

DE
L'INVENTION
ORIGINALE,

PAR M. EDMOND ARNOULD,
PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE POITIERS.

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE.



PARIS,
CHEZ HACHETTE, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
RUE PIERRE-SARRAZIN, 12.

—
1849.

POITIERS. – IMPRIMERIE COIGNARD ET BERNARD.

DE
L'INVENTION

ORIGINALE,

PAR M. EDMOND ARNOULD,
PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE POITIERS.

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

PARIS,

CHEZ HACHETTE, LIBRAIRIE-ÉDITEUR,
RUE PIERRE-SARRAZIN 12.

1849.

AVERTISSEMENT.

J'ai cru ne pouvoir mieux témoigner ma reconnaissance envers l'Académie française, qui a couronné mon ouvrage, et son secrétaire perpétuel, qui l'a apprécié avec une si sérieuse bienveillance, qu'en reproduisant, au lieu de préface, les pages que M. Villemain m'a consacrées dans son rapport. Il est trop heureux, il est trop rare de rencontrer dans ses juges une telle autorité, soit qu'ils approuvent, soit qu'ils blâment, pour qu'on ne se hâte pas d'accepter l'éloge comme une digne récompense des travaux accomplis, et la critique comme un conseil en même temps qu'un encouragement à mieux faire.

Extrait du rapport présenté par M. Villemain à l'Académie française dans sa séance solennelle du 5 juillet 1849.

Dans un temps déjà bien éloigné par le changement plus que par la durée, l'Académie avait proposé de rechercher les caractères de l'invention originale et l'influence qu'ont exercée sur elle le culte religieux, les institutions politiques, les grands événements, le progrès des sciences, et généralement l'âge de civilisation auquel un peuple est parvenu.

La réponse à cette question spéculative nous est venue. Quatre ouvrages seulement ont été présentés. Un seul a dû fixer l'attention de l'Académie : c'est un mémoire inscrit sous le n° 2, et portant pour épigraphe ce vers du Dante :

Morti li morti, e i vivi parean vivi.

» L'auteur sans doute n'a pas tout étudié, ni toujours saisi le vrai dans un sujet si vaste et d'une démonstration si délicate ; mais il a évité le lieu commun et jugé par lui-même. Connaissant de l'antiquité classique les grandes choses, et familier par l'étude des langues avec quelques régions de ces mondes nouveaux que la littérature a créés dans la seule Europe, il tire de cette comparaison des réponses prises dans l'ordre de la question proposée. S'il donne d'abord de la faculté qui produit l'invention une définition dont les termes peuvent être contestés, il fait habilement ressortir les caractères et les effets de l'invention même par des exemples pris aux points opposés : dans l'idée commune, l'invention de tout le monde, cette matière première de l'imagination, et dans la création accidentelle du poète, dans ce qui est général et dans ce qui est variable, dans la vérité de tous les temps et dans la croyance ou la passion d'une époque, dans l'invention des personnages et dans celle des détails et de la forme.

Expliquant comment l'invention est inépuisable, non dans chaque nation, mais dans l'humanité, il montre que pour aucune nation le déclin n'est une loi d'avance irrésistible aboutissant par des degrés égaux à un terme fatal. Si le génie souvent ne s'est renouvelé qu'en se transférant d'un peuple à l'autre, souvent aussi sur la même terre, dans la même race, il retrouve un âge ou du moins un jour heureux. Tout ce qui sert à la vie des nations rend des chances à la puissance créatrice des arts, et même, quand tout manque, il reste encore le hasard, ou plutôt le don providentiel du génie qui peut naître en dépit et en désespoir de toutes choses.

Mais cet exemple est rare, et ce qu'il fallait rechercher d'abord, c'est la variété des influences sociales qui excitent et secondent l'invention. La Grèce, ses cités et ses îles, son culte semblable, ses lois différentes, et avant

tout le merveilleux génie de la démocratique Athènes, fournissent au tableau qu'essaie l'auteur quelques traits aussi bien exprimés qu'heureusement choisis. D'Homère à Théocrite, d'Eschyle à Ménandre, quelle puissance diverse d'invention ! Que de rapports de l'imagination aux événements, aux guerres, à la liberté, à la gloire de cette nation grecque une et multiple, accrue par ses divisions et ses rivalités, comme pour offrir sur une même terre et sous un même nom plusieurs formes de génie national, et dans chacune de ces formes les libres créations du génie particulier !

Cependant cette heureuse puissance, qui devait avoir encore de glorieux retours dans la Grèce d'Europe et d'Asie, allait passer à un autre peuple inventeur, d'abord par mutation, comme il fut conquérant, en prenant aux autres peuples leurs meilleures armes pour les manier avec une vigueur et une tactique nouvelles. L'auteur explique bien ce que le génie de ce peuple avait d'individuel en force et en gravité, et comment sa première poésie, quoique inspirée d'Homère, dut être tout historique, et par là fut originale et semblable à lui-même. Si dans le théâtre romain et ailleurs il ne paraît pas assez reconnaître cette empreinte nationale, cette création puissante de formes sous les importations du génie grec, si surtout l'invention de grandeur et de mélancolie que Lucrèce ajoute à la liberté sceptique d'Epicure ne le frappe pas assez, si la part d'originalité du siècle d'Auguste enfin n'est pas marquée dans ce court tableau comme elle doit l'être, on y sent avec force les caractères nouveaux d'imagination que la Rome impériale reçut de ses souffrances.

