

RC. 1497 (12) 4°

C.

646(45)

L'ART CHRÉTIEN

ET

L'ART PAÏEN

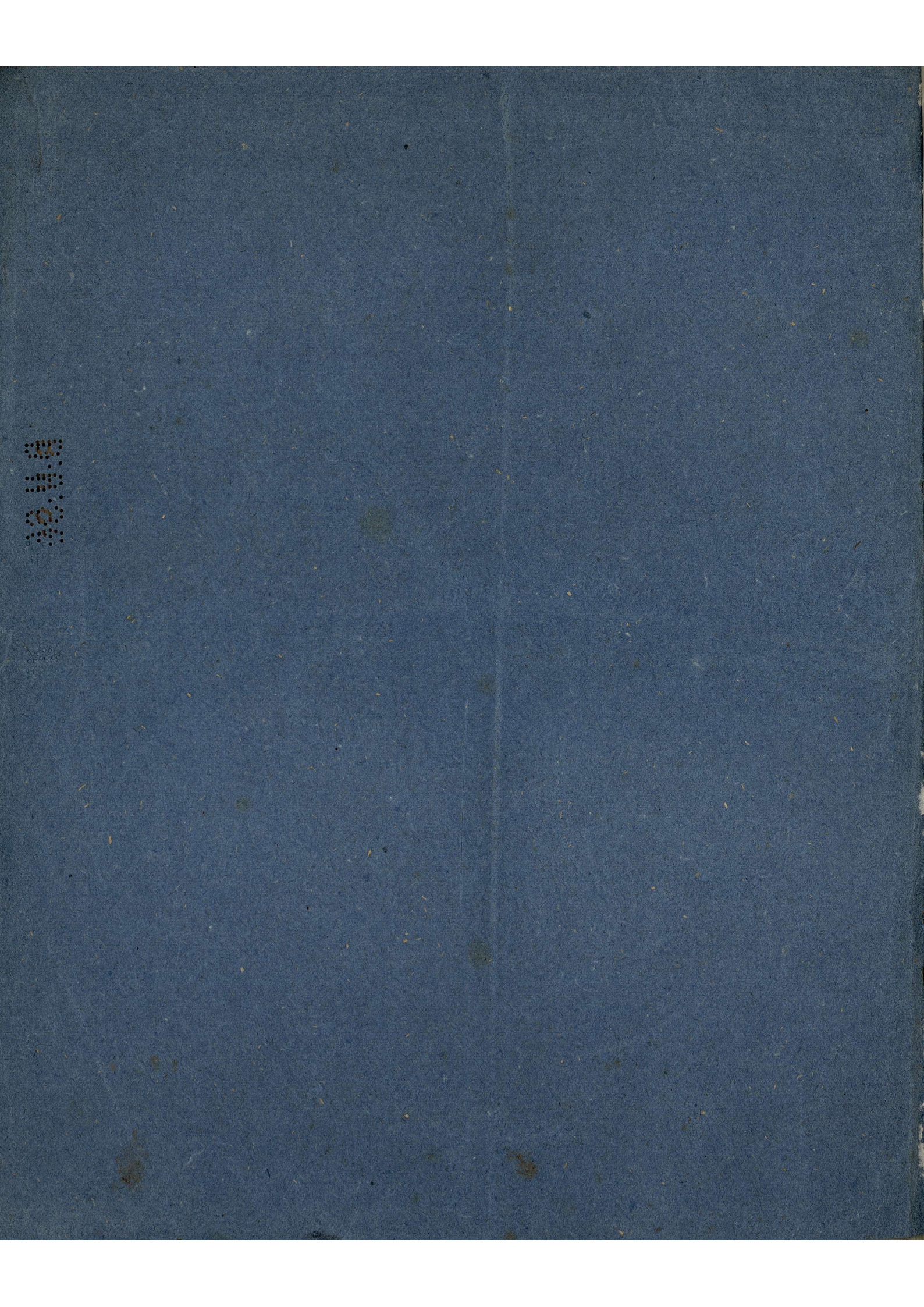
par



ERNEST HELLO

Adveniat regnum tuum
Que votre règne arrive.

Lib. Gendré Dumont, rue de Seine, 37.





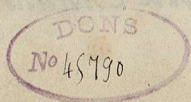
Je vais essayer de poser quelques principes généraux et de les appliquer à nos œuvres humaines. J'espère montrer qu'ils se tiennent tous et qu'elles doivent toutes se tenir. Si j'applique ces principes particulièrement à l'Art, j'espère prouver que l'art n'est pas une chose à part qu'on puisse traiter séparément, mais qu'il est une des faces par où se manifeste la vérité qui est une dans son essence; que les différents noms qu'on donne aux sciences, et, comme on dit, aux arts, ne signifient pas des arbres isolés, mais diverses branches du même arbre. J'essayerai de prouver que les principes qui régissent l'Art, régissent tout, et que si l'homme doit les appliquer quelque part, il doit les appliquer partout: en un mot, j'essayerai de prouver que la loi est une, c'est-à-dire que Dieu est un, et que l'homme est un.

L'Art est une aspiration vers le beau; le beau c'est la splendeur du vrai; le vrai a sa substance en Dieu; l'Art comme la science, a donc sa vérité, vérité absolue, éternelle, indépendante de nous, et de nos goûts individuels. Cette vérité, il faut la chercher. Nous ne sommes pas en possession du beau absolu. Nous ne sommes pas en possession du vrai absolu.

L'homme est amour, intelligence et corps, sujet de Dieu, supérieur de la matière. Il sent sa dépendance et sa royauté. Quand il mérite son nom, il obéit à Dieu et traite la matière en maître, il la façonne; il est ouvrier. Il réfléchit sur la courbure qu'il lui a donnée, il lui impose des lois, il raisonne, il calcule, il s'instruit, il est savant; il trouve tout cela peu de chose, et se jette à genoux devant Dieu, s'humiliant dans sa science imparfaite, et demandant à l'amour de compléter sa vie: il est artiste.

En parlant de l'artiste, je tâcherai de me souvenir que ses voisins le gênent et que tout art ici-bas est mêlé de science. Quoique vous sentiez, il faut combiner des mots, il faut encore prononcer ces mots ou les écrire. La matière en ce monde se mêle à tout, et qui voudrait se passer d'elle ne ferait que se scinder et perdre une partie de ses moyens d'action.

Au moment de dire ce que je regarde comme la vérité sur l'Art, au moment de parler en homme qui a la certitude, j'éprouve un certain embarras. Vérité! certitude! si j'ouvre quelques livres de philosophie, les uns me contestent jusqu'au droit de prononcer ces mots, les autres se disputent sur ce qu'ils veulent dire, et sur les moyens d'arriver à cette vérité, à cette certitude.



à manger. Vous voulez l'Infini ? Eh bien ! allez-vous en trouver ces hommes qui pêchent là-bas. Il y a au milieu d'eux un homme plus grand, triste et pâle qui les regarde faire et ne s'étonne pas si leurs filets ne désœuvrent. Infinité d'amour, de tendresse, de misère, de gloire ! Cet homme là a tout en lui. Parlez-lui, il va répondre, et tout ce qu'il vous dira est vérité. Parlez-lui et écoutez-le bien ; car ailleurs vous n'entendrez plus ces choses. Il parle de l'Infini, mais il porte l'Infini avec lui. Il en parle comme vous parlez de votre montre, de votre chambre, de votre chapeau. Il est à l'aise dans cet abîme, et il se laisse appeler Jésus-Christ. C'est là et là seulement que vous trouverez cette magnifique alliance. C'est là qu'il faut venir. Il y en a assez pour tout le monde, c'est la seule source qui ne tarisse pas. »

La même idée a été exprimée en vers par le même auteur dans une pièce où il expose les besoins de l'humanité les plus élevés, les plus profonds, à commencer par l'intelligence qui veut savoir et finir par l'amour qui veut absorber, et nous les montre tous satisfaits, assouvis en la personne du même homme-dieu.

L'Eglise, dépositaire et gardienne de la doctrine de Jésus-Christ qui lui a promis d'être infaillible quand elle le commenterait, prolonge parmi nous le trait d'union. Elle représente à travers les siècles le fils de Dieu qui a montré son père dans un point défini du temps et de l'espace. Que font en effet ses sacrements ? Ils opèrent une grâce invisible par un signe sensible. Par ce commerce simultané avec la matière et l'esprit tout ensemble, elle continue l'union du ciel et de la terre, et correspond sans cesse à l'idée d'un Dieu fait homme.

On a dit : *Stareus dum volvitur orbis*. Cela est, mais comment cela peut-il être ? Pourquoi cela doit-il être ? Voilà ce que je me demande.

Lui dit création dit substance, forme et ordonnance : lui dit ordonnance dit succession, qui dit succession dit mutation, et pourtant le dogme chrétien reste ce qu'il a toujours été. Le christianisme présente ce miracle permanent d'une chose immuable dans un monde créé. C'est que, bien qu'il soit dans ce monde, il n'est pas de ce monde et que la loi de mutation applicable aux choses d'ici-bas n'est pas faite pour lui qui vient d'ailleurs. C'est qu'il n'est pas un arrangement des hommes entre eux, mais un arrangement de Dieu entre Dieu et les hommes. C'est un étranger que n'atteignent point les lois d'un pays qui n'est pas le sien. En cette qualité, il peut donc être immuable. J'ajoute qu'il l'est. Dieu voyant que tout croule ici-bas, et que cependant nous avons besoin d'un point d'appui, nous en a donné un, parce qu'il nous le fallait, et pour que ce point d'appui fut haut et ferme, il a voulu que ce fût lui-même. Il a voulu qu'il y eût dans le temps et dans l'espace un pays, un jour, une heure où l'on ait entendu un homme dire à un autre homme : *tu es verè Christus filius Dei vivi*. Nous autres, ne

7.

comprenant pas ces procédés, comme des naufragés qui auraient perdu la tête, nous tâchons de repousser la planche qu'on nous tend; mais notre faiblesse nous protège contre nous même et nous ne pouvons pas la briser. Nous n'avons droit de révision que sur nos œuvres. Nous n'atteignons pas celles de Dieu. Le ciel et la terre passeront, mais mes paroles ne passeront pas, a dit Jésus-Christ. Modifier cette parole ce serait la détruire; or nous ne pouvons pas la détruire: donc nous ne pouvons pas la modifier. Aussi nous prenons notre revanche ailleurs. En face de cet autel dont l'immutabilité nous brave, les hommes en élèvent mille, qu'ils ont droit d'abattre, puisqu'ils les ont élevés. Là nous coupons, nous taillons, nous tranchons à cœur joie, et quand nous avons fini, nous recommençons. Ce qui nous impatientte encore, c'est que tout se tient dans le Christianisme. On ne peut pas choisir. C'est comme on l'a dit, tout à prendre ou tout à laisser. Depuis le sacrifice du Calvaire jusqu'à l'oblation quotidienne de la même victime dans les églises, tout est vrai, car une chose l'est, et de cette chose dépendent toutes les autres. Les choses convenues sont plus maniables et plus variables. On les fait comme on les veut. Elles plient. C'est qu'elles n'ont pas en elles leur raison d'être. Depuis le veau d'or que les Juifs adoraient au pied du Sinaï en face de Moïse qui redescendait tenant dans les mains les tables de la loi, jusqu'aux plus petites misères de notre vie sociale, nos conventions sont en général dépourvues d'unité, changeantes, arbitraires, indépendantes les unes des autres. C'est la différence de la loi au caprice. Les hommes ne prennent pas même la peine d'être conséquents dans la comédie qu'ils jouent. Deux individus s'abordent, se saluent d'un air amical et respectueux, se font de petits compliments et se quittent avec un délicieux sourire. Le souverain bien pour eux sera de se revoir: c'est convenu, bien. Mais vienne une convention contraire, ces deux hommes vont prendre une épée et se couper la gorge pour varier leurs plaisirs. Ils ne se haïssent pas plus sincèrement qu'ils ne s'aimaient tout à l'heure. Non, ils meurent comme ils ont vécu, martyrs des usages, des conventions. Le chrétien aussi meurt pour sa foi; mais mourir pour la vérité, c'est la préférer librement à la vie: c'est mourir en roi. Mourir pour un préjugé qu'on méprise, c'est s'immoler servilement au caprice d'un autre, c'est mourir en esclave. C'est dommage qu'ils ne puissent pas arriver dans l'autre monde, escortés des préjugés de celui-ci. Ils seraient plus à leur aise. Si l'idée de la mort les effraie tant, n'est-ce pas en partie parce qu'ils se retranchent derrière des barricades qui n'en sont pas, qu'ils se paient d'une monnaie faussée, et que dans un autre endroit où cette monnaie n'aura plus cours, leurs conventions ne vaudront plus. Ils ne se comprennent pas loin du mensonge. Eloignez-les des préjugés, leurs dieux pénates, ces dieux de leur façon et de leur choix, auxquels ils tâchent de croire, tant nous avons besoin de croire à quelque chose, ils seront dépayés, sans protection, ils auront peur. La pensée du Dieu-vivant qui les effraie rassure les chrétiens. Ceux-ci sentent qu'ils marchent sur la terre ferme, que leur bâton ne cassera pas, que la vérité est leur patrie, et qu'en se rapprochant d'elle ils rentreront chez eux.

droit d'appropriation sur ce qui l'entoure ? Comment juge-t-il et que vaut le jugement . Ce sont là , comme on voit , des questions de haute portée , puisque de leur solution dépend la validité des connaissances humaines , puisque nous devons apprendre par là leur nature et leur mode de formation . Pour que l'homme connaisse , il faut qu'il se fasse chez lui une opération supérieure à celle de la matière , et qui a celle-ci pour objet . Il ne faut pas se contenter de se poser en face des choses et de s'accoler à elles . Un arbre près d'un chat ne sera jamais qu'un arbre et un chat . Il ne se connaîtront jamais tant que durera le monde , pas plus que le pied pris isolément ne connaîtra la botte , pas plus que la tête isolée ne connaît le chapeau . Pour que l'homme connût la matière , il fallait qu'il exercât une fonction qui le tirât sur l'heure de l'auge commune à toute chose créée et matérielle . Il fallait que quelque chose de plus noble intervint , que l'immatériel s'en mêlât , quelque chose qui n'est pas sans doute dans le sens que nous attachons à ce mot , en ce sens que cela ne se touche pas , ne se voit pas , ne se mange pas , mais qui peut-être est plus près de l'être que ce que nous sentons , nous touchons , nous remuons . Que l'homme donc s'appose matière à la matière , il ne sort rien de là ; c'est un accouplement , et voilà tout ; et encore comme les espèces diffèrent , cet accouplement est stérile . C'est du marbre qui porte une statue de bronze . Jetez dans l'homme une étincelle , ce quelque chose , ce quid divinum dont nous parlons , la statue de bronze s'anime , elle sent le marbre froid et inférieur . Chose merveilleuse ! Matière pure , nous ne valons pas la matière qui nous entoure . Matière mêlée d'un rayon de divinité , nous participons de Dieu , nous sommes maîtres et juges . Ce rayon là nous fait franchir un abîme d'un bond . Nous voilà des propriétés nouvelles , des droits nouveaux . Il n'y a plus de rapport direct entre le maître et l'esclave , et l'esclavage de l'un est éternel comme la domination de l'autre . Voilà donc l'homme fait souverain de la matière . Il a droit de contrôle et d'appréciation . Il est juge 'juge' ! Il qualifie , il pèse , il limite . Il rapporte à soi . Rapporter à soi , voilà la souveraineté . Cela est parce que je le vois ainsi , je le fais ainsi , je le proclame ainsi . Voyez cette échelle ascendante . La matière s'accôle à la matière . Rien de plus . L'homme rapporte la matière à lui-même , il la voit ce qu'il l'a fait . Dieu qui a fait et créé de première main dit : cela est tel que je l'ai voulu . Dieu connaît dans l'acception vraie du mot . Nous ne connaissons que par contre-coup . Nous ne voyons que ce qu'il a plu à plus haut que nous de nous laisser voir . Nous mesurons à notre mesure . Nous n'avons pas fait . Nous ne sommes que des créateurs de second ordre . Nous nous touchons dans les choses touchées . C'est une création fautive , incomplète , formelle . Nous avons taillé une ombre à notre image . Nous avons commencé par nous mettre en avant , et c'est alors seulement que nous avons pu dire : cela est . Voilà pourtant là toute notre connaissance . Matière , nous ne pouvons pas plus connaître la matière que le coquillage incrusté dans le roc ne connaît la pierre qui le touche : matière esprit , nous ne sommes appelés à connaître qu'à la condition de nous sentir et de nous reconnaître d'abord subordonnés et

travailleurs incomplets. Où donc est la connaissance vraie, entière, absolue ? Ailleurs que dans ce monde où nous combattons avec nos petites armes, luttant de nos petites lances contre le géant matière qui nous écrase de son inertie et de sa stupidité. Ici comme toujours désolation et fierté : Voilà l'apanage de l'homme. Il fait, il s'enorgueillit de son œuvre, et il sent en même temps que son œuvre pêche par quelque part, qu'elle ne tient pas, qu'elle passera comme lui, que le fondement manque, que la première base, la première pierre est proscrite quelque part dans un lieu où il n'a pas pied pour marcher. Ceci est beau. Dieu est bon : cela veut dire tout simplement : 1° Je suis, ceci est. - 2° ceci affecte de telle manière moi placé dans telle position. $\frac{A}{B} = C$. A c'est moi, B c'est l'objet, le trait d'union, c'est le rapport entre l'objet et moi. C c'est l'effet produit, l'expression du rapport. Dieu est bon, n'est-ce pas dire : Je - Dieu est bon, c'est-à-dire moi, me rapportant à Dieu comme individu sensible trouve Dieu bon ; moi, moi toujours ; je - arbre, je - science, je - Dieu. Ce je est le prisme éternel au travers duquel il faut d'abord regarder. Sans ce je qui n'est rien pourtant, il n'y a plus de rapports, plus de jugement, plus rien. Mais pour que cette expression de rapport C vaille et signifie quelque chose, il faut que le rapport soit possible. La toise ne peut se comparer à la surface, la surface au solide, l'homme au franc. Il faut donc que l'individu connaissant s'interpose dans tout jugement. C'est lui, nous le répétons, qui établit la possibilité du jugement. Il n'est pas représentable en chiffre, en nombre. Il n'est pas quelque chose de concret, de matériel. Non, c'est quelque chose d'abstrait qui vient s'interposer et décider de l'effet de l'individu sur la matière, de la matière sur la matière &c.

L'homme entre, comme on le voit, deux fois comme élément dans son jugement. Il compare tout à lui. Seulement il et lui sont deux parties différentes, deux aspects divers de son individu. Mais aussi les deux termes du rapport sont isogènes. Lui, matière sentie. 1^{er} terme ; lui, matière sensible, 2^e terme. Détruire cette omogénéité, il n'y a plus de rapport possible. Je ne puis pas décider si la toise vaut mieux que le cylindre. Cette phrase n'a pas de sens. Elle déroge à la loi de l'Omogénéité. - Donc, supposons que l'homme, mécontent de n'avoir à s'assimiler que la matière, veuille porter sa vue plus haut et que, dérangé par l'Infini, il veuille en finir avec cet hôte incommode, je dis que ses jugements à cet endroit là vont ressembler à ceux de tout à l'heure, et que j'aimerais autant voir une folle ronger un os de mort pour s'en nourrir que d'assister à cette lutte impuissante et désolante, puisqu'elle n'a ni champs ni armes. Et pourtant l'infini est là qui nous presse, qui nous empêche de dormir. Ha ! si quelque chose de cet infini pouvait entrer dans l'humanité, comme ce repas deviendrait une fête ! Quel festin ce serait que l'os de la folle ! comme on boirait à même sans se rassasier ! J'enex donc tous, gens affamés, je vais vous dire où vous trouverez

Remontons donc au principe de tout, puisque l'esprit humain veut remonter. Moi aussi, j'ai besoin de base fondamentale, et j'ai peur, quand, arrivé au haut de l'édifice, je sens branler le fondement. Assurons donc nos premiers pas, pour regarder plus tard en arrière, sans inquiétude.

