pas fondateur d'un genre, parce que, effectivement, je n'ai rien fondé. MM. Victor Hugo, Mérimée, Vitet, Løve-Veimars, Cavé et Dittmer ont fondé avant moi et mieux que moi ; je les en remercie ». Si Alexandre Dumas reconnaissait ainsi sa dette, il ne reniait pas non plus Shakespeare, Schiller et Walter Scott. Son œuvre tenait à la fois de la tragédie nationale, du drame étranger et du mélodrame. C'est le hasard qui avait fourni son sujet au jeune débutant. Un tome de l'*Histoire* d'Anquetil s'était trouvé sous sa main. « Trois mois après, *Henri III* était reçu au Théâtre Français ». C'était à la fois un drame brutal de la jalousie et un tableau d'histoire.

Un jeune seigneur de la Cour, vaillant et passionné, Saint-Mégrin, est épris de la duchesse de Guise. Pour se venger, le duc force son épouse, en lui broyant le poignet avec son gantelet de fer, à écrire à Saint-Mégrin, pour lui donner un rendez-vous en leur hôtel. Le jeune homme accourt et apprend, de la duchesse éperdue, le guet-apens. Il veut fuir, pour elle plus que pour lui, mais il tombe sous les coups des gens que le duc a postés dans la cour. Couvert de blessures, Saint-Mégrin respire encore. Le duc de Guise jette par la croisée le mouchoir de la duchesse, en criant à son affidé : « Eh bien ! serre-lui la gorge avec ce mouchoir ; la mort lui sera plus douce ; il est aux armes de la duchesse de Guise ! ».

Si la préparation, les situations, le dialogue, l'action révélaient un homme de théâtre, les caractères restaient

rudimentaires. Mais la passion éclate, forcenée, à la mode du jour.

Quant au tableau d'histoire, brossé à larges touches, il amusait par des détails frappants. L'auteur étalait à plaisir son érudition toute fraîche. Voici les courtisans en pourpoint tailladé, avec leur collet à l'italienne, le bilboquet au poing ou la sarbacane à la bouche. Voici Ruggieri, l'astrologue nécromant, le magicien prestigieux, dans son étrange repaire. Mots historiques ou légendaires, confidences cyniques et trop imprudentes fourmillent dans ce drame. Mais le conflit entre le Roi et le Balafre, confit surveillé et attisé par Catherine de Médicis, s'anime de façon vivante. Le style a de la force et porte.

L'année suivante Dumas remaniait en vers une trilogie, *Christine de Suède*, exploitant cruellement les douleurs et les angoisses physiques. Il transportait le spectacle de Stockholm à Fontainebleau, puis à Rome. Au contraire, pour *Charles VII chez ses grands vassaux*, il « verrouillait » les trois unités « dans les dix pieds carrés de la chambre basse d'un château ». Répudiée par son époux, qu'elle aime toujours, Bérengère, comtesse de Savoisy, a tenté de le fléchir. Mais en vain. Alors pour se venger, elle arme, telle Hermione, le bras d'un nouvel Oreste : Yaqoub le Maudit, le chasseur de lions, frémissant de la servitude, et qui rêve toujours de son désert natal. Ce Sarrazin au teint bronzé et à l'âme de feu poignarde le Comte de Savoisy, son seigneur, puis il retourne au désert.

Le drame moderne : « Antony » (3 mai 1831). — Non content d'avoir fait applaudir le premier drame historique, Dumas inaugure le drame moderne avec *Antony*. Jusqu'à quel point faut-il y voir une confession romantique ? En tout cas, il sut, avec l'instinct du théâtre,

refouler le lyrisme déclamatoire et sommaire de son premier jet. *Antony* reflète l'état des imaginations exaltées du temps.

« La passion brûlante de la pièce avait incendié tous les cœurs. Les jeunes femmes adoraient Antony ; les jeunes gens se seraient brûlé la cervelle pour Adèle d'Hervey. L'amour moderne se trouvait admirablement figuré par ce groupe, auquel Bocage et Mme Dorval donnaient une intensité de vie extraordinaire : Bocage, l'homme fatal, Mme Dorval, la faible femme par excellence » (Th. Gautier).

Enfant trouvé, frère tragique de Figaro, révolté comme le Moor des *Brigands*, Antony semble un maudit. Ce « déclassé », amer, âpre, sarcastique, incarne l'individualisme sans frein. « La tendresse, la passion, la beauté même ne suffisaient pas à faire un amoureux accompli, écrivait Gautier, il fallait encore une certaine fierté dédaigneuse, un mystère à la façon de Lara et du Giaour, en un mot une fatalité byronienne ». Courageux, aventureux, exalté par un amour qui se croit supérieur à tout, en proie à cette passion unique et fatale, Antony domine, fascine Adèle d'Hervey, pure, fière et tendre — mais incomprise de son époux —, la première apparition au théâtre de la femme moderne. Son énergie poussée jusqu'à la brutalité, son malheur aussi, sa passion triomphant des scrupules de l'épouse, des angoisses de la mère. Ne pouvant l'avoir à lui, d'un coup de poignard, il tue celle qu'il aime, en lui sauvant du moins l'honneur : « Elle me résistait, je l'ai assassinée ».

En dépit d'une outrance déclamatoire, par les situations, par le dialogue haletant, par le mouvement, *Antony* marque une date dans l'histoire de notre théâtre.

Richard Darlington sort de la même veine (1832). Les appétits n'y sont pas moins effrénés, ni les moyens moins violents, ni la catastrophe plus monstrueuse. Un fils de bourreau, parvenu de la politique, précipite

sa première femme par la fenêtre, pour épouser la fille d'un lord. Ce drame invraisemblable et atroce se distinguait peu du mélodrame.

Le drame populaire : « La Tour de Nesle ». — Le mélodrame devait d'ailleurs réussir à Dumas. Alliant au tour d'imagination du peuple un goût peu sévère, il ne dédaignait pas les gros succès. Témoin *Napoléon Bonaparte* ou *Trente ans de l'histoire de France*, panorama en 23 tableaux, improvisé en neuf jours. Témoin surtout l'inénarrable *Tour de Nesle*, moyenâgeuse et tintamarresque.

Ce drame de cape et d'épée, que symbolise et domine de ses vitraux embrasés cette tour fameuse « qui semble de ses mauvais génies veillant sur la ville », fut un triomphe pour Dumas comme pour la Porte Saint-Martin. Buridan, le capitaine aventurier, intrépide, ambitieux, jamais à court d'expédients, jamais désespéré, Marguerite de Bourgogne, la reine débauchée et cruelle, ses dignes sœurs, les princesses Jeanne et Blanche, « femmes de toutes les voluptés ! », Orsini, le « tavernier du diable », l'exécuteur des basses œuvres de la tour maudite, devinrent vite célèbres. Ils le sont encore... Peu de pièces ont fourni autant de phrases fameuses et inoubliables. Vie factice, émotions brutales, invraisemblances, sans doute. Mais quelle action ! quels coups de théâtre ! quelle ingéniosité ! Francisque Sarcey écrivait, un demi-siècle après la « première » : « L'effet est toujours puissant sur la foule, et nous avons tous écouté ce drame étrange avec un extraordinaire frémissement ».

Alexandre Dumas, qui avait toutes les audaces, aborda des sujets comme *Catilina* et *Caligula*. « L'histoire n'est qu'un clou où le tableau est accroché » (Préface de *Catherine Howard*). Il rivalisera avec Scribe. Exploitant la large veine de ses romans, il mettra à la scène

La Reine Margot, *Monte Cristo*, *La Dame de Montsoreau*.

Ouvrier dramatique robuste et habile, avec un instinct du métier qui endigue son imagination débordante, Alexandre Dumas a exercé son influence sur notre scène. Si pauvre et monotone que soit sa psychologie, si peu littéraire que soit son style, c'est lui qui a établi sur de fortes assises le théâtre moderne. « Sans Dumas père, a-t-on dit spirituellement, pas de Dumas fils ».

Le théâtre de Vigny. — « Shakespeare, c'est le drame », écrivait Hugo. Alfred de Vigny partageait si bien cette opinion qu'il écrivit en collaboration avec Émile Deschamps, dès 1827, une traduction de *Roméo et Juliette*, qui d'ailleurs ne fut pas jouée. Le 24 octobre 1829 *Le More de Venise*, tragédie en cinq actes, en vers, était joué à la Comédie-Française. Vigny avait « un amour de l'art assez généreux pour faire abnégation, pour un jour de sa propre renommée ». Il rêvait d'ajouter au « magnifique trésor national », que « nous ont laissé nos grands maîtres », les chefs-d'œuvre étrangers. Il traduisa en vers encore *Le Marchand de Venise* (publié en 1839). En vers, remarquons-le, alors que son théâtre original choisira la prose. C'est que tout d'abord, à la mode d'alors, il s'attachait à une question de forme et d'exécution. Dans *Othello*, le récitatif et le chant alternent, et, pour obtenir l'assouplissement du vers dramatique, le poète supprime fréquemment l'hémistiche, use de l'enjambement, plus hardiment même que V. Hugo dans *Cromwell*. Toutefois, par une certaine solennité, son vers reste classique. Si l'adaptateur ajoute quelques ornements poétiques à l'âpre sauvagerie de Shakespeare, il lui enlève bien davantage pour satisfaire à « quelques usages de la scène et à la chasteté du discours ». Cepen-

dant au seul mot de *mouchoir*, au cri de « à bas prostituée ! », aux accords de la romance du Saule, la cabale romantique dut imposer silence à la coterie classique. L'escarmouche d'*Othello* préludait à la bataille d'*Hernani*.

Après avoir arboré en France « le drapeau de l'art aux armoiries de Shakespeare », Vigny déploya ses propres couleurs. Avec *La Maréchale d'Ancre*, il portait sur la scène un autre *Cinq-Mars* ; il rivalisait avec l'auteur ami de *Marion Delorme* (25 juin 1831). Son drame historique — où l'histoire est souvent travestie — côtoie le mélodrame. C'est un épisode découpé en scènes, avec un souci très apparent de couleur locale. Le sujet, l'assassinat de Concini et de sa femme Léonora Galigai, se complique d'une intrigue, d'une double rivalité d'amour. Ce drame de la destinée montre dans la mort du favori l'expiation de l'adultère ; Concini aime Isabella Monti, la femme du corse Borgia, jadis amoureux lui-même de Léonora. La jalousie et le désir de vengeance amènent, au cinquième acte, un duel au clair de lune, et c'est peut-être la plus belle scène. Une vingtaine de personnages, plus romanesques que tragiques, types raides, d'une psychologie assez pauvre, pâles et gauches répliqués des figures évoquées dans *Cinq-Mars*, vivent à peine. Seule, animée d'une mâle énergie et de sa tendresse maternelle, « tête forte et cœur faible », la Maréchale d'Ancre se détache parmi ses comparses.

Le 30 mai 1833, Vigny faisait jouer un proverbe en un acte, *Quitte pour la peur*, où Marie Dorval tenait le principal rôle. Cette bluette à la Carmontelle était née d'une anecdote de Chamfort. Avec une ironie assez pénétrante et sous une apparence d'aimable frivolité — non sans générosité — l'auteur posait le problème de la fidélité mutuelle des époux. L'aventure évoquée parut scabreuse.

Chatterton (12 février 1835) est au contraire une des

manifestations les plus hautes du romantisme au théâtre. Vigny portait à la scène le second épisode de *Stello*. Il connut le succès : Alfred de Musset et Berlioz applaudissaient, enthousiasmés ; George Sand pleurait. D'émotion, Maxime du Camp s'évanouit. Artistes, fervents de poésie, tous vibraient à l'unisson. « Cette exaltation était sincère », écrit Gautier.

Dans la manière condensée et ramassée des classiques Vigny traite une crise morale éminemment romantique. Il se soumet sans effort aux unités, combattues naguère par l'école nouvelle. Lecteur averti de Diderot et de Beaumarchais, il donne à chaque personnage le costume qui convient à sa situation et à son caractère ; il multiplie les indications scéniques et les conseils aux acteurs.

Mais surtout une conviction ardente anime ce « drame de la pensée ». Pour nous apitoyer sur la noble misère et sur le martyre du poète, « paria intelligent », auquel la société refuse le pain et le temps, Vigny, sans complication d'intrigue, réduit à sa plus simple expression l'action matérielle.

« C'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. — Mais ici l'action morale est tout. L'action est dans cette âme livrée à de noires tempêtes... » (*Dernière nuit de travail*).

Cette pièce intime, tantôt élégiaque, tantôt forte et sobre, expose à la fois une thèse philosophique et un drame d'amour. La thèse d'abord : « J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail ». Son *Chatterton* symbolise le génie, qui subit, comme un mal sacré, la haute inspiration. En lui « la rêverie continuelle a tué l'action ». Mais combien précieuse cette rêverie ! L'âme du poète lui ronge le corps, ses mains sont brûlantes et son visage est pâle. Son mal, « c'est la haine de la vie et l'amour

de la mort ; c'est l'obstiné suicide ». A dix-huit ans, célèbre et pauvre, le jeune homme s'adresse au Lord Maire, qui, avec sa lourde bonhomie et sa bienfaisance brutale, lui offre un emploi de valet de chambre. La susceptibilité du poète, d'ailleurs jaloué et accusé de plagiat, s'exaspère. Il meurt de détresse morale plus que de misère matérielle.

Plus encore que le Lord Maire Beckford, John Bell, chez lequel loge Chatterton, symbolise la vulgarité positive du monde industriel. Patron impitoyable pour ses ouvriers, mari tyrannique et violent d'une épouse timide et douce, combien il diffère du poète rêveur ! Entre ces deux hommes qui se détestent, un vénérable Quaker incarne la sagesse, l'austère charité, la fraternité. Il élève sa protestation contre les justes selon la loi, contre les maîtres d'industrie. Mieux encore que Chatterton, il proclame la pensée de Vigny. Avec quelle clairvoyance mélancolique il suit le mystérieux amour de Chatterton et de Kitty Bell, « cet amour qui se devine toujours et ne se dit jamais, cet amour de deux êtres si purs qu'ils n'oseront jamais se parler ni rester seuls qu'au moment de la mort ». Car Chatterton, c'était fatal, aime Kitty Bell, cette Monime romantique, ange de pureté et d'exquise tendresse, charitable, scrupuleuse et noble, que la pitié amène invinciblement à l'amour. Amour chaste et tragique, dont on meurt. Quand Chatterton expire, et que la fiole d'opium a fait son œuvre, cette autre âme, sœur de la sienne, dépaycée dans ce monde prosaïque, replie ses ailes. Kitty Bell, frappée du même coup, sera délivrée, elle aussi, du mal de vivre.

Mme Dorval, à laquelle pensait Vigny en écrivant son drame, se donna corps et âme à son rôle. Dans la scène finale, après avoir gravi douloureusement l'escalier qui conduit à la chambre de Chatterton, elle poussa

un grand cri et, rejetant le buste en arrière, se laissa glisser le long de la rampe jusqu'au bas. Ce geste hardi déchaîna les acclamations du public enthousiasmé.

Sans doute ce drame a vieilli, il date ; il étonne un peu, quand on le reprend au théâtre, mais sa profondeur, son idéalisme, son pathétique émeuvent encore.

Cette tragédie bourgeoise, grave et triste, bien différente du drame frénétique et du drame à spectacle, réalise pleinement le haut idéal romantique.

Le théâtre de Musset. — « Spectacle dans un fauteuil » (1832-1834). — La préface, assez impertinente, des *Contes d'Espagne et d'Italie*, rendait hommage à Molière. De fait, Molière et Beaumarchais sont, avec Shakespeare et Marivaux, les vrais maîtres de Musset. *Les Marrons du feu* révélaient certains dons dramatiques. *Don Paez*, où le dialogue se dessine avec bonheur, ébauchait comme un scénario assez bien conçu. Quelques mois plus tard, Musset tentait à l'Odéon son coup d'essai. *La Nuit Vénitienne*, fantaisie à la Byron et à la Casanova, tombait sous les sifflets. Le tumulte allait déjà assez bon train, lorsqu'un incident imprévu le porta à son comble. L'actrice, fort jolie, qui jouait Laurette, s'appuya sur un treillage dont la peinture était encore fraîche. Quand elle se retourna vers la salle, sa jupe de satin blanc était toute quadrillée de vert. Il n'en fallait plus tant. « Je n'aurais jamais cru, s'écria l'auteur, qu'on pût trouver dans Paris de quoi composer un public aussi sot que celui-là ». Paul de Musset ne se consolait pas de cet échec. Ne doit-on pas au contraire s'en féliciter ? « Heureuse résolution, déclare Maurice Donnay, car en écrivant des pièces, comédies ou drames, pour ne pas être jouées, sans songer à des directeurs, à des acteurs, à des décors, en écrivant pour lui-même, en poète et selon son inspiration, son esprit, son goût

et sa fantaisie, Musset écrit deux beaux drames, *André del Sarto* et *Lorenzaccio*, et une demi-douzaine d'incomparables comédies ».

Voilà donc Musset libre ; se faire plaisir à lui-même sera sa seule loi. Nulle gêne, nulle contrainte, point de théorie à défendre, point de préoccupation d'école. Son théâtre sera un « théâtre en liberté ». Il n'écoute que son génie, il mêle le lyrisme à l'action et sa personnalité vibrante et passionnée, sceptique et fanatique de l'amour se reflète dans les principaux types de son œuvre dramatique, si vrais et si vivants, qu'il anime de ses sentiments. Il crée des silhouettes charmantes, exquises ingénues, femmes malicieuses et fines, avec une pointe de perversité et de rouerie, toutes séduisantes filles d'Ève.

Pour jouir de ces pièces si originales, spirituelles ou émouvantes, dont l'amour, sous toutes ses formes, depuis le caprice et le libertinage jusqu'à la passion fatale et tragique, est le principe unique d'action, point n'est besoin de se rendre au théâtre. L'auteur nous convie à un *Spectacle dans un fauteuil*. Un sonnet liminaire donnait la clef de ce titre énigmatique :

Figure-toi, lecteur, que ton mauvais génie
T'a fait prendre ce soir un billet d'Opéra...

Mon livre, ami lecteur, t'offre une chance égale.
Il te coûte à peu près ce que coûte une stalle ;
Ouvre-le sans colère, et lis-le d'un bon œil.

Qu'il te déplaise ou non, ferme-le sans rancune ;
Un spectacle ennuyeux est chose assez commune,
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil.

La Coupe et les lèvres, grand effort manqué, déclamatoire, semble injouable. Obsédé par des réminiscences de Shakespeare, de Goethe, de Schiller, de Byron, le poète dresse le Tyrolien Frank en révolté contre les conventions sociales. C'est un orgueilleux, c'est plus encore un débauché, que tourmente une tristesse incurable. La

douce et pure Déidamia, l'ange dont, repent, il veut faire sa femme, tombe poignardée par la courtisane jalouse Belcolor.

A quoi rêvent les jeunes filles, « adorable drôlerie qu'on peut relire entre le *Songe d'une nuit d'été* et le cinquième acte de *Figero* », ne s'analyse pas plus que *Les Romanesques* de Rostand. Ninette, Ninon, sœurs exquises qui rêvez du prince charmant, vieux duc Laerte, père tendre, bonhomme un peu roué, admirable metteur en scène, stupide Irus, timide Silvio, figures irréelles et vivantes, évoquées dans un décor de poétique fantaisie, parlant toutes un si spirituel langage, quelle plaisante comédie vous donniez au « spectateur dans un fauteuil » !

Désormais Musset écrira en prose presque tous ses drames, comédies et proverbes. Mais dans son cours rapide, transparent et harmonieux, cette prose de poète ne roule pas seulement des vers achevés ou déformés, elle prend, surtout dans les couplets lyriques, dans les tirades passionnées, un rythme très sensible. Elle se décompose en éléments métriques, en vers *approximatifs*, « dont la mesure oscille autour d'une mesure connue et la rappelle en s'en écartant ». Cette prose d'art, frappée comme les plus doux vers, charme comme une musique ; sur la scène, sa vigueur passe la rampe et porte.

Maître de sa forme, Musset s'adonne au drame shakespearien et nous transporte en Italie. Il adorait les artistes de la Renaissance florentine. *André del Sarto* représente la mort du grand peintre. Passionnément épris de Lucrétia, son épouse, André découvre qu'elle le trompe, et avec le disciple préféré, Cordiani. Il blesse en duel le jeune homme ; puis, croyant l'avoir tué, il regrette sa vengeance. Enfin, lorsqu'il voit qu'il a perdu l'amour de Lucrétia et que les amants vont fuir ensemble, il s'empoisonne : « La veuve d'André del Sarto peut épouser Cordiani ». Dans ces trois âmes généreuses

l'amour brise toutes les digues : honneur, fidélité, respect de l'amitié. Ces cœurs ne battent que pour aimer.