Rome chrétienne du vivant de l'Empire manque à ce récit. Mais l'auteur, qui la voit partout au moyen âge, essaie de retracer sa suprême influence sur ces temps d'imagination populaire, où tout était poésie, depuis le chant de l'Église jusqu'à l'enfer et au ciel du Dante. Et ce n'est pas sans quelque effort heureux, au moins pour la justesse des vues, qu'il touche à ce grand sujet du moyen âge, tant étudié de nos jours, chaos non de barbarie, mais de civilisation étrange, dont le principal caractère est cette espèce d'unité confuse qui en rassemblait toutes les parties, rapprochait par un symbole commun les génies encore enveloppés des différents peuples, et rendait partout la pensée du poète plus semblable à celle de la foule, faisant du

préjugé populaire le fond de l'invention, et de l'invention une réalité présente qui dominait la vie.

Dans ce monde de faits et d'idées, si difficile à parcourir tout entier, l'auteur semble avoir habilement résumé sans admiration paradoxale quelques traits principaux de l'imagination imparfaite et inépuisable qu'avait le moyen âge.

Mais une lumière nouvelle apparaîût, et les nations qu'elle éclaire à divers degrés se séparent et se distinguent davantage. L'invention depuis la Renaissance, l'invention devant l'antiquité et devant la *Réforme*, au midi et au nord de l'Europe, et chez cette nation limitrophe aux deux génies, comme aux deux climats, c'était pour la critique un bien vaste sujet. L'auteur y saisit, entre ces grands peuples modernes qui tous ont eu déjà plusieurs époques dans l'histoire des arts, les grandes différences de l'invention : ici plus générale et plus humaine, là plus locale et plus indigène, ici inspirée par la liberté religieuse et le débat civil, là par lardeur et l'unité de la foi, ailleurs par l'élévation même du pouvoir, et une sorte de liberté noble qu'ont gardée les esprits ; ici plus rapprochée du moyen âge, là de l'antiquité, se servant de tout, même de l'érudition, et plus heureuse, selon qu'elle est plus conforme à la vérité durable, celle non d'un siècle, mais de l'humanité.

Lorsqu'il s'approche de ces grands inventeurs en poésie, Shakspeare, Milton, Corneille, Gœthe, il montre comment l'invention change tantôt de sujet et d'idée, et tantôt seulement d'horizon, reprenant à diverses reprises un type qu'elle transforme ou qu'elle achève. Dans cette revue de tant d'immortels souvenirs, dans ce travail pour distinguer la part du temps et celle du génie, le mérite de l'auteur est de comprendre les grandes choses les plus diverses, en aimant surtout les plus naturelles. Expliquant ce qui est indigène, admirant ce qui est universel, il croit que la gloire de la France est surtout grande dans les arts à ce dernier titre, et que souvent son génie a paru cosmopolite parce qu'il était vrai. Il ne craint pas de trouver Racine plus inventeur que Lope ou Calderon, et il l'affirme, non pas en classique d'obéissance et d'habitude, mais comme un esprit indépendant et juste qui revient au sentiment de la discipline et des lois, les jugeant plus fécondes

pour la liberté même. On peut le contredire, mais partout on sent le travail d'un homme qui ne veut admirer qu'en y réfléchissant et de ses impressions sait tirer des idées.

Le style est parfois trop empreint de formes abstraites ou étrangères. Mais ce défaut, qui n'empêche pas le talent, ne pouvait être un obstacle au jugement favorable de l'Académie. Elle couronne l'étude et la pensée, et laisse à l'auteur le soin de perfectionner son ouvrage, qui déjà est un livre. L'auteur est M. Edmond Arnould, professeur de littérature étrangère à la Faculté * des Lettres de Poitiers. Si l'on ne peut entendre ici son ouvrage, que du moins l'estime publique accueille un éloge dont bientôt elle sera juge. »

PREMIÈRE PARTIE.

DES CARACTÈRES DE L'INVENTION ORIGINALE ET DES CAUSES QUI LA FONT INÉPUISABLE.

CHAPITRE PREMIER.

CARACTÈRES ESSENTIELS DE L'INVENTION ORIGINALE.

L'homme est fait à l'image de Dieu. Cette définition vulgaire, vraie en général, l'est surtout dans le cas particulier qui nous occupe. La faculté que l'homme possède de produire au dehors de soi ses idées sous des formes sensibles, et de donner la vie, ou du moins les apparences de la vie, à des

êtres qui n'existent que dans sa pensée, il la tient de Dieu comme toutes ses autres facultés, comme tous ses sentiments, comme tous ses instincts, comme tous ses besoins. Seulement ce qui est infini et absolu dans Dieu est fini et relatif dans l'homme. Dieu crée, l'homme invente. Ces mondes innombrables qui remplissent l'espace avec les myriades d'êtres qui les habitent, Dieu les a tirés et les tire incessamment de sa substance, inépuisables réalisations de ses idées éternelles. Dieu est l'artiste par excellence. L'homme, qui n'a rien en propre que sa personnalité, c'est-à-dire le mode particulier sous lequel il révèle et accomplit sa part de l'existence universelle, ne peut créer la substance de ses œuvres ni même la forme des êtres auxquels, en qualité de poète, il donne le jour. De cette substance, qui n'appartient qu'à Dieu, de ces formes, créées par Dieu seul, il extrait, suivant son inspiration propre, la matière de ses productions, et leur imprime, en les combinant, son cachet personnel et original. C'est ce travail qui dans l'homme s'appelle *création*, ou, pour parler plus juste, *invention*. Encore une fois, il ne crée pas ; il ne fait que trouver (*invenire*) ce qu'un autre, artiste plus puissant que lui, a créé, substance et forme.

Ces principes posés, et il était nécessaire qu'ils le fussent, qu'est-ce que l'invention originale ? A quels caractères est-il possible de la reconnaître ?