Suis-je certain de quelque chose ? De quoi suis-je certain ? Comment suis-je certain ?

Un seul être a l'existence essentielle ; un seul est par lui-même. Un seul a pu dire : je suis celui qui suis. Un seul pourrait dire d'une manière absolue : je suis celui qui suis. L'homme qui est relatif ne peut rien percevoir d'absolu. Mais ne peut-il rien percevoir ?

Ouvre les yeux ; je dis : il fait jour. Vous m'en demandez la preuve : je n'ai pas de preuve à vous donner. Il fait jour : c'est l'évidence de fait, et j'abaisserais la raison au lieu de l'élever, si je m'en servais pour prouver qu'il fait jour. La raison est trop au-dessus de la matière pour la prouver.

Maintenant je regarde en moi ; j'y découvre certaines vérités, que j'appelle axiomes, parce qu'ils me paraissent la loi de toutes choses, le principe premier. Dieu en perçoit peut-être d'autres qui leur sont supérieurs. Nous, faute de savoir ce qui les précède et ce qui les modifie, nous ne les comprenons probablement pas tout entiers eux-mêmes. Dieu seul les comprend ; car pour comprendre (comprehendere - embrasser, tenir), il faut voir au-delà de ce qu'on comprend. Il les comprend, parce qu'au lieu de les voir isolés, il les voit dans leurs rapports avec les autres vérités. Ce que nous appelons axiome n'est peut-être qu'un courant dérivé de la vérité éternelle qui est une, attendu qu'elle est lui.

Je regarde encore en moi. Je regarde cette fois-ci dans une région de moi-même un peu plus élevée : j'y trouve écrits en très gros caractères ces mots : Dieu existe. Dans ce troisième cas comme dans le premier, je ne raisonne pas, et cela pour un motif contraire. Quand je parlais de la matière, j'étais au dessous de la raison. Quand je parle de Dieu, je suis au-dessus. La discussion serait possible ; peu m'importe, elle est inutile, parce qu'une conviction intérieure parle et que ce n'est pas la peine d'aller chercher au-dehors ce qu'on trouve en soi. C'est un jeu d'esprit que de s'amuser à avoir des doutes, et de sophistiquer long-temps pour se ménager plus tard le plaisir de se combattre et de se réfuter. Le doute sur Dieu est une maladie ; il n'est pas question ici des malades. Portons-nous bien : interrogeons-nous ; nous ne doutons pas de l'existence de Dieu.

Il y a encore une quatrième espèce de certitude sur laquelle je ne m'étendrai pas dans ce court aperçu. Je veux parler de ces mots étranges qu'une voix mystérieuse nous dit tout bas à l'oreille de temps en temps. Je veux parler de ces instants solennels, où la nuit, par exemple, dans une forêt, quand la matière nous échappe, quand nous sommes seuls

vis-à-vis de nous-même et de Dieu, nous sommes forcés de ^{à nous} regarder au fond, de sentir que ce n'est pas nous qui nous sommes faits, que nous venons de quelque part, que nous y retournerons, de nous tâter créatures enfin, seules et nues en face du créateur. Cette voix là nous fait peur : car nous n'aimons pas à penser aux choses qu'elle rappelle. Mais elle parle avec autorité quoique tout bas et nous force à croire qu'il y a autre chose que ce que nous voyons. Donc, de bonne foi, nous ne pouvons pas ne croire à rien. Comment croirons-nous? Nous croirons quand nous croirons tout entiers ; c'est-à-dire qu'au lieu de demander la certitude, ou à la raison seule, ou à la sensibilité seule, nous la demanderons à tout nous-mêmes, à la synthèse de nos facultés réunies. Nous avons découvert qu'une des sources de certitude était pour nous la raison. De ces vérités premières qu'elle nous découvre immédiatement et que nous avons appelées axiomes dérivent des vérités secondes pour nous que nous percevons médiatement par le raisonnement. Essayons donc un peu la validité de notre raisonnement. Voyons si nous pouvons raisonner. Nous savons déjà que Dieu existe. Or, puisque l'objet le plus important de notre connaissance à nous, créatures, est évidemment notre Créateur et les rapports qui nous unissent à lui, voyons un peu si l'Etre qui préoccupe tant l'intelligence s'est enveloppé d'un nuage impénétrable, ou s'il nous a permis de nous occuper de lui, s'il nous a découvert quelque chose de sa majesté. Si quelque lumière jaillissait de si haut, comme cette lumière éclairerait!

Nous avons en nous divers besoins qui diffèrent par leur nature, par leur degré. Plus ils sont profonds, plus ils sont cachés. Quand ils sont nous-mêmes, nous n'y pensons plus. Le rôle de l'homme de génie est alors de nous montrer ce qui est en nous, et encore s'en trouve-t-il bien peu qui se donnent la peine de se regarder en dedans, ne fut-ce que pour vérifier. De ces besoins le premier, le plus élevé, le plus profond, celui qui est notre vie, celui par conséquent auquel nous ne pensons pas, c'est le besoin d'infini. L'humanité, comme on l'a dit, a la passion de Dieu. Mais ce mot de besoin, une fois prononcé, il arrive une chose étrange : je ne peux pas m'arrêter là. Ce mot en appelle un autre, cette idée veut une idée corrélatrice, et quand j'ai dit : besoin, je ne peux pas ne pas dire : satisfaction. Je ne vais pas prendre un à un tous les besoins pour vous montrer qu'ils ont tous leur satisfaction. Je passe sur ce lieu commun, et sans m'arrêter à chaque preuve de détail, je dis à priori, je dis hautement, parce que je le sens, parce que vous le sentez comme moi, parce que nous ne pouvons le nier ni l'un ni l'autre : tout besoin suppose sa satisfaction. Si donc nous démontrions que ce besoin qu'a l'homme de Dieu ne peut s'assouvir que dans un être intermédiaire qui soit l'un et l'autre, nous aurons prouvé qu'il y a un homme-Dieu.

Je transcris un passage de M^r de Gasparini :

« Du rapport.

« Comment l'homme connaît-il ? Quelle est sa façon de concevoir ? Comment s'exerce son

J'avais besoin de ces préliminaires.

Ne croyez pas qu'à présent nous soyons bien loin de l'Art. Au contraire, nous sommes près de tout. Car nous sommes à la source des choses. Nous la tenons cette source du vrai, d'où rien ne peut découler de faux. De cette hauteur là, regardons la terre et voyons ce qui s'y passe.

Un homme a son histoire. Un peuple a son histoire. Un siècle a son histoire. L'humanité a son histoire. Mais l'humanité qui est une forme à tant de manifestations différentes, peut s'envisager à tant de points de vue divers que son histoire complète embrasserait trop d'éléments hétérogènes pour être à la fois présentée à l'esprit. Ce serait l'histoire de tout ce que les hommes ont fait, écrit, pensé et senti depuis qu'il y a des hommes. Forcé de choisir une des manifestations de l'humanité, qui choisirait l'Art en choisirait une des plus élevées. L'Art est une de nos plus grandes hardiesses et une de nos plus grandes sanctifications. L'Art est une invasion vers l'Infini. Il faut marcher vers ce pays là. Dieu, qui a créé pour lui nos facultés, nous invite à sa conquête, conquête impossible à consommer en ce monde, possible et nécessaire à commencer. Depuis la création du monde, l'humanité essaye de marcher. Elle marche peu, mais elle marche un peu, et cet un peu là fait sa gloire. Gagner un peu de terrain, un peu de terrain sur l'Infini; et combattre toujours, sachant que nous ne gagnerons qu'un peu, voilà notre fierté, notre glorification. Un peu c'est le dernier mot de l'homme, il le sait et se sent roi. Quand les Juifs dans le désert marchaient à la terre promise, un ange à l'épée flamboyante guidait le cortège, tout près de lui l'avant-garde, puis le gros de l'armée, enfin les malades et les infirmes. Il y a encore un ange à l'épée flamboyante qui nous guide, encore une avant-garde, encore un gros d'armée, encore des malades et des infirmes. L'avant-garde est là, attentive et épiant la lumière, au risque de se faire brûler par l'épée, elle veille et regarde: il y a pourtant une différence, c'est que les Juifs devaient arriver et le savaient: nous ne devons pas arriver en ce monde, et nous le savons. Notre terre promise est ailleurs. L'Art, comme toute invasion, est une bataille que l'homme livre à l'infini, avec la certitude de la perdre.

Notre position est étrange, l'état stationnaire ne nous est pas possible, qui n'avance pas recule. Pour l'homme, le mouvement est la condition de la vie. Le repos et la mort sont identiques. Mais ce mouvement n'est pas aveugle: il est ordonné d'après certaines lois, dans une certaine direction. Rechercher ces lois et cette direction, comment l'Art, une des efflorescences de la tige unique tient à toutes les branches de l'arbre et se rattache au tronc commun: comment l'homme, ce grand coureur, court à un but unique par mille chemins divers: comment les aigles se touchent dans leur vol, comment Napoléon, Christophe Colomb et Shakespeare marchaient ensemble, se donnant la main comme des frères.

et se promenaient seulement sur différentes promenades. Si c'est l'Art qu'on choisit, examinez quel est ce terrain là, la marche des hommes dans cette route, marche pénible, laborieuse, marche d'essais et de tâtonnements, marche obscure et souvent incomprise par les marcheurs eux-mêmes qui l'ont prise pour une route toute fleurie, comment s'y sont-ils pris et comment devaient-ils s'y prendre. Pourquoi leurs défaites, pourquoi leurs victoires, et vers quel but ils vont tous le sachant ou ne le sachant pas. Voilà à peu près les questions qu'il s'agirait de résoudre.

Quand je veux étudier un homme, je ne saurais l'étudier trop jeune; il faut, si l'on peut, le prendre au berceau. Autant en dirais-je de l'humanité. Voyons comment toute jeune, toute chaude, toute inexpérimentée et toute naïve, elle s'est lancée au hasard dans la voie de l'Art, comme un enfant qui essaie de courir.

1^{re} Époque. L'homme se regarde et regarde autour de lui. Il s'étonne, il s'admire, il admire tout. Il se contemple parlant et agissant avec une stupéfaction naïve et une joie enfantine. Il ne songe pas encore à mieux parler et à mieux agir. Non, il se complait dans ce qu'il a comme un enfant dans son premier joujou. Il regarde autour de lui, il trouve que la lumière est belle et il le dit. Il regarde la matière, il la dépeint telle qu'elle lui apparaît sans réflexion, sans commentaire, sans songer même trop nettement au genre de rapport qu'il peut avoir avec elle. Il aime dans les choses les choses elles-mêmes et s'émerveille d'avoir sur elle une action quelconque. De là ses fameuses épithètes homériques. Homère est le poète de la constatation. Il s'efface devant les objets pour nous dire ce qu'ils sont. Homère entrant dans la vie, c'est l'enfant arrivant à Paris et voyant les unes après les autres les maisons. L'une est blanche, l'autre grise, celle-ci plus basse, celle-là plus haute. Plus tard il montera sur les tours Notre-Dame et verra Paris. Homère représente dignement une grande époque de l'humanité. Il est à la hauteur de sa tâche. C'est un grand poète, respectons-le.

2^e Époque. L'humanité alors était simple et naïve. Mais cet état-là ne dure ni dans l'individu ni dans l'espèce. On vieillit vite. L'homme qui s'était d'abord borné à l'admiration de lui-même et de ce qui l'environnait, commence à se demander s'il n'y aurait rien de mieux au-delà, s'il ne pourrait pas tirer de lui-même et de ces choses environnantes un plus avantageux parti. Tout à l'heure il voyait ce qu'elles sont en elles-mêmes; maintenant il va les rapporter à lui: tout à l'heure il se bornait à parler. Maintenant il va vouloir parler mieux. Tout à l'heure il admirait la matière et s'applaudissait de la puissance que Dieu lui a donnée sur elle, puissance encore inculte et sauvage, et qui lui suffisait. Maintenant il devient plus difficile: il voit dans la nature, non plus seulement un objet d'amusement et d'extase, mais un champ à exploiter. Il voit dans les choses l'usage qu'elles lui peuvent faire; il complique ses rapports avec elles dans un intérêt personnel; il calcule, il perfectionne enfin ses moyens d'action tant sur lui-même que sur tout ce qui est matière à exercice, il régularise avec une élégance savante ses façons de parler et

d'agir, en un mot il cultive la forme. Cela fait, il n'admire plus comme tout à l'heure, avec l'enthousiasme naïf d'un enfant qui s'éveille ses facultés naissantes, ouvrages de la nature : mais il se complait avec la satisfaction froide du savant dans la contemplation flatteuse de ses facultés perfectionnées par lui et devenues son œuvre. Puis il les décompose, les disoute, se joue dans l'analyse et dans la synthèse, fait des poèmes savants et des tragédies savantes, pour s'exercer sur la forme : enfin il compose des poétiques où sont formulées les règles de ces tragédies et de ces poèmes. Remarquez qu'Aristote est parfaitement dans son droit quand il trace des règles à l'Art grec : car l'Art grec n'étant que la recherche raffinée de la beauté plastique, le culte de la forme perfectionnée, l'homme avait droit de le traiter comme il a droit de traiter la matière, c'est-à-dire en maître et de lui imprimer la courbure qu'il fallait pour son but matériel. Quand il levait la tête, sa vue se troublait. — Ce qu'il admirait le plus, c'étaient les forces de la nature et en particulier les siennes. Pourtant il avait besoin d'adorer quelque chose. Alors qu'adora-t-il ? Il adora ces forces. Il se décomposa en autant d'êtres distincts qu'il avait de facultés différentes, et charmé de ces facultés, le plus agréable objet sur lequel il put arrêter sa vue, il ne trouva rien de mieux que de les placer dans l'Olympe, et de se mettre à genoux devant. Il fit le même travail sur la nature avoisinante et divinisa ainsi chacune des forces de la création décomposée. Ainsi chacune de nos passions eut son représentant dans l'Olympe. De là Mars, Apollon, Vénus et toutes ces divinités qui n'étaient que des modèles plastiques de la forme adorée et perfectionnée par l'homme. De là le fatalisme ; car la liberté suppose l'unité, et quand un être n'est plus qu'un amalgame de passions qui se battent entr'elles dans l'Olympe, il ne fait que céder à des influences étrangères. De là ces poèmes *Œdipe roi*, *Œdipe à Colonne*, tout le théâtre grec, où les héros sont conduits par des fils mystérieux. Au lieu de penser et d'agir en hommes, ils obéissent à une main invisible qui les tient d'en haut et s'accordent tous pour courir de force vers un but marqué d'avance. Ainsi le poème, poème épique ou tragédie, au lieu de nous montrer un homme en lutte avec ses passions, nous le montrait aux prises avec des influences étrangères et le vrai drame se passait dans l'Olympe.

Voilà l'art grec. L'unité perdue avait entraîné avec elle l'individualité ; l'unité et l'individualité humaine perdues avaient entraîné l'unité et l'individualité divine. Plus de dieu, plus d'hommes. Seulement des influences célestes qui tenaient un fil et faisaient danser des pantins. Plus de combats, de passions, des querelles de divinité. Bref, comme dit Bossuet, tout était Dieu, excepté Dieu même. Ici, soit que la forme eut atteint son maximum de perfection, et que l'humanité, après avoir fait ce qu'elle pouvait de ce côté là fût mûre pour l'Infini, soit pour toute autre raison, un enfant naquit dans la Crèche de Bethléem. —

3^e Époque. — Cet enfant grandit et les choses en étaient là, quand un

obscur galiléen, causant un jour avec un pêcheur lui dit : Que dis-tu de moi ? - Vous êtes le Christ, fils du Dieu vivant, répondit le pêcheur. - Tu l'as dit, répliqua le galiléen. chose admirable ! l'idée vraie rétablie, le mot vrai dut l'être. Le fils de Dieu sa manifestation, sa face, comme dit Bossuet, s'appela lui-même, la parole, le Verbe. Or ce fils, parole éternelle de son père, déclara qu'il ne fait qu'un avec lui. Par là il nous apprend que la pensée et le style doivent être un. - Quand S^t François Xavier arriva dans les Indes, il ne voulut pas du mot par lequel on désignait dans ce pays là les divinités qu'on y adorait et en importa un autre pour désigner Jésus-Christ. S^t François fit là une chose profonde : il comprit qu'une idée nouvelle introduite rendait nécessaire un mot nouveau. Dieu, dès qu'il eut un nom, cessa d'être une abstraction ; on le voyait, on le sentit vivre, il déclara même que la vie c'était lui. Ce galiléen, sans effort, sans torture, sans grossir sa voix, prononça ce mot tout simple dans sa bouche : - Je suis la vie, la vie et la vérité. Je suis, voilà le pronom personnel, et le verbe être. Mon père et moi nous sommes un. Or c'est ce père qui avait dit à Moïse : Je suis celui qui suis. Voilà la vie, l'unité et l'individualité reconquises. L'homme avait oublié sa vie et son unité propre pour oublier celles de Dieu. Dieu voulut lui révéler la vie et l'unité divine et lui rappeler par là la vie et l'unité humaine. Pour cette œuvre, il ne fallait rien moins qu'un agent qui participât à la fois de la nature divine et de la nature humaine : cet agent s'est rencontré et voilà Jésus-Christ.

Jésus-Christ donc c'est la vie. Or, qu'est-ce que la vie ? Je ne parle pas de la vie dans son acception la plus générale. A ce sujet là lisez Bossuet ; vous verrez qu'il regarde l'ordre comme une espèce de vie de l'univers. Je regarde la vie dans l'homme pour la regarder dans l'art et je transcris un passage de M. de Gasparini :

« La vie de l'homme est interne et externe dit-il. Les lois qui régissent ces deux vies sont identiques, quoique leur but ne soit pas le même. La vie interne est un développement de forces actives concourant harmoniquement à la conservation de l'individu dans le temps. La vie externe est un développement de forces actives concourant harmoniquement aux rapports extérieurs de l'homme avec l'homme, de la matière avec la matière. Dans l'art, qui ne peut être que la manifestation dépliée de la seconde vie, nous définissons la vie : la manifestation des forces de l'homme, esprit et corps, âme et matière, agissant et réagissant sur la matière et sur l'esprit et se traduisant diversement suivant chacune » —

Pour entendre ceci parfaitement, appliquons-le à quelque chose, au Drame, si vous voulez. A cette hauteur là tout se tient et la loi qu'on donne est la loi de toutes choses. Votre personnage dramatique sera vivant quand il se développera tout entier,

tout entier entendez-vous ? Non pas seulement par le côté matériel, comme dans le drame de la porte St Martin, non pas seulement par le côté idéal comme dans la tragédie du Théâtre Français, quand il se développera tout entier, esprit et corps, âme et matière, et qu'il aura à sa disposition assez de matériaux extérieurs pour agir sur eux, subir à son tour leur influence, et réagir ensuite. Quand votre personnage sera dans ces conditions là, vous aurez un homme vivant, Hamlet par exemple. Vous aurez aussi un homme libre, car ses facultés seront lui-même, et non des êtres en dehors de lui : aussi pourra-t-il lutter contre des passions qui sont en son pouvoir, au lieu de s'épuiser, comme Oreste, par exemple, dans un inutile combat contre une force extérieure et invincible. Mais ce n'est pas tout. Le Drame résulte de plusieurs individualités réunies quoique distinctes et tendant harmoniquement à un but unique. Mais ces individualités, et pour parler le langage du drame, ces personnages, qu'en ferons-nous ? Tendront-ils, bon gré, malgré, à un but unique, sans tenir compte de ce qu'est chacun d'eux comme dans *Edipe roi*, ou bien l'un d'eux va-t-il absorber les autres et se déployer à son aise au milieu d'inutiles comparses qui seront là pour le faire parler comme dans le *Manfred*, de Byron ? Ni l'un ni l'autre. N'oublions pas que l'homme étant fait à l'image de Dieu, les œuvres de l'homme doivent être faites à l'image de l'œuvre divine. Si donc nous découvrons une des lois de cette œuvre, soyons sûr qu'elle aura son application dans la nôtre. Aux règles arbitraires qu'ont établies certains hommes, substituons celle qu'a établie Dieu. L'Art ne veut pas d'autre loi que celle qui régit le monde. Or, je remarque que dans la création, toute chose a deux fins : elle est pour elle-même et elle est pour le tout. Chaque partie de ce grand tout qui est l'univers a donc deux rôles distincts : elle agit d'abord comme une force qui a son unité, sa vie, son but particulier à atteindre et qui marche vers ce but ; elle agit aussi comme fraction d'un tout et coopère à l'œuvre générale. Ainsi le Créateur a résolu ce problème : faire le plus de choses avec le moins de moyens possible. L'univers ! voilà le seul modèle qu'il soit permis d'imiter. Ainsi dans le drame, chaque personnage vivra de sa vie propre, sera lui-même, aura son caractère, ses passions, son individualité à lui, puis, par la place qu'il occupera dans le tout, aidera l'ensemble, portera sa pierre à l'édifice, comme chaque homme à la société, tout en restant lui, et servira ainsi à la vie générale, sans cesser de vivre pour son compte. En d'autres termes, pour parler comme Bossuet-il sera dans l'ordre.