C'est encore dans cette Italie tragique et voluptueuse que se passe *Lorenzaccio*, drame délicat, touchant et profond, auquel Musset gardait une prédilection. Le sujet, rencontré vraisemblablement dans l'*Histoire littéraire d'Italie* de Ginguené, avait tenté George Sand, avant d'être réalisé, à la grande manière shakespearienne, par « l'enfant du siècle ». Seule la vie de l'auteur permet de comprendre à fond cette pièce pittoresque et audacieuse, tumultueuse, supérieure au *Fiesque* de Schiller, qu'elle rappelle par instants, et vraiment comparable à *Hamlet*. L'action se déroule dans un décor que Musset avait vu de ses yeux. D'où les impressions sobres, discrètes, poétiques et saisissantes qu'il suggère, sans placage de couleur locale. On perçoit, dans cette évocation de Florence en 1537, comme des échos du temps où elle fut rêvée et réalisée. Le Musset libéral, qui écrira *La loi sur la presse*, s'y révèle parfois ; mais l'intérêt de l'œuvre réside ailleurs. Par ce drame symbolique, d'une psychologie aiguë et pessimiste, il confesse avec une émouvante franchise la dégradation de son être intime, « faible et violent ». *Lorenzaccio* pourrait s'appeler *On ne badine pas avec la débauche*. L'épigraphe en était toute trouvée. L'auteur de *La Coupe et les lèvres* n'avait qu'à redire :

Ah ! malheur à celui qui laisse la débauche
Planter le premier clou sous sa mamelle gauche !
Le cœur d'un homme vierge est un vase profond :
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure,
Car l'abîme est immense, et la tache est au fond.

Le vice, dont Lorenzo s'est affublé, pour devenir le Brutus de Florence et tuer le duc Alexandre de Médicis, reste à jamais collé sur son visage, comme un masque

de chaux vive. L'habitude mauvaise, contractée d'abord dans une visée généreuse, s'attache au jeune tyrannicide comme une « tunique de Déjanire ». On sent à la sincérité de l'accent, comme à la vérité du portrait, que Musset était un peu le frère de Lorenzo, comme d'ailleurs de tous les jeunes premiers de son « théâtre d'amour ». Il se confesse à la fois par la bouche d'Octave et par celle de Caelio des *Caprices de Marianne*, l'un jouissant de la vie en dilettante amusé, l'autre la prenant au tragique, l'un débauché, sceptique, l'autre idéalement amoureux, — par la bouche de Fantasio, l'étudiant poète, humoriste et sentimental, qui fait rompre le sot mariage d'Elsbeth de Bavière, cette princesse délicieuse et romanesque, avec le stupide prince de Mantoue, — par la bouche de Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour*.

Quel admirable proverbe, supérieur à tout Carmentelle, à tout Théodore Leclercq, à tout le marivaudage du répertoire contemporain ! Dans le joli décor d'un XVIII^e siècle de rêve, moins irréel que du Watteau, car le Jean-Jacques des *Confessions* et de *La Nouvelle Héloïse*, le Goethe de *Werther* ont passé par là, parmi les fleurs, sous les noyers, le long des sentiers verts, sur la margelle des fontaines, Camille et Perdican, qui s'aiment, par orgueil se dressent l'un contre l'autre, reprenant l'éternel dépit amoureux. Par l'orage de leurs sentiments le badinage s'aggrave en drame. « Leurs conversations semblent toutes saignantes de l'aventure de Venise ». Camille doit plus d'un trait à « l'orgueilleuse insensée » que l'« enfant du siècle » aimait toujours. Ils se font souffrir à plaisir. Mais leur coquetterie imprudente et cruelle se joue de l'innocente Rosette, qui en meurt, car les paroles tuent. Ils se disent adieu pour toujours. Autour de l'éternel trio, des ridicules assez marqués et des grotesques très poussés, le Baron. Bla-

zius et le curé Bridaine, ces « deux sacs à vin », Dame Pluche, la gouvernante étique qui n'oublie jamais sa civilité gourmée, font penser aux étranges figures d'Hoffmann la fantastique, aux caricatures du vaudeville et de l'opéra-bouffe, et parfois aux masques d'Aristophane. Voici même le chœur de la comédie antique ! Jamais la fantaisie n'avait pris sur la scène française un plus libre essor. En 1855, sur son déclin, Musset donnera, avec *L'Ane et le ruisseau*, spirituelle saynète, une amusante réplique à *On ne badine pas avec l'amour*. Mais combien il se surpassait quand il écrivait pour lui-même et pour la *Revue*, sans penser au théâtre et à ses exigences.

Les « Comédies et Proverbes » (1835-1855). — Musset avait beaucoup lu et beaucoup vécu. Ses pièces, comme ses œuvres lyriques, s'inspirent de ses lectures et de ses aventures. C'est lui qui renouvela le genre mondain du proverbe, de cette comédie de paravents, genre « vieillot et frivole », qu'il transforma avec un rare talent et dont il reste le plus spirituel et le plus alerte représentant.

La Quenouille de Barberine était tirée d'une nouvelle du conteur italien Bandello, émule de Boccace et de notre Marguerite de Navarre. Cette très vieille histoire, fabliau dialogué, met en action la leçon donnée par une fine et vertueuse châtelaine d'une Hongrie de fantaisie à un jeune fat trop entreprenant.

Mais Roseberg n'a pas le cœur gâté, cette mésaventure le guérira, et d'avoir filé la quenouille dans la tour de Barberine, il concevra plus de respect pour la vertu des dames. *Le Chandelier* nous ramène à une époque plus voisine de nous, au logis d'un sot notaire de province. Fortunio, le petit clerc, Chérubin sentimental et rêveur, qui chante si bien sa romance et qui aime

de tout son cœur naïf et jeune, va supplanter près de Jacqueline, sa trop charmante patronne, le beau capitaine de dragons Clavaroche, si sûr de soi et qui prétendait lui faire jouer un rôle ingrat et dangereux.

Valentin, l'incorrigible neveu de l'oncle Van Buck, Valentin, mauvaise tête, mais bon cœur, veut faire le Lovelace et compromettre la jeune fille qu'on lui destine pour épouse. Mais « tel est pris qui croyait prendre ». Cécile de Mantes, l'ingénue, virginale et brave, habile malgré sa naïveté, dans un coin de parc, sous la sérénité des étoiles, dans la paix du soir, séduit son jeune séducteur, cet athée de l'amour qui ne demandait qu'à être converti (*Il ne faut jurer de rien*).

C'est le proverbe *Un Caprice* qui valut à Musset son premier succès au théâtre, dix ans d'ailleurs après son apparition dans la *Revue des deux Mondes*. On a souvent répété que Musset, inconnu en France comme auteur dramatique, avait été rapporté de Pétersbourg dans « le manchon de Mme Allan-Despréaux ». En fait Buloz, devenu Commissaire royal de la Comédie-Française, caressait le projet de mettre les pièces du poète à la scène. Musset lui écrivait un jour : « Quant au petit proverbe *Le Caprice* (je crois que c'est le seul jouable), faites ce que vous voudrez ». *Un Caprice* fut applaudi le 27 novembre 1847. Un mari léger commence à délaisser sa délicieuse femme, avant même la fin de la lune de miel. Une amie, Mme de Léry — c'est le portrait vivant de la « marraine » du poète, Mme Jaubert — entreprend, par un joli et hardi subterfuge à la Rosine, de ramener l'infidèle à son épouse. La tâche est délicate et côtoie le danger. Cette pièce morale, spirituelle à ravir, rappelle par instants Beaumarchais et tel conte de Crébillon fils. Mais il y a caprice et caprice ; et tout est bien qui finit bien.

Une fois le succès venu, les pièces composées par Mus-

set pour la scène enfin conquise offriront des passages spirituels ou touchants. On y reconnaît parfois le poète des *Nuits*, à la profondeur de l'accent, au timbre de sa voix, à sa connaissance des secrets douloureux du cœur, à l'ardeur de la passion, à la mélancolie désespérée qui fut le meilleur peut-être de son génie.

Ainsi *Louison* évoque le temps de Louis XVI, l'époque où l'on savourait la « douceur de vivre ». Mais l'amour n'y est pas présenté comme « l'échange de deux fantaisies » ; c'est une chose grave, un cruel tourment. Écoutons cette duchesse qui, jeune encore, a déjà l'expérience de la vie :

Non ! aimer, c'est douter d'un autre et de soi-même,
C'est se voir tour à tour dédaigner ou trahir,
Pleurer, veiller, attendre... avant tout, c'est souffrir.

La pauvre *Carmosine*, amoureuse à en mourir du roi de Sicile, avoue la peine dont son front candide rougit, et à qui ? à la reine elle-même :

« Dieu m'est témoin, Dieu qui voit tout, qu'à l'instant même où j'ai aimé, je me suis souvenue qu'il était le Roi. Dieu sait aussi que j'ai tout essayé pour me sauver de ma faiblesse, et pour chasser de ma mémoire ce qui m'est plus cher que ma vie. Hélas ! Madame, vous le savez sans doute, que personne ici-bas ne répond de son cœur et qu'on ne choisit pas ce qu'on aime ».

Quand il s'applique à reconforter *Perillo*, l'amoureux désespéré de *Carmosine*, le joueur de viole *Minuccio* parle comme une Muse, comme la Muse de *La Nuit de Mai* ou de *La Nuit d'Octobre* :

« Ainsi donc, moi qui t'ai bercé lorsque j'étais un grand enfant et que tu en étais un petit, il faut que je te laisse aller à ta perte, sans essayer de t'en empêcher, maintenant que tu es un grand garçon et moi un homme ?... Tu as quelque blessure au cœur ; qui n'a la sienne ? Je ne te dis pas de combattre à présent ta tristesse, mais de ne pas t'attacher à elle et t'y enchaîner sans retour, car il viendra un temps où elle finira...

Souffre maintenant s'il le faut, pleure si tu veux et ne rougis point de tes larmes ; montre-toi le plus malheureux et le plus désolé des hommes ; loin d'étouffer ce tourment qui t'opresse, déchire ton sein pour lui ouvrir l'issue, laisse-le éclater en sanglots, en plaintes, en prières, en menaces ; mais, je te le répète, n'engage pas l'avenir. Respecte ce temps que tu ne veux plus compter, mais qui en sait plus long que nous, et, pour une douleur qui doit être passagère, ne te prépare pas la plus durable de toutes, le regret, qui ravive la souffrance épuisée, et qui empoisonne le souvenir ! ».

Avec quel talent aussi le poète sait poser une scène, « c'est-à-dire saisir l'à propos, l'occasion, le moment précis où, l'intérêt et la curiosité ayant été graduellement excités jusqu'à un certain point, l'action peut s'arrêter, et la passion, le sentiment pur, peuvent se montrer et se développer. Ces sortes de scènes où la pensée de l'auteur quitte pour ainsi dire son sujet, sûre de le retrouver tout à l'heure, et se jette hors de l'intrigue et de la pièce même dans l'élément purement humain, ces sortes de scènes sont extrêmement difficiles, c'est la part de la poésie ».

La part de la poésie, Musset l'a faite, et très large, dans son théâtre, qu'on pourrait définir une effusion lyrique.

« Il existe dans cette vie toute factice, mais toute poétique, dans ces rochers et dans ces palais de carton qui viennent ou disparaissent comme d'un coup de baguette, dans ce langage même de la fiction, où le rire et les larmes se succèdent ou se mêlent, et sont quelquefois très véritables, il existe, dis-je, un attrait singulier auquel on résiste difficilement... Mais avec quelle attention, avec quel plaisir, l'écrivain consciencieux et plein de sa pensée ne voit-il pas s'animer devant lui la forme vivante de son idéal, marcher, parler, agir les rêves de son cœur... ».

« Les rêves de son cœur », le sujet, l'action, les caractères, le décor, tout est lyrique, tout est personnel chez Musset. Le sujet se rapporte à un certain état de son âme. Parmi les caractères, ceux que le poète aime, *lui, elle*, et ceux qui les servent, sont parés de tendresse,

de beauté, de poésie ; ils restent sympathiques jusque dans le crime et les souillures. Ceux qu'il n'aime pas au contraire, ou qui lui sont indifférents, le rival, le tuteur, le mari jaloux, le monde avec ses préjugés, paraissent sots, odieux, ridicules, grotesques. Quant au décor, suggéré plutôt que décrit, c'est un cadre symbolique approprié, qui s'harmonise au sujet, qui prolonge les émotions et qui prend la couleur des rêves du poète. Voici la tendre et singulière Bavière de *Fantasio*, rêvée d'après Jean-Paul, Goethe et Hoffmann, pays bleu où la princesse prend un bouffon spirituel et sentimental pour conseiller intime. Voici l'Italie voluptueuse et cruelle des *Caprices de Marianne*, ou encore l'Italie subtile et galante des troubadours pour *Carmosine*. Voilà la clairière d'un bois sous les étoiles, la terrasse d'un parc, empourprée par le soir tombant, dans *Il ne faut jurer de rien* ou *A quoi rêvent les jeunes filles...* Décors féériques ou shakespeariens. Aussi Musset s'était-il brouillé avec l'éditeur Eugène Renduel en refusant les eaux-fortes que Célestin Nanteuil avait gravées pour le premier *Spectacle dans un fauteuil*. A cette réalisation de l'artiste romantique il préférerait son rêve.

Ainsi ce théâtre, libéré de toute préoccupation étrangère à l'idéal et à la fantaisie, si vrai d'ailleurs dans la peinture des sentiments et des caractères, nous semble par la profondeur émouvante de la psychologie, par un mélange unique de passion et d'ironie, par sa valeur poétique, le véritable théâtre romantique. Henri Heine avait raison de dire de Musset : « La muse de la Comédie l'a baisé sur les lèvres, et la muse de la Tragédie sur le cœur ».

Le drame romantique, sous des formes très différentes, suivant la personnalité des auteurs, tous partisans de la « liberté dans l'art », avait fleuri comme une synthèse originale dans son unité, dans son inspiration

profonde, qui avait tout animé et tout transformé : sujets, façon de les traiter, machinerie, costume, jeu des interprètes. *Hernani*, *Antony*, *Chatterton* avaient été les thèmes audacieux sur lesquels faisaient merveille un Charles Séchan pour les décors, un Cicéri pour les jeux de lumière, un Feuchères pour les robes et les pourpoints, un Harel pour la mise en scène, un Lemaître, un Bocage, une Dorval pour l'expression. Ainsi avaient été tenues certaines des promesses de la *Préface de Cromwell*. La couleur locale sortait du « cœur même de l'œuvre », d'où elle se répandait au dehors. Mais plus qu'un retour à la nature et à la vérité, ç'avait été une fête pour l'imagination et une ardente expansion du lyrisme.

CHAPITRE VII

LE ROMAN ROMANTIQUE

Le XIX^e siècle, dont le début avait vu paraître *Atala* et *René*, *Delphine* et *Corinne*, *Adolphe* et *Obermann*, pourrait s'appeler le siècle du roman. Nos poètes romantiques tenteront, chacun suivant son génie ou son talent, le roman personnel, le roman d'analyse ou le roman historique. A elles seules, ces œuvres les auraient immortalisés. Mais surtout George Sand, Balzac et Stendhal, qui furent romantiques en quelque mesure, illustreront le genre auquel ils s'étaient consacrés.

Sous la Restauration, les œuvres romanesques de Chateaubriand et de Mme de Staël conservaient leur prestige. Une de leurs admiratrices, la duchesse de Duras, reprit la tradition de Mme de la Fayette. Elle donna de sobres analyses sentimentales, de touchants récits d'une simplicité élégante : *Ourika* (1824), *Édouard* (1825). Ces deux romans côtoyaient de près des aventures réelles. Dans *Édouard* les mœurs traditionnelles résistent aux idées romantiques : deux cœurs se briseront, mais un roturier n'épousera pas une grande dame.

Le gros public aimait ailleurs. La muse horripante, funèbre et fantastique de Ducray-Duminil, émue d'Anne Radcliffe, de Lewis et de Maturin, excitait les mêmes émotions frénétiques et excessives que certains

mélodrames. Plus jovial, Pigault-Lebrun entassait en quarante ans quarante volumes d'un réalisme bourgeois et populaire, d'une imagination extravagante, d'une verve bouffonne. On le comparait à Lesage et à Fielding. Il est plus voisin de Paul de Kock.

Au contraire le Vicomte d'Arincourt était solennel et distingué. Ses romans de style troubadour, à prétentions historiques, mais sans vérité ni vraisemblance, lui valurent les plus brillants succès. Ce romantique ridicule trouva d'aventure la note juste dans le ton mélancolique. Mais qui ouvrirait aujourd'hui *Le Solitaire* ou *Le Renégat* ?

De ces romanciers, attardés ou précurseurs, Charles Nodier reste le seul qu'on relise encore. Après avoir payé un large tribut à la désespérance et au werthérisme, il narra dans *Jean Sbogar* (1818) les aventures assez byroniennes d'un bandit illyrien, *outlaw* chevaleresque. *Thérèse Aubert* et *Adèle*, qui sortent de la veine triste, toucheraient plus si elles n'abusaient pas d'un pathétique facile. Mais le fantastique, l'exotisme, les traditions populaires avaient du moins consolé Nodier de son désenchantement un peu littéraire. Son talent, assagi, lui dicta ces contes frais et naïfs où la poésie se marie à l'humour. Cet évocateur des sylphes et des fées s'inspirait de Gœthe comme d'Apulée, des *Contes* d'Hoffmann ou des légendes écossaises, comme de nos vieux auteurs. *Trilby*, *La jée aux miettes*, *La neuvaïne de la Chandeleur*, *Le chien de Brisquet* sont autant de fantaisies délicieuses, malicieuses ou tendres, où survivent l'esprit, la grâce et jusqu'au subconscient de ce causeur charmant, l'un des initiateurs du roman et de la nouvelle romantiques.

Les poètes romanciers. — S'en tiendrait-on aux seuls mérites de forme, les romans des poètes romantiques

exercer un attrait singulier. Leur valeur sentimentale et morale n'est pas moindre que leur valeur artistique.

On a remarqué que la beauté des œuvres romanesques de Vigny semble s'accroître avec son souci de la réalité. *Cinq-Mars*, inspiré de Walter Scott, avait beau pécher contre la vérité historique, « arranger » les faits dans l'intérêt d'une thèse, caricaturer Richelieu, coupable aux yeux de l'auteur d'avoir abaissé la noblesse, dresser un jeune ambitieux par amour sur le piédestal de la légende, il plut beaucoup. Il plut même par ses défauts. Vigny avait du moins le mérite de laisser la forme épique des *Martyrs* pour essayer une plus fidèle imitation de la vie. Il brossait de beaux décors, avec le sentiment du paysage français. Curieux des mœurs de nos ancêtres, il peignait de magnifiques tableaux : Richelieu remontant le Rhône, le procès d'Urbain Grandier, Louis XIII devant Perpignan, la chasse royale. Les rêves et les malheurs de Cinq-Mars, son amour pour Marie de Gonzague, le dévouement de de Thou firent verser bien des larmes. *Stello* semble supérieur à ce premier roman. Œuvre étrange et contrastée, qui fait penser par instants à Sterne ou à Hoffmann. Les trois nouvelles sont animées par une compassion sincère et profonde pour la triste destinée des « parias intelligents », des martyrs du génie. Gilbert, Chatterton, Chénier meurent sous nos yeux. La royauté absolue, la royauté constitutionnelle, la république laissent périr de misère, quand elles ne le tuent pas, l'être rare qui a reçu le don fatal de poésie. Ces infortunes, Vigny les narre avec complaisance, substituant parfois la légende à l'histoire, mais avec infiniment de charme, de passion et de fraîcheur. *Servitude et grandeur militaires* nous touche plus encore. Vigny y plaidait la cause du soldat, autre martyr. Il écrivait à Mme Lachaud : « Il faut que vous sachiez que toutes les fois que dans ce livre... il y a je, c'est la

vérité ». Grâce aux recherches patientes et heureuses de fervents admirateurs, nous savons combien renferment de réalités les trois nouvelles intitulées *Laurette ou le Cachet rouge*, *La Veillée de Vincennes*, *La Canne de jonc*. Vigny n'a fait par exemple que styliser — avec quel tact et quelle délicatesse ! — l'histoire du capitaine Lemotheux, l'original du Capitaine Renaud. Il s'est inspiré de la *Correspondance* de l'amiral Collingwood, de maint récit et de maint souvenir vécu. Ce livre, où le poète-soldat a mis tant de ses réflexions et de ses méditations, est à la fois un « modèle de composition romanesque » et un chef-d'œuvre de « vérité dans l'art ». Aussi a-t-il exercé une influence profonde. Barbey d'Aurevilly l'appelait « *L'Imitation de Jésus-Christ pour ceux qui ne croient plus, hélas ! qu'à la religion de l'honneur* ». Ce fut le bréviaire de plus d'un soldat.

Victor Hugo fut romantique en prose — avec outrance — avant de le devenir en vers. Il commença par rechercher l'exotisme et l'horreur. *Bug-Jargal*, récit de bivouac, raconte une révolte à Saint-Domingue. Un esclave noir, devenu chef généreux, y fait contraste avec l'affreux Hadibrah, qui incarne la haine et l'esprit du mal. Cette étude d'un lecteur de Bernardin de Saint-Pierre, de Sterne et de Chateaubriand, annonçait du talent. Le second essai de Hugo, *Han d'Islande*, bizarre et macabre, reprend de l'intérêt quand on le lit après les *Lettres à la Fiancée*. « Il n'y a, avouait la préface de 1833, qu'une chose sentie, l'amour du jeune homme, qu'une chose observée, l'amour de la jeune fille. Tout le reste est deviné... ». Après le roman d'amour, les romans de pitié. *Le Dernier jour d'un condamné* et *Claude Gueux*, d'un pathétique brutal, font prévoir *Les Misérables*. Le poète, réformateur social, déjà ! et déjà hostile à la peine de mort, s'inspire d'Hoffmann et de Vidocq, pour une cause qui lui est chère. « Il met la poésie de la place

de Grève au service de la philanthropie ». Il allait se mettre au service de l'art du moyen âge.