Le premier des caractères que nous sommes portés à remarquer dans une œuvre originale, celui du moins qui nous frappe le plus, parce qu'il est le plus extérieur, c'est l'imagination. Il est certain qu'en un ouvrage d'art, quel qu'il soit, poème, statue ou tableau, nous ne pouvons pas plus concevoir ce qui s'appelle originalité sans imagination qu'un concert de musique sans instruments ou sans voix, qu'un champ labouré sans charrue ou ce qui en tient lieu, qu'une bataille rangée sans des armes quelconques. L'imagination est tout à la fois l'un des éléments essentiels et l'indispensable instrument de la poésie. Elle est nécessaire à toute œuvre poétique, à plus forte raison à toute œuvre originale. Mais s'ensuit-il que le poète doive, sous peine de perdre son titre d'inventeur, créer de toutes pièces le sujet de ses récits, le motif de ses chants, en un mot, sa fable ? tirer de son cerveau tous les personnages qu'il fait mouvoir, imaginer tous les événements dont il compose le tissu de ses fictions ? Si l'on doit accorder la gloire de

l'invention originale à ceux qui semblent le mieux remplir ces conditions et la refuser à ceux qui évidemment ne les remplissent pas ou ne les remplissent qu'à demi, il faudrait décorer de ce nom pompeux d'inventeur une foule d'écrivains de second et de troisième ordre, qui assourdissent de leur bruit incessant certaines époques littéraires, et en exclure immédiatement ceux qui, à bon droit, sont regardés comme les plus grands et par conséquent comme les plus originaux entre les poètes.

Si tel dramaturge, si tel romancier invente ou paraît inventer les sujets de ses récits, les personnages de ses drames, Homère, lui, n'invente ni les sujets ni les personnages de ses poèmes ; il les emprunte à la tradition et peut-être à des poètes antérieurs. Ces hommes qu'il nous peint, ces guerriers qu'il fait si bien agir et parler, ils ont vécu, et de plus ils ont reçu des contemporains et de la postérité une seconde existence idéale, une figure nouvelle, un caractère historique, désormais indélébile, que l'auteur de l'*Illiade* est tenu de respecter et qu'il va consacrer dans ses chants. Ces dieux, suivant Boileau, éclos du cerveau des poètes, ni Homère, ni ses prédécesseurs ne les ont créés ; ils les ont reçus de la tradition comme leurs héros. Jupiter, Junon, Mars, Vénus, existaient avant tous les poètes grecs, et la guerre de Troie avait illustré Achille et Agamemnon, Hector et Priam, avant qu'Homère ou tout autre songeât à les chanter. Les personnages d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide sont, pour la plupart, des personnages homériques, et ceux qui n'ont pas été arrachés de cette mine féconde, on les a pris encore dans les traditions religieuses et nationales de la Grèce. Les trois grands tragiques manquent-ils pour cela d'originalité ? Dante est-il moins original parce qu'avant la *Divine Comédie* le moyen âge, imitant sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, l'antiquité, souvent sans le savoir, avait produit en abondance des descentes aux enfers et des voyages fantastiques comme celui du poète florentin ? Shakspeare doit-il être relégué sans pitié parmi les écrivains dépourvus d'invention, parce qu'il a emprunté aux novellistes italiens ses drames imaginaires, à Plutarque et aux chroniqueurs anglais ses drames historiques ? Non certes. Si Homère, Eschyle, Sophocle et Euripide, chez les anciens, sont des inventeurs originaux, Dante et Shakspeare, chez les modernes, ne le sont pas moins.

Au reste, ce que je viens de dire sommairement de ces écrivains épiques ou dramatiques, il serait facile de l'appliquer à des genres où la fiction règne en souveraine, sous les lois pourtant de la vraisemblance, où plus aisément on peut déguiser les emprunts, s'isoler en apparence de toute parenté et dérober la source où l'on puise. Werther est fils de Rousseau, qu'il oublie ; René est fils de Werther, qu'il renie ; Lara est fils de Werther et de René, comme Manfred est fils de Faust, comme don Juan est fils de Candide. Cependant Goëthe, Chateaubriand, Byron, sont, à divers degrés, des inventeurs originaux.

On s'étonnera peut-être de me voir insister sur ce point, qui semble hors de contestation, savoir : qu'il est possible d'être un grand poète, et même un inventeur, sans créer le sujet de ses poèmes ou imaginer ses personnages. Si j'insiste, ce n'est pas certes pour établir une vérité banale, c'est pour tirer de ce fait incontesté des conséquences plus larges, base nécessaire de tous mes raisonnements. Je dis donc que non-seulement le poète, en tant qu'homme, ne peut altérer ou modifier ni la substance ni la forme primitive des modèles que Dieu, l'éternel artiste, se charge de lui fournir, mais que, comme poète, il ne peut pas même chercher les matériaux de ses œuvres en dehors de ce trésor commun d'inventions où viennent puiser tour à tour les générations successives. Il y a quelqu'un, dit on, qui a plus d'esprit que Voltaire, c'est tout le monde. Il y a aussi quelqu'un qui a plus d'imagination qu'Homère ou Dante, c'est tout le monde. Avant l'imagination de l'individu, il y a celle du peuple ; avant l'imagination du peuple, il y a celle de la race ; avant l'imagination de la race, il y a celle de l'humanité. L'humanité, dans son enfance, pensant peu, sachant moins encore, a beaucoup imaginé. En grandissant, elle s'est souvenue, et, à chaque pas, refaisant à sa mesure ses premiers rêves, elle les a sans cesse modifiés, sans cesse accrus, mais non tellement changés qu'on ne reconnaisse, souvent à des indices certains, ce fond primitif sous le vêtement bariolé des diverses mythologies. Il est telle fable, originaire de l'Inde, de la Phénicie ou de l'Égypte, qu'on retrouverait, pas trop défigurée, dans les naïfs fabliaux du moyen âge chrétien ou dans les récits plus que profanes des conteurs de la Renaissance. Chaque race,

chaque peuple a travaillé à son tour sur ces thèmes connus et les a marqués de son empreinte.