Voilà une première condition de vie. Mais est-ce là tout ? Non : comprenons bien Jésus-Christ. Il nous apprend que la vie de l'homme en ce monde est elle-même un moyen, non un but : le but, la fin de l'homme vivant comme son principe, c'est Dieu. La fin de l'œuvre sera donc l'idée morale, c'est-à-dire, ce qui rapproche le plus de l'infini, but définitif de toutes choses. L'homme, la

société, Dieu, voilà la vie, voilà l'Art; sans le Ciel, tout art est incomplet, puisque l'art c'est la vie avec une autre mise en scène, et que sans le ciel toute vie est incomplète.

L'homme, la pensée mère qui a engendré l'œuvre par elle et pour elle sera donc la souveraine qui la régira. Plus la souveraine parlera de haut, plus la servante sera humble. « A mesure qu'on voit plus haut et plus clair, a dit M^r de Gasparini, l'expression se fait plus humble et plus craintive, comme si l'homme, écrasé par la Vérité visible ne pouvait plus que balbutier dans sa langue. » Et la même loi s'applique au geste, à la parole, à tout enfin; en sorte que la prière, cette élévation suprême de l'âme humaine qui dans ce moment là parle à Dieu doit donner au corps sa posture la plus humble. L'Évangile est la simplicité même, et les formes que Dieu a choisies pour se manifester quand il a parlé et agi, sont les plus simples des formes. Un dieu qui se fait homme ne peut se faire que charpentier. Que si l'échafaudage des règles anciennes s'écroule, ne vous en étonnez pas. Ceci est nécessaire. C'est le renversement des idées reçues.

La chair ne sert de rien, a dit Jésus-Christ. C'est l'esprit qui vivifie. Et pourtant, il parlait de la sienne, de sa chair morte et ressuscitée, de sa chair glorieuse. Non, elle ne sert de rien, si vous vous arrêtez à elle: mais poussez jusqu'à l'idée: la chair sera bonne comme moyen, et la preuve, c'est qu'il nous donne la sienne à manger pour nous aider à nous rapprocher de son esprit. Il faut ignorer la nature humaine comme l'ignore le Protestantisme pour avoir essayé de s'en passer. Donc, la forme est bonne comme moyen, et ne craignez pas que dans cette théorie elle perde rien de sa splendeur. Elle ne fera que changer une splendeur fausse contre une splendeur vraie. Au lieu de faire la belle en pure perte et de ne viser à rien, elle sortira des entrailles de l'idée et se retirera sans la masquer. Au lieu d'une superfétation, elle sera une nécessité. Au lieu d'aller seule de son bord, inutile à l'idée et souvent même hostile, elle fera corps avec elle, et la pensée, la parole, le débit, le geste, jadis divisés, maintenant réunis, se fondront en un et courront au même but. Le verbe et son père ne font qu'un. N'ayez pas peur pour la forme: elle n'en sera que plus magnifique. Dieu, qui a pris un corps humain, qui a sanctifié la matière, et qui se sert d'elle dans le sacrement pour nous rapprocher de lui, Dieu sait bien l'usage qu'il en faut faire. Mais il ne veut pas qu'on s'en tienne là. L'esprit doit s'y joindre et vivifier. Donc, que la parole fasse son service comme un bon domestique, mais cet usage fait, passez outre et montez à l'idée. Nonne anima est plus quam esca, et corpus plus quam vestimentum?

Car, sachons-le bien, notre parole est de sa nature infirme: ce qui passe par nous, ce qui sort de nous, ce que nous créons est entaché de nous. Notre parole

14.
est à notre pensée ce qui est le triangle tracé par notre main au triangle conçu par notre intelligence, une nécessité qu'il faut subir, mais une tâche, une inexactitude. En géométrie, sur quelle figure opérez-vous ? Est-ce sur la figure matérielle que vous avez sous les yeux ? Pas le moins du monde. Vous opérez sur la figure-type qui est en vous et la figure tracée ne fait que vous aider. Ce que vous demandez au triangle écrit c'est de ressembler si bien au type qui vous occupe qu'il se laisse oublier pour ne faire penser qu'à cet idéal. Cinsi de la parole ; elle est nécessaire, puisque l'exactitude idéale n'est pas notre affaire en ce monde, et qu'il nous faut une inexactitude créée par nous ; mais au moins qu'elle s'annule autant qu'elle pourra, qu'elle se fasse oublier, à force de s'incorporer à l'idée. parole, geste, débit, leur gloire suprême sera de laisser la pensée se manifester, autant que possible, à l'état pur et idéal, comme si elle ne se traduisait pas. Et n'allez pas croire que tout ceci conduise à un sérieux monotone. Non. Il y a mille idées ; donc il y aura mille formes. L'homme a des besoins de différente nature, et puisqu'il aime la grâce en même temps que la grandeur, la forme de son langage sera tantôt gracieuse et tantôt grande, suivant l'idée, vraie dans les deux cas. Si c'est l'homme indépendamment de toute société, particulière que vous étudiez, vous ne vous servez de celle-ci qu'en vue de celui-là. Vous étudiez une passion en elle-même, et la société où elle se manifeste n'est que la mise en scène du drame. Si, au contraire, c'est un état social donné que vous voulez peindre, vous montrerez les modifications que cet état social fait subir à la nature humaine ; vous peindrez un caractère. Dans le premier cas, votre œuvre aura un intérêt plus général et plus élevé ; dans le second cas, plus particulier et plus actuel ; la première de ces deux peintures amènera naturellement le drame ; la seconde, la comédie ; avec cette différence que la ligne de démarcation arbitraire qui séparait les genres étant effacée, ils resteront mêlés ou se sépareront, suivant ce que l'idée ordonnera. La comédie des Précieuses ridicules nous laisse dans un salon, et ne pousse pas nous mener plus loin. Le grand drame de Prométhée et de Juliette nous mène sans effort du bal au cimetière ; l'amour de deux jeunes gens, la haine de deux familles, la nature et la société, Shakspeare nous montre tout, tout ce qui fait la vie, tout ce qui fait le drame. Si vous nous montrez un homme tel qu'on en trouve tous les jours sans s'étonner qui soit en contact journalier avec les choses extérieures et rien qu'avec elles, qui ne vive que de son frottement avec la matière, si vous nous le montrez, allant, venant, trottant, mangeant, buvant ; vous aurez la figure dans ce qu'elle a de plus articulaire, vous aurez par exemple don César. Si maintenant plusieurs individus étant donnés, vous cherchez à extraire d'eux certaines qualités pour les porter sur un seul être qui les réunisse toutes en lui, vous créez un type : c'est un être possible en ce monde : car vous

15.
avez rencontré sur la terre ce qui le compose ; c'est une image ; car pour le créer il a fallu réunir sur un seul individu les éléments que vous avez trouvés dispersés chez plusieurs ; voilà le type, voilà l'image, voilà *Carthage*. Que si, montant encore plus haut, vous cherchez dans le monde supra sensible une idée, et dans votre imagination une forme d'homme qui la représente, vous aurez l'image irréalisable sur terre, vous aurez le *Sanctus*, *Faust* et *Manfred*. Ici est le premier degré de sensibilisation de l'intelligence. Ici vous approchez autant que possible du concept pur, vous touchez à l'Algèbre où les quantités se représentent par une lettre, comme vous représentez une idée par un nom propre, *Faust*.

J'ai dit que les œuvres prendront toutes les formes quand elles dépendront de l'idée, puisque l'idée est variée à l'infini. J'ajoute que le milieu introduira un autre élément de variété. On ne parle pas à un homme comme à dix mille. Les modes de manifestation de la pensée diffèrent entre eux. Un drame n'est pas un tableau. On ne fait pas sur le théâtre tout ce qu'on fait dans sa chambre ; ce sont là des nécessités inhérentes à la nature des choses, et rien de ce qui est nécessaire n'étant exclu, le milieu où la pensée se produit sera un élément dont on tiendra compte. Or la forme dirigée par l'idée et modifiée par le milieu où cette idée se produit, conduit à l'énonciation de cette loi que j'ai le droit de poser, puisque ce n'est pas moi qui la pose, puisqu'elle se pose d'elle-même, puisqu'elle découle forcément de principes puisés dans la nature de l'Art et dans la nature de l'homme : un milieu étant donné, l'idée entraîne sa forme et son mode d'expansion.

La parole mise à sa place ne sera plus jamais adorée comme but, mais elle sera toujours honorée comme moyen, pourvu qu'elle soit vraie ; le mot qu'on appelait trivial sera réhabilité et appelé au besoin ; nul moyen dramatique extérieur et familier, comme on disait jadis, ne sera dédaigné, pourvu qu'il aille au but. L'idée ne saurait avoir trop de serviteurs : il faut augmenter le personnel de la maison, et tout domestique est bon quand il fait bien son service. Racine, qui adorait certaines formes avait droit d'en mépriser certaines autres. Nous, qui n'en adorons aucune, nous n'avons droit d'en mépriser aucune, non plus. Jésus-Christ était charpentier. Il a vécu dans une boutique, se servant d'outils, bien que ces mots là ne soient pas nobles, et quand il est mort, parce qu'il a bien voulu mourir, c'est une croix de bois qui a fait l'affaire. — Ainsi la matière est divinisée. Jésus-Christ l'a fait passer par lui, et remarquons bien que, comme s'il eut voulu faire toujours les plus grandes choses avec les plus petites, en se proposant le but le plus élevé qui soit, non seulement il a accepté la matière pour moyen, mais il l'a acceptée avec ses formes les plus humbles et les plus viles. — Regardons un moment, nous qui parlons

16
de drame, regardons le grand drame du Calvaire. Le personnage ne peut pas être plus grand : c'est l'Infini ; c'est l'infini fait homme pour réconcilier le ciel et la terre ; le supplice ne peut pas être plus infâme, c'est un homme cloué sur une croix de bois entre deux voleurs. Il veut rester encore parmi ceux qu'il a sauvés : il se montre sous les apparences d'un morceau de pain : il veut régénérer les enfants, il se sert d'un peu d'eau. Aurons-nous encore peur des petits moyens, comme disait Labarpe.

Ainsi une idée souveraine, une forme vivante et agissante à son service, comme un corps bien organisé sert une âme maîtresse d'elle et de lui, sans la dominer jamais : Voilà la Vérité.

Résumons-nous :

1^{re} Epoque, le mot admiré en lui-même.

2^e Epoque, Le mot perfectionné pour lui-même.

3^e Epoque. Le mot vil instrument de la pensée.

Mais cette dernière phase, ne l'oublions pas, est plutôt à l'état de théorie qu'à l'état d'histoire. C'est le droit, ce n'est pas le fait. - L'Art chrétien n'a encore paru dans le monde que de temps en temps. S^t Paul, S^t Augustin, Bossuet ont mis en pratique l'Esthétique chrétienne, mais elle n'a pas pénétré dans la masse. Les représentants de l'Art chrétien n'ont éclairé qu'à de rares intervalles le monde qui peut-être n'était pas mûr pour eux. Aujourd'hui je crois que leur temps arrive et je suis sûr que leur tâche est bien belle. S'ils veulent n'en être pas trop indignes, qu'ils se fassent les serviteurs de l'Idee, qu'ils se plient à elle, qu'ils ne l'obligent jamais à se plier à eux. Règne donc, vous qui êtes Roi, règne, comme dit Bossuet, ô verbe, en qui tout est vie règne sur nous.

Nos principes sont établis. Regardons à cette lumière là ce qu'on a fait jusqu'à ce jour, et apprécions en deux mots les deux principales Ecoles littéraires : le 17^{me} et le 19^{me} siècle. Cela ne sera pas long ; le cadre est fait. Chaque personnage viendra tout seul se mettre à sa place dans le tableau.

Si je regarde le 17^{me} siècle, je vois un homme qui pose des règles et définit chaque branche de l'Art. Il définit la Tragédie. En a-t-il le droit ? Que signifie ce mot ?

La Tragédie n'est qu'une des formes du Drame. Un mot donc sur le Drame en général.

Drame vient de *deinon*, faire. Toute action est donc un drame. Toute action, comme toute connaissance et tout sentiment suppose trois choses, un sujet, un régime, un rapport entre le sujet et le régime. Les deux termes pouvant varier à l'infini, le rapport qui existe entre eux est sujet aux mêmes variations, puisqu'il dépend d'eux. L'action la plus légère et la plus insignifiante est un drame, tout aussi bien que la

17.
mort de Roméo et de Juliette. Car si je dis : je mange du beafsteck, il y a là un sujet et un régime qui sont en rapport l'un avec l'autre. Je mange du beafsteck; le sujet agit : il agit en vertu de son individualité propre. Tout homme a son individualité c'est à cela qu'on le reconnaît. Il a son individualité interne et son individualité externe : par une bizarrerie étrange, ces deux individualités sont souvent en raison inverse l'une de l'autre. Si le dehors promet trop, souvent le dedans ne tient rien. J'agis donc, en vertu de mon individualité : je marque mon action d'un cachet qui est le mien. Je marque de ce cachet tous mes actes, tous, soit intellectuels, soit matériels. Ici le sujet c'est moi, le régime c'est le beafsteck. Un certain rapport qui résulte des deux termes s'établit entre eux. Changez l'un des termes : le rapport va changer. Je ne mange pas comme vous. Je ne mange pas comme je tuerais quelqu'un. Supposez donc un changement de sujet ou de régime, le rapport va changer et avec eux l'idée : l'acte, de calme qu'il était, deviendra passionné, et au lieu de mon diner, vous aurez Hamlet ou Othello. Dans ce cas, la scène s'élargissant, il faudra plus de lumière pour l'éclairer. De là plusieurs personnages, dont chacun, comme je l'ai dit, a sa fonction propre et sa fonction harmonique. - Vous êtes sur une éminence : devant vous se déroule un beau paysage. Si le soleil donne en plein devant vous au milieu, si à la droite vous avez de l'ombre, à gauche un demi-jour, l'effet sera, je crois, aussi beau que possible. Maintenant si c'est une grande passion qui se déploie là devant vous, pour se développer à l'aise, elle vous demandera de l'espace, de l'air, de la lumière, et dans cette lumière des nuances différentes. Juliette est au soleil, elle resplendit, Paris est dans l'ombre : la nourrice qui n'est là passionnée que par contre-coup, réfléchit seulement les rayons. Là, comme dans le paysage, la lumière, l'ombre et les pénombres. Et chacun d'eux voit le paysage avec ses yeux bons ou mauvais et du point où il est placé. De là quels effets non pas cherchés, mais nécessaires. 'Que de fécondité' 'que de variété' 'que de vie' comme l'idée sera à l'aise : c'est elle qui déterminera le rapport du sujet au régime. Ce rapport n'est pas fixe, invariable, fatal, comme dans la tragédie classique. Un prince ne raconte pas toujours son amour obligé pour une princesse obligée à un confident obligé dans un vestibule de palais obligé. - Je vais plus loin : plus le prince et le palais sont habitués l'un à l'autre, plus ils ont horreur l'un de l'autre. Placez le drame où vous voudrez, dans le monde, sur le théâtre, sur une toile, ses conditions accidentelles se modifieront, comme je l'ai dit, suivant le milieu ; ses conditions essentielles resteront invariables comme la nature des choses. Les premiers drames qu'on a balbutiés sur un théâtre étaient de simples récits ; plus tard on a voulu tirer de ces récits un enseignement : les enfants disent ce qu'ils voient. Les hommes réfléchissent sur ce qu'ils ont vu. L'enfant qui vient au monde boit et digère ; plus tard il apprend dans quel but il a bu et digéré. Mais de tout temps l'humanité a fait quelque chose et l'a dit. Or, qu'est-ce qu'énoncer un acte, c'est exprimer une idée, et la

¹⁸ sensibiliser au moyen de cet acte. Tout drame est donc forcément une idée dramatique. Il n'est forcément que cela. Mais il est forcément cela.

Mais, pourra-t-on dire, vous définissez le drame à votre manière. Boileau le définit à la sienne. Selon lui, la tragédie est soumise à telle et telle règle déterminée. S'il lui plaît d'appeler cela tragédie, qu'avez-vous à dire? Pourquoi sa définition ne vaudrait-elle pas la vôtre? N'a-t-il pas les mêmes droits que vous?

Voici ma réponse: Il y a deux espèces de définitions, la définition de chose et la définition de mot. La définition de mot est arbitraire. La définition de chose est une opération logique de l'entendement. Elle doit s'appuyer sur une vérité, antérieurement démontrée. Elle doit être l'expression d'un rapport reconnu nécessaire, le corollaire appliqué d'un axiome. Si je dis: il y a un plus court chemin d'un point à un autre, j'énonce un axiome. Si j'ajoute: la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre, j'énonce une proposition contenue dans l'axiome, attendu que, puisqu'il y a un plus court chemin, il faut bien que ce plus court chemin ait un nom quelconque, et ma proposition n'a que ceci d'arbitraire, c'est le mot ligne droite. Le plus court chemin pourrait s'appeler n'importe comment. La chose est obligée: le mot seul est arbitraire: je suis dans mon droit. Si donc vous définissez une des branches de l'art de façon à lui imposer certaines règles, il faudra que ces règles découlent logiquement d'une vérité première de moi reconnue, et s'il vous plaît d'appeler cette œuvre tragédie, vous en avez le droit, ceci est une définition de mot. Mais commençons par nous entendre sur la définition de chose: commençons par me prouver que la tragédie, telle que vous la voulez, est l'expression d'un rapport nécessaire entre l'art et l'homme, tels que nous les connaissons. Vous ne l'avez pas fait, vous ne pouvez pas le faire. Je vais vous le démontrer. — Nous nous sommes appuyés, nous, sur des bases inébranlables, nous avons pris les choses à leur commencement: nous n'avons marché qu'à coup sûr; nous avons prouvé que l'idée était souveraine et qu'on ne doit parler que pour dire quelque chose. Si donc votre définition contredit cette vérité désormais certaine, et ne s'appuie sur aucun principe reconnu, votre définition de la tragédie est arbitraire, non seulement dans le mot, ce qui serait permis, mais dans la chose, ce qui est absurde.

La théorie du 17^e siècle est dans Boileau: les préceptes sont mis en pratique par Racine. Prenons pour type une de ses tragédies, *Phèdre*, par exemple, et regardons-la un instant.

Tout drame, ai-je dit, est une idée dramatique: Puisque je n'ai démontré que cela, je ne veux m'appuyer que là-dessus dans la discussion.

Vous ne pouvez pas éviter l'idée. Quel que soit votre mode d'expression, il faut bien qu'elle vous conduise la main. Sans doute quand on ment ou qu'on parle à demi mot, par parabole, par allusion, pour ne pas se faire entendre, si vous voulez, le mot voile et doit

19.
voiler la pensée ; mais il ne fait là que lui rendre un service déguisé ; c'est pour elle, non
pour lui qu'il est là : quand l'idée veut se cacher, c'est entrer dans ses vues que de lui donner
un masque. Mais dans le Drame, qui est de toutes les œuvres possibles, celle peut-être où la
pensée a le plus de moyens, d'instruments, de serviteurs à ses ordres, dans le drame qui montre
pour enseigner, certes, au lieu de se cacher l'idée doit resplendir au grand soleil. Le Drame
est un tableau et une leçon, ce n'est pas une énigme. Dans la tragédie que j'ai nommée, il
s'agit d'une épouse et d'une mère coupable. Tout doit donc être pour cette pensée et par elle :
le style, le sujet, le temps, le lieu, chaque chose, chaque moyen doit tendre à la montrer
creusée par quelque côté nouveau, à mettre en saillie toutes ses faces.