Notre-Dame de Paris est surtout l'épopée de la cathédrale et du vieux Paris. Le « démon Ogive » ne se contente pas de dépouiller Sauval, Lenglet-Dufresnoy, Du-laure, de consulter son ami l'architecte Robelin. Il interroge les pierres, il évoque l'âme de la ville au xv^e siècle. Esméralda, la petite danseuse, le séduisant capitaine Phébus de Chateaupers, le sombre Claude Frollo, Quasimodo, le sonneur de cloches, la vieille Sachette nous intéressent. Mais combien nous saisissent la foule des gueux et des truands de la Cour des Miracles, le Paris d'autrefois ressuscité, la gigantesque église qui semble vivre ! Visions prestigieuses. Michelet louait Hugo « d'avoir bâti, à côté de la vieille cathédrale, une cathédrale de poésie, aussi ferme que les fondements de l'autre, aussi haute que ses tours ». Éloge bien romantique.

Une trentaine d'années plus tard, Hugo lançait de Guernesey les dix volumes des *Misérables*. Il songeait même à en tirer un drame qu'on jouerait à Bruxelles. C'est un roman historique dans les chapitres qui s'intitulent *Waterloo, L'année 1817, Paris en 1832, La barricade de la rue Saint-Merry*. C'est un roman philosophique, qui montre le relèvement du forçat Jean Valjean par le remords et l'expiation, le rachat de Fantine par l'amour maternel et par la souffrance. C'est un roman social, qui dresse l'homme contre la fatalité des lois. C'est un roman humanitaire et démocratique ; un roman policier aussi, machiné comme un mélodrame. C'est encore un roman lyrique par l'intervention incessante de l'auteur. Oui, *Les Misérables* étaient tout cela, et bien autre chose encore. Hugo, dès 1846, avait voulu faire mieux que Balzac, que George Sand, qu'Eugène Sue. Une grande pitié pour les faibles, pour les déshérités, une admiration

sincère, quoique verbeuse et emphatique, pour les belles âmes, la foi dans le progrès, animent cette œuvre inégale, parfois sublime, sortie de la même veine que *Melancholia* et *Les Pauvres gens*. Myriel, création évangélique et consolante, Jean Valjean, caractère idéalisé mais vivant, Javert, les Thénardier, Cosette et Marius, Enjolras, Gavroche, figures esquissées ou puissamment burinées, valurent à leur créateur les suffrages du grand public. Dans cette épopée, les lettrés reconnaissent parfois l'auteur des *Châtiments* et de *La Légende des Siècles*.

Après avoir montré l'homme aux prises avec la fatalité sociale, Hugo le mettait aux prises avec la fatalité, avec « l'ananké des choses », dans *Les Travailleurs de la Mer*, écrits de 1864 à 1866 à Guernesey et dédiés à cette île d'exil. Gilliatt, nouvel Ulysse, nouveau Robinson, affronte seul « la vaste stupidité des forces furieuses ». Ce roman fantastique, féérique, gigantesque, qui prétend surpasser *La Mer* de Michelet, semble parfois surchargé de détails techniques et de science intempestive. Mais il offre un amusant tableau des mœurs locales, de pittoresques et grandioses aspects de l'Archipel de la Manche. L'intrigue la plus mince y sert de prétexte à maint épisode. Gilliatt, monstre de laideur, mais héros par la volonté et l'abnégation, lutte contre tempêtes et marées, contre la méchanceté des hommes, contre la pieuvre, puis il se sacrifie et disparaît dans les flots. Grâce à son labeur, l'aimable Ébenezer épousera la jolie Déruchette.

Après cette peinture épique de l'Océan et du ciel, où triomphe le « poète des fluides et des éléments », le poète qui « seul au monde a pu soulever de son propre souffle d'authentiques tempêtes, su faire descendre l'orage et gronder le vent », Hugo revint au roman historique. *L'Homme qui rit*, œuvre riche de pages tristes ou

ravissantes, de scènes curieuses ou dramatiques, évoque l'Angleterre du XVIII^e siècle. Quelles étranges aventures des celles de Gwynplaine ! Affreusement mutilé par des baladins, de bateleur, il passe Lord Clancharlie. Mais renonçant bientôt à la richesse et à la pairie, il redevient Gwynplaine, par haine de l'aristocratie égoïste et surtout par amour pour l'aveugle Déa, son angélique compagne d'infortune et de rêve. Le mélodrame alterne ici avec l'idylle la plus délicate.

Il était réservé à Hugo septuagénaire de donner avec *Quatre-vingt-treize* son roman le mieux conçu. Il l'avait d'ailleurs préparé avec soin, recueillant sa documentation dans plus de quarante volumes. Ce récit simple, émouvant, plein de choses vues et de détails exacts, animé surtout des plus hauts sentiments humains, fait vivre sous nos yeux trois caractères symboliques fortement dessinés : Lantenac, le marquis insurgé ; Gauvain, son neveu, né noble, mais partisan de la République ; Cimourdain, prêtre devenu Conventionnel fanatique : tous trois dévoués corps et âme à leur cause. Le romancier nous transporte en mer, à Paris, en Vendée, dans les forêts tragiques où se fusillent sans pitié bleus et blancs, dans la Tourgue, cette Bastille de province où Lantenac sauve des flammes trois petits enfants, au péril de sa vie. Gauvain, âme lumineuse et haute, le fait évader, puis meurt guillotiné, sur l'ordre de Cimourdain, conscience sombre et passionnée, qui ne veut pas survivre à ce disciple qu'il aimait comme un fils. Dans ces deux œuvres, Hugo avait évité avec clairvoyance l'écueil du genre : sur un décor historique il peignait des héros imaginaires et des aventures fictives.

Les romans de V. Hugo, étincelants d'imagination et de poésie, « océans où l'on pêche des perles », écrits dans une prose tour à tour épique, lyrique ou dramatique,

ample et prodigieusement riche, ont exercé une influence profonde sur le genre en France et à l'étranger.

Au déclin de l'âge, Lamartine raconta ses *Confidences*, plus arrangées, plus romanesques et moins vraies que les *Méditations*. Il écrivit *Raphaël* (1849) et *Graziella* (1851), idylles romantiques, et des récits rustiques où il poétise la vie des humbles, avec le goût des réalités champêtres et un sincère sentiment de la nature : *Geneviève*, *Le Tailleur de pierres de Saint-Point* (1851).

Alfred de Musset publia en 1836 *La Confession d'un enfant du siècle*, « document décisif de l'histoire des mœurs romantiques » (E. Henriot). Il y étudie le mal du temps et raconte ses souffrances, ses amours tourmentées, dans une autobiographie romancée, mais sincère et par instants très prenante. Chef-d'œuvre « par l'éclat du langage, l'imagination échevelée, la pénétration du coup d'œil, la profondeur de l'analyse, la grande envergure de style, en dépit de quelque haïssable éloquence ». Il écrivit d'une plume alerte, élégante et parfois piquante, des *Contes* et des *Nouvelles*. Il s'y confesse bien encore à l'occasion dans *Le Fils du Titien*, par exemple, dans *Les Deux Maîtresses* ou dans *Le Merle Blanc*.

C'est ainsi que ces grands poètes, chacun selon son tempérament ou son génie, avaient donné leur mesure ou s'étaient essayés dans le roman. Deux poètes de moindre envergure, voués tous deux à la critique, méritent plus qu'une mention dans ce chapitre : Sainte-Beuve et Théophile Gautier.

Sainte-Beuve n'a écrit qu'un roman, qui fit grand bruit, d'une analyse délicate, d'une psychologie trop raffinée, d'un style trop fouillé. Il l'a mal nommé *Volupté*.

* Le véritable objet de ce livre est l'analyse d'un penchant, d'une passion, d'un vice même et de tout ce côté de l'âme

que le 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 ».

Amaury, qui est un Adolphe plus tendre et plus pur, aime Mme de Couaën et « finit par ensevelir au séminaire son mysticisme inquiet et dévoyé ». C'est l'histoire de Sainte-Beuve, épris de Mme Hugo ; mais Joseph Delorme ne se fera pas prêtre. Devenu bénédictin de lettres, il se consolera en écrivant *Port-Royal*. De ce livre à clefs, confession sentimentale et intellectuelle, il faut rapprocher *Madame de Pontivy*. Cette nouvelle n'a été écrite, avouait Sainte-Beuve, « qu'en vue d'une seule personne... et pour lui en faire agréer et partager le sentiment ». L'auteur veut démontrer « la force de vie et d'immortalité qui convient à l'amour vrai, cette impuissance à mourir, cette faculté de renaître et cette jeunesse de la passion recommençante avec toutes ses fleurs ». *Le Clou d'or*, mystérieuse ébauche, est une liasse de lettres, adressées ou destinées à Mme d'Arbouville, une jeune femme charmante, qui n'était pas jolie, « mais mieux ». Le poète des *Pensées d'Août* avait désiré avec passion transformer, ne fût-ce qu'un jour, cette amitié précieuse en amour. Mais vainement. *La Pendule* s'inspire du même douloureux échec. Ces récits rapides et charmants auxquels il faut joindre *Christel*, une nouvelle de sensibilité germanique, touchante de tristesse intime et muette, attestent que Sainte-Beuve aurait pu être un romancier exquis, s'il n'avait choisi la critique.

Théophile Gautier resta plus fidèle au roman, au conte, à la nouvelle, qu'il traite d'une façon spirituelle et pittoresque — naturellement. Avec les *Jeune France* il plaisante dès 1833 les affectations des romantiques ridicules, avec *Mademoiselle de Maupin* les extravagances

de la fausse sentimentalité. *Fortunio* scandalisera encore le public par le récit des déceptions de voyage à Paris d'un maharadjah fabuleusement riche. Puis « la nécessité de se soumettre aux convenances des journaux » jette l'auteur « dans la description purement physique » où d'ailleurs il excelle. *Le Capitaine Fracasse*, projet de jeunesse réalisé sur le tard, en feuilleton, s'inspire du *Roman comique* et des « grotesques » que l'auteur avait tenté de réhabiliter. Une imagination tour à tour fantaisiste et réaliste s'y donne libre carrière : « Figurez-vous que vous feuilletiez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse, illustrées par des légendes ». Lui aussi, comme ses grands émules, restait dans le roman, comme dans ses récits de voyage, ce qu'il était dans ses vers : un « homme d'art ».

GEORGE SAND

Amantine-Aurore-Lucile Dupin, qui immortalisera son pseudonyme de George Sand, est née en 1804 à Paris. Elle descendait du Maréchal de Saxe par son père, officier aventureux et brave, qui avait échappé à la mitraille pour mourir d'une chute de cheval en 1808, et dont « la courte vie fut un roman de guerre et d'amour ». Sa mère, Victoire-Sophie Delaborde, était une modiste de Paris, jolie à ravir, ignorante et intelligente. De 1808 à 1817 l'enfant grandit dans l'Indre, à Nohant, chez sa grand'mère, Mme Dupin de Francueil. Elle est déjà rêveuse, imaginative, repliée sur elle-même. Le précepteur de la famille, Deschartres, lui apprend un peu de latin. De 1817 à 1820 on la met au couvent des Anglaises, à Paris, rue des Fossés-Saint-Victor. On lui enseigne la musique, le dessin ; elle y subit une crise de mysticisme religieux ; son « caractère de combat » s'affirme. Revenue à Nohant, elle lit J.-J. Rousseau, son initiateur intellectuel, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, les philosophes de tous les temps, un peu au hasard. Elle commence à écrire. Petite, brune, avec ses cheveux crépelés et ses mains fines, elle mène la vie d'une pastourelle et monte à cheval. En 1822, on la marie avec le baron Casimir Dudevant, gentilhomme campagnard assez médiocre. Elle l'avait aimé d'abord, mais il n'était pas fait pour la fixer.

Bonne maîtresse de maison, elle ne dédaigne pas de tailler des layettes — car elle a deux enfants, Maurice en 1823. Solange en 1828 — et de faire des confitures. Puis la vie commune devenue impossible aux deux époux mal assortis, ils se séparent, à la fin de 1830. Elle s'installe à Paris. Enfin libre, mais pauvre, elle travaille virilement dans sa mansarde du quai Malaquais pour assurer son indépendance. Après avoir essayé de la peinture et du journalisme, sans s'y obstiner, elle compose, en collaboration avec Jules Sandeau, un roman, *Rose et Blanche*, signé Jules Sand (1831). Bientôt *Indiana*, qu'elle écrit seule, la rend célèbre. Désormais, pendant quarante ans, elle créera sans trêve romans après romans. En 1833, elle donne *Lélia*. Elle noue sa liaison fameuse avec Alfred de Musset. Elle vit des années d'intense fièvre romantique. Puis, vers 1838, sous diverses influences, ses tendances socialistes et humanitaires s'affirment : elle publie *Spiridion*, *Le Compagnon du tour de France*, *Consuelo*, *Le Meunier d'Angibault*, *Le Pêché de Monsieur Antoine* (1839-1847). Barbès, Ledru-Rollin contribuent à l'entraîner pour un temps dans la politique active en 1848.

Toutefois, dès 1839, elle était revenue dans le Berry, qu'elle ne quittera que pour voyager, ou pour faire des séjours à Palaiseau ou à Paris. Elle connaîtra les succès du meilleur aloi avec ses romans rustiques : *La Mare au diable* (1846), *La Petite Fadette* (1849), *François le Champi* (1850), *Les Maîtres sonneurs* (1853). Puis elle s'adonne au roman romanesque : *Les beaux Messieurs de Bois-doré* (1858), *Jean de la Roche* (1860), *Le Marquis de Villemer* (1861), *Mlle Merquem* (1868). L'âge est venu : c'est la Dame de Nohant, grasse, brune, simple, hospitalière, mais peu expansive, indulgente, toujours affairée. Elle se passionne pour son théâtre de marionnettes et la culture de ses champs. Elle pratique « l'art d'être grand'mère » et sait faire le bien autour d'elle. Elle reste l'amie fidèle de Sainte-Beuve, d'Hugo, de Michelet. Elle conseille volontiers les jeunes écrivains : Gustave Flaubert, Alexandre Dumas fils, Fromentin, Edmond About. Elle paraît quelquefois aux dîners Magny. La guerre, puis la Commune la frappent au cœur ; elle pleure des larmes de sang sur « le mal de sa nation et de sa race ». Elle meurt en 1876. Les paysans de Nohant déposent son cercueil dans cette terre du Berry qu'elle avait tant aimée.

Une romancière romantique : George Sand. — L'incarnation la plus authentique du roman romantique

c'est George Sand, qu'on a pu appeler « la femme du siècle ». Durant une vie passionnée, enthousiaste, elle s'éleva de l'amour-passion à la fraternité humaine et à l'amour de la nature. Pour cette mystique ardente, l'amour c'est Dieu parlant au cœur. On a taxé de « don Juanisme » son rêve sentimental insatisfait. Peut-être l'atteignit-elle jamais le bonheur qu'elle espérait toujours ? Faut-il rappeler ses liaisons avec Aurélien de Sèe, avec J. Sandeau, avec Musset, avec Michel de Bourges, avec Chopin, avec Liszt ?... Cette « fille de Jean-Jacques et de Mme de Warens » aimait comme une amante exaltée, comme une mère aussi, parfois comme une sœur de charité. Puis l'âge venant, elle se déprit l'elle-même, elle pratiqua le devoir de sortir de soi, qu'elle prêchait avec éloquence : « L'égoïsme porte avec lui sa terrible punition. Dès que notre cœur se refroidit pour les autres, le cœur des autres se refroidit pour nous, et le bien que nous n'avons point songé à faire devient un mal que nous nous sommes fait ». Une bonté profonde, une tendresse pour toutes les misères, l'enthousiasme de l'abnégation, voilà l'âme de son œuvre, si l'on en efface les outrances et les chimères.

Son intelligence, son originalité ont été parfois mésestimées. Organisation réceptive, c'est bientôt dit. « Elle écoute quand d'autres parlent, comme si elle cherchait à absorber en elle-même le meilleur de vos paroles », écrit Heine de sa « grande cousine ». Henri de Latouche, ce Berrichon de lettres, répétait d'elle : « C'est un écho qui double la voix ! ». Écho magique. Non seulement George Sand se pénètre profondément des idées d'autrui, mais elle les enrichit, elle les transfigure. Des plus ennuyeux paradoxes elle fait de magnifiques lieux communs. Ce « génie-mère », d'une fécondité expansive, d'une abondance à la Walter Scott, échappe toujours à la banalité. Elle a vécu avec son temps, elle en a

partagé et amplifié les sentiments, les tendances, les utopies généreuses, les folies même.

Sa qualité maîtresse, c'est l'imagination. Parmi les illusions et les chimères, elle rêve un monde selon son cœur. « Nous sommes, écrit-elle, une race infortunée et c'est pour cela que nous avons un impérieux besoin de nous distraire de la vie réelle par les mensonges de l'art ». Mais cet idéalisme romanesque s'unissait à un sens très vif de la réalité. Sa théorie du roman, « œuvre de poésie autant que d'analyse », elle la formulait ainsi à propos de Balzac, dont elle se sentait si différente :

« Il faudrait des situations vraies et des caractères vrais, réels même, se groupant autour d'un type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre. Ce type représente généralement la passion de l'amour... Il faut idéaliser cet amour... et ne pas craindre de lui donner toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi-même, ou toutes les douleurs dont on a vu ou senti la blessure... En résumé, idéalisation du sentiment qui fait le sujet, en laissant à l'art du conteur le soin de placer ce sujet dans des conditions et dans un cadre de réalité assez sensible pour le faire ressortir... ».

Elle idéalisait sentiments et personnages, mais dans un cadre de réalité. Or la réalité, la nature, George Sand, d'instinct, avec son air rêveur, son « air bête » comme elle disait, la contemple, s'en imprègne, s'en pénètre. Sa mémoire imaginative lui permet de reproduire sans effort les choses vues sur son terroir de prédilection ou dans ses voyages, avec une rare netteté du détail et de l'ensemble. Elle aime à avoir vu ce qu'elle décrit. « N'eussé-je que trois mots à dire d'une localité, j'aime à la regarder dans mon souvenir et à me tromper le moins que je peux ». Elle se défend d'ailleurs d'être un miroir impassible et chicanera Flaubert sur cette prétention. Surtout elle excelle à choisir les paysages en harmonie ou en contraste avec l'état des âmes.

La Vallée Noire, lit-on dans *Valentine*, « c'était moi-même, c'était le cadre, c'était le vêtement de ma propre existence ».

Cette travailleuse inlassable, qui a laissé une bibliothèque de romans, écrivait « comme elle respirait ». La nuit, de préférence, avec une étrange facilité, sans plan arrêté, sous la dictée de son génie, elle couvrait pages après pages. C'est la « merlette lettrée » que Musset crayonne dans *L'Histoire d'un merle blanc*... Sans doute elle corrige, elle retouche, mais elle ne refait pas. Le premier texte de *Lélia* vaut mieux que la revision. De ce don rare, de cette méthode, les dangers et les inconvénients se devinent : diffusion, flottement dans la composition. Toutefois Renan a pu dire de G. Sand : « comme artiste, elle ne s'est jamais trompée ».

Les romans passionnels. — Les œuvres qui rendirent G. Sand célèbre, à partir de 1832, appartiennent au « genre intime », comme on disait alors, genre lyrique ou romantique — c'est tout un — par excellence. Admiration de *La Nouvelle Héloïse*, de *Werther*, de *René*, d'*Obermann*, elle y semblait prédestinée. *Indiana*, *Lélia*, *Jacques* renferment une large part de confessions, transposées, arrangées. Mal mariée, séparée de son mari, le baron Dudevant, depuis 1830, froissée par la vie, déçue, dressée en révoltée par ses mécomptes et ses rancunes, animée aussi par son « idéalité sensuelle », la romancière fait proclamer par ses personnages ses propres revendications, ses protestations contre les préjugés et contre les lois, ses désespoirs et ses enthousiasmes. Il est des âmes élues, des créatures d'exception nées pour les grandes passions. Qu'on rende à ces passions naturelles la liberté qu'entravent les conventions sociales ! La sincérité d'un amour en purifie jusqu'aux égarements. « Nous nous tiendrons lieu l'un à l'autre

d'innocence et de vertu », dit en pensant à son amant une épouse mal mariée.

Une expérience douloureuse et humiliante désignait apparemment G. Sand pour montrer les suites lamentables et tragiques d'une union imposée par le monde. L'amour, plus fort que les distinctions de caste, ne tarde pas à prendre sa revanche. Ainsi Valentine aimera un paysan, Bénédicte, lequel d'ailleurs a toute la délicatesse d'âme qui manque à M. de Lansac, son maître et seigneur légitime.

« *Indiana*, la préface nous en avertit, c'est un type ; c'est la femme, l'être faible, chargé de représenter les passions comprimées, ... supprimées par les lois ; c'est l'amour, heurtant son front aveugle à tous les obstacles de la civilisation ». Une jeune créole de l'Île de France, naïve et exaltée, mal assortie au vieux colonel Delmare, s'éprend d'un roué séduisant qui la trahit, comme il en a trahi tant d'autres ! Qu'importe, elle aime Raymond de Ramière. Pour lui, elle sacrifierait tout au monde. Il faut qu'il se marie pour qu'elle soit enfin désabusée. Que va-t-elle devenir ? Le colonel meurt fort à propos. Indiana pourra refaire sa vie auprès de Sir Ralph, un galant homme, son ami d'enfance et qui est digne d'elle.