Or, ce qui est vrai de la poésie l'est aussi des autres arts. Nous avons dans nos musées des marbres, des statues antiques, des Apollons, des Bacchus, des Vénus, des Dianes, des Hercules. Chacune de ces divinités a son type ; qui l'a créé ? L'imagination grecque. Phidias n'est-il plus Phidias, parce qu'il reproduit, après d'autres, telle ou telle figure traditionnelle ? Il serait difficile, je crois, qu'on nommât l'inventeur de l'ordre corinthien ou de l'ordre dorique, ou, si l'on ne veut pas remonter si haut, de l'architecture gothique. Ces noms même, qui appartiennent à des races, disent assez qu'ici l'individu n'a rien à voir.

Si donc l'on se borne à considérer l'imagination poétique d'après les idées vulgaires, c'est-à-dire comme la faculté presque passive de produire certaines combinaisons en quelque sorte mécaniques, on doit avouer que le rôle qu'elle joue dans l'œuvre de l'invention originale est plus restreint qu'on ne serait tenté de le supposer au premier abord, ce côté n'étant pas, il s'en faut, celui qui brille le plus chez les poètes vraiment originaux. A ceux-là l'imagination, ainsi entendue, ne fournit pas même toujours les matériaux de leur édifice, puisqu'ils les empruntent souvent à la réalité ou à des fictions antérieures ; elle leur sert d'instrument pour le construire. Si, au contraire, négligeant cette notion à tout le moins incomplète ou la reléguant à son véritable rang, on confond l'imagination avec cette force instinctive, toujours agissante, qui fait le fond de notre être, et qui ne diffère chez les hommes que par le degré d'intensité ou de puissance et par la spécialité de vocation, on reconnaîtra qu'elle occupe une large place dans ce qu'on est convenu d'appeler l'invention originale. C'est cette énergie première qui engendre et pousse au but marqué toutes les créations humaines, soit individuelles, soit collectives ; c'est elle qui, là sous le nom de vocation, ici sous le nom d'ambition, ailleurs sous un autre nom, met aux mains de Michel-Ange ou de Canova un ciseau, aux mains de Raphaël ou de Claude Lorrain un pinceau, aux mains de Bossuet ou de Racine une plume, aux

mains d'Alexandre ou de César une épée, et qui se traduit peut-être dans l'esprit d'un Galilée ou d'un Newton par quelque'une de ces fécondes hypothèses d'où sort quelque jour expliqué tout le système des mondes. Sans l'intervention de cette force, que je crois le principe et la source de la véritable imagination poétique, toutes ces créations que l'artiste et le poète animent de leur souille ne seraient que de pures abstractions, sans réalité substantielle et sans vie ; pour mieux dire, elles ne seraient pas.

Ainsi le premier caractère que prend à nos yeux l'invention originale est celui d'énergie, de force, de puissance. J'en reconnais un second, l'art.

Si cette puissance de production que j'aperçois dans toutes les manifestations de la vie, et qui, dans l'œuvre de l'invention originale, se nomme spécialement imagination, agissait seule sans que rien vînt la limiter ou la fixer, elle se perdrait dans le vide ou ne créerait que des monstres. Originalité n'est pas étrangeté, et l'art n'a pas pour unique mission d'imprimer une forme quelconque, pourvu qu'elle brille, à toutes les divagations de la folle du logis ; il a une mission plus difficile et plus haute. L'art n'est pas seulement la limite qui arrête l'expansion aveugle de l'imagination ; l'art est l'intelligence appliquée à tous les produits de l'activité humaine ; l'art est l'idée même devenue palpable et, pour ainsi dire, vivante. Une société, une civilisation entière est une œuvre de l'art tout autant qu'un poème, un tableau, une statue. Aussi l'art est le grand civilisateur, et l'on peut dire que plus il y a d'art dans une littérature, plus cette littérature est propre au travail de la civilisation. Qu'on ouvre l'histoire, et l'on verra que les nations les plus littéraires du monde, les Grecs, les Romains, les Français, sont en même temps les nations civilisatrices par excellence, grâce au caractère d'unité, de beauté et de clarté que l'art a répandu sur toute leur littérature. Si d'ailleurs j'examine n'importe lequel des chefs-d'œuvre classiques, non-seulement j'y trouve une puissance incontestable, mais j'y vois partout l'idée revêtue de ces formes savantes et lumineuses qui lui donnent du premier coup l'irrésistible ascendant de la vérité. J'ajoute que l'art introduit, soit dans l'ensemble

d'une littérature, soit dans les ouvrages d'un même auteur, un élément d'originalité indispensable, la variété. Permis à ces natures fougueuses, douées de la force qui produit, mais non de la raison qui gouverne, de se croire variées parce qu'elles sont abondantes ; elles sont en réalité plus monotones que ces natures mieux réglées et moins fécondes en apparence. Se possédant moins, par conséquent s'observant moins, elles se répètent davantage. Il y a plus de variété dans les dix pièces de Racine que dans les deux mille de Lope de Vega. De quelque côté qu'on regarde cette question, on est en droit d'affirmer que, s'il n'y a pas de véritable originalité sans la puissance de l'imagination, il n'y en a pas non plus sans l'art, c'est-à-dire sans l'idée, pas plus qu'il n'y a de forme, de relief ou de couleur dans les corps sans la lumière.