Or, qu'a fait Racine ? Ce qui me frappe d'abord c'est le style. Enone ne dit
pas : Phèdre ne dort ni ne mange. Elle dit :

Les ombres par trois fois ont obscurci les lieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture.

Elle parle un langage élégant. Ceci n'a pas besoin d'être prouvé, pour deux raisons.
D'abord on le sent, et puis tout le monde en convient. On ne diffère que sur l'idée qu'on
attache à ce mot. Dans la bouche de Voltaire, être élégant c'est parler un langage choisi,
se séparer du vulgaire ignorant, et écrire sous la dictée des Muses. Dans la mienne, être
élégant signifie : se priver du mot vrai, en prendre un moins juste et plus recherché dans
la crainte de parler comme tout le monde. Singulière erreur : quand une jeune fille fait
sa première communion, on ne la barbote pas des pieds jusqu'à la tête ; pour ce jour là,
on lui met une robe bien simple et bien blanche ; on la laisse aller au soleil dans sa candeur
et sa virginité. Et l'idée, l'Idée ! l'idée, la vierge par excellence, pourquoi la défigurer a-
vec vos singeries et vos arlequinades, pourquoi la faire grimacer sous votre masque ?

Dans ce style faussé, l'homme qui parle se cache aussi bien que la chose qu'il
dit. On ne dit pas : moi, vous. On dit : mon cœur, mon sang, mon bras, mon glaive, vos
beaux yeux. Les Payens, qui avaient décomposé l'homme, pouvaient peut-être éviter
en parlant les pronoms personnels. Mais Racine qui avait lu dans l'Évangile : Ego sum,
pourquoi Racine ne disait-il pas : moi. Pourquoi rétrograder de deux mille ans ? Pour-
quoi ? Ah ! peut-être parce que si celui qui se sent fort par la pensée est humble par l'ex-
pression, celui qui se sent nul par lui-même enjolive son habit. Quand la gangrène est
partout, c'est le triomphe des Coiffeurs. Plus on se sent pourri, plus on se fait friser. Mais
ce n'est pas tout. Tous les moyens dont le drame dispose pour mettre l'idée en relief. Racine
s'en sert pour la mettre dans l'ombre.

Celui qui fait son drame a besoin pour manifester son idée d'une action

quelconque : il doit placer cette action dans un point défini du temps et de l'espace. Le point, il peut le choisir. Mais d'après nos principes, le choix doit être tel qu'il n'entraîne, s'il est possible, aucune conséquence indépendante de l'idée ; il doit la laisser aussi libre que possible de se manifester sous la forme qu'elle choisit. Au lieu de cela, que voyons-nous ? Racine va chercher dans les temps fabuleux certains mots qui réveillent forcément certains souvenirs, comme *Thésée* et *Minos*. Il se place ainsi dans cette alternative, ou de nous distraire de la pensée mère par l'idée accessoire que font naître en nous ces noms connus et ces souvenirs classiques, ou de nous tromper en ne nous montrant pas cette idée accessoire que le nom du héros nous avait mis en droit d'attendre. Si en effet pour dramatiser son idée, il emprunte le secours de *Thésée*, de *Phédre* et d'*Hypolite*, ou bien il nous montrera en effet le *Thésée*, la *Phédre*, l'*Hypolite* que nous connaissons, et dans ce cas, les obligations secondaires auxquelles ces noms le condamneront seront autant de liens qui gêneront son idée ; au lieu d'une épouse coupable, d'un fils innocent, d'un père trompé, personnages intéressants parce qu'ils sont des hommes, nous aurons des héros classiques et des aventures mythologiques dont nous n'avons que faire. Ou bien il nous montrera sous ces noms héroïques le premier mari, la première femme venue, et alors il montrera à l'idée historique et mythologique qu'il a fait naître en nous, et sera infidèle au devoir supplémentaire dont il s'est chargé. Racine est tombé dans le premier inconvénient ; Ordon dans le second. Il était certes bien simple de prendre son sujet autour de *Saï* et de laisser l'idée se développer largement. Mais Racine voulait imiter, imiter des formes, et dans son culte pour la forme et pour l'imitation, il volait aux Grecs jusqu'à leur nom.

Ce que je dis du temps s'applique également au lieu. Pour le plaisir d'aller en Grèce, on impose à son idée des nécessités qui ne viennent pas d'elle. Racine, poète moderne, poète chrétien, rejette dans l'Art la vie chrétienne et moderne et va chercher la vie antique, la vie grecque. Il pourra bien se priver du Christianisme, mais il ne pourra pas s'en priver du Paganisme. Le Paganisme est mort, il lui glissera entre les mains. Je m'explique.

Dans Euripide, c'est *Vénus* qui ouvre la tragédie d'*Hypolite* ; elle paraît dans la Scène et dit : Je suis *Vénus*. Latharpe voit là-dedans l'enfance de l'Art. J'y vois la conséquence rigoureuse de la religion d'Euripide. Le Paganisme étant, comme nous l'avons dit, le culte de la forme, le propre de toute divinité payenne est de se montrer. Les Dieux étaient les concitoyens des Grecs. On les rencontrait partout, dans les bois, dans les carrefours, sur la place publique ; s'ils n'eussent pas joué de rôle sur la scène, la société grecque dont ils faisaient partie n'y aurait pas été représentée tout entière. Dans le christianisme au contraire le Dieu d'une religion essentiellement spiritualiste est un Dieu caché. Il ne peut paraître sur la scène, comme personnage figurant, mais rien ne l'empêche de s'y faire sentir, là comme ailleurs. Dans le drame, comme dans le monde,

21.
quand on ne vient pas en personne, on se fait remplacer. Il peut confier ses intérêts à un homme et le charger de sa cause. Cet homme peut être bon, grand, honnête, à travers les péripéties du drame, images de celles de la vie, il peut se sanctifier. La vertu qui signifie la force n'est pas fade et ennuyeuse, comme quelques gens se l'imaginent, et comme Lord Byron l'a dit. Mais cette condition de vertu pratique n'est pas nécessaire au personnage par qui doit se manifester l'intervention divine telle que je l'indique. Un homme faible et misérable, peut-être avili ou sur le point de s'avilir, peut sortir de la boue au jour marqué par Dieu, et s'élever à la majesté d'un apôtre et d'un vengeur. — Je vais plus loin : plus l'instrument est misérable, plus la main qui le dirige est évidemment et manifestement divine. Dieu qui n'est pas délicat dans le choix des procédés, a voulu que tout servît à son œuvre et que du mal sortît le bien. Imitons-le. Cette imitation là est la seule qui puisse s'avouer.

À défaut d'un homme, l'action providentielle peut dans un œuvre d'art se manifester par un fait. Un concours de circonstance qui paraît fortuit peut révéler dignement la main qui conduit tout. Dans Hamlet, l'action se dénoue par des moyens qui sont en dehors d'elle et la vengeance se fait comme fortuitement. Voltaire s'en est moqué : il n'y voyait que le hasard. Agenouillons-nous, nous qui y voyons la Providence.

Quant à Racine, cette grande et souveraine action de la Providence sur la vie et par conséquent sur cette manifestation de la vie qu'on appelle l'Art, il n'y a pas même pensé. Il aurait peut-être voulu se dispenser de Dieu, comme il se dispensait de l'homme, de l'idée, de la matière et de tout. Cependant comme il fallait bien que des héros parussent vivre sous une religion quelconque et dans un pays quelconque, il fallait bien mentionner parfois la Grèce, la Crète, le siège de Troie, Perithoïs et les dieux de la fable. Mais comme cet attirail n'était plus de mise, comme ces dieux là avaient fait leur temps, comme ils ne font point partie de la vie moderne, comme ils n'étaient plus de la connaissance du public, il ne put plus les montrer sur la scène. Toutes les fois qu'on est dans le faux, il faut transiger. Il les réséqua dans la coulisse. Phèdre parle de Vénus et subit son joug, mais Vénus ne se montre pas. Laharpe regarde cette adresse comme un perfectionnement apporté par le savant Racine à l'art grossier d'Euripide. J'y vois une inconséquence nécessitée par l'anachronisme. Je l'ai déjà dit : si vous nous parlez de Vénus, montrez-la nous. Quand elle se cache, elle n'est plus Vénus. Quand elle disparaît comme personne physique pour reparaître comme influence morale, elle n'est plus la divinité payenne, que nous voyons dans Euripide ; elle est un je ne sais quoi importé je ne sais d'où et qui a perdu la forme en route. C'est un mélange bâtard de Christianisme et de Paganisme. Les remords de Phèdre ne sont pas d'une payenne. La fatalité non plus n'est pas

franche dans cette œuvre. Thésée est absent, on le croit mort. Tout est pallié, tout est adouci. Autant de transactions, autant de lâchetés. La fatalité ne doit pas être timide. Je ne trouve pas non plus dans ces gens de bonne compagnie, dans ces élégants seigneurs ce qu'il faut pour me faire croire à Minos. Dans les salons du 17^e siècle, il n'y a plus place pour cette sombre et implacable malédiction qui pourrait bien il y a 3000 ans peser sur la tête d'Œdipe, mais qui chez nous se trouve déplacée, ridicule, et n'est plus qu'un mensonge honteux de lui-même qui se trahit et demande grâce. Ce sont des adoucissements, des périphrases à travers lesquelles, malgré le poète qui lutte contre elles, perce à demi et timidement l'inévitable idée du libre arbitre. Il en résulte un demi-jour où deux ombres à demi entrevues, la liberté et la fatalité, paraissent et disparaissent à la manière des Fantômes.

La même impossibilité de revenir en arrière qui a empêché Racine de faire une œuvre vraiment payenne, l'a aussi empêché d'en faire une vraiment grecque. Mais le rôle de Phèdre lui-même qui, comme je le dirai tout-à-l'heure a des beautés d'un autre genre, ce rôle n'est pas grec. Dira-t-on qu'il ne s'agissait pas de peindre les mœurs d'une grecque, mais les passions d'une femme; Soit. Mais alors, comme je le disais tout à l'heure, qu'on prenne la première venue. Elle sera femme: elle aura ses passions; elle ne sera pas Phèdre; elle ne traînera pas après elle un attirail mythologique qui ne fait que distraire de ses passions. On ne transporte pas dans une époque la vie d'une autre. On peut bien prendre à un étranger ses formes et jusqu'à son nom, mais on ne lui prend pas sa marque. La Phèdre française copie en entrant la Phèdre grecque; mais quelle différence! Chez Euripide, c'est une femme fière et passionnée qui rejette violemment ses grands cheveux ardents sur ses épaules dans le libre emportement d'une passion toute sauvage. Chez Racine, c'est une petite maîtresse de mauvaise humeur qui vient de se faire élégamment coiffer et parle avec aigreur de cette coiffure qui la gêne: elle veut et ne veut pas. Elle a des caprices de jolie femme.

La Phèdre grecque jette en l'air des paroles qu'elle n'écoute même pas. C'est du délire; mais le délire, comme toute chose, a sa raison d'être. Ainsi, comme toute personne malade, elle voudrait changer. Changer pour s'éloigner d'elle; il lui faut la campagne, des fontaines, de la fraîcheur c'est-à-dire de la pureté; changer pour se rapprocher d'Hippolyte, la chasse, les chevaux. Ces deux vœux sont séparés par un silence pendant lequel sa nourrice parle, sans que Phèdre l'écoute. Au lieu de cette ardeur, la Phèdre française prononce trois vers qui se suivent et se ressemblent: deux défauts très-graves là où il s'agissait de faire contraste. C'est un délire froid, classique, déplacé dans la bouche de cette dame en costume de bal qui a l'air d'attendre un danseur; il va mal avec ce qui précède et avec ce qui suit. On sent qu'il est pris d'ailleurs et qu'on a voulu le mettre là.

Je me hâte de dire que ce rôle de Phèdre contient de véritables beautés, et que la scène de la déclaration, bien qu'entachée elle-même des vices inhérents à l'œuvre dont elle fait partie, annonce une connaissance fine de certains détails du cœur et une grande habileté d'exécution, quand les efforts de Phèdre pour écarter l'idée d'Hippolyte ne servent qu'à l'y ramener. Les mêmes qualités se retrouvent dans la peinture vraie et quelquefois saisissante de la passion qui se maudait elle-même et qui pourtant voudrait s'être satisfaite. — On a beaucoup dit et répété que Racine connaissait le cœur humain. J'en suis, je l'avoue, médiocrement frappé. Sans doute il analyse délicatement certaines passions élégantes, celles des femmes surtout, encore pourvu qu'il y ait place là pour la noblesse tragique. Mais la phrase est là qui fait presque toujours penser à elle; l'idée du vers bien fait ne le tâche guère ni ne vous tâche. En lisant Shakespeare, après plusieurs scènes souvent ennuyeuses, ne vous êtes-vous pas senti quelquefois pris au cœur, réveillé en sursaut par un mot qui était pour vous une révélation de vous-même, comme un homme qui sort à demi d'un profond sommeil, et voyant tout à coup son image dans une glace reculerait épouvanté et s'écriant: me voilà. C'est ce qui arrive peu à la lecture de Racine. On est sûr d'avance qu'il ne franchira pas une certaine limite. Son genre l'en empêche. Le pourrait-il, il ne l'oserait pas. La majesté du coturne est là qui l'arrête. Pour remuer les couches plus profondes, il faudrait vivre de la vie des hommes et parler leur langage. La crainte d'être vulgaire l'empêche d'être poignant.

Il y a des détails heureux, des échappées, des velléités de lumière, des vérités entrevues. Mais, dans la tragédie, l'émotion même, quand il y en a, a quelque chose d'officiel. Ces gens-là ne respirent pas largement. Le mot profond, spontané, inattendu, le mot qui peint l'homme, l'homme tout entier, tous les hommes, l'homme du peuple comme l'homme de cour, le mot jeté, le mot que le premier venu tâche, et tâche sans y penser, malgré lui, dans ces rares moments où l'on parle comme on pense, à propos d'un grand événement ou à propos de rien, dans la rue, dans sa chambre en faisant sa cuisine, ou en embrassant sa sœur, le cri sans élégance de la passion prise sur le fait et qui ne s'écoute plus parler, voilà ce qui ne sort pas de la bouche de ces petits maîtres. — Bref, Racine a peint des héros, non des hommes, et le héros est le contraire de l'homme. L'homme est un être multiple, à moitié bon, à moitié mauvais, à moitié fort, à moitié faible, plein de doutes, de bizarreries, de contradictions; le héros est tout d'une pièce. Le même homme a mille faces et mille tons. Le même héros n'a qu'une face et qu'un ton, et tous les héros se ressemblent entre eux. L'homme nous intéresse parce qu'il nous ressemble; le héros nous est indifférent, parce qu'il est étranger. L'homme est sur ses pieds; le héros serait sur des échasses s'il était quelque part. L'homme vit; le héros est une abstraction, qui est là pour porter de grands coups et réciter de grands vers. Thésée est le type du héros. Phèdre est quelquefois femme.

Phèdre est quelquefois femme; à la bonne heure! mais je sens toujours l'héroïne

24
grecque empruntée à un autre temps, à un autre pays, à une autre religion qui nous parle en superbes alexandrins français. Voilà ce que c'est que d'imiter. Vous ne voulez pas être chrétien, être de votre temps; vous ne pouvez pas être païen, être d'un autre temps. Vous n'êtes ni chrétien, ni païen, vous n'êtes d'aucun temps. L'imitation, comme toute chose fautive et impossible, à pour punition l'absurde. Vous voulez prendre un homme du temps d'Euripide; l'homme vous glisse entre les mains. Vous ne prenez que l'habit et pour la punition du voleur, l'habit volé ne lui va plus. — On ne se répète pas assez que l'imitation est chose non pas difficile, mais impossible. Que faudrait-il en effet pour qu'un homme en imitât un autre. Il faudrait qu'il lui ravit son cachet propre, son individualité. Or l'individualité est précisément ce qui dans chacun de nous est incommunicable. Vous pouvez tout me faire, excepté me prendre la mienne. Pensez, parlez, écrivez mieux que moi, plus mal que moi, vous êtes libre; mais vous ne penserez pas, vous ne parlerez pas, vous n'écrirez pas comme je pense, comme je parle comme j'écris. Car ce cachet étant précisément ce qui fait que je suis moi et non pas vous, pour me le prendre, il faudrait cesser d'être vous et devenir moi. Comment une idée si simple ne se présente-t-elle pas à tout le monde? — Revenons à Racine.

S'il n'est d'aucun temps, il n'est forcément d'aucun lieu. Je n'insisterai pas sur les unités: ce sont des niaiseries reconnues et j'ai bien autre chose à faire qu'à enfoncer des portes ouvertes. Mais je vais faire observer par où elles touchent à une erreur plus grave qu'elles peuvent être, et qui n'a pas été assez remarquée. L'unité de lieu entraîne certaines conséquences si évidemment impossibles que le 17^e siècle lui-même en fut choqué. Il est trop clair que le tyran et les conspirateurs ne viennent pas déclamer à haute voix, à tour de rôle, les uns contre les autres sous le même vestibule. Pourtant Boileau prescrivait l'unité de lieu, on ne discutait pas; alors, comme on ne voulait pas laisser l'action se développer librement dans le temps et dans l'espace, comme on ne pouvait pas sérieusement se la figurer resserrée dans les limites que la règle lui imposait, il en résulta que, ne sachant où se passer, elle ne se passa nulle part. Nous retrouvons ici la même erreur avec la même conséquence. La scène ne pouvant pas matériellement être une chambre unique, et n'ayant pas la permission d'être autre chose, fut, comme tout le reste, une abstraction. Nous sommes toujours dans la même impasse. Joignons à cela le style funèbrement noble qui ne voulait pas appeler les choses par leur nom, et dédaignant de parler des détails et de la vie pratique, nous comprendrons que la matière ait été presque toujours bannie des tragédies classiques. Quand on est forcé d'en faire mention, on la dissimule autant que possible. Quand Racine est forcé de nommer un objet, il se donne de garde de le qualifier avec précision: ce serait nous le rendre sensible. Grâce à ce procédé, la chose dont il parle, quand par hasard il

parle d'une chose, reste à l'état abstrait; car ce qui n'est pas qualifié n'est rien pour nous, et c'est ce qu'il veut; il veut que les objets extérieurs ne soient rien. Quand il vous parle d'un bois, d'un palais, cela n'a ni forme, ni couleur, ni étendue; ce n'est ni petit ni grand, ni beau, ni laid. C'est un bois, un palais. N'en demandez pas davantage. Aussi n'est-ce rien, comme tout le reste. Vous figurez-vous le temple où le sauvage Hippolyte donne rendez-vous à la triste Phèdre? On nous dit qu'il est sacré, formidable aux parjures, parce que cela ne fait rien sentir, rien palper. Je ne puis me figurer que ce temple là soit quelque part, ou qu'il soit bâti avec une matière quelconque. Nous ne savons rien de Crète, sinon qu'elle est aimable. Cela vous présente-t-il une idée bien nette? Par la même raison, Racine a horreur des mesures d'espace et de temps. Cela déterminerait un objet, et il ne faut rien déterminer. Quand il indique une date, il dit six mois, plus de six mois:

Hippolyte: Depuis plus de six mois éloigné de mon père.

Oreste: Après plus de six mois que je t'avais perdu.

Esther: Depuis plus de six mois que je te fais chercher.

Six mois ce n'est pas une date; c'est un a peu près. Il n'eût jamais dit: 5 mois, eût été trop précis, trop détaillé, trop vivant.