Pas plus que dans le mariage George Sand n'avait trouvé de bonheur durable dans l'aventure de Venise, ce roman vécu à trois personnages, qui n'a plus de secret pour personne. *Jacques* donnera à la fois une suite à *La Nouvelle Héloïse* et à cet épisode tout récent. Le héros du récit, amant idéal, vrai stoïcien romantique, pousse l'abnégation jusqu'au sacrifice. Musset s'était effacé, la mort dans l'âme, devant le Dr. Pagello. Octave, dans *La Confession d'un enfant du siècle*, disparaît, laissant Brigitte au bras de Smith. Pour rendre tout à fait libre Fernande, qui ne l'aime plus, Jacques se suicide. Le roman est plus dramatique que la vie.

Déjà *Lélia*, d'un lyrisme étrange, excessif, semblait la confession hardie d'une désenchantée qui poursuivait, sans l'atteindre jamais, le grand amour.

Mais l'amour ne sera pas toujours, dans les romans de George Sand, une souffrance et une force tragique. *Mauprat* glorifie le sentiment « exclusif, éternel, avant, pendant et après le mariage ». Bernard le brigand, le sauvage, est maté, civilisé, affiné par l'amour que lui inspire Edmée, sa cousine, une douce héroïne. Il devient un honnête homme, capable des plus généreux sentiments. Ce roman, situé dans le décor historique de la Marche et du Berry au XVIII^e siècle, présente des figures de second plan vivantes et vraies : Patience, le sorcier, un peu trop philosophe, vrai fils de Jean-Jacques, et Marcasse, le pittoresque tueur de taupes. Ce beau livre donne un avant-goût des romans rustiques qui nous semblent les chefs-d'œuvre de George Sand.

Personnels, autobiographiques, lyriques d'inspiration, *Indiana*, *Lélia*, *Jacques* et *Les Lettres d'un voyageur* participent déjà du roman social, par certaines théories qui s'y expriment avec une éloquence passionnée.

Romans socialistes et romans champêtres. — « Vous faites la Comédie humaine, disait George Sand à Balzac, et moi c'est l'épilogue humaine que j'ai voulu faire ». A l'heure où le romantisme dérive un de ses courants vers la philosophie sociale, politique, humanitaire, la romancière, sous l'influence de Lamennais, de Pierre Leroux, de Michel de Bourges, devient, aux alentours de 1840, une adepte fervente des doctrines nouvelles. Elle se dépense d'elle-même, et donne dans les rêves généreux d'égalité et de fraternité intégrales. Femme, elle a horreur de la violence. Fermée au saint-simonisme et au fouriérisme, elle penche vers les solutions sentimentales et féminines des conflits sociaux. Elle marie

la roture à l'aristocratie, pour réaliser tendrement la fusion des classes, dans *Le Compagnon du Tour de France* (1840), dans *Le Meunier d'Angibault* (1845), dans *Le Pêché de M. Antoine* (1847). Heureusement ces romans systématiques, factices, d'une aimable candeur, mais tendancieux, se rachètent par une fraîche rusticité, par la poésie du grand chemin, par des coins d'idylle.

Revenue dans le Berry dès 1839, reprise par le génie du lieu, elle compose ses vrais romans champêtres, simples, naturels, inimitables, fidèle à « sa mission de sentiment et d'amour ». Elle le dit dans la Préface de *La petite Fadette* : « Mieux vaut une douce chanson, un son de pipeau rustique, un conte pour endormir les petits enfants... que le spectacle des maux réels, renforcés et rembrunis encore par les couleurs de la fiction ». Dans un cadre aimé, la Dame de Nohant trace les portraits embellis des humbles de son terroir, des paysans berrichons qu'elle connaît mieux que les ouvriers.

Rien de symbolique dans *La Mare au diable*, sinon peut-être le tableau du début. Par un beau soleil, de « fins laboureurs » guident, en chantant aux bœufs, l'areau dans les terres grasses ; heureux contraste avec l'estampe macabre d'Holbein... L'intrigue, prosaïque et touchante, ne se complique guère. C'est une histoire de pays.

Resté veuf à vingt-huit ans avec trois enfants, le « fin laboureur » Germain doit se remarier. On lui destine un parti avantageux au bourg voisin. Il part après-dîner, monté sur la bonne jument *La Grise*, emmenant la jeune Marie, une bergère de seize ans, qu'on lui a confiée et qui va se placer dans une ferme de là-bas. Petit-Pierre, l'aîné des enfants de Germain, se fait lui aussi prendre en croupe. Mais voilà qu'un brouillard s'élève avec le soir. On s'égare autour de la maudite Mare au diable. Il est trop tard pour continuer le

voyage ; il faut passer la nuit sous les grands chênes de la forêt. Marie soigne en petite maman le bambin. Germain, qui a du cœur et du bon sens, admire naïvement cette fille, qui n'est point sottie, qui pense à tout et qui parle si bien aux enfants. Un peu attendri, il songe qu'il va chercher bien loin ce qu'il a peut-être déjà trouvé. Petit-Pierre n'a-t-il pas dit son mot ? « Mon petit père, si tu veux me donner une autre mère, je veux que ce soit la petite Marie ! ». Pour peu que la veuve Guérin, escortée de ses trois prétendants, se montre vaniteuse et coquette, Germain aura vite fait son choix.

Bientôt nous assisterons à une noce, selon les vieilles coutumes du Berry.

C'est encore par un mariage — mariage de devoir et de tendresse — que se termine *François le Champi*. Un garçon sans parents aime comme une mère la brave femme qui l'a recueilli et à laquelle il doit tant de reconnaissance. Puis un autre sentiment se fait jour dans ces deux cœurs simples. Sur ce thème délicat à traiter, le tact de la conteuse triomphe avec aisance.

Cette conteuse sait dévider tout au long, comme les vieilles fileuses du pays, sous le manteau de la cheminée rustique, l'histoire de *La petite Fadette*, la petite mendiante malicieuse, mais bonne au fond et transformée par l'amour. Grâce à elle nous connaissons les deux « bessons » du père Barbeau, Sylvinet et Landry, cette paire de gars blonds aux grands yeux bleus, si différents l'un de l'autre, bien que jumeaux. N'est-ce point un chanvreux du Berry qui ourdit lentement la trame des *Maîtres sonneurs*, cette épopée des vieilles coutumes, des rudes querelles entre bûcherons, des joutes naïves entre cornemuseux ? Que de scènes saisissantes dans ce roman à la Walter Scott !

Idylles rustiques, bucoliques, c'est bientôt dit. Mais George Sand a composé ces romans avec les réalités

qu'elle a vues, qu'elle a aimées. « Il n'y a pas un sentier qu'on ne puisse suivre, un ruisseau, une mare, une ruine dont les grâces et le pittoresque ne soient toujours là, une coutume rustique ou sociale, une superstition ou un divertissement qui ne survivent ou dont on ne retrouve encore le témoignage ». Ainsi en juge M. Daniel Mornet, qui connaît bien le Berry. Dans ces décors d'une vérité parfaite, vivent et agissent des paysans, simples et primitifs, combien différents de ceux que Balzac a peints en noir. Ils sont idéalisés, mais on croit les reconnaître. Les regards sympathiques, fraternels de G. Sand ne s'arrêtent guère sur les vulgarités et les laideurs. Ils s'attachent à ce qui plaît. « Idéalisez dans le joli et dans le beau, lui disait Balzac, c'est un ouvrage de femme ». Par d'harmonieux et subtils mensonges d'art, elle transfigure toujours un peu ses héros et ses héroïnes. Mais les comparses semblent plus vrais. Si Jean Bonnin, dans *François le Champi*, incarne l'idéal du paysan berrichon, Bricolin, le rustre avare et retors du *Meunier d'Angibault*, lui fait contraste. Car la fermière de Nohant sait par expérience qu'on rencontre aux champs bien des défauts et bien des vices. Moins savante, plus vraiment « paysanne » que Paul-Louis Courier, le so-disant bûcheron, elle s'exprime en une langue plus naturelle, moins artificielle. Les récits coulent de source, les dialogues s'animent avec une verve savoureuse.

De ces romans rustiques se dégage un vrai parfum de terroir.

C'est d'amour qu'il s'agira encore dans les romans gracieux, idylles bourgeoises ou aristocratiques, que contera avec une élégance sans apprêt, avec une aisance naturelle et sans prétention, George Sand au déclin de sa vie, assagie, souriante : *Jean de la Roche* (1860), *Le Marquis de Villemer* (1861), *Mlle de la Quintinie*.

Un amour malheureux, enfin récompensé de sa persévérance, c'est le thème de *Jean de la Roche*. Miss Love Butler, qu'aime Jean, a pour frère un enfant maladivement jaloux, qui veut garder sa sœur pour lui seul. Le jeune homme, désespéré, quitte son Auvergne natale, ses rochers de lave, ses *dyles* pittoresques. Pendant cinq ans il courra le monde. Il croit avoir oublié Love, comme Saint-Preux sa Julie. Ne pouvant résister au mal du pays, il revient au foyer. Sous un déguisement, au Mont-Dore, au château de Murol, il rend aux Butler tous les services qu'on peut attendre d'un héros de roman courageux et avisé. Des larmes de Love lui font deviner qu'on ne l'a pas oublié. Il épousera celle qu'il aime et dont il est toujours aimé. *Le Marquis de Villemer*, sur une donnée presque banale, raconte la touchante aventure d'une jeune fille sans fortune, demoiselle de compagnie dans un château du Velay. Elle inspire un amour partagé au fils de cette noble famille. Après bien des traverses, en dépit des préjugés et des calomnies, le mariage se fera. Caroline de Saint-Genex deviendra marquise de Villemer.

Tout s'arrange ainsi à la satisfaction du lecteur. S'il est curieux de fines analyses des sentiments tendres et aussi de paysages simples, nets et vrais, il gardera bon souvenir de ces livres aimables.

Au lendemain de la mort de George Sand, Renan lui discernait cet éloge : « Ses œuvres sont vraiment l'écho de notre siècle. On l'aimera quand il ne sera plus, ce pauvre XIX^e siècle que nous calomnions... Le siècle n'a pas ressenti une blessure dont son cœur n'ait saigné, pas une maladie qui ne lui ait arraché des plaintes harmonieuses ». Il reconnaissait la valeur humaine et documentaire de cette œuvre immense, sentimentale, romantique, à la fois idéaliste et réaliste. Sand ne fut pas la femme d'un seul genre. Sans effort elle passa du roman

passionnel au roman socialiste, des idylles rustiques aux romans romanesques. Exception faite pour ses chefs-d'œuvre champêtres, on affecte de n'admirer de ses autres livres que des tableaux, de belles pages, morceaux d'anthologies. Quelle injustice !

Faut-il dédaigner l'unité vivante de bien des romans et dédaigner la psychologie de leurs personnages si divers ? Sainte-Beuve, plus perspicace, s'écriait plaisamment : « Oh ! qu'un poète sait donc de choses, surtout quand il lui a été donné d'être tour à tour homme et femme, comme à feu le devin Tirésias ! ». De tous les romans qu'elle a vécus, G. Sand a tiré parti, mais à tous les humains qu'elle a connus, elle a emprunté quelque chose. Ses héros nous intéressent, il est vrai, moins que ses héroïnes. Mais avec une intuition toute féminine, elle devinait dans l'âme des autres ; elle y démêlait les nuances des sentiments et leurs évolutions les plus secrètes. Ses jeunes filles mêmes ne sont point banales.

Elle laissait aux caractères qu'elle décrivait la complexité, le mystère, l'inexpliqué, les inconséquences de la vie.

Nul du moins ne lui a contesté le don et l'art de sentir la nature et de la peindre. Non contente d'avoir évoqué la Venise du Titien et du Tintoret, Majorque et Valdemosa, les paysages exotiques des Iles, elle sut trouver dans les horizons familiers ce que d'autres, ses grands devanciers, avaient été chercher au bout du monde. Le pittoresque des diverses régions de la France, elle le révéla presque, avec quelle poésie et quelle vérité ! Elle a fait aimer les *trânes* du Berry, les rives de la Creuse et de l'Indre, les « vésuves éteints » de l'Auvergne, les lignes pures et dorées de la Provence, les campagnes normandes avec leurs parfums d'algue verte et de forêt.

Son style ample, facile, harmonieux, éloquent aussi et

lyrique, a paru *impersonnel* aux partisans curieux et tourmentés de l'art pour l'art. Sa simplicité, son naturel, sa transparence sont d'un maître de la prose française.

BALZAC

Honoré de Balzac est né à Tours, en 1799, de sang moitié méridional, moitié parisien. Son père, administrateur de l'Hospice de la ville, était un homme d'imagination vive et chimérique ; son grand-père était un laboureur du Tarn, Balssa. Médiocre élève des Oratoriens de Vendôme, il dévore toutes sortes de livres. On l'envoie continuer ses études à Paris ; en 1816 il commence son droit. Sera-t-il notaire, avoué ? En 1819, il obtient un délai de deux ans pour essayer la littérature. Dans une mansarde de la rue Lesdiguières, il vit avec vingt sous par jour. S'il mange deux melons, il les paie à force de noix et de pain sec. Il broche une quarantaine d'études, cherchant sa voie à travers toutes les affectations du temps : il publie tout cela sous des noms de guerre : Horace de Saint-Aubin, M. de Viellerglé, Saint-Alme, lord R'hoone, Mme de Berny, qui avait une vingtaine d'années de plus que lui, sa *Dilecta*, fut son Égérie. Il se fait imprimeur : de ses presses de la rue Visconti sortent un Molière et un La Fontaine à bon marché. Puis, fondateur de caractères, il se couvre de dettes (1825-1828). « L'imprimerie m'a pris tant de capital, il faut qu'elle me le rende ». La plume à la main, il travaillera toute sa vie pour payer créanciers et usuriers. En 1829, *Le Dernier Chouan* marque son premier succès ; puis viennent *La Physiologie du mariage*, *La Femme de trente ans*, *La Peau de chagrin*, *Le Colonel Chabert*, *Louis Lambert*, *Le Médecin de campagne*, *Eugénie Grandet*, *La Recherche de l'absolu*, *Le Père Goriot*, etc. Tantôt il se cloître pour abattre ses gigantesques besognes, tantôt il mène, sa fameuse canne à la main, une vie dispersée, tumultueuse et mondaine. Sa causerie éblouit les habitués des salons de Mme Gay, de Mme de Girardin, de Mme Ancelot, de la duchesse de Dino. Toujours amoureux, avide de sentimentalité, il s'éprend de Mme d'Abrantès, de Mme de Castries et de bien d'autres. Vers la fin de 1832, il noue, par correspondance, la grande liaison de sa vie avec une Polonoise, la comtesse Hanska. Pendant dix-sept ans, il lui adressera ses confidences dans les *Lettres à l'Étrangère*. Pour la rejoindre en Suisse, à Vienne, à Rome, à Pétersbourg, à Kiew, il s'arrachait à ses romans, à ses éditeurs, à ses créanciers. De 1841 à 1847,

bien que les journaux n'aient pas payé ses feuilletons aussi largement que ceux de Dumas et de Sue, il avait éteint une partie de ses dettes, tout en satisfaisant son goût pour le luxe et les objets d'art. En juillet 1842, il lance sa *Comédie humaine*. C'est pour se délasser qu'il avait écrit ses *Contes drôlatiques*, savoureux et libres (1832-1837). Il rêve théâtre ; mais *Vautrin* est interdit et *Mercadet* ne sera joué qu'après sa mort. Il avait enfin épousé Mme Hanska le 14 mars 1850 ; il mourait le 19 août suivant, dans cet hôtel de la rue Fortunée qu'il avait princièrement embelli. Victor Hugo, qui a raconté, dans *Choses vues*, la visite qu'il fit au romancier agonisant, prononça sur sa tombe des paroles magnifiques et émouvantes.

On a réuni au Musée Balzac, 47, rue Raynouard, à Paris, d'intéressants souvenirs de l'auteur de la *Comédie humaine*.

L'homme et l'écrivain. — Sanguin, jovial, puissant d'encolure, expansif, exubérant, avec un regard de feu, Balzac respire la force et la volonté. Point n'est besoin d'un Lavater pour lire son caractère sur sa physionomie fixée par Devéria, par Louis Boulanger, par David d'Angers. Champfleury l'appelle « un sanglier joyeux ». Ce sanglier lance parfois de terribles coups de boutoir. Mais le « divo Balzaco », comme l'appelait Mme de Girardin, bon enfant, enfant gâté, plein de fougue et de verve, causeur captivant et original — à la Diderot — était un enchanteur. Il est excessif, sujet aux fugues, mystificateur. Rien n'égale sa vanité, ses bravades, sa jactance. Ce « maréchal de lettres » hâbleur et mégalomane se prend et se donne pour un autre Napoléon. Dans son cabinet de travail de la rue Cassini, il avait une statuette de l'Empereur : « Ce qu'il n'a pu achever par l'épée, je l'accomplirai par la plume ». En voilà tout simplement l'inscription. Il semblait né pour le labeur et la lutte. Il sème sa correspondance de ces mots : « C'est mon Marengo ! C'est mon Champaubert ! Ma Campagne de France ! ». Bohème et dandy tour à tour, il est passé maître de la réclame, un vrai vendeur d'orviétan. « Je suis tout bonnement en train de devenir

un génie ! », dit-il, avec une mimique appropriée, à sa sœur Mme Surville. Avec cela susceptible, voire vindicatif, la plume à la main. C'est un imaginaire. Toujours pourchassé par ses créanciers, il escompte des millions de combinaisons fabuleuses : exploitation des forêts de chênes-lièges de Pologne, du minerai d'argent de Sardaigne, des ananas, qu'il prétend acclimater à Sèvres. « L'illusion féconde habite dans son sein ». Il croit à ses personnages. Il s'enivre de son œuvre, il s'y est installé : « Tout cela est bel et bien, dit-il à Jules Sandeau qui venait de perdre une sœur, mais revenons à la réalité ; avec qui marierons-nous Eugénie Grandet ? ». Son imagination décuple sa volonté, une volonté violente, indomptable, prodigieuse. « Je suis un galérien de plume et d'encre », écrit cet homme, qui s'était condamné aux « travaux forcés de la littérature ». Il lui faut vivre, et gagner la gloire, de haute lutte : « Je suis comme sur un champ de bataille ». « Le travail constant est la loi de l'art comme celle de la vie ; car l'art, c'est la création idéalisée. Aussi les grands artistes, les poètes n'attendent-ils ni les commandes ni les chalands ; ils enfantent aujourd'hui, demain, toujours... ». S'il livrait souvent ses journées à la fantaisie, il consumait ses nuits au travail, fiévreusement, se soutenant avec du café et du thé...

A Mme de Girardin, qui se disait son élève, il écrivait en 1834 : « Le maître est esclave... il est toujours couché à six heures, au moment où vous allumez la vie, les bougies de votre élégante cage, où vous faites briller, de plus, votre esprit... ; puis il se lève à minuit et demi, pour travailler douze heures ». Parfois il s'enfermait six semaines ou deux mois, volets et rideaux fermés, écrivant dix-huit heures par jour, à la clarté de quatre bougies, en robe blanche de dominicain. C'est miracle que ce terrible homme ait conservé son intelligence forte et

saine, sa verve d'observation et d'attention, sa puissance d'imagination, après de pareilles séances de labeur et d'effervescence. En lui se concilient le goût du fait et la passion de l'idée, et les plus rares contrastes. Il était à la fois artiste et physiologiste, sentimental et railleur, positif et symboliste, abstrait et concret, romanesque et réaliste. Rien n'égale sa capacité d'assimilation. Liseur infatigable, d'une curiosité et d'un appétit surprenants, il dévore tout ce qui paraît, sans dédaigner les livres d'autrefois, les meilleurs et les pires. Quelle vie intense mena cet original !

Comment observait ce contemplateur, qui avait « entrepris de copier toute la société » et qui voulait « faire concurrence à l'état-civil » ? Toujours aux aguets, « que de choses il savait voir et dévorer d'un seul coup d'œil » (Sainte-Beuve), prenant la réalité sur le fait. Paris n'avait guère de secrets pour lui ; il en avait étudié tous les milieux. Tel soir, il attendait des ouvriers à la porte de l'Ambigu, les filait, notant leurs propos avec minutie. Il s'attachait en badaud passionné aux pas de pauvres diables : « Je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés ; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme ». Faut-il rappeler ses tournées ou ses séjours en province, ses reconnaissances sur les grands champs de bataille, ses voyages à l'étranger ? Car il avait besoin de voir et d'étudier sur place le lieu de ses romans. Il harcelait de questions précises et détaillées ses informateurs bénévoles : le général de Pomereul, Mme Zulma Carraud, le lieutenant-colonel Périolas et maint autre. Il consultait les hommes spéciaux, dans ses énormes enquêtes. Mais plus qu'un fureteur et qu'un preneur de notes, c'était un *voyant* : « Chez moi l'observation était dès ma jeunesse devenue intuitive. Elle pénétrait l'âme sans négliger le corps,

ou plutôt elle saisissait si bien les détails intérieurs qu'elle allait sur le champ au-delà » (*Facino Cane*). Il pouvait ensuite inventer et rêver, créateur de vie, magicien et prophète.