Nous avons maintenant deux éléments essentiels de toute production originale : l'imagination ou puissance, l'art ou idée. L'imagination et l'art réunis, se complétant l'un par l'autre, ont créé une œuvre ; ainsi composée, elle existe, mais elle vit à peine, mais elle est froide, immobile et comme pétrifiée ; il lui manque une chose non moins essentielle que les deux autres, l'inspiration, c'est-à-dire le mouvement et la chaleur. Galatée est debout sur son piédestal, déjà puissante, idéale et belle ; elle n'est pas femme encore. Qu'attend-elle ? L'inspiration, qui s'appelle aussi l'amour.

A en croire Platon, le poète, en tant que poète, serait un être purement passif, une sorte d'instrument où l'esprit de Dieu souffle. S'il disait vrai, la question serait d'avance tranchée. L'inspiration absorbant tous les autres caractères, nous n'aurions qu'à la reconnaître et à la constater sans chercher à la définir. Platon, à l'appui de son opinion, cite l'exemple de Tynnichus, de Chalcis, qui eut le bonheur de composer un hymne sublime, le *Péan*, que les Grecs chantaient dans leurs solennités. Il n'avait rien fait avant et ne fit rien après. Si Platon eût vécu, de notre temps, il aurait pu citer encore l'auteur de la *Marseillaise*, cette énergique et éloquente expression d'une époque terrible, qui sortit, musique et paroles, en une nuit inspirée, du cerveau d'un jeune officier, le laissant le lendemain ce qu'il était la veille, médiocre, impuissant, incapable peut-être de comprendre quel hôte divin il avait momentanément hébergé dans sa tête. Les dieux s'étaient assis à son

foyer, et il ne les avait pas reconnus. Mais que prouvent ces exemples ? Qu'à un jour, qu'à une heure, qu'à un instant donné, l'idée et la passion d'un peuple viennent se condenser dans une âme, grande ou petite, il n'importe, et en jaillissent tout à coup vives, spontanées, irrésistibles ; que ces hommes en qui tombent ces hasards sublimes accomplissent fatalement, si l'on veut, providentiellement, selon moi, leur mission toujours rapide et souvent ignorée d'eux-mêmes, qu'ils font œuvre de poète et ne sont pas poètes. Le vrai poète, quelle que soit d'ailleurs la part qu'il faille chez lui faire au caprice de l'inspiration, a pleinement conscience de ce qu'il réalise, et ce n'est pas trop de toutes les forces de l'âme humaine pour produire l'*Illiade* ou l'*Œdipe-Roi*.

Laissons de côté l'idée de Platon, qui devait pourtant s'y connaître, et demandons, s'il se peut, au génie le secret de ses illuminations. Je n'ai pas la prétention de révéler ce qui se passe d'intime entre les grands privilégiés de la poésie et le dieu qui les inspire. Ce que je vais dire, il n'est aucun de nous qui ne puisse le comprendre par soi-même. Poète ! chacun de nous l'est à son heure, une fois au moins en sa vie, tout comme Tynnichus ou Rouget de Lisle, quand, exalté par l'enthousiasme, il conçoit un noble et généreux dessein, ou éprouve un profond sentiment d'amour, ou lorsque, jeune et rempli d'espérance, il cherche à mesurer de ses regards et à construire d'avance l'avenir où l'emportent ses rêves. Aidés par ces souvenirs, communs à tous, sauf le degré, mettons-nous un moment à la place de celui qui crée et qui reçoit seulement plus souvent, et mieux que les autres hommes, cette impulsion d'en haut à laquelle il obéit.

A l'instant même où l'œuvre, ébauchée déjà par l'action simultanée de l'imagination et de l'art, est définitivement conçue, ainsi que tout être vivant, dans son germe, l'inspiration s'en empare, elle l'échauffe, elle la transfigure, elle la fait rayonner aux yeux éblouis du poète d'une éclatante et mystérieuse lumière. Il voit d'un seul coup d'œil se mouvoir et vivre cette œuvre qui n'est pas faite et qui existe pourtant. Peintre, elle lui apparaît avec ses proportions et ses couleurs ; sculpteur, avec ses lignes idéales et ses groupes ; poète épique ou tragique, avec son action et ses personnages ; poète lyrique, avec tous ses sentiments, toutes ses idées,

toutes ses images ; encore ce dernier partage-t-il avec le musicien le privilège d'entendre intérieurement le vol sonore et cadencé de ses strophes, le retentissement anticipé de ses ravissantes harmonies. Et pour parcourir cette immense carrière qui comprend des jours, des mois, des années peut-être, que lui faut-il ? L'intervalle de quelques secondes. L'inspiration participe de l'infini. En ces rares, mais sublimes moments, le temps et l'espace disparaissent ; l'œuvre ainsi créée n'a point de bornes, ou, si elle en a, le poète ne les voit pas. Sa pensée l'embrasse et la pénètre dans une si grande profondeur que, pour un instant, il échappe aux conditions de l'humanité. Lui aussi, tout faible et tout petit qu'il est, il se sent fait à l'image de Dieu, car il crée comme lui. Mais l'homme ne peut qu'entrevoir l'infini ; s'il s'y complaît et tente de saisir l'insaisissable, il s'y absorbe, il s'y perd et n'aboutit qu'au néant.

Telle est la première phase de l'inspiration. Elle dure peu ; mais rien n'y supplée quand elle a manqué. Elle donne à l'œuvre poétique cet élan primitif et souverain, ce mouvement illimité qui lui est nécessaire ; car il faut qu'elle ait d'abord été trop vaste dans l'âme du poète, afin d'être ensuite assez grande aux yeux des autres hommes.