La matière est donc couverte d'un voile. Or l'homme étant en partie âme et en partie corps, et ayant besoin, comme je l'ai dit, de la matière extérieure pour le développement complet de ses forces, c'est-à-dire pour sa vie complète, la matière supprimée, la moitié de la vie fut supprimée. Mais au moins les forces qui s'appliquent à la pensée, au sentiment, la vie intellectuelle et morale est-elle complète chez Racine? Non, car tout se tient. La pensée, l'amour peuvent bien être conçus par notre entendement comme des notions abstraites, indépendantes de tout, mais dès qu'ils entrent en nous, ils ont besoin pour se manifester d'un objet extérieur auxquels ils s'appliquent. Or cet objet a besoin des autres. Tout a besoin de tout. Une force ne peut se passer de l'autre: la vie ne se scinde pas. Qui n'a pas tout n'a rien. De là chez Racine la suppression de la vie. Les grandes passions ont besoin de tout ce qui les entoure pour se manifester. Roméo et Juliette en se disant adieu, parlent de l'alouette et du rossignol. Dans Racine, chaque héros a son confident auquel il raconte ses amours, ses malheurs, ses craintes, ses espérances. Ce personnage est, comme on le sait, une occasion regrettable de froids récits et de scènes ennuyeuses. Mais il y a un inconvénient encore plus grave.

En concentrant sur lui tout ce que la passion de son maître a d'expansif, en donnant à cette passion un débouché unique et toujours prêt, il la dispense de se répandre sur tous les hommes et sur toutes les choses. Juliette a pour confidentes son balcon, sa solitude, son jardin, la nuit et les étoiles; tout ce qu'elle sent, tout ce qu'elle aime,

tout ce qu'elle voit, tout ce qu'elle rêve; Iphigène n'a qu'Enone. Comme les sentiments d'un héros classique ne sont pas lui-même, il leur faut une place à part, un débouché spécial: comme on ne sent pas ces gens là aimant dans toute leur vie, ils sont obligés à un moment donné de nous prévenir qu'ils aiment, et en aimant ils ne font pas autre chose. Britannicus est un amoureux; Narcisse est un traître. Ce sont eux qui l'affirment. Britannicus ne va plus faire qu'aimer et Narcisse que trahir. N'attendez pas autre chose; ils mentiraient au programme. L'amour, la trahison sont collés sur leur dos comme des habits d'une couleur spéciale; peut-être les déposent-ils en quittant la scène; ce n'est pas eux-mêmes, c'est leur état, ce n'est pas leur vie, c'est leur rôle, c'est leur costume; l'un est amoureux, l'autre est traître comme on est avocat ou serrurier. Toujours la qualité à la place de l'individu, l'abstraction à la place de la réalité. Iphigénie est une amoureuse. Deldémone une femme qui aime. La différence est grande. De là résulte que voyant et touchant Deldémone, nous la connaissons tout entière dans son passé et dans son avenir comme dans son présent. C'est le complément de la vie. Et ceci est rigoureusement nécessaire. Une femme vivante a un passé et un avenir. Une héroïne qui n'est rien ne paraît quelque chose que dans l'instant où elle est sur la scène. On ne serait pas étonné que Junie déposât dans la coulisse sa tête avec sa guirlande de fleurs. Agrippine a plus de réalité. Quand elle quitte la scène nous la suivons mieux dans sa chambre. Le propre d'un esprit inférieur est de ne montrer dans ses conceptions et de ne saisir dans les conceptions des autres que l'instant précis où se passe le drame. Il ne peint jamais un homme; il vous montre comment un individu qui vient tout exprès on ne sait d'où agit dans une position donnée. Au contraire, Shakespeare et quelquefois Molière, en nous montrant quelque chose d'un homme, nous font deviner le reste. Ils ne se bornent pas à vous faire connaître Othello, Harpagon dans un moment de crise; ils se servent du moment de crise pour nous faire connaître l'Othello, l'Harpagon de tous les jours. Je connais Juliette comme si j'avais vécu avec elle. Je ne conçois Hippolyte que causant avec Thérèse. Le confident est la mort du drame, car il contribue à le dispenser du détail de la vie dont le drame a un absolu besoin. Racine, qui prenait l'abstraction pour l'élevation, Racine avait horreur du détail, et cela se conçoit très-bien. Le détail nécessite l'application directe de l'idée à un objet concret et familier; le détail foue à vivre, et Racine ne voulait pas vivre. Il aurait cru cela indigne de la majesté du cothurne, comme on disait. Quand ses héros vont et viennent, on ne sait pas sur quoi ils marchent. Je ne m'imaginais pas Thérèse en voyage à la recherche de Thésée. Quand il demandait des nouvelles du héros, comment devait-il s'exprimer? Comment devait-on lui répondre? Ce devait être une conversation d'ombres, un dialogue de morts. Quand il revient engager avec son élève la conversation qui commence la pièce, on nous dit que la scène se passe à Trézène. Elle me paraît ne se passer ni à Trézène ni ailleurs, ni dans un bois, ni dans une chaumière, ni dans un vrai palais. On est sur un fil d'archal, suspendu entre le ciel et la terre,

ou pour mieux dire nulle part. Mais ces héros n'ayant pas de corps, on conçoit qu'ils tiennent^{27.} en l'air. De plus, la passion chez Racine étant, comme je viens de le prouver, abstraite, est généralement identique. Elle ne peut se manifester diversement suivant chacun; car cette variété serait^{de} la vie. Ainsi ce grand moyen dramatique, le contraste des deux impressions qu'un objet donné produit sur deux spectateurs est supprimé. Le grand titre de Shakspeare c'est d'avoir introduit la vie dans l'art, la vie pleine et complète, dans sa plus large, dans sa plus glorieuse acception. Sans doute les Grecs, plus francs que Racine, n'avaient pas refusé l'action, la vie à leurs héros. Ils avaient tiré le nom du drame du mot qui veut dire faire. Mais, comme je l'ai montré, l'unité leur manquant, la vie complète ne pouvait se trouver chez eux. Ils discouraient sur la scène plus qu'ils n'agissaient. Ils ne refusaient pas l'action matérielle; mais chez eux elle était l'incident du drame, non sa nécessité. Shakspeare a étendu, développé, complété la vie, en prenant tout l'homme, avec tout ce qu'il sent, tout ce qu'il pense, tout ce qu'il voit, tout ce qu'il palpe, et en faisant de toutes ses forces unifiées, non l'accent mais le fonds même, et la grande vie de son œuvre. Un mouchoir perdu : voilà le nœud du drame, dans Othello.

Je regrette que chez ce grand homme, cette vie féconde n'ait pas toujours été au service d'une idée féconde, et par conséquent soit incomplète. Je regrette que tout dans son œuvre n'aille pas toujours droit au but. Ses défauts sont connus, je les avoue tous. Mais je l'admire profondément. Il arriva en ce monde, chargé d'introduire une vérité. Il a rempli glorieusement sa tâche. Le bruit qu'il a fait dans le monde retentit depuis trois-cents ans. Les Allemands l'ont entendu et se sont mis en route. Mais Shakspeare avait montré le chemin.

Dans Hamlet, les fossoyeurs jouent avec des têtes de mort; pendant ce temps-là, Hamlet réfléchit et finit par reconnaître le crâne meurtri d'un ancien ami. Voilà la vie.

Dans Manfred, de Byron, l'homme agité par l'Infini court au hasard sur le bord de je ne sais quels précipices et trouve au haut de ses rochers la pensée qu'il trouve partout parce qu'elle est lui-même. Un chasseur de chamois ne pense qu'au danger physique qu'il court : Voilà la vie. Dans Athalie au contraire, l'enfant, le petit Joas, est fondu dans le même moule que le grand-prêtre. Ainsi se trouve gâtée une idée vraie, heureuse, hardie pour ce temps-là, qui eut pu être féconde, et qui a été stérile : l'idée d'introduire un enfant dans une tragédie. On habille Joas pour une cérémonie, on lui essaye une couronne; il ne songe pas à s'amuser du spectacle; rien chez lui ne trahit l'enfant. Il voit tout du même œil que le Grand-prêtre et parle presque du même ton : Voilà la mort.

Tout cela du reste s'explique très-bien. Racine travaillait pour la forme,

à propos de la forme. Tous ses personnages doivent être faits d'avance sur un certain modèle, toujours à peu près identique quelqu'ils soient, de même que tous ses vers se ressemblent plus ou moins, quelque chose qu'ils disent. C'est qu'en effet la forme ne peut recevoir de vie et de variété qu'autant que l'idée lui en communique: mais il faut pour cela qu'elle relève de l'idée. Quand, au contraire, indépendante de l'idée et du milieu où elle se produit, la forme va toute seule pour elle-même et par elle-même, elle est condamnée d'avance à la monotonie: car elle n'a pas en elle l'élément qui fait qu'on varie: tous les vers sont faits sur la même cadence. Pourquoi donc varieraient-ils s'ils ne prennent pas ailleurs leur raison de changer? Dans la théorie vraie, la forme, résultat du rapport entre l'idée et son milieu, change avec l'un et l'autre, c'est-à-dire change sans cesse. Dans la théorie classique, le vers est souverain, par conséquent identique. D'ailleurs l'idée étant voilée, et le milieu abstrait, la forme doit nécessairement être pétrifiée. Si cette loi est vraie dans l'Art, elle est vraie partout. Quiconque veut s'annihiler, se pétrifier, s'immobiliser, s'ôter la chaleur et la vie a recours à la forme. Dans certains salons, il y a un ton obligé, une causerie obligée, une toilette obligée: tout est convenu d'avance. On évite avant tout de se singulariser. Or qu'est-ce, s'il vous plaît, que se singulariser? C'est laisser percer son individualité propre, c'est laisser place à une idée, à un sentiment quelconque, c'est-à-dire quelque chose enfin. Or quand on dit quelque chose, on est ridicule. Le bon ton c'est de parler sans rien dire, et d'après certaines règles convenues. Par là tous sont passés au même niveau et chacun est effacé. En sortant de là, on peut jouer Agamemnon sans déroger. On ne fera que changer de rôle. On peut établir cette proportion: La tragédie est au drame vrai ce que l'habit est au corps, ce que la forme est au fonds, ce que le Monsieur est à l'homme. Racine n'est pas du reste le poète classique à qui la variété manque le plus totalement. Voltaire est bien autrement uniforme. Mais je suis forcé de dire que même chez Racine, à part Britannicus son chef-d'œuvre, Britannicus qui a son cachet, les différences de ton, de mœurs, de costume sont plus apparentes que réelles. Lisez Shakespeare au contraire. Ouvrez Hamlet et ensuite Roméo. Dans Hamlet, le doute, le froid, la nuit, l'hiver, la neige, la glace et le brouillard. Quelque chose vous resserre et vous glace. Dans Roméo, l'été, le soleil, la chaleur, la vie, l'amour, l'Italie, le grand air, les fleurs, les parfums, les roses, un éclat de lumière à se sentir enveloppé, transporté, réchauffé. Dans les deux climats, Shakespeare est à l'aise. Il connaît l'homme de tous les côtés. Il en a fait le tour.

J'ai fait voir ce que valent les règles et où elles mènent. Je crois avoir démontré jusqu'à l'évidence que le principe sur lequel porte la tragédie classique

est absurde dans sa base et fatal dans ses conséquences. Si l'on s'étonne qu'il ait ²⁹ si long-temps prévalu, j'en crois voir deux raisons. La première, c'est que les règles, en imposant à l'auteur des nécessités qui ne dépendent ni de lui ni de son sujet, laissent moins de place à sa liberté propre, à son action individuelle, et par là le mettent à l'abri derrière elles. Si la pièce est mauvaise, prenez-vous en aux règles, cela ne me regarde pas. L'homme est si faible que toute responsabilité lui pèse, et que pour s'en décharger, il sacrifie jusqu'à sa dignité. Les règles l'en déchargent, et il les en remercie. La seconde raison c'est que le 17^{ème} siècle, voulant faire de l'Art le partage d'un petit nombre, l'aristocratizait autant que possible. Une digne façon d'atteindre ce noble but, c'est de multiplier à plaisir les difficultés. En conséquence, après avoir défini le drame arbitrairement, après l'avoir traité comme on ne traite pas un morceau de bois, comme on ne traite pas un fauteuil, (car le fauteuil, comme toute chose, a, pour être bien fait, ses conditions nécessaires,) après donc avoir traité l'Art de cette sorte, vous le travestissez à le rendre méconnaissable, et vous le hérissez de pointes à le rendre inabordable. Vous faites comme un enfant, qui jouant à saute-mouton, complique les difficultés du saut qu'il veut faire, pour prouver à ses camarades qu'il est de force à leur rendre des points. Vous arrivez à la puérilité par la dégradation. Et quelle idée morale voulez-vous que la foule tire de ces tours de force? Aucune le plus souvent. D'ailleurs ce n'est pas fait pour elle. On a raconté aux savants un trait historique, d'après certaines règles. Voilà tout.

Depuis dix ans, quelques personnes ont eu à la résurrection de l'Art classique. Il ne fallait, dit-on, à Racine qu'un bon interprète. On ne comprend pas que le grande tragédienne, qui a ramené la foule à Racine est sa plus mortelle ennemie. En s'attaquant toute vive à ces cadavres, elle leur ôte leur vrai caractère qui est la mort. Donner la vie à une statue, c'est la dénaturer. Elle combat contre ses rôles et se consume dans une lutte sans fonds. On ne sème point dans une terre qui ne rend pas. Elle embrasse un mort. Ses étreintes sont si chaudes qu'on croirait que la vie revient, et cependant c'est toujours un mort.

Est-ce à dire que Racine soit sans aucun mérite? Non certes, il en a beaucoup. Dans ce court aperçu, j'ai plus examiné ses défauts qui sont le fonds que ses qualités. Mais si j'entrais dans les détails, je montrerais combien il a épuré et perfectionné la forme. Je montrerais avec quel art il varie et nuance les caractères, dans Athalie par exemple. Josabeth est habilement placée à côté de Joab; Abner et Mathan sont deux nuances heureuses qui mènent adroitement d'Athalie au Grand-Prieur. Malgré le ton généralement uniforme que j'ai constaté, Racine est quelquefois varié, incisif, passionné dans Phèdre, simple et énergique dans Britannicus, vrai dans Hermione

et Roxane. En un mot, son talent propre l'emportant de temps en temps sur les règles qu'on lui avait faites, il a su quelquefois vivre, malgré les conditions de mort où il s'était placé. Mais quelle triste chose que d'être forcé, pour bien faire, d'oublier sa théorie et ses habitudes. On dit que ses beautés lui appartiennent et que ses défauts sont ceux de son siècle. Je le veux bien. Mais c'est l'homme de talent qui se met à genoux devant son siècle; l'homme de génie met son siècle à genoux devant lui. — D'ailleurs je ne condamne pas l'homme. J'étudie ce qu'il a fait. Dieu seul voit le fonds et pèse le mérite.

Or, Racine, au lieu de pousser en avant, a plutôt suivi une marche rétrograde. Corneille, plus simple, plus fort, plus négligent du vers, souvent plus moderne par le sujet et par la forme est plus avancé que lui, comme Régnier, pour les mêmes raisons, est plus avancé que Boileau. D'ailleurs, à côté de Racine, Pascal sondait hardiment l'homme, et parlait pour exprimer sa pensée; à côté de Racine, Bossuet, le grand orateur, le grand métaphysicien, Bossuet, enfant du tonnerre, comme Mathieu appelle St. Jean, Bossuet parlait la langue royale et rejetait, avec le dédain de St. Paul, son prédécesseur et son frère, tout ce qui tenait au luxe de la phrase. A côté de Racine, enfin, le grand Molière, sans secouer complètement les préjugés, osa quelquefois faire la place large au génie. La vérité et la nature qu'il avait en lui furent plus fortes que la cour qui l'entourait. Il s'attaqua aux choses profondes du cœur, et les exprima souvent dans un langage digne d'elles. Je regrette un certain froid qui règne souvent dans ses œuvres. Je regrette qu'il y manque certaines inspirations élevées, profondes, sublimes qu'avait connues Shakespeare; je regrette l'insignifiance de certains rôles qu'il veut rendre intéressants, quand je compare par exemple Henriette à Juliette. Mais je rends justice à la profondeur de sa pensée et à la simplicité de sa forme. Molière est un homme de génie. Du reste, chose inouïe! il avait plus que Racine la permission d'être vrai, et cela tenait à son genre. Tant le 17^{ème} siècle avait perdu de vue l'unité! Tant il avait scindé l'homme et l'Art; on en était venu à ne plus comprendre qu'il y eut un rapport non seulement entre le poète et le musicien, mais même entre le poète tragique et le poète comique, le poète comique et le poète satirique, &c. Bossuet même, lui qui était à la source et qui aurait dû voir tout à la fois, étant placé si haut, Bossuet ne saisit pas toujours le lien de ces choses. A cet endroit là, son regard est souvent vague et superficiel.

Si je regarde l'Art au siècle suivant, le nom de Voltaire m'arrête d'abord. Je remarque en lui un progrès sur Racine quant au sentiment dramatique, une décadence quant à la forme. Un progrès: il a rapproché de nous le sujet du drame; ses personnages sont dans un lointain moins fabuleux; leurs sentiments moins constamment pompeux, par conséquent plus intéressants, plus dramatiques. Une décadence: son style. (je parle de

31
son style quand il veut être noble) est un affreux composé de l'élégance de Racine, et de la platitudo de Racine : emphatique, faux, à la fois recherché et négligé, il ne s'élève et ne s'élève que dans quelques scènes émouvantes, celle de Lusignan par exemple dans *Lairie*, où l'intérêt de ce qui se passe empêche qu'on ne fasse attention à lui. La grande erreur de Voltaire est, je crois, celle-ci. Pour n'avoir pas compris l'union intime et nécessaire du fonds et de la forme, de la pensée et de la parole, il se conduisit diversement envers elles deux. Au lieu de les faire marcher ensemble et du même pas, il les conduisit l'une en avant, l'autre en arrière. Il veut débarrasser la pensée des liens qui l'enchaînent et aggraver la servitude de la forme. Il en résulte que sa pensée qui veut être hardie est souvent fautive, et atteint la licence au lieu de la liberté, puis elle s'étonne en même temps de la cage de fer où la renferme un style étroit et mesquin. Il en résulte aussi que la forme, qui veut rester classique, est encore plus arriérée, bâtarde et fautive qu'au siècle précédent. Il essaye de battre en brèche les vérités éternelles, et s'agenouille devant une règle de Boileau. C'est sa punition. Lui n'obéit pas à Dieu obéit à un homme. Lui rejette la loi cède au caprice. De là le lamentable poème écrit sur le ton noble que vous savez. Otez à Voltaire toutes ses qualités, exagerez tous ses défauts, amalgamez les dieux de l'Olympe et les réflexions encyclopédiques, platrez le tout d'un style à réjouir un académicien rationaliste, et vous aurez ce monstrueux produit mythologico-philosophique, cette *Henriade* à la fois plate et emphatique, assomante et prétentieuse dont le nom seul éveille l'idée de l'ennui. Assez là-dessus. Nous n'avons pas le temps de nous endormir.

Voltaire n'est guère à son aise que quand il rit. Là son style est d'accord avec sa pensée : là il est lui-même, c'est-à-dire quelque chose d'excellent. Dans la plaisanterie, il est en pays connu : quand il discute, elle n'est pas l'accident, mais le fond de sa discussion ; le sarcasme ne vient pas après coup, comme pour enjoliver l'argument, il est l'argument même. Aussi il le répand à profusion. Il jette l'esprit à tort et à travers comme un homme qui a les mains pleines et qui donne sans compter, et on le sent si riche qu'il a l'air d'en garder pour lui encore plus qu'il n'en distribue aux autres. Son ironie se prend à tout et quand elle s'attaque aux grandes choses, elle irrite d'autant plus qu'elle n'a pas même l'excuse d'être amère et désespérée. Ce n'est pas l'ironie de Lord Byron qui vient de peur de pleurer. La finesse chez Voltaire exclut d'ordinaire l'élévation. On ne se sent pas plus grand après l'avoir lu, et lors même qu'on le trouve beau, cette beauté toute humaine n'a rien qui vous écrase. En le lisant, vous ne vous sentez jamais arrêté en route, frappé au cœur par un de ces mots qui vous prennent si profondément et si complètement que pour un moment votre vie passe en eux, et que la circulation du sang semble suspendue. Voilà peut-être ce que c'est que d'admirer. Avoir les choses d'un peu haut, admirer c'est se donner, admirer, c'est vouloir sortir de soi pour se fondre en un autre. L'admiration, qui n'est qu'une des faces de

L'amour, vaut de deux vies n'en faire qu'une perdue en Dieu. Mais Voltaire vous donne toujours le temps de respirer. Il ne vous force pas à lui demander grâce. Vous ne faites pas corps avec lui. Une des causes les plus profondes de son horreur pour le Christianisme est peut-être l'absence totale de l'idée unitaire. Peut-être est-il tout ce que peut être un homme, qui, satisfait de la vie incomplète de ce monde, n'est pas affamé de la vie complète de l'autre. Peut-être représente-t-il l'être fini à qui l'Infini n'a jamais confié de secrets.