Le voici à sa table de travail : il jette sur le papier, d'affilée, le roman longtemps médité. Cette ébauche, rapide, fiévreuse même quand le temps presse, il l'envoie à peine sèche à l'imprimerie, d'où elle lui revient en « placards ». *Qui a terre a guerre*, première forme des *Paysans*, fut composé au rabais, avec des « têtes de clous » sur du « papier à chandelle ». Balzac travaille sur l'imprimé, modifiant, épurant, développant, remaniant, d'arrache-pied ! Écrit en soixante-douze heures, *Le Médecin de campagne* exigea soixante nuits de corrections. Et quelles corrections ! « Des lignes partant du commencement, du milieu ou de la fin des phrases, se dirigeaient vers les marges à droite, à gauche, en haut, en bas, conduisant à des développements, à des intercalations, à des incisives, à des épithètes, à des adverbes. Au bout de quelques heures de travail, on eût dit le bouquet d'un feu d'artifice dessiné par un enfant. Le jour suivant, on rapportait les placards avec les corrections faites, et déjà augmentés de moitié. Balzac se remettait à l'œuvre, amplifiant toujours, ajoutant un trait, un détail, une peinture, une observation de mœurs, un mot caractéristique, une phrase à effet, faisant serrer l'idée de plus près par la forme... ». Sept, huit épreuves, criblées de signes, vrais grimoires, mettent les typographes sur les dents. Puis, à chaque édition, tenant compte des critiques, soucieux du mieux, le romancier retouche et corrige encore. C'est un travail hâtif, incomplet d'ailleurs, car Balzac ne savait pas refondre, équilibrer, parfaire. « Il n'y a pas que les statuaires qui piochent », écrivait-il à David d'Angers. Ce laborieux a le goût du style. Parfois il améliore son texte,

l'allège, l'éclaircit, y pratique des coupes heureuses. Par le relief, par la netteté de la pensée et de la vision, il s'égale d'aventure aux plus grands écrivains ; il « donne à tout le sentiment de la vie et fait frissonner la page elle-même ». Mais, génie débordant, il ne connut guère la sobriété. Et c'est l'emphase, la prétention, la solennité empesée, la préciosité pénible, la vulgarité ou le pathos. Autant il excelle dans le dialogue, où il ne cherche pas les effets, ou dans la description, quand la réalité s'impose à lui, autant il devient détestable dans ses digressions philosophiques, dans ses considérations pédantes de « docteur des sciences sociales ». Son vocabulaire, infiniment varié, audacieusement bigarré, presque toujours approprié au sujet, reste comme un des trésors de la langue française. « Il n'y a que trois hommes à Paris qui sachent leur langue : Hugo, Gautier et moi ». Balzac se plaçait, on le voit, en bonne compagnie. Moins correct, moins sûr, moins artiste que ses deux émules, il employait cette langue d'une façon dramatique, saisissante, digne d'un vrai réaliste, « soumis à l'objet » et qui nous persuade « que c'est arrivé ».

Balzac et le romantisme. — Balzac fut le contemporain — l'ami ou parfois l'ennemi — de nos grands romantiques. Ce serait pourtant une gageure de le rattacher au romantisme. Il est aux antipodes de George Sand. *La Comédie humaine* suit le grand et puissant courant d'idées scientifiques qui s'élargit de 1820 à 1850. Balzac a voulu être à sa manière un Cuvier et même un Geoffroy Saint-Hilaire. Il a marqué l'instant où le roman cessa d'être une fiction, un jeu de l'imagination, pour se mouler sur la réalité. Il est le père du réalisme, et avait raison, en somme, de prétendre « tracer, dans ses détails infinis, la fidèle histoire, le tableau exact de notre société moderne » (Prospectus de

La Comédie humaine, avril 1842). Son œuvre énorme, saisissante de réalité, reflète toute la société de son temps, tous les types sociaux, toutes les conditions. Elle est la « résurrection intégrale » de la France de 1800 à 1850. Il fut le premier à appliquer la méthode historique au roman et à « raconter le présent ». Tout le roman moderne dérive de ce grand peintre de la vie réelle.

Néanmoins, par la surabondance, par l'outrance, par l'électisme, par le souci de rivaliser avec Walter Scott, son œuvre semble souvent romantique. Du romantisme, quoi qu'il en ait dit, Balzac n'eut pas seulement les tirades lyriques, le goût pour le fantastique et le mélodrame brutal, le souci d'allier le comique et le tragique, le grotesque et le sublime. Il est romantique encore par sa philosophie amère, sa vision pessimiste, sa prédilection pour le laid et la perversité, par son imagination de visionnaire et de voyant.

Bien plus, c'est au romantisme que se rattachent certaines « scènes de la vie privée ». Vers les années 1830, le roman intime avait la vogue. Balzac s'y consacra, en attendant mieux. Les confidences de Mme de Berny et de Mme de Hanska, la jalousie de « l'étrangère » qui deviendra vingt ans plus tard Mme de Balzac, certains aveux de George Sand prêtent à plus d'une de ces œuvres bien de la vérité et de la vie. L'ambition de l'auteur de *La Femme de trente ans* était de « communiquer à l'âme le vague d'une rêverie, où les femmes puissent réveiller quelques-unes des vives impressions qu'elles ont conservées, de ranimer les souvenirs épars dans la vie, pour en faire surgir quelques enseignements ». Cette œuvre inégale révélait des souffrances cruelles. Une grande douleur incomprise, le désespoir d'avoir manqué sa vie, pervertissent, avec les années, Mme d'Aiglemont, qui n'a pu trouver dans le mariage l'amour, son rêve le plus cher. Elle s'éprend alors du jeune

Charles de Vandenesse ; c'est la déchéance, puis l'expiation. Plusieurs nouvelles du genre intime, *La Femme abandonnée*, *La Grenadière*, montrent de grandes amoureuses délaissées, puis consolées par des amours coupables et sondant l'abîme de la douleur.

Dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, Balzac, informé comme un médecin et comme un confesseur, analyse l'amour et la jalousie romantiques dans l'âme de la romanesque Louise de Chanlieu, mariée à un grand d'Espagne, qui l'aime trop, puis au poète Marie Gaston, qui la trompe... *Albert Savarus* raconte sans doute l'histoire de Rosalie de Watteville, une perfide jeune fille qui brouille Albert et la duchesse d'Argaiolo. L'une se remarie, l'autre se fait moine. Mais surtout ce roman complète et éclaire les *Lettres à l'étrangère* et nous livre les confidences de Balzac dans sa maturité. De même *Béatrix* nous intéresse davantage si nous savons que c'est à George Sand que l'auteur devait le meilleur de cette histoire d'une femme noble et généreuse, attachée à son « compagnon de chaîne ».

Devançant Flaubert, Balzac en voulait à l'amour de tête, dont il avait tant souffert. Sa *Modeste Mignon*, une charmante et jeune provinciale, s'éprend à distance et sur la foi de ses vers, de Canalis, le poète en vogue. Elle reconnaît à temps qu'elle fait fausse route et épouse le secrétaire du maître. Les clefs indiquaient malignement Lamartine ou Guiraud comme les originaux de Canalis. Balzac, qui voulait faire la satire du romantisme sans sincérité, avait tracé du moins un portrait composite vraiment amusant.

Le lys dans la vallée s'inspire plus directement de souvenirs personnels et de confidences. L'enfance de Félix de Vandenesse, le soupirant de Mme de Mortsauf, c'est la sienne ; l'enfance de l'héroïne, c'est l'enfance de Mme Hanska. Par surcroît, il confesse encore dans ce

roman, où il force son talent pour refaire *Volupté* de Sainte-Beuve, Mme de Berny, sa « dilecta ». Cette œuvre très inégale, gâtée par le pathos et les outrances de l'époque, ne mérite pas tout le mal qu'on en a dit. Ce sont encore des souvenirs personnels, des expériences et observations directes qui donnent leur valeur aux *Illusions perdues*, « physiologie » du journalisme sans scrupules, de la camaraderie et des coterie littéraires.

Le fantastique, autre veine romantique, éclate dans *Séraphita*, roman swedenborgien, placé en Suède — pays que Balzac évoquait d'après les livres, à la manière des *Contes d'Espagne* et des *Orientales*. Sur une donnée des plus étranges, l'auteur, dans *La Peau de chagrin*, brosse avec une violence implacable, et une vérité cruelle, le tableau de la société au temps d'Antony.

Cet « écrit de circonstance » voulait présenter « le résumé des souffrances morales du siècle, un diagnostic effrayant de profondeur ». Raphaël de Valentin, le héros du roman, déçu, ruiné, épuisé de labeur intellectuel, allait se suicider. Le hasard le conduit chez un brocanteur qui lui cède un talisman magique, grâce auquel seront satisfaits tous ses désirs. C'est une *peau de chagrin*. Chaque fois qu'un de ces désirs est comblé, cette peau de chagrin se rétrécira ; quand il n'en restera plus rien, Raphaël mourra. Et voilà que ses désirs entrent en lutte avec sa passion d'économiser sa vie. Le talisman s'anéantira sans lui avoir donné le bonheur. Combien une telle conception jure avec la vérité de la peinture des mœurs contemporaines ! Que de fois le talisman est oublié, tandis que nous suivons Raphaël à travers une salle de jeux, un salon littéraire, un bureau de rédaction, tandis que nous assistons à son agonie, à côté des médecins qui se consultent à son chevet !

En somme ce grand réaliste a traversé le romantisme, il a sacrifié au goût du temps, mais le meilleur de son

œuvre s'en détache et le plus souvent s'y oppose. Son influence immédiate s'est exercée sur George Sand, qu'il contribua à ramener au réel, et sur Victor Hugo, qui sans lui n'aurait peut-être pas conçu *Les Misérables*. Flaubert, les Goncourt, Alphonse Daudet, Zola, Maupassant pouvaient, à divers degrés, se réclamer de lui, puissant romancier réaliste.

STENDHAL

Henri Beyle, connu sous le pseudonyme de Stendhal, est né à Grenoble en 1783, d'une famille de bourgeoisie aisée. Il a raconté sa jeunesse dans *La Vie de Henri Brulard*. S'il a médit injurieusement de son père, comme de sa tante Séraphie, acariâtre et dévote, et de sa sœur Zénaïde, qu'il traite de rapporteuse, il s'entendait mieux avec son grand-père Henri Gagnon, médecin voltairien, galant et disert, avec l'oncle Romain Gagnon, élégant de province, un peu roué, avec sa sœur Pauline, son amie d'élection. Il chérissait surtout étrangement sa mère, qu'il perdit à sept ans. Il était Jacobin dans une famille royaliste et souffrait de la mesquinerie provinciale. Après avoir suivi brillamment les cours de l'École Centrale de sa ville natale, il arrive à Paris au lendemain du 18 Brumaire, pour y préparer l'École Polytechnique. Dans sa petite chambre du quartier des Invalides, il tombe malade d'ennui et renonce à cette ambition. Pierre Daru, son parent dévoué et son sévère protecteur, le grand administrateur de la guerre, l'appelle en Italie. Cette Italie deviendra la patrie de son cœur. Il voit Novare et Milan, passe sous-lieutenant au 6^e dragons à l'automne de 1800. Il y goûte un bonheur céleste et complet ; il s'y amuse follement en gaie compagnie. Il avait reçu le baptême du feu au fort de Bard dans les Alpes ; il avait entendu le canon de Marengo. Avec du courage et du sang-froid, il avait encore moins la vocation militaire que Paul-Louis Courier. Il démissionne en 1802. Il vit à Paris, assidu des salons et des coulisses ; puis il tâte du commerce à Marseille, par amour pour une jeune tragédienne. Mais tout passe ; il entre dans l'Intendance en 1806. Il vit deux ans à Brunswick, puis demande un poste en Espagne. Il ne l'obtient pas, mais devient auditeur au Conseil d'État en 1810 : il courtise simultanément une actrice et une grande dame. 1813 fait de lui « Monsieur l'Intendant ». Il avait servi avec distinction, vu de près les horreurs de la guerre,

les incendies d'Ébersberg, de Smolensk, de Moscou. Quand l'épopée impériale s'achève en débâcle, aux heures tragiques de la Bérézina, il se présentait rasé de frais à M. Daru, qui reconnaissait à ce trait « un homme de cœur ». De retour à Paris, il songeait à une préfecture. Après la chute de l'Empire, il vit en Italie, toujours amoureux et toujours dilettante. Mais comme il faut de l'argent pour vivre, même en Italie, et que les Bourbons l'ont mis à la demi-solde, il publie sous divers pseudonymes des ouvrages de librairie qui n'enrichissent ni l'auteur ni même les libraires : ce sont les *Lettres sur Haydn, Mozart* (1815) ; *L'Histoire de la peinture en Italie ; Rome, Naples et Florence* (1817), qu'il signe Stendhal. En 1821, suspect de carbonarisme, il revient à Paris, fréquente chez la Pasta, chez Mme Ancelot, chez les Tracy chez Delécluze. Il donne en 1822 *De l'Amour, Racine et Shakespeare* l'année suivante. Il s'endettait à mener la vie élégante du dandy. *Armance*, son premier roman, paraît en 1827. *Le Rouge et le Noir*, son premier chef-d'œuvre, en 1830. Il avait été nommé Consul à Trieste, peu après la Révolution de juillet. Comme Metternich lui refuse l'*écequatur*, on l'envoie quatre mois après à Civita-Vecchia. En terre pontificale, il s'ennuyait parfois à mourir et comme en exil, regrettait Paris, la ville où l'on cause. Il n'avait jamais connu de vrai succès quand il fut « bombardé » grand romancier par Balzac, dans un article dithyrambique de la *Revue parisienne* sur *La Chartreuse de Parme* (1840). Il venait de passer un traité avantageux, le premier de sa vie ! avec la *Revue des deux Mondes*, pour des « nouvelles », quand il tomba, terrassé en pleine rue par l'apoplexie, à Paris, le 22 mars 1842. Trois amis fidèles seulement suivirent son cercueil. Sa tombe, au cimetière Montmartre, porte le témoignage de son amour pour l'Italie, où il avait passé seize ans de sa vie : *Arrigo Beyle, Milanese*.

L'homme et l'écrivain. — « Au physique, écrit Sainte-Beuve, et sans être petit, il eut de bonne heure la taille forte et ramassée, le cou court et sanguin ; son visage plein s'encadrait de favoris et de cheveux bruns frisés, artificiels vers la fin ; le front était beau, le nez retroussé et quelque peu à la Kalmouk ; la lèvre inférieure avançait légèrement et s'annonçait pour moqueuse. L'œil assez petit, mais très vif, sous une voûte sourcilière pro-

noncée, était fort joli dans le sourire. Jeune, il avait eu un certain renom dans les bals de la cour par la beauté de sa jambe, ce qu'on remarquait alors. Il avait la main petite et fine, dont il était fier ». Au moral, c'était une âme bien singulière, diverse, subtilement contradictoire. Il professait l'*égotisme* le plus intrépide, mais gardait un « fond de droiture et de sûreté » dans les rapports intimes. Il était cosmopolite et chauvin à la fois, narquois et enthousiaste, armé d'ironie et le plus obligeant des hommes. Sensible, d'une nervosité presque malade, il cachait sa douceur et sa tendresse, par peur d'être ridicule ou de paraître dupe. Il était sensuel, plus encore sentimental. Cet épicurien cérébral, hanté de nostalgies, jouissait plus des souvenirs que du présent. Il se montait la tête par l'imagination et se vengeait de la réalité par le paradoxe incisif, les gaillardises, ou par le rêve. Ce sceptique se doublait d'un idolâtre : il adorait l'amour. Il adorait l'Italie, le pays de beauté où l'on goûtait la douceur de vivre. « Quand on a un cœur et une chemise, il faut vendre sa chemise pour voir l'Italie ». C'est là que le rappelaient, à toute occasion, le climat, l'existence facile, les aventures, la bonhomie et le naturel, et aussi les merveilles des arts. Une figure de Giotto ou du Corrège, le *Matrimonio segreto* de Cimarosa, un opéra de Rossini, un ballet de Viganò, le font vibrer délicieusement. Son Paradis, c'est la Scala de Milan : « Quand je suis avec des Milanais et que je parle milanais, j'oublie que les hommes sont méchants, et toute la partie méchante de mon âme s'endort à l'instant ».

Mais cet « esprit charmant » isolé, perdu à Civita-Vecchia, où, selon le vers de Musset, il « remplissait si dévotement (?) sa sinécure », regrettait les libres conversations de Paris : « Que je serais heureux à un quatrième étage (en écrivant un livre)... Quelle perspective

de ne plus voir les gens d'esprit de Paris que deux ou trois fois avant de mourir !... Je voudrais une place de 4 000 francs à Paris... Quoi, vieillir à Civita-Vecchia ! ou même à Rome ! J'ai tant vu le soleil !... Mon âme à moi est un feu qui souffre, s'il ne flambe pas. Il me faut trois ou quatre pieds cubes d'idées nouvelles par jour, comme il faut du charbon à un bateau à vapeur ».

Comment travaillait-il ? Par plaisir autant que par besoin. « Un des grands moyens de bonheur est le cerveau. On s'amuse à voir des idées nouvelles ; on joue de la lanterne magique pour soi ». Il aimait « jouir des œuvres des autres... ruminer sur leurs mérites ». Pour exciter sa pensée, il avait besoin d'ouvrir quelque volume sous ses yeux. Il adore commenter et discuter, annoter dans les marges ses livres ou ceux d'autrui. « Le vrai métier de l'animal est d'écrire un roman dans un grenier ». S'il n'aborda le roman qu'assez tard, passé la quarantaine, il y apportait du moins une riche expérience de la vie. On a répété qu'il n'« écrivait pas », et son apparent dédain de la forme a retardé son succès. Il ne corrige guère, il refait : c'est toujours comme un premier jet, remarque Mérimée. « Quand je me mets à écrire... je suis assiégé par des idées que j'ai besoin de noter ». Noter en analyste les idées et les faits, c'est bien cela. Il griffonne à la diable, avec une rapidité fiévreuse, des grimoires indéchiffrables. Puis il oublie ce qu'il a écrit ou dicté la veille. Il reprend le fil en se relisant. Il déteste la littérature, la phrase, le beau langage. Il se gare du trop de talent et de l'apparence de la déclamation jusqu'à ne pas fuir la sécheresse. « En composant *La Chartreuse*, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil, afin d'être toujours naturel... Si je ne suis pas clair, tout mon monde est anéanti ». Il écrivait pour s'exprimer, pour y voir clair, sans « s'inquiéter du qu'en dira-t-on et sans jamais

mendier d'éloges ». A peine pensait-il à une élite de lecteurs.

Stendhal et le romantisme. — Le réalisme revendiqué parmi ses maîtres Henri Beyle qui illustra son nom d'emprunt : Stendhal. Le romancier, qui publia en 1830 *Le Rouge et le Noir*, et en 1839 *La Chartreuse de Parme*, escomptait un peu la gloire vers 1880, ou plus tard encore : « Je mets un billet à la loterie dont le gros lot se réduit à ceci : être lu en 1935 ». A quelle école faut-il rattacher son originalité déconcertante ? Ce fils spirituel des idéologues, féru de Volney, de Cabanis, de Destutt de Tracy, fait figure d'attardé et de précurseur. Sainte-Beuve l'appelle spirituellement un « hussard du romantisme ». S'il s'apparente au romantisme par l'exaltation de la sensibilité et de l'individualisme, par son culte de l'énergie et du caractère, par son « espagnolisme » — lisez son goût du romanesque —, par son cosmopolitisme littéraire et sa nostalgie du passé, de la Renaissance italienne principalement, il restait classique de goût. C'est en libéral, en fils du XVIII^e siècle, comme Courier ou Béranger, qu'il jugeait Chateaubriand, « le grand Lama », et les romantiques catholiques de la Restauration. Il s'affirmait novateur dans *Racine et Shakespeare* (1823), et son « romanticisme » alliait le libéralisme littéraire au libéralisme politique. Par là il était en avance sur tous les autres romantiques.

Il a beau écrire : « un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », son miroir magique a sa façon de refléter les objets. Sa prétendue impersonnalité s'avère bien subjective. C'est en fait sa personnalité qui s'affirme, à travers plagiats et centons, dans sa *Vie de Rossini*, dans *Les Lettres sur Haydn*, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*. Il pique sur ses emprunts des réflexions légères, pénétrantes et char-

mantés. Il développe en psychologue et en historien la théorie des milieux, esquissée jadis par l'abbé Dubos et par Montesquieu. Il s'élève contre la conception du beau idéal de Winckelmann ; il envisage le beau, multiple et variable, en fonction des climats et des tempéraments, en « esprit supérieur » initiateur de Taine. Passionné pour l'Italie des chroniques, pour les *Mémoires* de Benvenuto Cellini, il évoque la *virtù* de la Renaissance, l'énergie débridée de ces époques voluptueuses et brutales où il aurait aimé vivre. Dans *Rome, Naples et Florence*, et dans les *Promenades dans Rome*, Stendhal mêle ses souvenirs émus à une documentation abondante sur sa patrie d'élection. Ces ouvrages de librairie, par mainte impression ingénieuse et vibrante, semblent comme la matière première et le commentaire de *La Chartreuse de Parme*. L'auteur décrit « les mœurs, les habitudes morales, l'art d'aller à la chasse au bonheur en Italie ». Sans trop médire des pages d'histoire cousues à ce guide, on est enchanté par la vision pittoresque, sentie, personnelle jusqu'au lyrisme, de ce Français qui gardait la nostalgie des jardins d'Armide et du lac de Côme. La nature procure des « sensations célestes » au « commis-voyageur en fer » des *Mémoires d'un Touriste*, épris des « beaux paysages ».

« Ils font quelquefois sur mon âme, écrit-il, le même effet qu'un archet bien manié sur un violon sonore ; ils créent des sensations folles, ils augmentent ma joie et rendent le malheur plus supportable ».

Dans ces volumes de commande, bâclés à coups de ciseaux, en pleine vogue du tourisme romantique, les digressions même et les dissertations sur les provinces de France se rachètent par « un mot vif et senti », par « des riens qui ont du prix ».