La seconde phase, plus humble en apparence, n'en a pas moins un caractère d'inévitable nécessité. Quand l'art, agissant sur les données premières de l'imagination, les règle, les ordonne, les enchaîne, décompose toutes les parties de l'ensemble pour les recomposer ensuite dans l'unité d'une sage et belle harmonie, l'inspiration doit présider à ce travail, ou mieux à cette lutte, dont seule elle peut faire une douce et féconde union, mêlant tour à tour les délicatesses du sentiment et les ardeurs de la passion à ces embrassements souvent douloureux de la puissance et de l'idée.

Ces trois choses, imagination, art, inspiration, en d'autres termes, puissance, intelligence, amour, agissant simultanément et de concert dans une indissoluble unité, composent, à des conditions que je vais m'efforcer de déterminer, ce qu'on nomme le génie, le seul inventeur original à qui ce titre puisse être attribué légitimement. Puissance, intelligence, amour, ces trois attributs divins, que reconnaissent, sous des noms divers, la plupart des religions et des philosophies, sont nécessairement égaux et absolus en Dieu,

parce qu'ils sont infinis. Les trois facultés qui dans l'homme y correspondent, étant finies, sont inégales et variables. Or, ce qui est vrai de l'homme en général l'est en particulier du poète. Celui-ci a plus d'imagination, celui-là plus d'art, cet autre plus d'inspiration. Tantôt deux de ces facultés réunies écrasent la troisième, tantôt une seule écrase les deux autres. Rencontre-t-on jamais ce désaccord dans ceux qu'on proclame unanimement des hommes de génie ? Dans telle ou telle de leurs œuvres prise à part, oui peut-être ; mais dans l'ensemble, non. Homère dort quelquefois, Dante et Shakspeare aussi. C'est la marque indélébile de la faiblesse humaine. Mais je le demande, quand on a lu l'*Iliade* et l'*Odyssée*, la *Divine Comédie*, les principaux drames de Shakspeare, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière, ne demeure-t-on pas frappé et comme ébloui de ce merveilleux accord de toutes les facultés, de tous ces dons célestes accumulés sur une seule tête : puissance créatrice de l'imagination, profondeur et souplesse de la pensée, vigueur inspirée du sentiment ? N'admire-t-on pas surtout cet équilibre si rare de toutes les forces de l'âme ? C'est aussi dans l'équilibre que je découvre le caractère essentiel du génie. Ne pouvant d'ailleurs concevoir le génie que comme l'expression la plus complète et la plus élevée de la puissance individuelle de l'homme dans un genre quelconque, et d'un autre côté voulant réserver certains cas exceptionnels où une faculté isolée semble prendre un développement énorme, dont le résultat le plus ordinaire est la folie, j'arrive logiquement à cette définition :

« Le génie est l'accord de toutes les facultés actives de l'homme au plus haut point où elles puissent s'unir et se faire équilibre.

» Cet équilibre de forces, réalisé au dehors, est une œuvre de génie. »

Cette définition, on le remarquera, s'applique, dans sa généralité, au législateur, au guerrier, au politique, au philosophe, au savant, à l'orateur, à l'historien, aussi bien qu'à l'artiste et au poète ; tous en effet, mais sous des noms divers, ont leur genre d'imagination, d'art, d'inspiration, et ne diffèrent réellement entre eux que par la spécialité du but où Dieu les mène.

Le talent, dans presque tous les cas, me semble être un équilibre inférieur, nécessairement variable de nuances et de degrés.

Mais il est une certaine classe d'écrivains, qui flottent entre le génie et le talent, trop grands pour l'un, trop incomplets pour l'autre, natures inachevées, d'une beauté capricieuse, inégale, irrégulière, à qui l'harmonie fait défaut bien plus que la grâce ou l'énergie. Presque toujours ce qui domine chez eux, c'est l'imagination ou l'inspiration, et parfois toutes les deux ; mais comme l'équilibre entre leurs facultés n'existe pas ou se rompt à chaque instant, le plus souvent ils n'achèvent rien, pas même un de ces édifices modestes où le talent s'abrite et vit en paix dans un favorable demi-jour. De près, ils font illusion ; on les confond aisément avec le génie ; de loin, ils font illusion encore, mais en sens contraire. Trop élevés d'abord, ils tombent ensuite trop bas, et la postérité leur fait chèrement payer par un excès de dédain l'excès d'admiration dont ils ont joui dans leur époque.

Quoi qu'il en soit, ces écrivains, rebelles à toute classification régulière, à moins qu'on ne les comprenne, avec de nombreuses restrictions cependant, sous le nom général d'humoristes, méritent, à certains égards, d'être placés parmi les inventeurs originaux, les uns par la verve ingénieuse avec laquelle ils mettent en relief quelques côtés oubliés ou négligés de la psychologie individuelle, les autres par la prodigieuse facilité qu'ils ont à saisir les rapports des choses et à transformer les idées en images.

Tels sont, à ce qu'il me semble, les caractères essentiels, invariables, de l'invention originale. Ils se résument tous en un seul, le génie, tel que je l'ai défini avec sa condition d'équilibre. Hors de là rien de complet, rien d'achevé, rien non plus de vraiment original ; des essais seulement, brillante ou vigoureuses ébauches de quelques hommes capricieusement groupés, espèces de statues imparfaitement coulées où éclate pourtant l'ineffaçable empreinte d'un esprit créateur.

CHAPITRE II.

CARACTÈRES VARIABLES DE L'INVENTION ORIGINALE.