Après Voltaire, il se fait dans le monde un bruit qu'il est important d'écouter. Les maîtres cessent d'être des idoles devant lesquels on se prosterne ; on les attaque, non plus seulement pour quelques travers de détail ; on les ébranle par le Fonds. Voici, je crois, la cause de ce fait remarquable.

Quand les hommes entreprennent une chose nouvelle, une œuvre d'art, ce que vous voudrez, dans leur premier embarras, ils acceptent une convention, n'importe laquelle et bâtissent dessus. C'est quelque chose de factice et d'arbitraire ; mais enfin c'est quelque chose qui les tire d'embarras, et voilà ce qu'il leur faut. Quelques hommes se réunissent et ne savent que faire d'eux. Il leur faut un chef. Qu'il s'appelle Aristote ou autrement, peu importe. Le moyen-âge a mis partout le désordre, le 16^{ème} siècle a erré sans trop savoir où il allait ; le 17^{ème} siècle se jette dans les bras de Boileau, et Racine met en pratique la théorie de son professeur. Peu à peu la convention toute nue ne suffit plus, elle reste longtemps encore comme sacrée dans son principe. Mais on tâche de la modifier, de la perfectionner, de l'élargir dans ses applications ; on compose avec elle, on la presse pour en faire sortir tout ce qu'elle contient. Voltaire est un peu l'homme de cette demi-hardiesse. Le pouvoir est moins absolu mais il est toujours arbitraire. Enfin, fatigués de ces termes moyens et de ces demi-mesures, quelques hommes élèvent la voix dans l'ombre et attaquent la base même de la convention. On commence par se moquer d'eux, on finit par en avoir peur. Voltaire introduisit Shakespeare et fit assez bien au nouvel hôte les honneurs de chez lui, tant qu'il ne le crut pas redoutable ; mais quand il vit à qui il avait à faire et jusqu'où la chose pourrait aller, il eut peur de ce qu'il avait fait, et s'emporta contre ce sauvage ivre. Il était trop tard. — Si vous voulez étouffer quelqu'un sous la machine pneumatique, faites bien attention. Par le plus petit passage ouvert, l'air et la vie rentreront. Quand son temps est venu, la vérité se faufile partout, et quand elle marche, rien ne peut l'arrêter ; elle renverse vos digues. Le doigt de Dieu seul peut dire à la mer : tu n'iras pas plus loin. — On risque toutes les fois qu'on ne s'appuie pas sur la Vérité ; si bien assise que paraisse la convention, ne vous y fiez pas. On la croyait bien muni aux environs, comme dit Bossuet ; le fondement craque par en bas ; un coup de foudre frappe par en haut.

On commença donc à se douter qu'il y avait autre chose que Racine et

Voltaire. Laharpe était bien encore, pour parler son style, le législateur du Parnasse. Mais il ne pouvait pas ne pas entendre certains bruits qui l'empêchaient de dormir. Un petit étudiant allemand, qui s'appelait Goethe, fit un petit roman de quelques pages intitulées *Werther*, où il parlait sans respect des règles classiques. Laharpe morigéna ce jeune homme et lui donna les leçons que lui suggérait son expérience de vieux professeur.

Cependant certaines voix étranges s'élevaient et l'on entendait avec stupéfaction des choses qui n'étaient pas connues d'avance. La vieille critique s'épouvanta. Laharpe vivait dans un état chronique de fureur, comme fait toujours un homme qui sent crouler la base sur laquelle il est habitué à vivre. Quand une civilisation se sent pourrie, c'est le moment de l'ironie, et chose singulière ! c'est aussi le moment du lyrisme. On rit de ce qui meurt. On entonne l'hosannah de ce qui naît. Le lyrisme n'a pas, comme on l'a cru, une place déterminée dans l'histoire de l'humanité. Il est au service de toute idée qui commence sa route. L'écueil du lyrisme, c'est la déclamation. Rousseau devait déclamer. On déclame quand on a l'esprit plus enthousiaste que profond, plus jeune que réfléchi, et qu'on proclame certaines idées qui paraissent hardies aux contemporains. En général le lyrisme est le balbutiement d'une vérité récemment entrevue et à demi-comprise. Mercier, Diderot mêlaient à leurs erreurs des aperçus neufs et vrais. Enfin Beaumarchais vint et jeta dans le monde la préface d'*Eugénie*. J'engagerais beaucoup les chefs d'école qui se sont présentés il y a vingt ans comme des novateurs, à relire cette préface, peut-être y reconnaîtraient-ils quelques unes de leurs idées. Dans cette œuvre remarquable, Beaumarchais devance son siècle et fait pressentir le nôtre. Il attaque par le fond l'erreur du 17^{me} siècle, la convention classique. Il indique du doigt le nœud de la question ; mais au moment de le trancher, la force lui manque. Assez judicieux, assez pénétrant pour entrevoir certaines vérités, assez hardi pour les exprimer à demi, pas assez fort pour les porter jusqu'au bout, il passa sa vie dans des aperceptions vagues qui n'étaient pas encore la vraie lumière, mais qui la préparaient. Excellent quand il ne fallait guères que de l'esprit, il mania comme personne ne l'avait fait avant lui la comédie d'intrigue ; mais quand il aurait fallu du génie, quand dans une œuvre sérieuse, dans *Eugénie*, il vaudrait prendre corps à corps une idée pour se mesurer avec elle, il se trouva trop faible pour cette tâche, et le drame qu'il avait entrevu lui est échappé des mains.

Plus tard Goethe, s'aidant des mémoires de Beaumarchais pour continuer son œuvre, saisit de toute sa force l'idée qui avait été trop lourde pour son prédécesseur et dans son admirable *Claris*, la marqua de la griffe du lion.

Cependant l'école classique ne voulait pas mourir franchement. Quelques hommes, des hommes de goût, — ces éternels ennemis de la vie et de la vérité, se croyaient écrivains et poètes, parce qu'ils dévouaient leur vie à la triste tâche de soigner l'agonisante, et ne

34
faisaient que montrer plus à découvert ses plaies. Je ne parle ici ni de Delille, ni de la
maîtrise impériale, et j'arrive au mouvement qui s'est produit dans l'Art au commencement
du 19^{ème} siècle.

Lorsqu'on entre dans le 19^{ème} siècle, les deux premiers noms qui se présentent
sont Chateaubriand et M^{me} de Staël. Une critique superficielle et confuse les a quel-
quefois unis et présentés tous deux à l'admiration de ce siècle, comme les pères de la
nouvelle école. Ces deux points de vue me paraissent également faux. Premièrement, M^{me}
de Chateaubriand et M^{me} de Staël diffèrent, je crois, complètement dans le fond et dans
la forme. M^{me} de Chateaubriand veut évangéliser : il se pose en métaphysicien, en apo-
logiste, en apôtre. M^{me} de Staël ne s'inquiète nullement de théorie religieuse. Elle
invogue souvent la morale universelle, comme on dit, et croit se passer du Christianisme.
Elle n'est ni théoricienne, ni métaphysicienne ; elle fait, sans sortir d'un certain cercle,
une œuvre habituellement fine et quelquefois profonde de certaines passions qu'elle connaît.
Mais il ne faut pas lui demander d'idée générale qui la conduise. Elle écrit au jour le
jour, elle étincelle d'esprit dans les détails. Les vues d'ensemble lui manquent générale-
ment. C'est par là, je suis fâché de le dire, c'est par là surtout qu'elle est femme.
Lorsqu'Corinne, autrement dit M^{me} de Staël, disserte sur la théorie de l'Art, elle
est sans vérité, sans intérêt, sans élévation, sans chaleur. Ce qui lui manque c'est la
force synthétique. Elle n'est pas là chez elle. Elle ne possède pas son sujet. Lorsqu'il est
question du supplice qu'endure un être d'une intelligence supérieure, condamné à
vivre au milieu d'idiots qui lui disent : Que vous manque-t-il ? Corinne est déjà
plus à l'aise, bien qu'encore froide et au-dessous de son sujet. Qu'est-ce qu'elle dit, près de
ce qu'elle avait à dire ! les hymnes que chante Corinne, dans la force de son talent,
nous dit-elle, sont de glaciales déclamations. Mais quand cette même Corinne, après
avoir perdu son talent, c'est elle qui nous l'assure, - laisse-là ses habitudes de rhétoricienne
pour devenir une femme, quand elle nous raconte ses tortures et qu'elle les écrit à
Oswald, elle est incisive, passionnée, profonde, et pour dire le mot suprême, elle est
vraie. Ce qui manque à cette vérité (car quelque chose manque toujours), c'est l'éléva-
tion. Corinne aime beaucoup, mais n'aime pas d'assez haut.

Quant à Chateaubriand, il séduit les uns et fatigue les autres par une
solemnité continue, monotone et quelquefois pédante. Le style de M^{me} de Staël amuse
et quelquefois éblouit par sa rapidité et sa précision. C'est une femme qui étudie fine-
ment et reproduit fidèlement ses impressions personnelles, mais qui n'excelle que là.
M^{me} de Chateaubriand est un homme qui veut prêcher. Ces deux écrivains se ressem-
blent-ils ?

Il n'est pas vrai non plus qu'ils aient ouvert la voie à ce qu'on a appelé le

Romantisme. La critique de Chateaubriand est essentiellement classique; pour s'en convaincre il suffit d'ouvrir le Génie du Christianisme. Je ne vois pas comment l'éloge de Racine préparait Ruy-Blas. Et quant à M^{me} de Staël, si elle touche sur un point quelconque à Chateaubriand, c'est peut-être par la timidité de ses aperçus. Dans son déplorable ouvrage sur la littérature, elle déclare qu'il n'y a plus rien à faire en fait de critique et de théorie après Voltaire, Laharpe et Marmontel. Elle parle avec éloge de Delille et de J^e Lambert. Tout au plus ose-t-elle demander, tout en déclarant que Racine est le premier homme du monde, qu'on tempère un peu la sévérité des règles classiques par l'admission en France de certaines qualités qu'on emprunterait aux poètes du Nord, comme s'il fallait emprunter une qualité à quelqu'un! Cette pauvre hardiesse, pour laquelle encore elle semble demander grâce, appartiendrait tout au plus aux demi-mesures, aux concessions transitoires dont j'ai parlé. Mais quand l'édifice croule par la base, il n'est plus temps de discuter sur l'arrangement des corniches. Chateaubriand et M^{me} de Staël ont dû bientôt être dépassés, et si le premier n'avait pas eu le bonheur de comprendre, de saisir et de peindre remarquablement dans René un coin encore peu étudié de l'âme humaine, déjà peut-être, à peine mort, il serait presque oublié.

Autant en dirais-je d'André Chénier.

Il introduisit quelques innovations heureuses quant à la forme, quelques coupes de vers hardis; mais il ignora l'union du fond et de la forme, au point de vouloir parler grec pour dire ce qu'on pensait de son temps. Remarquons qu'André Chénier n'était pas chrétien, comme presque tous ceux à qui l'Unité a fait défaut. Son erreur se montre à nu dans ce vers qui le condamne et où il semble avoir voulu mettre à découvert sa propre absurdité.

„ Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques. „

Ceux d'entre nos théoriciens modernes qui ont voulu se chercher des ancêtres et qui ont choisi André Chénier ont prouvé qu'ils ne comprenaient pas où était la question.

En effet, je ne saurais trop le répéter, le temps des moyens termes est passé. Notre siècle a un certain besoin qui est souvent à l'état d'instinct et dont il ne rend pas toujours compte, un certain besoin d'attaquer les choses par le fond. Il cherche, sans y réussir toujours, à voir de haut. Il a la passion de l'Infini. Goethe et Byron se sont emparés de cette passion et l'ont dramatisée. Celui qui tend à l'Infini tend nécessairement à l'Unité. Ceci peut nous faire espérer un retour prochain au Christianisme. Car, nous le savons, ce besoin d'Infini qui nous tourmente, ne s'apaisant qu'en Jésus-Christ, nous en fait sentir la

nécessité et le besoin d'Unité, qui n'est qu'une autre forme du besoin d'Infini, nous rapproche de celui qui a vécu et qui est mort pour la réaliser. Plus ces deux besoins sont profondément sentis, plus on est près du Christianisme. Car il n'y a qu'une façon de les satisfaire, c'est de remonter à la source où tout est un; pour y remonter, il n'y a qu'un canal, et c'est Jésus-Christ.

La marche de l'humanité est étrange. Elle a commencé par l'Unité: un homme et une femme qui ne faisaient qu'un, une famille, une langue. Puis l'Unité se rompt par la tache originelle. Caïn, le premier homicide, erre, séparé d'elle. Après le déluge, les fils de Noé se dispersent; les peuples ne se connaissent plus. L'homme se scinde: il perd de vue l'unité de son être et l'unité de l'Être divin. (1) Les premiers poètes avaient été musiciens et chantaient leurs vers. Du temps d'Orphée la science n'avait pas encore, par sa complication scindé l'Être: l'homme primitif gardait encore quelque chose de la chaleur suprême. Puis, à mesure que l'humanité marche, à mesure qu'elle perfectionne en détail ses moyens d'action, elle perd de vue la source, l'homme se refroidit et se divise. Pour que ces morceaux désunis se recollent, il faut que Dieu repasse par là. Ouvrez St Jean, vous verrez que Jésus-Christ, après avoir levé les yeux au ciel, priant son père pour ses disciples et pour tous ceux qui devraient un jour croire en lui sur leur parole, demande qu'ils soient un, comme son père et lui sont un, qu'ils soient consommés en un. St Paul déclare qu'il n'y a plus ni romain, ni barbare, ni maître, ni esclave, ni homme, ni femme, car on est un en Jésus-Christ, et Bossuet ouvre de grands bras à tous ses frères. Qu'importe que la perfection ne soit pas réalisable en ce monde? Faisons toujours comme si nous devions l'atteindre. Dans la société antique, au milieu des hommes séparés, le principe juif étroit resté un. Dans la société moderne, au milieu des hommes séparés, l'Eglise est restée une, comme si l'Unité eût été le caractère et le sceau particulier par où Dieu eût voulu se faire reconnaître. Le dix-huitième siècle a fait ce qu'on peut faire, en niant l'homme-Dieu qui voulait réunir; il a scindé et démolì. Notre tâche à nous est de réunir en Jésus-Christ et de réédifier par lui. Dieu, qui est l'Unité par excellence, a déclaré qu'il était le principe et la fin, l'Alpha et l'Oméga. Retournons donc à l'Unité dont nous sommes partis. N'en ayons pas de honte. Non, nous ne tournons pas en cercle; car tourner en cercle, c'est parcourir la même route dans les mêmes conditions. Or nous ne retournons pas comme nous sommes partis. Nous avons brisé l'Unité, comme les Juifs ont crucifié leur maître, et nous nous sommes

(1) De tout temps, dans la première comme dans la seconde, comme dans la troisième époque, l'homme a eu l'idée de divinité.

séparés sans trop savoir où nous allions. Maintenant disciples de Dieu qui nous a appelés non ses esclaves, mais ses amis, parce qu'il nous a révélés ce qu'il tenait de son père, revenons à l'Unité en connaissance de cause. Les jalons de la route sont restés les mêmes. Mais une nouvelle lumière nous guide, et la place où nous posons le pied, d'obscur qu'elle était, devient lumineuse devant nous. Quand il n'y avait qu'une famille, il n'y avait forcément qu'une langue. Plus tard il s'en forma beaucoup. La tour de Babel ne put s'achever, et Dieu se servit de cette confusion pour enlever aux coupables le refuge qu'ils se préparaient. Mais quand le St Esprit descendit sur les apôtres, il leur ordonna de les parler toutes, comme s'il eut voulu leur donner, pour un travail surhumain, une puissance surhumaine; comme s'il leur eut dit: autant qu'il sera en vous, refaites la famille humaine à l'image de la première famille. Que ceux qui vous entendront soient un, comme Adam et Eve étaient un, quand il y avait un homme et une femme à se regarder sur la terre!

Si maintenant nous regardons en nous-même, il semble que cette grande voix du Christ que la terre a été si long-temps sans entendre doive bientôt être plus écoutée, et qu'un désir profond et intime d'Unité nous agite et nous tourmente au fond. Les symptômes de ce besoin sont évidents: les découvertes de l'Industrie, en rendant la matière plus docile la font servir à cette grande œuvre. Les chemins de fer, qui ne transportent pas seulement des voyageurs servent, comme l'Imprimerie, la cause de l'Unité. Chaque pays ne se borne plus à ses productions et à ses œuvres d'Art: Comme si nous revenions à l'hospitalité homérique, ce qui vient d'ailleurs recommence à avoir droit de cité chez nous. (1)

L'unité de l'Art est mieux comprise. Le poète et le musicien se rapprochent, et peut-être ne comprendra-t-on plus dans quelque temps qu'on ait pu séparer dans une mélodie les paroles de la musique, et que cette création une ne sorte pas d'un créateur un. L'artiste et l'ouvrier se sentent un peu plus frères, et comme on commence un peu à remonter à la source des choses, l'idée de l'Infini intervient. L'Allemagne et l'Angleterre avaient ouvert la voie. La France a voulu suivre. Elle a compris la nécessité de faire autrement qu'elle n'avait fait. Mais qu'a-t-elle fait? Ceux qui ont entrepris la tâche ont-ils été à la hauteur de leur mission? C'est ce que je vais examiner en quelques mots.

Celui dont je vais parler est déjà malheureusement caractérisé par un mot: il a fait école. Il a fait école! C'est dire qu'assez ardent pour vouloir innover, assez séduisant pour se faire des disciples, il n'a pas été assez grand, assez fort, assez élevé

(1) *Απο γαρ Διός εἰσι καὶ ἀλλοτρίοι*
Ξειροὶ δὲ καὶ ἐκείνη (Homère, Odyssée)

Car c'est de la part de Jupiter que viennent tous les étrangers et les pauvres.

38
pour abattre sans vouloir réédifier pour son compte, en laissant, les matériaux donnés, la maison se construire d'elle-même; il n'a pas été assez impartial, assez désintéressé pour jeter sur le passé un calme et respectueux regard d'adieu, et de remerciement, sur l'avenir un regard de foi et d'espérance, et pour accomplir solennellement sa tâche sans aucun intérêt que celui de la Vérité.

Non, Victor Hugo n'était pas de taille à comprendre que Faire c'est se soumettre, créer c'est obéir à l'Idée.

Pourtant il a fait quelque chose. Qu'a-t-il fait?

Il a d'abord vu que l'Art classique avait fait son temps, et qu'il fallait autre chose. Je l'en remercie. Je l'en remercie, comme je remercie tout homme qui, avertissant les hommes de leur dignité et de leur puissance leur dit: « Ne restez pas là, avancez; vous pouvez plus, donc faites plus. Pouvoir c'est devoir; noblesse oblige ». Je le remercie. Mais cela suffisait-il? Non. Le despotisme abattu, la force consistait à ne rien faire par lui-même, à laisser tout se faire, et à ne s'offrir que comme serviteur non comme maître. Or, après avoir défait, il a voulu refaire. Par conséquent il n'a ni bien refait ni même bien défait. Car qui voit d'une vue nette et précise l'erreur voit du même coup d'œil la vérité. Qui saisit précisément le vice du 17^{ème} siècle saisit précisément le vice du 19^{ème}. Aussi comment Victor Hugo a-t-il accompli la partie vraie de son œuvre, la destruction? Ne prenant pas les choses à leur source, il n'a pu faire que des observations de détail. Il a jeté quelques pierres au hasard sur l'autel qu'il fallait renverser, faute d'être assez fort pour attaquer le fondement. S'il eut vu d'en haut l'Art poétique de Boileau, il n'eut pas écrit la préface de Cromwell.