« De l'Amour ». Les romans. — Ce n'est pourtant ni

comme critique d'art, ni comme journaliste, ni comme « touriste » que Stendhal donna sa mesure, mais bien comme romancier psychologue. Il aimait à se dire « observateur du cœur humain ». C'est sa « profession ». Il recueille les faits psychologiques et les ordonne « avec logique », avec audace, avec une sincérité parfois impudente, car il tenait « l'hypocrisie et le vague » pour ses « deux bêtes d'aversion ». Comment s'étonner que ce don Juan timide et romanesque, toujours à la « chasse du bonheur » et en quête de bonnes fortunes, ait écrit *De l'Amour* (1822) ? La physiologie s'y mêle à l'analyse psychologique. C'est un florilège d'anecdotes et de confidences attribuées par prudence à des prête-noms. Que n'apprend-on pas dans cette étude ? Par exemple qu'il existe quatre sortes d'amour, six tempéraments différents, et sept époques de l'amour... Heureusement l'auteur illustre ces théories de souvenirs de ses passions italiennes pour Angiola Pietragrua et pour sa chère Mathilde Dembowska. Il nous ouvre sa vie sentimentale ; mais surtout il nous livre, sous une forme symbolique et ingénieuse, une des clefs de ses romans, qui tous étudieront la naissance et la croissance de l'amour. C'est la *crystallisation* :

« Aux mines de sel de Salzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes ; les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants, on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections » (I, 2).

Ce livre subtil, original, énigmatique ne trouva, dit-on, en dix ans que dix-sept acheteurs. Il est vrai

qu'Henri Heine comptait parmi ces dix-sept, et que Flaubert s'en inspirera.

Cinq ans plus tard, Stendhal fera dans *Armance* (1827) une lente et curieuse étude de *crystallisation*. Ce roman, parfois scabreux, est une vraie « nouvelle nouvelle », traitée à la manière noire. Octave de Malivert paraît souvent un portrait arrangé de l'auteur, Armance de Zohiloff, sa cousine, un portrait de sa Métilde tant aimée — morte alors depuis deux ans. Les clefs indiquaient Mme de Castries, une grande amoureuse romantique, comme l'original de Mme d'Aumale, et Mme Swetchine comme celui de Mme de Bonnavet, qui prêche un amusant mysticisme. Quant à la vérité de ces « quelques scènes d'un salon de Paris en 1827 », brossées sans grand relief, avec une fantaisie caricaturale, il était visible que le peintre n'avait guère fréquenté le noble Faubourg Saint-Germain.

A tous égards, *Le Rouge et le Noir* marquait un grand progrès sur *Armance*. Ce titre énigmatique symbolisait-il la chance : la rouge et la noire ? la lutte du parti rouge contre le parti noir ? les couleurs du soldat et du prêtre ?

« Quand Bonaparte fit parler de lui, la France avait peur d'être envahie ; le mérite militaire était nécessaire et à la mode. Aujourd'hui, on voit des prêtres de quarante ans avoir cent mille francs d'appointements, c'est-à-dire trois fois autant que les fameux généraux de division de Napoléon... Il faut être prêtre ».

Ainsi raisonne le héros du livre, Julien Sorel, ce plébéien révolté, ce monstre paradoxal, dont l'énergie pouvait réussir et s'imposer, si la fortune avait voulu. Stendhal sacrifiait au goût du jour pour l'étrangeté et les sensations fortes.

C'est dans la *Gazette des Tribunaux*, « le livre d'or de

l'énergie française au XIX^e siècle », que Stendhal avait trouvé son sujet.

D'un fait-divers tragique il avait tiré le canevas de son roman. Julien est l'idéalisation d'Antoine Berthet, le fils d'un maréchal-ferrant du Dauphiné, ancien séminariste devenu assassin et guillotiné à Grenoble, le 23 février 1828, pour avoir blessé d'un coup de pistolet une dame Michoud. Sur cette donnée scandaleuse le romancier élaborait sa fiction et la corsa même d'un peu d'autobiographie. S'il avait cent fois raison de protester quand on l'assimilait à son Julien, à ce « coquin », du moins lui avait-il prêté plusieurs de ses sentiments, de ses idées, de ses maximes. M. de la Môle d'ailleurs ressemblait par quelques traits à Pierre Daru, et les personnages de second plan, assez vivants pour des comparses, M. de Rênal, Valenod, l'abbé Chélan, Mme Der-ville, le père Sorel, rappelaient assez des originaux que Stendhal avait connus. Mais surtout les deux femmes que conquiert successivement Julien représentent les maîtresses idéales dont avait rêvé l'auteur, souvent déçu par la réalité : Mme de Rênal incarne l'amour tendre, irraisonné, sentimental et sensuel, à l'italienne ; — Mathilde de la Môle, l'amour de tête, romanesque, la froideur raisonneuse, l'orgueil. Cette jeune Française noble, *mais* énergique — si différente par là de son entourage — aime Julien pour sa force de volonté, pour son audace. Elle l'admira pour son crime. A l'imitation de Marguerite de Navarre qui avait jadis réclame au bourreau la tête de Boniface de la Môle — un des ancêtres de sa race — Mathilde ensevelit de ses mains la tête de Julien.

Des âmes énergiques, des aventures dramatiques et singulières, des traits de caractère notés avec précision et netteté, de l'analyse psychologique très finement menée, des études de « cristallisation », voilà ce qui

constitue l'intérêt de ce roman. L'âme des protagonistes a la complexité de la vie : Julien n'est pas poussé seulement par l'ambition, par la passion sèche d'arriver à tout prix. C'est un terrible joueur dans sa course au succès, mais l'énergie et la ruse, qui l'égarèrent et le perdent, n'ont pas étouffé sa sensibilité. Si le *Mémorial de Sainte-Hélène* a été son bréviaire, il s'est grisé des *Confessions* de Jean-Jacques.

On se tromperait en cherchant un tableau exact de la province et de Paris sous Charles X dans cette « chronique du XIX^e siècle ». Sans doute Stendhal avait composé la scène et peint le décor de son roman avec des « petits faits vrais », avec des souvenirs très réels, avec des impressions vécues. Mais *Le Rouge et le Noir* rappellerait plutôt par instants tels pamphlets de Paul-Louis Courier. Dans une satire assez âpre se marquent les préférences, les haines et les préjugés de l'auteur. C'est un livre tout animé de « beylisme ».

C'est dans *La Chartreuse de Parme* (1839), roman de grandes passions et peinture de mœurs, au titre charmant et d'un symbolisme discret, que Stendhal a mis le plus de son expérience, de ses secrètes sensibilités, de ses impressions d'Italie, poétisées par le recul des années et ravivées jusqu'au lyrisme par la nostalgie. Cette œuvre, conçue lentement, fut écrite en sept semaines, avec fougue, à Paris. L'évocation de Milan au lendemain de Lodi, les aventures de Fabrice del Dongo assistant sans en voir grand'chose à une terrible bataille, la France après Waterloo, puis les intrigues, les haines, les vengeances dans une petite cour d'Italie en 1820, la peinture du despotisme avec ses passeports, ses policiers, ses prisons terribles, ses sociétés secrètes, ce sont des souvenirs, arrangés, de l'auteur. Aux observations directes se mêlaient des emprunts aux lectures sur l'Italie d'autrefois et d'alors : *Mes prisons de Pellico* et les *Mémoires*

d'Andryane, prisonnier au Spielberg. Il faut se garder ici encore des identifications. Mosca reste une création originale, même si l'on voit son modèle dans le Comte Saurau, gouverneur de la Lombardie. Fabrice del Dongo, ce marquis napoléonien qui se fait prêtre, après avoir été conspirateur libéral, ressemble plus à Julien Sorel qu'à cet Alexandre Farnèse, qui devint le pape Paul III. Si Stendhal avait cueilli des anecdotes dans les chroniques italiennes, il excellait dans la peinture des âmes. Clélia Conti, cette sœur plus jeune, plus dévote de Mme de Rênal, est une figure amoureusement dessinée et fort attachante. Des caractères exceptionnels, respirant l'amour et la haine, bravant les dangers avec énergie, une action heurtée et fantasque, dirigée par une logique secrète, mais déconcertante, une galerie de portraits singuliers et de paysages délicieux, voilà *La Chartreuse de Parme*. « L'âme et la destinée de Stendhal s'y sont projetées sur l'écran de romanesques aventures » (P. Martino). C'est le rêve d'un épicurien sentimental, fanatique de la « vie italienne », qui, se faisant vieux, s'attachait avec complaisance aux images de jadis, et qui évoquait les amours et les chimères de sa jeunesse avec une ardeur douloureuse et tendre.

De ces chroniques italiennes, dénichées dans « la poussière infâme des bibliothèques » vers 1833, de ces « historiettes romaines », de ces « aventures napolitaines », l'ami de Mérimée tira des récits sombres et sanglants, des nouvelles horribles et romanesques. Il s'amuse à ces histoires de brigands, de religieuses et de princesses, tous passionnés, superstitieux, aventureux, énergiques. Ces amours violentes, ces jalousies atroces, ces noirs drames de famille, *Vanina Vanini*, *Les Cenci*, *L'Abbesse de Castro*, il les narre dans le style des *Causes célèbres*.

Œuvres posthumes. — Avec un zèle intrépide, dont certains s'étonnent et se scandalisent, les admirateurs de Stendhal ont mis au jour ses œuvres inédites et des fragments parfois indéchiffrables. Avec une sincérité qui frise le cynisme, avec un certain souci d'apologie, l'auteur du *Rouge et Noir* avait beaucoup écrit, pour rejouer de son passé et aussi pour sauver de l'oubli son moi, si « différent ». Ses *Souvenirs d'égotisme*, la *Vie de Henri Brulard*, rédigée vers la cinquantaine, *Lucien Leuwen*, autobiographies, furent inspirées par la nostalgie au consul de Civita-Vecchia. La dernière de ces œuvres, pleine d'allusions, vraie chronique de la monarchie de Juillet, était impubliable pour un fonctionnaire du régime. Quant à *Lamiel*, qui avait dû s'appeler *Un village de Normandie* ou *Les Français du roi Louis-Philippe*, c'est le roman à la Balzac et à la Sue, d'une enfant trouvée, d'une paysanne pervertie. Stendhal vers 1840 s'y caricaturait cruellement lui-même sous les traits du docteur Sansfin.

La *Correspondance*, vivante, primesautière, amusante, passe de l'ironie à la tendresse délicate. En parlant des hommes et des œuvres, l'épistolier se peint avec une liberté audacieuse et souvent assez crue. À ce régal des amateurs de documents humains et d'histoire littéraire sont venues s'ajouter les *Lettres à Pauline*. Henri Beyle adorait cette sœur, sa cadette de trois ans. Il dirigeait son instruction, ses lectures ; il lui faisait ses confidences avec une naïveté hardie et la conseillait parfois assez sagement. Il traçait, sans y penser, tout un programme féministe, qu'on retrouve en partie dans *De l'Amour* ; ennemi du pédantisme, il souhaitait aux femmes du savoir, une jolie culture intellectuelle et plus de liberté. La *Vie de Napoléon* est au contraire moins originale qu'on ne l'attendrait d'un admirateur du caractère et d'un fanatique de l'énergie. A l'histoire se mêlent trop

d'anecdotes suspectes et même un brin de légende. On voit combien Stendhal semble déconcertant.

Cet original, qui « aimait à la folie les contes qui peignent les mouvements du cœur humain bien en détail », qui écrivait, pour y voir clair, des « petites phrases précises, dignes d'un code et d'une algèbre » (Taine), dignes parfois de Mme de La Fayette et de Montesquieu, curieux de « petits faits vrais », analyste subtil et passionné, fut un des initiateurs du réalisme et du roman moderne. Paul Bourget et Maurice Barrès se devinèrent en le lisant.

« Un grand artiste se compose de deux choses : une âme exigeante, tendre, passionnée, dédaigneuse —, et un talent qui s'efforce de plaire à cette âme et de lui donner des jouissances en créant des beautés nouvelles ».

Dans ses meilleures œuvres Stendhal a été cet artiste-là.

Prosper Mérimée (1803-1870) : La Nouvelle. — Quand Stendhal mourut, Prosper Mérimée fut un des trois fidèles qui suivirent son cercueil. Ces deux originaux se connaissaient depuis 1820. S'ils passaient leur temps à « se disputer l'un et l'autre de la meilleure foi du monde », ils avaient ce trait commun de rester indépendants de toute école. Du romantisme, Mérimée partageait surtout l'éclectisme : il admirait les *Nouvelles* de Cervantès, *La Jeune Sibérienne* et *Les Prisonniers du Caucase* de Xavier de Maistre, Byron et Hoffmann, en attendant de s'éprendre des conteurs slaves. S'il est réaliste, c'est avec discrétion et sobriété. Il s'efface derrière ses personnages, qu'il se contente de faire agir. Il est classique à la manière de Rabelais, de l'abbé Prévost, de Diderot. Artiste consommé, il déteste la « sensiblerie », le faux-goût, le convenu, l'éloquence vague, le pittoresque plaqué. Avant de trouver la forme d'art qui va à son tempérament, la

nouvelle d'une concision intense, d'une sobriété forte d'une simplicité expressive, il avait fait quelques écoles. Pièces de théâtre, pastiches, scènes historiques, l'élégante et dramatique *Chronique du règne de Charles IX*, autant d'essais. C'est dans la nouvelle qu'il manifestera son talent d'observation exacte, aiguë et cruelle, un sens très fin de l'exotisme, une ironie un peu satanique, une prédilection pour les sentiments primitifs, excessifs ou pervers, de *Mateo Falcone à Lokis*. En dix pages, il concentre un drame corse de l'honneur et de l'hospitalité. La vision violente de *L'Enlèvement de la redoute* pourrait être signée d'un survivant de la Moskowa. Son *Tamango* évoque des scènes de négriers, la jalousie atroce et la vengeance d'un roitelet d'Afrique outragé par un traitant. *Carmen*, la gitanela fascinatrice, digne du pinceau de Goya, Manon Lescaut bohémienne, ensorcelle jusqu'au crime José le Navarrais. Quelle netteté de trait ! Quelle vigueur de burin ! Chaque parole, chaque geste concourt à l'impression d'ensemble et à l'intelligence des caractères étranges qu'il fait vivre. D'abord il s'était inspiré des livres : du *Moine* de Lewis pour *Les Ames du purgatoire*, de *La Nonne sanglante* et d'une chronique ancienne pour sa *Vénus d'Ille*. Puis il s'attache à retrouver des passions fortes sous notre civilisation élégante. Il étudie avec une minutie subtile des drames intérieurs, de profondes « souffrances morales ». Ne se peint-il pas lui-même, en se flattant un peu, dans le Darcy de *La Double méprise* ? ou au contraire, un peu en noir, dans le Saint-Clair du *Vase étrusque*, ce gentleman jaloux à tort d'une coquette qui se trouve vraiment éprise ? Puis il voyage dans les pays qu'il avait rêvés : l'Italie que lui vantait Stendhal, la Grèce et l'Asie Mineure. A Fozzano, non loin de Sartène, dans l'île de beauté, il est l'hôte de Colomba Carabelli, la vraie Colomba. Il contemple le maquis, les « blanches chapelles funéraires », les maisons

fortifiées, le décor de la vendetta. Il demande même en mariage Catherine, la fille de Colomba !... En Espagne il eut « pour amis des muletiers et des torreros », il entrevit Carmen. Il peint d'une touche sûre et rapide les paysages, mais surtout les personnages. Pourquoi ce conteur exquis se fourvoya-t-il dans l'histoire, dont il n'aimait que les anecdotes ? Accaparé par le monde, pris par les hauts emplois et les relations, sénateur en 1853, ami personnel de l'Impératrice Eugénie, il renonça presque à sa vocation. Du moins a-t-il été le plus artiste, le plus attique, le plus uniment vrai de nos « nouvelliers ». Cet « honnête homme » que choquaient les excès d'école, excès romantiques ou excès réalistes, a frayé, pour sa part, la voie aux études d'anatomie morale du roman psychologique. Il a laissé des œuvres achevées, modèles du genre.

Le roman populaire : Alexandre Dumas, Frédéric Soulié, Eugène Sue. — Un succès populaire aurait vexé Mérimée. Or sous la monarchie de Juillet le roman populaire allait s'imposer au grand public, devenir un de ses besoins. La presse à bon marché, les feuilles quotidiennes à quarante francs par an, élargiront leur clientèle par l'appât du « feuilleton ». Dès 1839 Sainte-Beuve s'élevait contre la « littérature industrielle » (*Portraits contemporains*, II). *La Presse*, *Les Débats*, *Le Constitutionnel*, *Le Siècle* se disputèrent à prix d'or les romans-feuilletons des conteurs intarissables qui s'appelaient A. Dumas, F. Soulié, E. Sue et Balzac.

Une fantaisie énorme, une gaieté persistante, une verve prodigieuse, le maniement de l'intrigue, le sens du dialogue animé, l'art de lancer des personnages pittoresquement costumés dans un tourbillon d'aventures, voilà les dons que dépensa sans compter Alexandre Dumas dans 250 volumes où il exploite le roman d'his-

toire anecdotique. Ses récits de cape et d'épée, simples à la fois et compliqués, firent fureur et se lisent toujours. Qu'importe si la psychologie en est rudimentaire, qu'importe si le même personnage sympathique, énergique, respirant la bataille et l'amour, reparait sans cesse, qu'il s'appelle d'Artagnan, Bussy, Dantès ! Le public enchanté ne se choquait pas des libertés prises avec l'histoire. Les évocations colorées et plaisantes du passé, les péripéties surtout le captivaient. *Les Trois Mousquetaires* l'intéressaient, *Vingt ans après* l'intéressait encore, *Le Vicomte de Bragelonne* l'intéressait toujours. Si les critiques traitent par préterition ces romans peu littéraires, les érudits en cherchent les sources et quand paraissent sur l'écran du cinéma Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan, manteau retroussé, panache flottant, rapière au vent, on applaudit *Les Trois Mousquetaires*.

Si Frédéric Soulié emprunta à l'histoire de son Midi natal *Le Comte de Toulouse* et *Le Vicomte de Béziers*, il consacra surtout à des sujets dignes de la *Gazette des Tribunaux* un talent vigoureux et habile. Dans *Les Mémoires du diable* (1837-1838) il révèle avec crudité les horreurs des bas-fonds sociaux. On joue encore de temps à autre *La Closerie des genêts*, mais on ne relit guère ce « Balzac du peuple ».

Eugène Sue a été plus favorisé. Avant de devenir le « Richardson populaire », ce romancier avait navigué. Aussi pouvait-il initier ses lecteurs à la vie de périls et d'aventures des gens de mer (*Plik et Plok*, *Atar-Gul*, *La Salamandre*). Puis membre du Jockey-Club, dandy du Café de Paris, il avait peint la haute société, la *fashion*, avec esprit et avec clairvoyance, dans *Arthur* et dans *Cécile*. Il s'adonne ensuite au roman historique. *Latréaumont* nous mène à la cour de Louis XIV, *Jean Cavalier* parmi les Camisards. En fin il aborde le roman-

feuilleton : à *Mathilde* succèdent *Les Mystères de Paris*. Il représente le peuple, avec réalisme, dans sa vie journalière. Il le flatte dans ses opinions politiques ; il prétend améliorer sa condition sociale. Voltairien, libéral, romantique humanitaire, il vitupère contre les abus et les iniquités. *Le Siècle* et *Le Constitutionnel* se disputent ses œuvres interminables. Tout Paris s'engoue du Chourineur, du Prince Rodolphe, de la Goualeuse.

Par l'invention, la fécondité, la composition, Sue a pu se voir comparer à Balzac. Mais s'il charpente bien, s'il crée des caractères saisissants, s'il prodigue l'action et la gaîté, le style, le détail pèchent. Ses excentricités dépassent les bornes. Il ourdit de trop noires trames. Les manœuvres du Tartuffe moderne, Rodin, pour capter un immense héritage, forment une intrigue invraisemblable. Michelet lui reprochait d'aller chercher le peuple dans « les bagnes, les prisons, les mauvais lieux ». En dépit de leurs invraisemblances et de leurs laideurs, on dévorait *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant* ; car rien ne passionne comme les situations dramatiques et les personnages vivants. Hugo, piqué d'émulation par les succès de Sue, entreprend *Les Misérables*. Mais Hugo reste toujours un artiste. Il ne ravale pas son talent. C'est par là qu'il se distingue, dans le roman populaire, de Soulié et d'Eugène Sue.

Nous voici aux bornes du roman romantique, magnifiquement illustré par George Sand, par Balzac, par Stendhal, par les poètes romanciers et par les romanciers populaires. Plusieurs de ces auteurs nous acheminent vers le réalisme. Mais le romantisme reparaitra, transformé, dans toute une partie de l'œuvre de Flaubert et jusque chez Zola. On sait d'ailleurs quel rayonnement il épandit par delà nos frontières, surtout en Russie et dans les pays Scandinaves.