Le poète, avant d'être un poète, est un homme. Ce qu'il sait le mieux, ou, pour parler plus juste, la seule chose qu'il sache, c'est lui-même. Dieu et les autres êtres qui ne sont pas l'homme ne le touchent véritablement que dans leurs rapports avec sa propre nature ; et comme d'ailleurs les chants qu'il compose s'adressent à ses semblables, il faut que la figure de l'homme rayonne à travers toutes ses œuvres. A cette loi, la même pour tous, nul ne peut se soustraire ; mais ce qui distingue sur ce point l'inventeur original de celui qui ne l'est pas, c'est que dans les ouvrages du premier l'humanité se montre claire, distincte, palpable, éternellement jeune, parce qu'elle est éternellement vraie, tandis que dans les ouvrages du second elle n'offre à nos yeux que des contours effacés, une image indécise, des traits plats et vulgaires.

Mais ce caractère d'humanité n'est jamais absolu et il ne peut pas l'être Il est soumis à des conditions de temps, de nationalité, de personnalité,

forcément relatives et mobiles. L'humanité, toujours la même en essence, varie d'expression et de forme dans les manifestations du génie comme dans l'histoire. Si l'œuvre poétique est née dans l'antiquité, dans le moyen âge, ou dans les temps modernes, au commencement ou à la fin d'une civilisation ; si elle est grecque ou romaine, anglaise ou allemande, espagnole ou française ; si elle a pour père Eschyle ou Sophocle, Virgile ou Horace, Corneille ou Racine, Goethe ou Schiller, cela pourra se lire de la première à la dernière page. En un mot, il faut qu'une œuvre originale, comme toute missive importante, ait une date et un cachet. Toutefois il ne faut pas que jamais le caractère général soit absorbé par le caractère particulier, le fond par la forme. Tous ces caractères variables ne sont et ne doivent être que des aiguilles incessamment mobiles marquant le siècle, l'année, le mois, le jour, l'heure, la minute même, sur l'immuable cadran de l'humanité.

L'histoire littéraire est pleine de ces prétendus originaux, qui, pour avoir été les peintres trop fidèles de leur pays, ont cessé quelques années plus tard de rien représenter qu'eux-mêmes. Négligeant l'impérissable nature humaine, ils avaient saisi le phénomène fugitif, la lueur brillante et passagère d'une époque, si bien que leur nation, qu'ils s'étaient flattés de reproduire, et qui s'était complu dans ce tableau exagéré de ses idées, de ses passions, de ses sentiments, et peut-être plus encore de ses travers, de ses ridicules et de ses vices, ne trouvant plus en soi, quand un siècle a passé, la seule chose qui soit en eux, et ne retrouvant pas en eux ce qui n'a pas changé en elle, c'est-à-dire l'humanité, il en résulte qu'ils sont étrangers dans leur propre famille et tout à fait inconnus dans le reste du monde. Voulez-vous plaire à vos compatriotes, non pas aujourd'hui, mais demain, mais toujours ? Soyez humain, c'est-à-dire universel. Voulez-vous vivre au-delà de vos frontières et conquérir peu à peu l'admiration de tous les peuples ? Ne soyez pas homme seulement, soyez en même temps l'homme de votre époque et de votre pays. Faites plus encore ; sans cesser d'être tout cela, soyez vous-même.

La personnalité est en effet le caractère suprême où viennent se résumer et se fondre tous les autres. Être un point distinct dans l'espace et dans le temps, être un tout dans le tout, un petit univers dans l'immense univers, concentrer en soi tous les rayons de cet éternel foyer de vie qui s'appelle Dieu, et les renvoyer marqués de sa propre empreinte, désormais indestructible, c'est là le dernier effort et le plus complet épanouissement de la personnalité humaine, c'est le plus sublime reflet de l'unité divine, c'est le génie. A quoi servirait d'avoir reçu en partage les plus éminentes facultés, fussent-elles entraînées vers un terme unique et précis, si l'on manquait de ce qui les unit et les enchaîne ? Il n'y a pas de faisceau sans lien ; or, le génie est un faisceau qui a pour lien la personnalité. Les grands poètes, les inventeurs dans tous les genres sont ceux qui ont su se tailler un vêtement personnel et durable dans l'ample manteau de leur époque. Tous les autres se blottissent comme ils peuvent dans ses plis et y cachent bien ou mal leur nudité native.

Où trouverons-nous le secret de l'originalité puissante de Dante, de Shakspeare, de Cervantes, de Corneille, de Gœthe, que je choisis ici comme les représentants les plus complets du génie poétique chez les cinq grandes nations littéraires de l'Europe moderne ? Dans leur personnalité.

Entre le moyen âge qui expire et la Renaissance qui s'annonce, Dante se lève. La lutte est partout : dans le monde politique, entre la papauté et l'empire, dans le monde littéraire, entre le latin et les langues vulgaires, de tous côtés entre le passé et l'avenir. Le choix de Dante n'est pas douteux ; il est pour l'empereur contre le pape, pour le pouvoir civil contre le pouvoir théocratique, il est pour l'italien contre le latin, pour ce qui doit vivre contre ce qui va mourir. Il porte en lui tout son temps, et cependant il s'adresse, comme il le dit lui-même, à ceux pour qui le présent sera le passé. Là est sa force, là est son originalité. Il n'a pas inventé le cadre de la *Divine Comédie*, il l'a pris dans les croyances et les habitudes superstitieuses du moyen âge. Politique, philosophe, théologien, et avant tout poète, il s'est jeté, tout frémissant de passion, au milieu des hommes et des choses de son