Sentant qu'on avait fait mal, et ne pouvant pas faire bien, il a fait autrement. Racine suivait certaines règles arbitraires; au lieu de les supprimer toutes, et de leur substituer la Vérité, Victor Hugo les remplace par d'autres règles opposées, mais également arbitraires. Le dérèglement érigé en système est une règle aussi, et la plus dangereuse de toutes, car elle ne s'avoue pas. Racine avait fait l'Art aristocratique, Victor Hugo veut le démocratiser, mais faute d'Unité et de profondeur dans la conception, il ne démocratise que la forme. Racine avait été élégant, c'est-à-dire qu'il avait écarté de son certain matraque certains mots auxquels il donnait l'épithète qui ne signifie rien de trivial. Victor Hugo recherchera les locutions et les introduira capricieusement là où elles n'ont que faire. Racine s'était interdit le mélange du tragique et du comique. Victor Hugo s'arrangera de façon à mélanger bon gré malgré le tragique et le comique. Ce n'est pas la vérité qu'il lui faut, c'est une antithèse, fut-ce une antithèse inintelligente. — Je ne sais pas comment les héros de Racine osent se tutoyer dans leurs monologues. On s'attend à voir les polissons de Victor Hugo se crocheter séance tenante. — Pour mieux échapper à Boileau, il se jette dans une

erreur opposée et par conséquent identique : les extrêmes se touchent. Comme Boileau, Victor Hugo est l'homme de la forme. Dans tous les deux, l'idée est maillotée, il n'y a de différent que le maillot. Dans tous les deux, elle est assujettie d'avance à certaines règles qui lui sont étrangères. Hé bien ! qu'on vous lie la main droite ou la main gauche, cela revient à peu près au même dans le fait, et tout-à-fait au même dans le principe. Dans Racine, la pièce était faite d'ordinaire pour un ou deux personnages qui écrasent les autres. Dans Victor Hugo, tout, comme dans le théâtre grec, semble courir bon gré malgré à un but convenu et forcé. Lui aussi, il est payen à sa manière : la fatalité s'accomplit, dit Hernani. Il n'y a ni d'un côté ni de l'autre : car il y a deux manières de manquer son but ; rester en deçà ou aller en delà. Or Racine reste en deçà et Victor Hugo va au-delà. Dans Racine, j'ai dit que la scène, ne se passant nulle part, et les personnages étant ordinairement des ombres, l'idée ne sait où ni comment se manifester : pas de choses extérieures, pas de détails, pas d'applications ; les matériaux lui manquent. Dans Victor Hugo, ils surabondent au point de l'étouffer. Ce n'est pas elle qui dirige. Dans la crainte d'être immobile, on bouge pour bouger, c'est du mouvement pour du mouvement. Il veut nous faire tout sentir, tout palper, tout tâter. Racine ne parlait pas du temps et de l'espace ; chez Victor Hugo, il n'est question que de dates et de distances. Marie Tudor, par exemple, fait, dans un accès de fureur, une sorte de cours de chronologie. Là bas c'était du sommeil, ici c'est de la fièvre. Dans aucun cas, n'est de la vie.

Je me hâte de signaler une différence. Racine n'avait vu dans une tragédie qu'une tragédie. Victor Hugo voit dans le drame autre chose que des entrées et des sorties. Il songe, vaguement et confusément peut-être, mais enfin il songe à développer une idée sur le théâtre. Il sent qu'il y a quelque chose à faire de ce côté-là : il parle de l'Art et de sa moralité. Racine, dans ses préfaces, dans sa correspondance, discute gravement la noblesse de telle expression, et l'exactitude de tel petit fait. Dans les siennes, Victor Hugo pense à la théorie, et s'il ne trouve pas la vérité esthétique, au moins il la cherche. Progrès immense sur celui qui n'y pensait même pas. Racine travaillait pour Louis XIV et ne s'en cachait pas. Victor Hugo cherche à travailler pour le peuple. Il veut que l'Art serve la cause de quelques vérités éternelles et ne se dispute pas pour tel ou tel parti.

Mais ce ne sont guères là que des intentions. Victor Hugo veut réfléchir, il ne peut pas. L'imagination chez lui tue la pensée. L'image tue l'idée. Quand son drame veut être philosophique, quelque chose nous dit que c'est un projet plus qu'une réalité ; que l'idée est un prétexte, qu'au fond c'est l'effet et l'effet extérieur qu'il cherche. Non, tenex, cet instrument n'est pas digne de servir une grande cause.

Le son, la couleur, la trompette, ce qui brille au soleil, ce qui éclate, voilà son affaire. En cadre d'or, et rien au milieu, voilà son portrait. Ce qui le frappe

le plus, c'est une draperie rouge. Quand il se promène dans un palais, il croit penser aux grands personnages qui l'ont habité; il est surtout frappé des mosaïques sur lesquelles il marche. Il prend un geste, qui n'est qu'une manifestation, pour l'idée même à manifester, et nous dit qu'il étend la main sur son front pour nous faire croire qu'il pense. C'est ce que j'appelle vivre à faux. Il reçoit et produit surtout des effets extérieurs. Les antithèses sont plutôt dans le mot que dans l'idée. Il dit comme une chose profonde que le cocher qui conduisit un jour Bonaparte s'appelait César. Il ne connaît de l'amour que l'amour physique et il nous le montre traduit par ses symptômes les plus externes. La célèbre pièce : ho! qui que vous soyez, jeune ou vieux, riche ou sage, en est un curieux monument.

L'analyse de cette pièce serait une étude assez complète de Victor Hugo. Il y est tout entier.

Un signe bien fâcheux, c'est que la qualité qui manque le plus à Victor Hugo c'est la rigueur de l'esprit, la métaphysique, la justesse, la précision, la netteté. Il confond, il embrouille les idées les plus disparates. Dans la critique, comme il fait un système au lieu de dire ce qui est, il veut tout plier à lui n'étant pas assez fort pour se plier à tout. De là vient aussi qu'il a habituellement mal jugé les hommes, Virgile excepté.

Certes l'auteur de *Maximilien Delorme* n'est pas un homme ordinaire; mais au moment où je vais l'admirer, quelque chose m'arrête et me désole. Je sens qu'il pousse une idée en vue de l'effet au delà de ses limites naturelles. Quand il n'a plus rien à dire, il parle encore, et les grands mots qu'on prononce, l'idée épuisée, produisent souvent plus d'effet sur la foule que l'idée même. Il spéculait ainsi, sans s'en apercevoir peut-être, sur notre amour du faux, et ses plus belles qualités sont souvent salies par cette infirmité. Certes Triboulet et Quasimodo sont à certains égards admirables. Je les admire surtout parce qu'ils sont le produit d'une idée généreuse; je les admire parce qu'ils réhabilitent ce qu'on est convenu de bafouer; je les admire parce qu'ils protestent énergiquement contre les préjugés d'un monde odieusement stupide qui flétrit, qui méprise tout ce qui n'est pas extérieurement joli, qui pousse ses victimes au crime à force d'humiliation, de honte, de torture, de dégoût. Vous avez senti cela, et je vous remercie, Monsieur, d'en avoir été indigné. Je vous remercie au nom de ce qu'il y a de plus grand en ce monde, au nom des honnêtes gens qu'on méprise. Je vous remercie avec foi, avec feu, et la cœur me bat en vous remerciant. Mais puisque vous étiez dans le vrai, pourquoi ne parvenez-vous y tenir? Pourquoi Blanche succombe-t-elle tandis que François 1^{er} reste impuni. Pourquoi Triboulet, au lieu d'expiation ses autres fautes est-il puni d'une mauvaise plaisanterie qu'il a faite en tant que bouffon, et qui par là perd toute importance? Pourquoi surtout cette complication de moyens pour arriver au but? C'est

le contraire de la Vérité, et l'idée se perd dans ce dédale. Euboulet, reconnaissant sa fille^{41.} qu'il a frappée, trouve d'abord des mots vrais. Mais au lieu de s'en tenir au vrai, il cherche l'effet par d'autres moyens : il tâche d'émouvoir. Il fait exprès.

De là tous les vices de ces drames et de ses romans. De là ces entassements calculés de froides horreurs, ces sentiments qui veulent être sombres et profonds, et qui sont seulement brutaux. Le fait extérieur frappe surtout Victor Hugo ; l'acte interne lui échappe souvent. Voilà pourquoi il attaque les nerfs plus qu'il remue l'âme. Des cris au lieu de paroles, des contorsions au lieu de gestes, des grimaces au lieu de figures. Exagération fréquente qui diminue le sentiment et fatigue sans émouvoir. Dépense continuelle et prodigalité de moyens violents qui produit l'uniformité. Dans Notre-Dame de Paris, Paquette et Claude-Frollo aiment la Esmeralda avec la même fureur. C'est que deux affections différentes et nuancées veulent de l'étude et de la profondeur. Deux passions sauvages ne veulent que de l'énergie. La Esmeralda est une copie d'Atala, charmante poupée, figure plutôt jolie et amusante qu'émouvante et sérieuse. On dit qu'elle inspire des passions profondes ; car il suffit pour cela de charger les couleurs. On ne le prouve pas. Car il faudrait aller au fond d'un caractère. De la laideur de Quasimodo et de la beauté de la Esmeralda qui, bien entendu, sont toutes deux poussées à l'extrême (tout est forcément porté à l'extrême dans cet ouvrage) se tirent des effets faciles et à la portée de tout le monde. Et puis des descriptions brillantes, des tableaux saisissants, comme la volée des cloches de Notre-Dame, des situations qui s'amuse à être horribles, la chute de Claude-Frollo, la scène du précipice, dans Rug Jargal. La platitude de Phœbus qui choque au premier coup-d'œil parce que nous aimons le romanesque, plaît à la réflexion. Au milieu de ces passions criardes et de ces événements monstrueux, cet homme prosaïque et ordinaire nous ramène à la réalité ; il se marie tout bonnement. Ce trait est remarquable. Mais en général, l'effet est cherché, souvent manqué, souvent aussi obtenu. Rien de tout cela ne fait penser. Mais cela séduit d'autant plus que chacun trouve son compte à admirer un genre de mérite qu'il se croit capable d'égaliser. Ollez au fond de Lucrèce-Borgia : il y a bien une idée ; mais soyez de bonne foi. Vous conviendrez que les machines scéniques la cachent au lieu de la mettre au jour. On finit par ne plus penser qu'à cette complication de crimes qui étonne l'imagination, et à cette multitude de cercueils qui frappe les yeux.

Rien de plus logique. Le 19^{ème} siècle doit donner beaucoup aux yeux puisque le 17^{ème} ne leur donnait rien. En général, toute école, par cela même qu'elle est école, n'étant pas la vérité, doit forcément être dans un extrême ; car l'extrémité n'est jamais la vérité pour l'homme qui est placé dans une situation moyenne. Mais si le système n'est pas la vérité, il a sur elle un avantage, il est beaucoup plus

facile. Tout système admet à priori, qu'il le veuille ou non, certaines règles avouées ou déguisées et prescrit certaines choses à l'exclusion complète de certaines autres. La Vérité, au contraire, n'imposant d'avance rien de forcé, charge l'auteur de trouver une limite déterminée seulement par l'idée et le milieu où elle se manifeste. Ceci est beaucoup plus difficile : vous ne pouvez plus vous aider d'une formule à priori qui s'applique à tout. Il est plus facile d'être boutonné jusqu'au menton, ou tout-à-fait débraillé que de trouver le point précis où l'habit ne ferme ni trop ni trop peu. Et puis, par une misère étrange de notre nature, cette position limitée, nécessaire à en être fini, est précisément celle qui nous répugne le plus ; et par une autre misère, chaque homme, peu content de la partie vraie de son œuvre, (cette partie là a peu de retentissement du vivant de l'auteur), s'applaudit de la partie fautive, laquelle éblouit les contemporains et le perdra dans la postérité, comme si la Vérité nous rendait humbles et l'erreur orgueilleux ; nous faisons souvent peu de cas de nos qualités, et nous sommes à genoux devant nos défauts. Enfin, pour emprunter l'expression de M^r de Passérini, comme l'esclave qui court pour se donner un air de liberté, nous faisons orgie de notre plaisir même.)

En un mot, Victor Hugo et Racine ont tous deux voulu faire obéir l'idée à leur caprice. Le premier a eu de plus que le second la franchise d'en convenir : Son école s'est appelée l'école de la fantaisie. Ce que je veux au lieu de l'école de la fantaisie, c'est le règne de la loi, ou plutôt ce n'est pas moi qui veux ; je ne crée pas les droits de la Vérité, je les constate. Père, que votre volonté soit faite sur la terre comme aux cieux.

En somme, que conclure ? Où rangerons-nous Victor Hugo ? Appartient-il à cette première classe d'hommes, à cette première puissance de ce monde, à ces représentants de Dieu devant qui tout ce qui a vie et intelligence sur la terre doit se découvrir ? Victor Hugo est-il un homme de génie ? Lisons quelques mots de M^r de Passérini sur le génie et le talent, nous répondrons après.

« L'homme de génie vous prend au dedans et la secousse extérieure ne vient qu'après. »
 « Vous êtes fier de vous-même en vous contemplant, et en songeant que cette secousse vient de lui. L'idée de Dieu vient en même temps. Elle est inséparable de cette émotion. Si, au contraire, un homme d'esprit et de talent vous frappe, vous émeut en quelque point, c'est par le dehors que le coup se fait sentir. Il glisse, et s'arrête à la surface. Vous ne songez point à vous contempler au-dedans, et l'idée de Dieu remercié n'a rien à faire ici. »

La réponse se fait d'elle-même. Le génie nous montre au fond de nous-même ces choses si profondément enfoncées qu'elles font corps avec nous et que nous ne les voyons plus. Ce qui est extérieur nous frappe tous. Mais plus une chose est au-dedans, moins elle nous avertit de sa présence. Je m'explique :

Voilà la terrasse d'un jardin. Du premier coup d'œil j'aperçois que la rue est

belle ; du second , je vois que j'ai à côté de moi un banc pour m'asseoir . Le banc est grand . Il y a place pour plusieurs . Jusqu'ici tout est extérieur ; jusqu'ici donc , tout le monde voit et comprend . Mais combien de gens se sont assis sur ce banc , et quels gens ! Un drame se serait-il passé là ? et lequel ? Ceux qui s'y sont assis y reviendront-ils ? Lui sait même s'ils voudraient y revenir ? Et puis un beau jour ils seront portés en terre . Les arbres sont encore bien là quelque temps , ombrageant comme autrefois les causeurs qui n'ont rien à se dire , de leur obscurité maintenant inutile . Mais cette immobilité même des lieux où s'arrêtent habituellement nos auteurs , n'est pas définitive . Les arbres et la terrasse , tout cela croulera à son tour et avec eux la maison d'à côté , et avec elle tout le reste , et le monde finira et il n'y aura de repos définitif pour les gens fatigués que quand ils seront revenus à leur point de départ . Dieu , qui leur a rendu visite , leur a laissé sur la route une pierre pour se reposer , une croix pour prier , un pain pour se nourrir , en attendant qu'ils arrivent à ce séjour de la lumière où l'Infini les attend pour les combler , l'Infini , qui , sur la terrasse comme ailleurs , était leur plus intime et plus inaperçu besoin .

Plus une chose est nous-même , ou je dit , moins nous la voyons . A fortiori plus une chose est nous-même , moins nous la disons . Et pour le dire en passant , ceci explique ce qu'on appelle les bavareries du cœur humain . Un être passionné change à chaque instant d'avis , dit-on : il veut , il ne veut plus . Il dit le contraire de ce qu'il vient de dire . Je le crois bien . Tout à l'heure , il n'a pas dit ce qu'il pensait , ou du moins il n'a dit que ce qu'il pensait à la surface , à présent il dit ce qu'il pense au fond : voilà toute la différence . Il ne se contredit pas à proprement parler : il se montre sous deux jours différents . — Dans l'admirable scène du Tартuffe où les deux amants paraissent se brouiller et se réconcilier , ils ne se brouillent pas en effet , ils font semblant . Pourquoi ? qui sait ? peut-être pour avoir le plaisir de se réconcilier après . Mais comme ils se trompent eux-mêmes , ils sont de bonne foi en disant qu'ils ne s'aiment plus , et de bonne foi en disant qu'ils s'aiment encore . Mais dans ce second cas , ils regardent le fond qui tout à l'heure était masqué par une couche superficielle .

Le génie découvre donc les rapports profonds et les montre aux autres . Quelques uns passent leur vie sans y songer et dans un jardin ne voient que des fruits à manger . Alors Dieu envoie un homme qui n'apporte aux autres rien de nouveau , mais qui leur dit : voilà ce que j'ai découvert en vous . Regardez bien , vous verrez comme moi .

Certains fronts sont marqués de ce signe , Pascal , Schubert , vous lui donnerez le nom que vous voudrez , je ne tiens pas aux mots . « Les hommes appellent cela du génie ; je l'appelle moi un reflet de Dieu . » (Rose Blanche) (A. de Gasparini) .

L'esprit , comme nous disons , découvre les rapports fins , délicats , M^r Tartelet , l'imagination les rapports extérieurs , apparents , brillants , souvent faux , Victor Hugo . Victor

Hugo n'a presque que de l'imagination. Or le génie n'est pas telle faculté plutôt que telle autre ; il est la réunion des facultés portées loin. L'homme de génie appartient à l'humanité. Victor Hugo appartient à une école, et en a la mauvaise odeur. L'homme de génie est saisi par l'idée ; Victor Hugo tâche de la saisir. Il nous avertit qu'il court après les pensées comme l'oiseleur après les oiseaux. Ce sont elles qui courent après l'homme de génie à le mettre hors d'haleine. Mais comme la pensée ne maîtrise pas Victor Hugo, il veut lui dicter ses volontés : il la voit à ses ordres, ne se sentant pas aux siens.

Voilà ce que j'avais à dire de Victor Hugo. Pour ceux qui répondraient : « Malgré tout j'admire, parce que cela m'émeut, l'admiration ne se raisonne pas. » Que ceux-là me permettent encore un mot :

Vous avez raison, ne vous repentez jamais d'avoir été émus ; mais le lendemain de la représentation, et le premier feu jeté, prenez garde d'avoir admiré d'avance ; prenez garde à ce que vous avez apporté d'admiration préconçue ; prenez garde au parti pris, au nom de l'auteur, prenez garde à l'éclat des lumières, à tout enfin. Demandez-vous si c'est le drame lui-même qui vous a ému, ou si vous vous êtes ému d'autre chose à propos du drame. Dans le premier cas, votre admiration est vraie ; dans le second elle est fausse.

L'imagination, la pensée, le cœur doivent marcher du même pied ; aucune faculté ne doit être exclue d'aucun acte, ni régner sans contrôle à l'exclusion des autres. Tout sentiment, toute pensée, tout jugement, toute admiration, tout amour n'est vrai et complet que s'il tient compte de tout ce que nous sommes, s'il résulte de la synthèse de nos facultés. Le rationalisme, le spiritualisme, le matérialisme sont des erreurs identiques. Pour moi, qui ne suis plus ni partisan, ni adversaire de Victor Hugo (ces mots-là ne conviennent pas à qui dit la vérité), mais qui l'ai jadis ardemment admiré, quand je fais un retour sur le passé, et que réfléchissant à cet homme qui a tant et si long-temps occupé mon esprit, je compare mon jugement d'autrefois à mon jugement d'aujourd'hui, je me dis, et je vous le déclare bien sincèrement, je me dis que je me sens dans le vrai, et que je ne m'y sentais pas. Oui, ce que je viens de dire est la vérité. Je viens de juger sans faveur et sans colère, celui qu'on juge presque toujours avec faveur ou avec colère. Je crois avoir été impartial, sévère même. Qu'il me soit donc permis en ce moment de lui rendre ce témoignage. Victor Hugo, le premier peut-être en France, a traité l'Art comme une chose sérieuse. Il en a parlé avec un profond respect. A ce titre il a droit au nôtre. Ne l'oublions jamais.