CHAPITRE VIII

LES MANIFESTATIONS ET L'INFLUENCE DU ROMANTISME

L'idéal romantique, dont nous avons montré l'épanouissement, n'a-t-il vraiment triomphé que pendant une période assez restreinte ? Si 1830 semble son apogée, son influence s'exercera même après l'échec des *Burgraves*, après cette date fatidique de 1843. On fait peut-être trop confiance à une opinion de Sainte-Beuve, selon laquelle le « mouvement littéraire de la Restauration » aurait été « brisé et comme licencié par le coup d'État de juillet ». Même après ces journées, l'« école intime » ne se perpétuait-elle pas dans l'œuvre poétique de Sainte-Beuve lui-même et dans certains romans de Sand et de Balzac ? L'« école pittoresque » éprise de forme, de style, dont *Les Orientales* avaient été la plus éclatante manifestation, s'acheminait vers « l'Art pour l'Art ». Les excentricités et les fantaisies des *Jeune France*, des *bouzingots*, qui menaient grand tapage dans le cénacle de la rue du Doyenné, sous les bannières de Gautier, de Nerval, de Jehan du Seigneur, sont une protestation contre les utilitaires, qui demandaient à l'art d'être utile. Par ses plus grands noms, l'École romantique régnera encore. C'est à elle par exemple que se rattache Théodore de Banville, qui donne en 1842 *Les Cariatides*,

titre inspiré par Hugo, et *Les Stalactites*, en 1846. Dans « la prairie des Muses » pousseront encore, au cours du XIX^e siècle, bien des « regains romantiques ». Certains poèmes d'Albert Samain, par le lyrisme, par le goût du symbole, par la mélancolie, par une charmante morbidesse, rappellent le romantisme. Et Verhaeren, si puissamment subjectif, avec ses outrances, son imagination fantastique, tumultueuse, hallucinée, semble un épigone de V. Hugo. Combien de parnassiens et de symbolistes se rattachent par quelques liens au romantisme ! Moréas disait jadis à Maurice Barrès : « Romantique, classique, bêtise que tout cela ! ». Rien de plus trompeur qu'une étiquette littéraire.

C'est un fait qu'au lendemain de 1830, certains romantiques conçurent une ambition nouvelle. Ils se sentirent appelés vers la politique, vers l'action sociale. « Il y a longtemps que j'ai écrit et imprimé que, chez moi, l'homme littéraire n'était que la préface de l'homme politique ». Ainsi s'exprimait A. Dumas, le 11 février 1831, dans la préface de *Napoléon Bonaparte*. Lui, du moins, n'en fera rien. Mais Hugo, dès *Les Feuilles d'automne*, se sentait déjà une vocation... Il sera pair de France, et ministre en espérance. Lamartine écrivait en 1834 dans *Les Destinées de la poésie* : « La poésie sera de la raison chantée ». Il rêvait de poésie philosophique, politique, sociale. Il se sent ému de charité évangélique et d'un idéal de fraternité. *Jocelyn* se donne pour une « épopée humanitaire ». Humanitaire, c'est un des mots qui exciteront la verve railleuse de Musset, qui publie ses *Lettres de Dupuis et Cottonet*, cette même année 1836. Vigny fut tenté un moment par les idées saint-simoniennes. A deux reprises, en 1848, il fut candidat à la députation, lui qui avait écrit :

Et n'être que poète est pour eux un affront.

Le romantisme social et religieux. — Pierre Leroux (1797-1871) est la meilleure plume du socialisme romantique. Avec une intelligence originale, une vaste lecture, il portait dans le culte de l'humanité, dans l'amour du progrès un enthousiasme d'apôtre et une sorte de mysticisme. Il inspirera G. Sand et, plus tard, Hugo exilé.

Le romantisme religieux s'incarne dans Montalembert, fervent de l'art gothique et du moyen âge, l'historien de *Sainte Élisabeth de Hongrie* (1836); mais surtout d'Antoine-Félicité de Lamennais (1782-1854). D'abord ultramontain, l'auteur de *L'Essai sur l'indifférence* passera du catholicisme démocratique et libéral de *L'Avenir* au christianisme social, enfin au socialisme évangélique.

Quelle destinée que celle de cet apologiste, irréconciliable jusqu'à la tombe avec la foi qu'il avait proclamée fougusement, et à laquelle il avait tant sacrifié ! Renan a tenté d'expliquer Lamennais par la Bretagne, « dont il eut la sincérité, l'impérieuse droiture », et le séminaire, « d'où il tira son originalité d'esprit ». C'est une nature complexe et contrastée : il est épris d'action et de liberté, indomptablement énergique, mais aussi passionné pour l'analyse intérieure, tour à tour humble et orgueilleux, ravi d'exaltation, puis ravagé par le doute et angoissé du « silence de Dieu ». A une violence extrême, il allie une tendresse profonde, qui s'épanche dans ses lettres, spécialement dans ses lettres à la baronne Cottu.

Son *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-1823) eut autant de retentissement que quinze ans plus tôt *Le Génie du Christianisme*. Farouche disciple des théocrates, éloquent porte-parole de l'apologétique traditionnelle, il y combat tous les systèmes d'indifférence, chez les particuliers comme dans les gouvernements. Il trouve dans le sens commun, dans

le « consentement universel » l'autorité qui garantit à la raison ses principes et juge de la vérité.

Quel ascendant exerçait M. Féli sur les disciples enthousiastes qui s'étaient groupés autour de lui ! Il vient de fonder « l'Association pour la défense de la religion » ; il répand sa doctrine par la voix du journal *L'Avenir* (oct. 1830-nov. 1831), dont la devise est « Dieu et liberté ». C'est le beau temps de la Chênaie. Dans la blanche maison de famille, à la lisière de la forêt de Coëtquen, non loin de Dinan, dans un décor mélancolique, il établit une sorte de congrégation vouée à la défense de l'Église. C'est à la fois un séminaire, un cénacle et un club politique. Que de nobles âmes y séjourneront ! Salinis, l'abbé Gerbet, érudit aimable, persuasif et modérateur, Rohrbacher, le fruste et savant Lorrain, qui écrira une *Histoire universelle de l'Église catholique*, Lacordaire, Hippolyte de la Morvonnais, douce figure, le comte de Montalembert. Maurice de Guérin (1810-1839) fut « le paysagiste, le peintre, le véritable poète » de ce Port-Royal breton. Né dans le Tarn, le frère délicat et fin de la fine et délicate Eugénie de Guérin ressentait une sympathie pour la Bretagne. Il nous a laissé dans son *Journal* et dans sa *Correspondance* tous les traits physiques et moraux de M. Féli. On retrouve dans des pages fraîches et pittoresques les échos des conversations et de la vie de la Chênaie. Quel enthousiasme pour le maître ! Dans ce milieu béni mûrit le talent de celui qui écrira *La Bacchante* et *Le Centaure*... Mais ce n'était point d'art qu'il s'agissait alors. On revendiquait par la voix de la presse la liberté religieuse, la liberté d'enseignement, la liberté d'association et la libération des nationalités opprimées. Devenu suspect au gouvernement et à la papauté, *L'Avenir* avait dû suspendre sa publication. Lamennais, Montalembert et Lacordaire partent pour Rome. Seul

Lamennais ne comprit pas que la froideur de Grégoire XVI signifiait un blâme. L'Encyclique *Mirari vos* le touche à Munich ; il se soumit d'abord. Mais dans sa conscience se livrait le duel de l'homme et du prêtre. Parfois il appelait la mort.

De l'ébranlement de son âme sortirent *Les Paroles d'un croyant* (1834). On peut appliquer à cette œuvre ce que M. de Guérin disait du *Livre des pèlerins polonais* d'Adam Mickiewicz, que venait de traduire Montalembert : « Ce livre est admirable : c'est quelque chose qui tient du style des prophètes et de l'Évangile. Je n'ai jamais vu plus surprenante poésie ».

« La simplicité et la grandeur, écrit Renan, se déployaient tout à leur aise dans ces petits poèmes où un sentiment exquis et vrai remplit avec une parfaite proportion un cadre achevé. Renonçant au rythme poétique, qui ne convenait pas au mouvement plus oratoire que lyrique de sa pensée, il créa avec des réminiscences de la Bible et du langage ecclésiastique cette manière harmonieuse et grandiose qui réalise le phénomène unique dans l'histoire littéraire d'un pastiche de génie ».

Dans ces versets d'une allure primitive tantôt éclate la haine âpre et généreuse, tantôt soupire une tendresse ravissante. Des paraboles étalent les misères du salariat, ce nouvel esclavage, et les calculs inhumains des mauvais industriels. Telle vision apocalyptique fait penser à Dante ; c'est un réquisitoire symbolique contre les oppresseurs des peuples et des nationalités, honnis par Mickiewicz et par Silvio Pellico. Dans ces satires vengeresses, le fervent de *La Divine Comédie* n'évoque que bons et méchants, que victimes et bourreaux, sans gradation, sans nuance. Puis des sombres perspectives de l'enfer il nous ravit en des rêves idylliques. Plaintif et fraternel, il dit la tristesse de l'exilé qui « partout est seul » ; il prêche la pitié, l'entraide, la charité et l'espérance. On s'arrache cent mille exemplaires du petit livre. C'est un succès populaire. C'est aussi une révéla-

tion pour nos grands poètes romantiques. Lamartine, qui écrira plus tard : « C'est Babeuf débité par Ézéchiél », se souvient du « Jacobin noir » dans *Jocelyn* et dans *La Chute d'un Ange*. Hugo et Vigny en subissent l'influence. Lamennais, condamné par Rome, sort de l'Église pour passer à la démocratie, au socialisme chrétien. Plus que jamais épris de liberté, soucieux de servir les humbles, il appelle de ses vœux la République. Il devient l'ami de Béranger, de G. Sand, d'Armand Carrel.

Il répand encore la poésie de son âme dans *Les Affaires de Rome*, récit sincère et digne. Le goût de la solitude et de la vie cachée lui dicte des pages délicieuses. De son douloureux voyage il a rapporté des impressions saisissantes sur Lyon, sur Avignon, sur l'Italie saignante du joug, sur la Campagne de Rome, sur la ville éternelle, sur le Tyrol et sur la Bavière. Puis il écrit son *Livre du Peuple*, pour apprendre à l'homme ses devoirs et ses droits. Sa propagande républicaine et humanitaire le mène à Sainte-Pélagie. *Une Voix de prison* fait écho aux *Paroles d'un croyant*. Dans ce livre éclos sous les verrous règne un sentiment virgilien de la nature, dont Lamennais évoque les bruits, les parfums, les couleurs, les espaces sans bornes. La peinture de la vie du pêcheur breton, libéré sur les flots, le récit de la mort de la jeune fille surprise par la mer dans les rochers, c'est « la note suave d'une harpe éolienne au milieu de l'orage ».

Ce visionnaire, créateur de poésie et de symboles, exerça une influence profonde. « Des *Méditations à Volupté*, de *Spiridion* à *Stello*, on retrouve partout son image » (C. Maréchal).

Du haut de la chaire de Notre-Dame, le père Lacordaire (1802-1861) déploie « l'éloquence militante appropriée à des générations qui ont eu Chateaubriand

pour catéchiste ». Ses conférences sont des homélies modernes. Ses effusions lyriques, son expérience personnelle lui servent à ramener ses auditeurs du doute à la foi. C'est en « enfant du siècle » qu'il décrit la mélancolie et lance son « Espoir en Dieu ».

Le romantisme dans l'histoire, la philosophie, la critique. — De bonne heure le romantisme avait vivifié et renouvelé l'histoire. Sainte-Beuve voyait un « romantique de la droite lignée de Walter Scott » dans Augustin Thierry (1795-1856), l'auteur de *L'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825) et des *Récits des temps mérovingiens* (1840). Cet écrivain, qui avait ressenti sa vocation à la lecture des *Martyrs*, avait le sens de la couleur locale et le don de ressusciter le passé.

« Résurrection de la vie intégrale », telle est l'histoire pour Michelet, ce grand poète en prose, enthousiaste et passionné. Son œuvre de science prend l'allure d'une épopée nationale ; son *Tableau de la France* est un chef-d'œuvre romantique. Romantiques encore par la poésie, par les symboles, par le lyrisme, ses vulgarisations d'histoire naturelle : *L'Oiseau* (1856), *L'Insecte* (1857), *La Mer* (1861), *La Montagne* (1807).

Tout absorbé qu'il était par son *Histoire de France*, l'auteur du *Peuple* nourrissait une curiosité encyclopédique pour toutes les manifestations de l'âme et de la vie, et aussi un désir ardent d'initier les humbles tant aux résultats de la science qu'aux conceptions de la morale. La Préface de *L'Oiseau* (1855) nous apprend « comment l'auteur fut conduit à l'étude de la nature ». Mais sa vocation de naturaliste remontait à de longues années. De santé chancelante, trop souvent retenu au chevet de malades aimés, Adèle et Charles, ses enfants, sa première femme, puis Mme Dumesnil, cette amie

d'élite, la mère de son futur gendre, il s'était posé avec une tendresse anxieuse les problèmes de la biologie et de l'histoire naturelle. Témoin ce fragment de son *Journal* (30 mai 1842) : « Au milieu de cette mort lente et sans horreur, je m'obstinais à chercher de nouvelles causes de vivre. Je fouillais la source de toute vie, la Nature. Je lus (dans une *Encyclopédie*) les articles *animal*, *cétacé*. Le dernier me toucha fort. Il y a un poème à faire sur ces pauvres créatures ». Une vingtaine d'années plus tard, le projet se réalisait : Michelet publiait *La Mer*.

Pour la composition de sa « galerie d'histoire naturelle » Michelet eut une collaboratrice active. « Elle est plus moi que moi-même », écrivait-il de sa seconde femme, Mlle Athénaïs Mialaret. Il l'avait épousée en 1849, après une correspondance ardente, passionnée, qui contient en germe *L'Amour* (1858) et *La Femme* (1859). Non seulement elle recueillait les matériaux de ses livres, mais elle en rédigeait des chapitres entiers, que Michelet reprenait, corrigeait, sur lesquels il jetait, a-t-elle dit, « sa poudre d'or », mais dont il laissait bien des pages intactes.

Après sa révocation, Michelet continue à Nantes son *Histoire de la Révolution* ; il trouve un délassément de ses fatigues, une diversion à ses tristesses dans *L'Oiseau* et dans ses autres études. « Fantaisies d'histoire naturelle », a dit Émile Montégut, critique plus sévère que Renan, qui y trouvait une « vérité profonde ». Vulgarisation poétique, lyrique, symbolique, hardiment interprétative, en quête d'analogies et d'harmonies, pleine néanmoins d'idées et de science solide. Ces « mémoires intimes d'un ami de la nature » se sont faits lentement. Michelet et sa jeune femme changèrent souvent d'horizon, pendant l'Empire. Des environs de Paris au bois qui avoisine Nantes et l'Erdre, de Genève

au Havre, de Montreux à Fontainebleau, des Alpes à la Rivière de Gènes, ils continuent leurs enquêtes. *La Mer* rapporte des souvenirs d'Hyères et de Nervi, de Hollande, de Granville et d'Étretat, et surtout de Saint-Georges, près Royan. Ces œuvres de bonne foi sont richement documentées. Quel initiateur que cet homme qui savait « être vieux et jeune tout à la fois, être un sage et un enfant » (*Le Banquet*), et qui gardait « la fraîcheur des sentiments et l'intelligence des choses simples ! ». Il sympathise avec la nature entière, avec les créatures, comme un Virgile, comme un Saint François d'Assise : « Pourquoi les frères supérieurs repousseraient-ils hors des lois ceux que le Père universel harmonise dans la loi du monde ? » (*L'Oiseau*, Préface). Il prête à tous les êtres les sentiments dont son cœur déborde, et il voit en eux, avec ravissement, mille choses invisibles à l'indifférent. Il humanise la nature ; il idéalise tout ce qui respire ; il « spiritualise la matière ».

Mais surtout quelle forme revêtent ses impressions, ses visions, ses rêveries, ses descriptions même les plus spéciales ! Faire de la poésie avec l'oiseau, cela semble aisé, avec l'insecte encore, avec les grands aspects de la montagne et de la mer, plus encore, mais avec les méduses, gélatineuses et informes ? Le magicien les transfigure en « filles de la mer ».

Michelet se disait « une sorte de poète avorté ». Taine salue en lui un « poète de la grande espèce », à la sensibilité passionnée, à l'imagination inspirée, qui « écrit comme Delacroix peint et comme Doré dessine ». L'image naît dans sa pensée ; en lui l'émotion lyrique éclate comme un délire sacré. Visionnaire, halluciné même, malade des scènes terribles de l'histoire qu'il revit et ressuscite, s'il se livre à son instinct, il retrouve presque toujours la clairvoyance de l'artiste. C'est un écrivain éloquent, d'une éloquence émue, vibrante,

un peintre d'histoire, un créateur d'images et de symboles, c'est plus encore un musicien. Ce qui caractérise son style, plus que les audaces de sa syntaxe, plus que les trésors prodigieux de son lexique, plus que ses métaphores extraordinaires, sublimes, triviales ou saisissantes de simplicité, c'est le rythme.

Fils et petit-fils de musiciens, « lui-même, dit Mme Michelet, a été musicien à un haut degré par le rythme du style ». Il note musicalement la pensée, traduit harmonieusement le sentiment, prêtant un sens révélateur au frisson des mots. L'harmonie imitative, avec ses allitérations et ses consonances, semble un jeu d'enfant au prix des harmonies intimes et mystérieuses de sa prose. Le rythme intérieur, les battements du cœur, les mouvements de l'âme se traduisent par les sons, par la musique de ces phrases amples et cadencées, ou brèves et saccadées, nerveuses, haletantes, convulsives, brutales même, ou tendres et caressantes. Des modulations ailées de *L'Oiseau*, il s'élève à la symphonie prodigieuse de *La Mer*.

C'était à Saint-Georges de Didonne, près de Royan, pendant la tempête du 29 octobre 1859. A la longue, l'auteur, face à la tourmente, s'aperçoit que la fatigue et la privation de sommeil blessaient en lui « une puissance, la plus délicate de l'écrivain, le sens du rythme ». Sa phrase « venait inharmonique ». A cette faculté rare, dont il avait conscience, il laissa de plus en plus toute liberté. La musique tourna au refrain, à la cantilène. Michelet abusa des vers blancs et des strophes. Mais il resta jusqu'au bout un maître de la prose française. Ce prosateur romantique fit jaillir des sources où vinrent puiser les plus grands poètes, Musset, Hugo, Leconte de Lisle. Annonceur de vérité, créateur de beauté, il a fait croire au bien.

Edgar Quinet, son frère d'âme, son compagnon de

luttés, philosophe, historien, poète, écrit en vers ou en prose *Ahasvérus* (1833), *Napoléon* (1836), *Prométhée* (1838), *Merlin l'Enchanteur* (1860), où s'épanchent le symbolisme et le panthéisme. Cosmopolite en littérature il fut un patriote idéaliste, un démocrate romantique.

Les inquiétudes sur la destinée humaine s'exprimèrent par l'éloquence pathétique de Théodore Jouffroy, « ce désespéré de la philosophie » (Renan). Cet « enfant du siècle », austère et mélancolique, est plus voisin de Vigny que de Victor Cousin, son maître.

Taine évoque sa physionomie passionnée et douloureuse ; il le montre « maigre, un peu voûté, les épaules saillantes comme tous les poitrinaires », avec des « yeux d'un bleu pâle, profondément enfoncés dans l'orbite flétrie, l'air pensif et mélancolique », avec une « expression de fatigue, de noblesse, de résignation ». Au cours d'une nuit d'angoisse, il avait perdu définitivement la foi. Le doute lui était venu « comme la poussière répandue et semée dans l'atmosphère qu'il respirait ».

« Je n'oublierai jamais la soirée de décembre où le voile qui me dérobait à moi-même ma propre incrédulité fut déchiré... Les heures de la nuit s'écoulaient et je ne m'en apercevais pas ; je suivais avec anxiété ma pensée, qui de couche en couche descendait vers le fond de ma conscience... En vain je m'attachais à ces croyances dernières comme un naufragé aux débris de son navire..., l'inflexible courant de ma pensée était plus fort... Je sus alors qu'au fond de moi-même il n'y avait plus rien qui fût debout... Ne pouvant supporter l'incertitude sur l'énigme de la destinée humaine, n'ayant plus la lumière de la foi pour la résoudre, il ne me restait que les lumières de la raison pour y pourvoir... » (*De l'organisation des sciences philosophiques*).

Candide, « incurablement triste », il croit que les convictions renversées par la raison ne peuvent se relever que par elle. Il cherche le salut sous un autre nom. Tous les sujets le ramènent au problème des destinées

humaines : philosophie de l'histoire, histoire de la philosophie, où il ne s'attarde pas, psychologie, dont il rêve de fixer la méthode, esthétique, principes du droit naturel. Sa ferveur d'accent, sa sincérité, l'aveu de ses ignorances, lui gagnaient le cœur de ses auditeurs. Son éloquence, qui a sans doute un peu vieilli, « enivrait » encore Renan au séminaire d'Issy. Son influence fut profonde. On ne peut relire sans émotion *Comment les dogmes finissent* et le discours qu'il prononça en 1840 à la distribution des prix du collège Charlemagne, son chant du cygne. Sainte-Beuve et Taine lui devront plus d'une idée et lui rendront tous deux un bel hommage.

La critique avait été renouvelée par Chateaubriand, qui préconisait « la féconde critique des beautés », et par Mme de Staël, qui la fondait sur l'idée de relativité. Villemain se réclamera de ces deux grands noms, dans son *Tableau de la littérature au moyen âge*. Fauriel (1772-1844) qui étudia Dante, les origines de la littérature italienne, la poésie provençale et qui publia les *Chants populaires de la Grèce moderne* (1825), travaillait à fonder l'étude comparée des littératures étrangères, dans laquelle Philarète Chasles et Frédéric Ozanam allaient se faire un nom.