Résumons-nous. L'Art, en France surtout, n'a donc encore fait que chercher, que tâtonner. Nous n'avons pas de grands poètes dramatiques. Le premier d'entr'eux, Molière, n'a pas fait de drame. Il a peint des caractères. Dans notre siècle on a cherché plus haut, c'est quelque chose. Mais on n'a pas encore trouvé. Ne nous en étonnons pas. Les questions ont été trop mal posées pour être bien résolues. Des disputes d'écrivains

des querelles d'écoles, des noms propres pour arguments, l'adoration d'un homme par quel-⁴⁵ques autres qui méprisent les contradicteurs, lesquels le leur rendent bien : voilà ce que nous avons eu. Nous avons eu des modes ; les modes ne mènent pas à la vérité. Il faut se dégonfler des préjugés, de l'esprit de parti, de tout ce qui est petit, mesquin, passager. Il faut aimer la vérité pour elle-même, indépendamment de tout, et c'est une tâche, une fatigue que de l'aimer. Cette grande lumière n'est pas comme les lumières inférieures. Il faut la regarder long-temps pour qu'elle daigne se laisser voir. Mais aussi quand on l'a vue une fois, la face de la terre change ; ce qui était dans l'ombre resplendit. On tient la source du vrai d'où rien de faux ne découle. On prend les choses à leur base, et assuré du premier pas, on voit toute la route à la lueur du même flambeau. On comprend que depuis six mille ans une seule question agite le monde qui ne la comprend même pas, savoir qui l'emportera de l'intelligence ou de la matière, du fonds ou de la forme, de l'homme ou de l'habit, du Christianisme ou du Paganisme. La matière a triomphé dans le péché originel ; l'esprit, dans le sacrifice du Calvaire. Ces deux événements ont eu pour instruments deux arbres et pour occasion, deux femmes. À qui restera la victoire ? Voulez-vous être chrétiens ? Voulez-vous être païens ? Choisissez.

Le point de vue ainsi marqué, on comprend qu'une ère nouvelle doit s'ouvrir pour l'Art et pour la critique. Après cela, quand on lit dans Boileau que les Beaux-Arts ne s'arrangent que du Paganisme et de l'erreur, comme si le vrai et le beau, qui sont identiques, pouvaient jamais être en désaccord, on a pitié, on a honte ; quand on lit dans Victor Hugo que l'élément introduit par le Christianisme dans l'Art est l'élément grotesque et qu'en dernière analyse Jésus-Christ a substitué à l'hydre de Lerne, la chair salée de Troie et la gorgone de Pléion ; on le remercie de ses efforts, mais on déplore l'impuissance de cet homme aux prises avec une idée trop lourde pour lui. Quand enfin, M^r de Chateaubriand, au lieu de regarder la religion comme la loi souveraine, en fait la domestique des muses ~~comme il fait~~ dans le Christianisme une fille pour écrire plus gentiment et le préfère au Paganisme en qualité de machine littéraire meilleure et plus commode, on cesse de prendre au sérieux le Génie du Christianisme. On comprend que rien n'est fait, que presque rien même n'est entrepris, que tout est à faire, que tout est à montrer. On comprend que le Christianisme n'a pas encore fait invasion dans le monde, que Jésus-Christ, retenu jusqu'ici dans les tabernacles n'a pas encore eu son éclat, son retentissement. On sent qu'il faut aller plus loin, et après l'avoir senti, on le démontre. Marcher est notre loi. À propos de cette marche, je l'ai déjà dit et je le répète. Quand nous paraissions tourner en cercle, nous progressons puisque nous marchons autrement, et mieux. Si l'humanité n'avait pas été progressive, le mot de progrès n'eût pas été connu d'elle. Elle a le droit et le devoir de progresser, puisqu'elle en a la puissance ; elle en a la puissance puisqu'elle en

46
a l'idée, et elle en a l'idée puisqu'elle en a le mot. La particule *pro* en avant l'instruit de sa force. Pour elle créer un mot, c'est sentir un besoin. Or elle a créé le mot, donc elle a senti le besoin. Tout besoin, ai-je dit, suppose sa satisfaction. Donc le progrès existe. Certains hommes l'ont nié; d'autres ont voulu l'empêcher. Je le crois bien, ils travaillaient pour eux. Tout homme, qui n'est qu'un homme, et qui veut donner aux autres hommes sa mesure comme leur mesure définitive, doit leur fermer la route, et leur faire perdre, s'il est possible, jusqu'à l'idée de marcher. Nous cherchons l'infini par deux routes: l'intelligence et la matière. L'Art, qui fait penser au ciel, nous pousse dans la première. La science, qui nous fait souverains régulateurs de la nature physique, nous pousse dans la seconde. Mahomet, qui était un grand homme, a bien vu la position. Aussi qu'a-t-il fait? Après avoir dit aux hommes: Je suis votre modèle, vous n'irez que jusqu'à moi, il a compris que la première chose à faire, était de les dispenser bien vite de l'Infini en leur interdisant la science et l'Art, et qu'il ne leur suffirait qu'à cette condition-là. Mahomet était un homme à vue profonde, et si quelqu'un eut pu réaliser cette œuvre impossible, c'eût été lui peut-être. Mais un homme n'est jamais le plus fort contre Dieu. La loi l'a emporté, et l'humanité au dessous.

Marchons donc; nous avons, nous aussi, un chef et un modèle; mais celui-là s'accommode de tout ce qui est vrai et beau, car il est la Beauté et la Vérité même. Il n'y a qu'un homme-dieu qui ait pu dire: Soyex parfait comme votre père céleste est parfait, sans crainte que l'humanité, dans le progrès de son âge, le laissât en arrière. Il sait bien, lui qui est Infini, qu'on peut marcher tant qu'on voudra, sans le dépasser jamais. Et pour qu'on ne vint pas que cette voie magnifique est ouverte seulement aux rois, aux capitaines, aux riches, aux grands de la terre, mais aussi aux pauvres, aux petits, à ceux qu'on persécute, qu'on outrage, qu'on bafoue, qu'on fouette, qu'on crucifie, il a voulu être pauvre, petit, persécuté, outragé, bafoué, fouetté, crucifié. Quelque chose lui eût manqué si on ne lui avait pas craché au visage. On lui a craché au visage, rien ne devait lui manquer. Il a dû passer par toutes les consécérations de la honte, lui qui reçoit de toute éternité toutes les consécérations de la gloire. Dieu, sans son incarnation, n'eût été souverain que par la force. Il est maintenant sacré de la souveraineté de la faiblesse, et celui qui l'insulte insulte un être tout puissant, qui, après s'être laissé nommer dans une langue humaine, se laisse cracher au nez par la canaille. Celui devant qui les séraphins battent à peine, comme dit Bossuet, des ailes tremblantes, devait se laisser courir des insignes d'une royauté dérisoire. Il ne fallait pas qu'un jour quelqu'un put venir et lui dire: Monseigneur, je suis plus grand que vous; car on s'est plus moqué de moi que de vous. Je comprendrais qu'il passât par l'esprit d'un homme qui se sent grand et méconnu de détronner Dieu. Si Dieu était toujours resté là haut, caché dans sa gloire, invisible et impalpable, s'il n'eût pas eu pour souveraine et dernière consécration la palpitante et tangible majesté des plaies et des crachats. Ainsi l'avant-garde

peut marcher sans orgueil comme sans crainte : il est devant elle. L'arrière-garde peut marcher sans découragement : Il est derrière elle. Tous, si grands que nous soyons, nous avons toujours devant nous et à une distance infinie le Dieu du Mont Thabor. Tous, si petits que nous soyons, nous avons derrière nous le crucifié de Golgotha.

A l'œuvre donc ! à l'œuvre tous ! et que tous travaillent ! Que les paresseux recoivent leur vieille poussière ou qu'ils prennent garde ! J'ai déjà parlé de cette nuée miraculeuse qui conduisit les Hébreux dans le désert. Les boiteux n'empêchent pas l'avant-garde d'approcher de la colonne de Feu, qui aperçut jadis Moïse ; mais ceux qui se font boiteux se privent volontairement de la lumière qui est devant, et cependant l'armée marche. Lui s'endort sur un chemin de Fer risque d'être broyé par le prochain convoi. Foltaire n'est pas encore complètement abattu. L'aut attend, il vaut la peine qu'on se dérange pour lui et cependant les hommes sont bien lents à se dérange. C'est que la routine a son charme. C'est que l'estime convenue pour certains auteurs convenus n'a rien qui trouble. Les admirateurs d'Iphigénie en Aulide dorment toutes les nuits. Quelque chose nous dit bien que leur vuil oreiller ne nous va plus. Mais enfin c'est un oreiller, et voilà ce qui nous retient. Nous aimons à dormir. Aussi quand la lumière approche et menace, nous enfonçons la tête sous nos draps ; car nous sentons vaguement que la lumière réveille et qu'il faut un effort pour se réveiller. On tient à Racine, c'est que Racine encore une fois permet de dormir. Et ce que je dis de l'Art, je l'applique à la morale, je l'applique à tout ; il n'y a qu'une loi. On aime mieux la mort que la vie, parce qu'on prend la mort pour le repos, et qu'on sent que la vie c'est la lutte. On aime aussi la scission, car toute scission est un pas vers la mort. Du temps des privilèges, l'Art était un privilège. Pour cela il avait fallu en faire une science ; car l'Art, c'est-à-dire l'amour, est l'héritage commun. Mais on avait eu soin de le barricader si bien à force de règles, que le vulgaire restait à la porte. Il y a dix-huit cents ans qu'un grand sacrifice a été offert pour tous. Et cependant aujourd'hui encore, au plein soleil du Christianisme, quelques hommes, (que Dieu leur pardonne !) quelques hommes félicitent Racine de n'être pas compris du peuple et l'appellent avec admiration le poète aristocratique. Certains grands hommes pourtant n'ont pas été compris du peuple. Mais ce malheur s'explique par une raison déjà donnée. A force d'être le peuple ils lui montraient en lui des choses si profondes, si intimes, si adéquates à lui, que le peuple ne les voyait pas. Montrez à un homme son portrait trop ressemblant il ne se reconnaîtra peut-être pas. Les grands hommes étaient, comme dit M^r Michelet, plus peuple que le peuple même. — A Racine le contraire est arrivé. Au lieu de parler de trop près, à force d'être homme, il a parlé de trop loin à force d'être savant ; il s'est tenu à l'écart par calcul, par science, par cette aristocratie académicienne qui, de toutes les aristocraties est bien la plus odieuse, car elle confisque au profit de quelques initiés assis dans les fauteuils du Palais Maxime ce qui, de sa nature, appartient

à quiconque vit sous le ciel de Dieu : car elle met en séquestre ce trésor qui, le plus manifestement et le plus évidemment est le trésor de tous, l'Art, l'Amour, la Vérité, la vie. Shakespeare et le soleil, Juliette et le grand air ! le trésor de ceux qui n'ont rien, rien qu'un cœur et une intelligence, le trésor des petits, des enfants, sinite parvulos. A ceux-là que Racine a écartés, nous criions : venez ; la permission du secrétaire-général de l'Institut est tout-à-fait inutile. Nous ne voulons pas vous faire mendier votre place au soleil, venez et chauffez-vous ! sinite parvulos !... Ce sont les âmes jeunes et neuves qui s'ouvrent le plus facilement à la Vérité, et ce qu'elle demande à ceux qui n'ont plus l'âme jeune et neuve, c'est de se refaire enfants pour redevenir dignes d'elle. Sinite parvulos ! —

Mais quelque pourri que soit un vieil habit, on a bien de la peine à le dépouiller complètement. Il y a des moutons qui restent collés à vous. Le 17^{ème} siècle crut qu'on pourrait être à moitié chrétien et à moitié païen ; il se livrait avec ardeur aux disputes théologiques tout en remplissant de dieux, de déesses, de petits amours jousfflus et de naïades ses tragédies et ses jardins. C'était une habitude. Quand on est habitué à l'Art païen, on ne veut pas qu'il y en ait un autre. Ce serait gênant à penser. Mais l'habitude ne justifie rien, fut-elle vieille comme le monde. On ne prescrit pas contre Dieu, a dit Bossuet. Pourtant la vérité paraît pénible à qui caresse tous les jours une erreur commode. C'est que l'erreur est traitable. La vérité est inflexible. C'est la différence de la loi au caprice. Mais nous préférons le caprice à la loi, parce qu'il dépend de nous et que nous dépendons d'elle. La loi veut de la fidélité ; le caprice s'arrange de la légèreté. La fidélité nous coûte, la légèreté nous va. Le Saganisme était commode, la beauté plastique nous dispensait de l'Infini ; mais la Forme pour la Forme a fait son temps. Courage donc et luttons ! Je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive, a dit Jésus-Christ. N'ayez pas peur de ce glaive, puisqu'en apportant la lutte, il apporte aussi la vie. Regardons une bonne fois, regardons sérieusement ce grand perturbateur. Car c'est le même qui a dit : Je suis la lumière du monde ; je suis la voie, la vie et la vérité. Regardez-le donc, vous tous artistes, savants, ouvriers, politiques, quoique la lumière réveille, que la voie soit rude, et que la vie fasse lutter et que la vérité ne fléchisse pas. Regardez cependant, regardez courageusement ; regardez ce grand soleil ; il a des rayons pour tous.

Je termine ici cette brève exposition d'idées fondamentales. Je l'ai dit et je le répète. En attaquant tour-à-tour les principaux systèmes, je n'ai pas voulu leur en substituer un autre, j'ai voulu prouver qu'il n'en fallait aucun. Je n'ai rien voulu dire de mon cru, rien imposer, rien qui vint de moi. Pour parler souverainement, ce n'est pas en son nom qu'un homme doit parler. Il n'est pas souverain.

Alors ne dites pas : chacun son quér, vous avez le vôtre et j'ai le mien. Il ne s'agit pas de nos goûts. Il y a une vérité antérieure et supérieure à eux et qui n'en dépend pas.

tant pis pour qui ne se plie pas elle, elle ne se pliera pas à lui. Veuillez-le, ne le veuillez pas. Je suis. Christ est Dieu. Voilà la vérité et le principe posé, les conséquences viennent de force. Qui que vous soyez ne résistez pas. Vous ne seriez pas le plus fort. Cela est ainsi vous dis-je, et nous n'y pouvons rien. Si j'avais bâti un système, je le modifierais à volonté, ayant constaté des lois que je n'ai pas faites, je n'ai pas le droit d'y toucher, je ne peux que les montrer. Aussi je les montre à qui veut les voir.

Je ne cherche pas à confisquer la lumière au profit de ceux qui assistent au petit lever d'un chef d'école; je fais un appel à tous et je dis vous tous, qui que vous soyez, vous qui sentez qu'il y a autre chose au-delà de ce qu'on vous montre, vous qui sentez que vous valez mieux que ce que vous faites, vous qui êtes tourmentés au fond par un cœur et une intelligence qui demandent de l'ouvrage, sans avoir autour de vous rien à aimer, rien à comprendre, vous qui pressés par le besoin de vous prendre à quelque chose étendez les bras, ne trouvez que le vide et ne saisissez rien, vous qui n'êtes pas comblés par les choses de ce monde, et qui vous regardant au fond y trouvez avec effroi une grande place vide, vous qui vous êtes tournés de plusieurs côtés sans trouver de position, vous auprès de qui les gens de ce monde se passent sans vous voir, vous à qui l'on dit qu'il ne manque rien, parce que vous avez de quoi manger, mais qui souffrez la nuit sans qu'on en sache rien, de souffrances qu'on ne connaît pas et dont on se moquerait, en quelque coin de la terre que vous soyez cachés; que je vous connaisse ou que je ne vous connaisse pas, ô mes amis, je vous tends la main. Venez, ne désespérez pas de vous, et ne blasphémiez pas Dieu; vous n'êtes pas seuls, croyez-moi. Il est toujours la haut celui qui a dit, et qui répète encore: Venez à moi, vous tous qui travaillez et qui êtes chargés, et je vous soulagerai. Lève la tête, lève la tête; Vous n'êtes pas seuls, il est la haut, la lumière est là. Regardez bien, l'étoile s'est levée; suivez, suivez, donnez-moi la main, mon frère, et marchons ensemble.

Je suis dans le vrai. Je le sens. Car Dieu a voulu que cela se sentît; que la vérité eut un goût particulier que n'a pas l'erreur, qu'elle chatouillât le cœur d'un chatouillement qui n'est qu'à elle. L'erreur parle très-haut, mais elle ne parle pas du même ton. Je répète ici ce que j'ai dit de la certitude. Pour croire il faut croire tout entier. Et là comme ailleurs, pas de système. En indiquant quatre modes particuliers de certitude, je n'ai prétendu exclure ni la mémoire ni le témoignage des hommes, ni rien de ce qui est vrai. Encore un autre élément s'introduit-il quand il est question de cette certitude surnaturelle qu'on appelle la foi proprement dite et qui est un don de Dieu. Si sires donum Dei, dit Jésus-Christ à la Samaritaine; Mais ce n'est pas le lieu de m'étendre là-dessus.

L'erreur en général attaque brusquement un côté de nous-même, faisant taire tous les autres, te flatte, t'étourdit, te met en branle, et vous vous précipitez tête baissée ne craignant rien tant que la vue de vous-même. Vous êtes même enchanté d'avoir où vous jeter

et où vous jeter avec dispense de vous regarder tombant. La Vérité vous saisit par le fond, vous soulève doucement, vous comble, et vous emporte tout entier heureux et plein. Elle vous permet de vous regarder, sûre que plus profond sera votre coup d'œil, plus resplendissante sera sa lumière, plus complète votre joie, plus humble votre remerciement. Vous avez la certitude c'est-à-dire une croyance complète, sans réserve, croyance qui s'incorpore à vous et fait partie de votre être. Si bien qu'on ne peut vous l'enlever sans vous enlever une partie de vous-même, sans vous rendre fou ou vous tuer. Vous ne craignez ni égarement ni surprise. Vous vous laissez avec joie et sans défiance embrasser de la tête aux pieds par une toute puissante chaleur, et plus cette chaleur vous rapproche de la chaleur suprême, plus vous sentez la vie se faire pleine en vous.

Je suis dans le vrai, je le sens. Et vous, ne le sentez-vous pas? Si j'avais pu, immédiatement, de la main à la main, et sans paroles, vous faire participer à ma conviction, je l'aurais fait. J'ai dû recourir à une langue humaine, je l'ai fait. Je regrette seulement, je regrette profondément que mes paroles n'aient pas été plus dignes de ce que je voulais dire. Toutes ces idées peuvent sans doute être poussées beaucoup plus loin.

C'est dans cette pensée que je vis. Car ce que je fais ce que je dis actuellement ne me suffit jamais. Il me faut chercher autre chose ailleurs, plus loin et plus profondément poussé par un besoin qui rien ne satisfait. Chaque vérité conquise me réjouit, aucune ne me satisfait et ne me sentant pas arrivé, je n'ai pas la patience de m'asseoir en route.

Ce travail serait incomplet si je le terminais sans nommer un homme. Je vais le nommer, c'est mon devoir, non comme un chef d'école qui m'aurait imposé son système, mais comme un observateur qui, après avoir examiné comment les choses se passent, m'a dit ce qu'il avait vu. J'ai le droit d'avertir ceux que je pourrais éclairer à mon tour que celui qui le premier m'a montré la lumière à moi-même, est mon ami A. de Gasperi.

Je ne sais ce que deviendra ce petit résumé, ni combien de gens y jeteront les yeux. Mais quand une seule personne le devrait lire, quand il ne ferait qu'aider une seule vérité à entrer dans une seule intelligence humaine, heureux d'avoir été jusque là, et triste de n'avoir pas été plus loin, je croirais cependant qu'il faut se préparer pour l'avenir et remercier Dieu du passé.

Ernest Hello



三

三



UNIVERSITÉS DE PARIS
BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE
13, RUE DE LA SORBONNE - 75237 PARIS CEDEX 05
TEL : 01 40 46 30 27 - FAX : 01 40 46 30 44

Inv. :

SIGB bibl. :

SIGB ex. :

SU ppn :

SU epn :

Cote : RC 4= 1437-12

1158894144