Sainte-Beuve (1804-1869), « fourrier et généalogiste du romantisme » (G. Michaut), rattacha le XIX^e siècle au XVI^e, le second Cénacle à la Pléiade, et renoua la chaîne qui va d'Avril de Remy Belleau aux *Feuilles d'Automne*. Enthousiaste d'André Chénier et des *Méditations*, mais admirateur aussi des *Messéniennes* et des *Chansons* de Béranger, de goût assez timide et classique, au fond, il voudra plus tard sauver du décri Parny et Fontanes, et paraîtra renier le romantisme, en 1840 (*Dix ans après*).

Il rencontre V. Hugo en 1827 et entre au Cénacle. Deux articles, qu'il avait consacrés aux *Odes et Ballades*, l'avaient mis en rapport avec le poète auquel il recon-

naissait un « style de feu, étincelant d'images, bondissant d'harmonies », mais qu'il mettait en garde contre l'abus de la force. Il est critique dogmatique pendant la courte période où il reste au service du romantisme. S'il s'efforce de gagner *Le Globe* aux théories de rénovation poétique, il garde son franc-parler avec ses nouveaux amis, même dans la fièvre littéraire et la camaraderie de la « belle École ». Ses critiques de *Cromwell* et de *Notre-Dame de Paris* en témoignent. Le *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, sujet du concours académique de 1827, fut un vrai manifeste romantique, qui, « avec sa valeur historique, l'exactitude et la nouveauté de ses résultats, la justesse et la finesse de ses vues, écrase la *Défense et Illustration* de J. du Bellay » (G. Michaut). Ses recherches consciencieuses, approfondies, sagaces lui permettent de mieux comprendre et de mieux juger la Pléiade. Il contribua à mettre le XVII^e siècle à la mode. Dans cette œuvre apologétique, où il multipliait les rapprochements entre les deux Renaissances poétiques, il cherche les racines nationales de l'arbre romantique ; il veut donner à l'école nouvelle une tradition et des ancêtres. Remontant par delà Régner, il « couronnait Hugo sur la tête de Ronsard ».

Il se délecte des questions d'art, de technique poétique, de forme. Il se montre d'ailleurs plus hardi dans son manifeste que dans ses vers. Telle innovation, telle licence qu'il préconise, c'est à Hugo, voire à Musset, qu'il laissera le mérite ou l'audace de les risquer, un peu comme Émile Deschamps, dans la Préface de ses *Études françaises et étrangères* (1828). Vingt pensées, qu'il donne comme suite à son *Joseph Delorme*, accusent et précisent son romantisme artistique. Il apprécie l'élogie de Lamartine, salue un romantique en André Chénier, dont Henri de Latouche avait édité partiellement les *Œuvres* en 1819. Son art poétique fourmille de formules

charmantes sur la richesse de la rime, sur le rejet, sur l'enjambement, les épithètes. Il y apporte les raffinements d'un grec Alexandrin.

Petit, légèrement voûté, mal habillé, avec ses cheveux roux et sa figure rougeaude, on le trouvait laid. Il s'éprit de Mme Hugo. Ce roman n'a plus guère de secrets pour personne... Son amour survécut à la rupture et ne mourra guère qu'en 1837. Plus tard, adorateur de Mme d'Arbouville, il est attiré insensiblement par elle dans le camp des doctrinaires. Nous n'avons pas à confesser tous ses « péchés ».

Ni ses vers ni *Volupté* ne lui avaient valu un vrai succès ; d'où quelque amertume jalouse envers ceux qui réussirent mieux que lui ; autre péché ! La critique, qui assure sa gloire, semblait à Sainte-Beuve « un pis-aller ». Quel plaisir lui faisait Musset, quand il reconnaissait en lui

Un poète endormi toujours jeune et vivant !

« Aujourd'hui, écrit-il en 1837, à la fin de ses *Pensées d'Août*, on me croit seulement un critique, mais je n'ai pas quitté la poésie sans y avoir laissé tout mon aiguillon ».

Il exagérait : critique, il unira la poésie à la physiologie, le charme à la réalité. Joignant une culture scientifique et philosophique aux connaissances littéraires les plus étendues et les plus profondes, il perfectionnera la méthode historique de Villemain.

« En fait de critique littéraire, il n'est point, ce me semble, de lecture plus récréante, plus délectable et à la fois plus féconde en renseignements de toute espèce que les biographies bien faites des grands hommes... Entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous des aspects divers ; le faire vivre, se mouvoir et parler comme il a dû faire, le suivre en son intérieur et dans ses

mœurs domestiques aussi avant qu'on le peut ; le rattachar par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour dont les grands hommes ne dépendent pas moins que nous autres » (*Portraits littéraires*, t. I, Corneille).

Soucieux de psychologie, il s'appliquera à ressusciter la vie intégrale des auteurs dont il étudie les œuvres. Plus circonspect, plus impartial, avec un jugement plus froid depuis qu'il est sorti de l'école romantique, passionné pour la vérité, avide de faits, soucieux de toute recherche, il fut « assez grand pour être sans système ». L'article souvent cité *Du génie critique et de Bayle* montre quel idéal il se faisait de son art, dès 1835.

Il procède en homme de science, suivant une méthode rigoureuse et souple à la fois. Il considère l'œuvre comme l'expression d'un tempérament individuel, convaincu que la personnalité est déterminée par toutes les conditions de l'hérédité, de la constitution physique, de l'éducation et des entours. Il ne néglige aucun détail, aucun indice. A l'affût de tout renseignement nouveau, il frappe à bien des portes ; il écoute tous ceux qu'il savait au fait. Mais sa critique garde une belle tenue littéraire et reste une œuvre de goût. C'est un humaniste dressé à la science, un érudit doublé d'un psychologue. Pressé par la besogne, et manquant parfois des instruments de travail que les critiques d'aujourd'hui ont sous la main, il a cherché avec sincérité, avec un souci admirable d'exactitude, à déterminer des faits. Musset lui reprochait son « furetage tracassier », Vigny s'est rebiffé sous le scalpel du critique carabin. Il fut le « terrible Sainte-Beuve ». Mais il fut aussi l'intelligence même, le plus fécond en idées des essayistes. Son chef-d'œuvre d'ensemble, *l'Histoire de Port-Royal*, entreprise avec enthousiasme, sous la pression de préoccupations religieuses, puis achevée dans le désenchantement et non sans

quelque lassitude, a constitué, au temps des physiologies et du daguerréotype, une admirable galerie de portraits qui le place plus près de Philippe de Champaigne que du Bénédictin Clémencet. Un style imagé, poétique, un art très délicat, avec mille nuances et retours, classent parmi les grands écrivains ce maître de la critique.

Tous les grands romantiques s'adonnèrent plus ou moins à la critique; tous furent des critiques enthousiastes et passionnés.

Le romantisme dans les arts. — « Fraternité des arts, union fortunée », s'écriait Sainte-Beuve, au temps où fleurissait la « belle école ». La révolution romantique s'était manifestée dans la peinture plus tôt que dans la littérature et la poésie.

Gros avait exposé en 1804 *Les Pestiférés de Jaffa* et la *Bataille d'Eylau* en 1807; Girodet donnait en 1808 ses *Funérailles d'Atala*, et Prudhon, la même année, *La Justice et la Vengeance divines poursuivant le crime*.

Géricault, qui voulait rendre tout le drame de la vie, avait exposé son *Cuirassier blessé* en 1814, son *Radeau de la Méduse* en 1819. Il illustre Byron, comme Delacroix, le peintre de la *Barque de Dante* (1822), des *Massacres de Scio* (1824), illustre le *Faust* de Goethe. Louis Boulanger évoque *Mazeppa*, la *Lénore* de Burger, la *Ronde du Sabbat*. Eugène Devéria, les frères Jehannot, Ziéglér, Célestin Nanteuil, Gigoux, Charlet, Raffet, traduisent les conceptions des poètes et romanciers leurs amis par leurs gravures, leurs lithographies, leurs vignettes, leurs tableaux.

La sculpture tardera davantage à se mettre en harmonie avec l'école nouvelle: Préault, Étex, Rude, Bosio, Foyatier, Cortot, réaliseront hardiment l'idéal romantique. David d'Angers (1788-1856) immortalisera les

traits de tous les romantiques dans ses statues, dans ses bustes, dans ses médaillons.

Vigny lui adressait ces vers sur un exemplaire de *Cinq-Mars*:

A vous qui soufflez une âme
Sur les flots du bronze en flamme,
Vous dont la puissante main
N'eut jamais d'étreintes vaines,
Vous dont le marbre a des veines
Où coule le sang humain.

David d'Angers se faisait une haute idée de l'art. Il mettait son talent au service des grandes causes qui lui tenaient au cœur:

« Je suis occupé de faire le Neuf Thermidor, la mort de Labédoyère, et celle des deux frères Faucher. Je crois que la véritable mission de l'artiste est de plaider de grandes et nobles causes, utiles à l'humanité, et non de l'amuser en faisant de l'art pour l'art. Ainsi conçu notre rôle nous permet tout au plus de rivaliser avec les histrions et les sauteurs de corde ».

Bientôt Viollet le Duc étudiera l'architecture gothique scientifiquement et restaurera — non sans quelque indiscrétion — châteaux et cathédrales du moyen âge.

La musique, sous l'influence de Beethoven et de Weber, se transforme elle aussi. Berlioz (1803-1869) donne en 1828 sa *Symphonie fantastique* et en 1846 sa *Damnation de Faust*. Il crée vraiment l'école symphonique française. Félicien David fait jouer *Le Désert* en 1846. Liszt et Chopin, intimement liés avec plusieurs de nos grands romantiques, exaltent leurs sensibilités.

Médise qui voudra de ce grand renouveau, de cette floraison artistique et littéraire, si drue, si luxuriante, si belle dans sa liberté et dans sa variété! A l'heure où l'École ne se survivait plus guère qu'en Victor Hugo, rehaussé sur le piédestal de l'exil, ou en quelques attardés, à l'heure où « les timbaliers » du romantisme

« étaient passés », à l'heure où une réaction parfois injuste s'affirmait contre les excès de naguère, à l'heure où paraissaient *Madame Bovary*, les *Essais* de Taine et *Les Fleurs du Mal*, un tenant de l'École s'adressait en ces termes à la jeunesse :

« Si notre génération a été moins riche que celle qui la suit, elle a été plus heureuse, plus jeune, plus noble peut-être. Vos pères se heurtent et se bousculent aux tourniquets de la Bourse ; nous, leurs pères, nous nous battions pour entrer à la Porte Saint-Martin ou à l'Odéon... Nous nous battions aussi un peu dans les rues pour des rêves dont le réveil a été triste. — Nous ne faisons pas grand cas de l'argent, nous aimions surtout ces belles choses gratuites que l'argent ne peut donner — les nuages qui courent et qui voilent la lune, — les tilleuls sous lesquels on fait des vers, — les oiseaux, le vent, les prairies et les bois, — nous aimions la mer et les montagnes, — nous aimions les femmes plus que les jupes ; et aujourd'hui encore nous sommes plus jeunes et plus vivants qu'eux, — aujourd'hui, si on lit quelque chose de hardi, de gai, d'amoureux, on s'écrie : Qui a fait ce livre ? — Comme l'auteur est jeune ! — Il faut qu'il soit bien vieux ! » (Alphonse Karr, *Les Guêpes*, décembre 1858).

Le romantisme est une des formes les plus captivantes qu'ait revêtues l'âme française dans son incessant effort pour se renouveler. Il n'est pas la perfection même, mais il a saisi et fixé bien des aspects durables de la beauté. Le xx^e siècle lui doit son admiration.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Chapitre I

- TH. GAUTIER, *Histoire du romantisme* (Charpentier), 1874.
 D. MORNET, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle* (Hachette), 1912.
 F. BRUNETIÈRE, *Évolution de la poésie lyrique en France* (Hachette), 1894.
 P. LASSERRE, *Le romantisme français* (Mercure de France), 1907.
 E. SEILLIÈRE, *Le mal romantique* (Plon), 1908.
 L. MAIGRON, *Le romantisme et les mœurs*, 1910 ; *Le romantisme et la mode* (Champion), 1911.
 J. MARSAN, *La bataille romantique*, I, 1912 ; II, 1924 (Hachette).
 P. VAN TIEGHEM, *Le mouvement romantique*, 2^e éd. (Vuibert), 1923.
 E. ESTÈVE, *Byron et le romantisme français* (Hachette), 1907.
 Louis REYNAUD, *Le romantisme* (A. Colin), 1926.
 M. SALOMON, *Ch. Nodier et le groupe romantique* (Perrin), 1908.
 J. LARAT, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Ch. Nodier* (Champion), 1923.
 L. SÉCHÉ, *Le Cénacle de la Muse Française* (Mercure de France), 1908.
 H. GIRARD, *E. Deschamps* (Champion), 1921.
 L. SÉCHÉ, *Muses romantiques* (Mercure de France), 1910.
 L. DESCAVES, *La vie douloureuse de M. Desbordes-Valmore* (Nilson), 1910.
 M. P. DESGRANGES, *La presse littéraire sous la Restauration* (Mercure de France), 1907.
 C. TRAHARD, *Le romantisme défini par le Globe* (Les Belles Lettres), 1926.

Chapitre II

- C. DE POMAIROLS, *Lamartine* (Hachette), 1890.
 E. DESCHANEL, *Lamartine* (Calmann-Lévy), 1893.
 E. ZYROMSKI, *Lamartine, poète lyrique* (A. Colin), 1897.
 P. M. MASSON, *Lamartine* (Hachette), 1910.
 R. DOUMIC, *Lamartine* (Hachette), 1912.
 G. LANSON, édition des *Méditations* (Hachette), 1915.
 P. HAZARD, *Lamartine* (Plon), 1925.
 C. MARÉCHAL, *Le véritable Voyage en Orient* (Bloud), 1908.
 L. BARTHOUS, *Lamartine orateur* (Hachette), 1916.
 C. MARÉCHAL, *Lamennais et Lamartine*, 1907 ; *Josselin inédit*, 1909 (Bloud).
 G. ASCOLI, *La Chute d'un Ange* (Revue latine, 1907).

Chapitre III

- E. DUPUY, *V. Hugo* (Lecène et Oudin), 1887.
 E. BIRÉ, *V. Hugo*, 4 vol. (Perrin), 1883-1894.
 C. RENOUVIER, *V. Hugo : le poète*, 1893 ; *V. Hugo : le philosophe*, 1900 (A. Colin).
 F. GREGH, *Étude sur V. Hugo* (Fasquelle), 1904.
 L. GUIMBAUD, *V. Hugo et Juliette Drouet* (Blaizot-Rey), 1914.
 L. BARTHOU, *Les amours d'un poète* (Conard), 1919.
 J. VIANEY, édition des *Contemplations*, 3 vol. (Hachette), 1922.
 E. RIGAL, *V. Hugo poète épique* (Soc. fr. d'imp. et de lib.), 1900.
 P. BERRET, édition de la *Légende des Siècles*, 5 vol. (Hachette), 1920.

Chapitre IV

- M. PALÉOLOGUE, *A. de Vigny* (Hachette), 1891.
 E. DUPUY, *A. de Vigny* (Hachette), 1913.
 P. M. MASSON, *A. de Vigny* (Bloud), 1908.
 E. ESTÈVE, *A. de Vigny* (Garnier), 1924.
 Pierre FLOTTES, *A. de Vigny* (Perrin), 1925.
 F. BALDENSPERGER, édition des *Œuvres complètes* (Conard), 1912 et suiv.
 J. GIRAUD, *Œuvres choisies d'A. de Vigny* (Boivin), 1913.

Chapitre V

- Paul DE MUSSET, *Biographie d'A. de Musset* (Charpentier), 1877.

- A. BARINE, *A. de Musset* (Hachette), 1893.
 L. SÉCHÉ, *A. de Musset* (Mercure de France), 1907.
 M. DONNAY, *A. de Musset* (Hachette), 1913.
 J. GIRAUD, *Œuvres choisies de Musset* (Hachette), 1912.
 E. ASSE, *Les petits romantiques* (Leclerc), 1900.
 H. LARDANCHET, *Les Enfants perdus du romantisme* (Perin), 1905.
 L. SÉCHÉ, *Le Cénacle de Joseph Delorme*, 1912 ; *Sainte-Beuve*, 1904 (Mercure de France).
 G. MICHAUD, *Sainte-Beuve* (Hachette), 1921.
 M. DUCAMP, *Th. Gautier* (Hachette), 1890.
 S. DE LOVENJOUL, *Histoire des œuvres de Th. Gautier* (Charpentier), 1887.
 E. BLANGUERNON, *Une amie inconnue de Th. Gautier* (Revue de Paris, 1914).
 A. MARIE, *Gérard de Nerval* (Hachette), 1914.
 Abbé LECIGNE, *Brizeux* (Poussielgue), 1898.
 L. SÉCHÉ, *Hégésippe Moreau* (Mercure de France), 1910.

Chapitre VI

- F. SARCEY, *Quarante ans de théâtre* (Strauss), 1902.
 P. NEBOUT, *Le drame romantique* (Soc. franç. d'imp. et de lib.), 1897.
 A. LE BRETON, *Le théâtre romantique* (Boivin), 1922.
 P. GINISTY, *Le mélodrame* (Michaud), 1910.
 P. MARTINO, *Stendhal* (Boivin), 1914.
 J. MARSAN, *Le théâtre historique et le romantisme* (Revue d'histoire littéraire, 1910).
 A. FILON, *Mérimée* (Hachette), 1898.
 M. SOURIAU, édition de la *Préface de Cromwell* (Soc. franç. d'imp. et de lib.), 1897.
 P. et V. GLACHANT, *Essai critique sur le théâtre de V. Hugo*, 2 vol. (Hachette), 1902-1903.
 E. RIGAL, *Le romantisme au théâtre avant les romantiques* (Revue d'Hist. litt., 1915) ; *La Genèse d'un drame romantique*, *Ruy Blas* (Ibid., 1913).
 G. LANSON, *V. Hugo et Angelica Kaufmann* (Ibid., 1913).
 H. PARIGOT, *Le drame d'Alexandre Dumas* (Calmann-Lévy), 1898 ; *A. Dumas* (Hachette), 1902.
 H. LECOMTE, *A. Dumas* (Tallandier), 1904.
 E. LAUVRIÈRE, *A. de Vigny* (A. Colin), 1909.
 L. LAFOSCADE, *Le théâtre de Musset* (Hachette), 1901.
 M. DONNAY, *Musset* (Hachette), 1913.

Chapitre VII

- A. LE BRETON, *Le roman français au XIX^e siècle* (Oudin), 1901.
 J. MERLANT, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin* (Hachette), 1905.
 L. MAIGRON, *Le roman historique à l'époque romantique* (Hachette), 1898.
 E. HENRIOT, édition de *la Confession d'un Enfant du siècle* (Bossard), 1926.
 C. MARÉCHAL, *La clef de « Volupté »* (Savaète), 1905.
 L. BARTHOU, *Les Amours d'un poète* (Conard), 1919.
 W. KARÉNINE, *G. Sand*, 3 vol. (Plon-Nourrit), 1899-1912.
 R. DOUMIC, *G. Sand* (Perrin), 1909.
 E. MOSELLY, *G. Sand* (Nilsson), 1911.
 L. VINCENT, *G. Sand et l'amour*, 1917 ; *G. Sand et le Berry*, 1919 (Champion).
 E. SEILLIÈRE, *G. Sand, mystique de la passion, de la politique et de l'art* (Alcan), 1920.
 A. LE BRETON, *Balzac* (A. Colin), 1905.
 F. BRUNETIÈRE, *Balzac* (Calmann-Lévy), 1906.
 A. BELLESSORT, *Balzac* (Perrin), 1924.
 J. MERLANT, *Morceaux choisis de Balzac* (Didier), 1912.
 E. ROD, *Stendhal* (Hachette), 1892.
 A. CHUQUET, *Stendhal-Beyle* (Plon), 1902.
 P. MARTINO, *Stendhal* (Boivin), 1911.
 P. ARBELET, *La jeunesse de Stendhal* (Champion), 1914.
 P. TRAHARD, *P. Mérimée et l'art de la Nouvelle*, 1923 ; *La jeunesse de Mérimée*, 1924. (Presses Universitaires).
 G. SIMON, *Histoire d'une collaboration, A. Dumas et Auguste Maquet* (G. Crès), 1919.

Chapitre VIII

- F. THOMAS, *Pierre Leroux* (Alcan), 1904.
 C. MARÉCHAL, *La jeunesse de Lamennais* (Perrin), 1913.
 F. DUINE, *Lamennais* (Garnier), 1923.
 D'HAUSSONVILLE, *Lacordaire* (Hachette), 1895.
 PAUTHÉ, *Lacordaire* (Gabalda), 1912.
 C. JULIAN, *Extraits des historiens français du XIX^e siècle* (Hachette), 1897.
 L. HALPHEN, *L'Histoire en France depuis cent ans* (A. Colin), 1914.

- TH. GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe* (Michel Lévy), 1855.
 ERNEST CHESNEAU, *Peintres et statuaires romantiques*. (Charvay), 1080.
 L. ROSENTHAL, *La peinture romantique*, (Fontemoing), 1900.
 H. LAVOIX, *La musique française*, (Lib. Imp. réunies), 1891.
-

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	1
Chapitre premier. — Les origines du romantisme français. — La formation et le programme de l'École romantique française.	3
Chapitre II. Lamartine	15
Chapitre III. — Victor Hugo	33
Chapitre IV. — Alfred de Vigny	56
Chapitre V. — Alfred de Musset. — Autres poètes romantiques.	74
Chapitre VI. — Le Théâtre romantique.	98
Chapitre VII. — Le Roman romantique	134
Chapitre VIII. — Les manifestations et l'influence du romantisme.	181
Bibliographie sommaire.	199