temps. Ne lui demandez pas d'abstraire sa personne, ni complètement, comme le ferait le poète dramatique, ni à demi, comme le ferait le véritable poète épique ; il le voudrait qu'il ne le pourrait pas. Tout au contraire, il se place au centre de ses idées, de ses sentiments, de ses croyances, et ses idées, ses sentiments, ses croyances, se levant autour de lui, prennent un corps et l'environnent comme d'un cercle réel, mobile et vivant. Il voit s'ouvrir devant lui le triple monde mystérieux, et il s'y plonge, traînant à sa suite tous les faits, tous les hommes, toutes les passions qui s'agitent pêle-mêle dans cette période de transformation sociale, ramenant tout à lui, dominant tout du haut de sa vigoureuse individualité. Il se gardera bien de chercher des fictions toutes neuves ; il y perdrait ses peines et peut-être son génie, si un génie de cette trempe pouvait jamais se perdre. Son époque aime l'allégorie et le merveilleux ; il est allégorique et fantastique. Ajoutons qu'il doit l'être. A sujet réel cadre fantastique, c'est la règle. Aristophane du treizième siècle, il demande, comme Aristophane, à l'imagination seule des formes poétiques que la réalité de son sujet lui refuse. Au reste, jamais plus vaste plan ne fut conçu, jamais poète ne grava en traits si profonds sa propre figure, soit dans l'ensemble, soit dans les détails de son immense poème. Mais la figure de Dante, si individuelle et caractéristique qu'elle soit, est assez puissante pour que toute une grande période de l'humanité s'y réfléchisse et s'y concentre. Il est donc à la fois l'homme de tous les temps par la profondeur de ses vues, la vigueur naïve de ses sentiments et la vérité de ses tableaux, l'homme du moyen âge par ses idées, ses préjugés et le genre de son imagination, l'homme de son pays par son caractère et ses passions, soit personnelles, soit politiques ; et, de plus, il est Dante. Pour être original, il n'a pas eu besoin de grands efforts d'invention ; il lui a suffi d'être lui-même.

Cela est vrai aussi de Shakspeare et de tous les poètes vraiment originaux. Shakspeare ne se soucie guère d'inventer les sujets de ses pièces, de tirer de son propre fond des cadres qu'il trouve tout faits ailleurs et des combinaisons dramatiques qui eussent mis à la torture son libre génie, pas plus, au reste, qu'Eschyle, Sophocle et Euripide ne s'en souciaient eux-mêmes aux plus beaux temps de la Grèce. Il se soucie moins encore de

chercher, d'après Aristote ou les modèles antiques, les règles du théâtre classique, tâche dont Corneille, Molière et Racine doivent un peu plus tard s'acquitter assez bien pour ne laisser place à aucun regret. Il continue tout simplement à la fin du seizième siècle la forme dramatique léguée par la tradition du moyen âge, et emprunte aux récits des conteurs ou des chroniqueurs le fond de ses drames tragiques ou comiques, se réservant pour sa part, qui me semble assez belle, d'infuser sa sève puissante et originale à ces cadres barbares ou vulgaires. Aussi, quand il touche à l'histoire romaine, ce n'est pas, comme l'ont fait chez nous Corneille et Racine, à Tite-Live ou à Tacite qu'il demande ses inspirations, c'est à Plutarque, dont les biographies détaillées, et d'avance préparées pour l'action scénique par une série de faits particuliers et d'actions successives, lui épargnent la fatigue ou l'ennui de prendre dans son germe un fait unique, de le pénétrer par la réflexion, et d'en développer logiquement toutes les conséquences dramatiques. Mais voyez-le à l'œuvre. Conte, nouvelle, histoire ou chronique, il ne lui faut qu'un souffle pour donner le mouvement à tous ces êtres qu'il n'a pas créés, mais qu'il féconde. Des personnages existent, dont les actes ont été racontés par un autre ; il les touche, et on les voit aussitôt s'animer, s'agiter, se lever, agir sous nos yeux dans toute la vérité, dans toute l'énergie de leurs passions, de leurs sentiments, de leurs caractères, vivre, en un mot, de toute la plénitude et de toute la diversité de la vie. Vous diriez les personnages d'un tableau, déjà doués par le peintre du contour et de la couleur, de l'attitude et de l'expression, prenant tout à coup le relief des corps, se détachant de la toile et descendant de leur cadre pour exécuter ces évolutions multiples que tout le génie de l'artiste nous avait à peine fait pressentir. Telle est l'action de Shakspeare sur tous ces récits qu'il emprunte, gais ou sombres, réels ou fictifs, il n'importe. Nous n'avons qu'une pâle copie de l'homme ; nous avons l'homme tout entier. Shakspeare est-il moins pour cela de son siècle et de son pays ? Non. Il serait impossible de mieux reproduire qu'il ne le fait, sans le vouloir, bien entendu, le caractère particulier du seizième siècle en Angleterre et la nature profondément personnelle du génie anglais. S'il ne se montre pas à nous directement et en pied, comme Dante, nous le

voyons apparaître au fond de tous ses drames et de la plupart de ses personnages, tour à tour Hamlet ou Falstaff, si bien fondu avec eux cependant qu'ils sont lui toujours, sans cesser un instant d'être eux-mêmes.

Passer de l'Angleterre à l'Espagne, d'un écrivain protestant à un écrivain catholique, de Shakspeare à Cervantes, cela semble difficile à faire sans transition. Rien pourtant de plus simple. S'il y a entre les deux peuples des différences, inutiles à signaler tant elles sont frappantes, ils se rapprochent par l'esprit d'aventure qui leur est commun, par leur caractère d'orgueil individuel et national, et par la couleur fortement prononcée de leur littérature. Pour compléter ces rapports singuliers, Cervantes meurt, sinon le même jour, du moins à la même date que Shakspeare. Original comme Dante et Shakspeare, Cervantes ne ressemble à aucun des deux, pas plus qu'ils ne se ressemblent l'un à l'autre. Il n'est leur frère et leur égal qu'à la condition de s'en séparer nettement par ses procédés poétiques et sa physionomie. Dante met sa personne en contact avec le monde, avec l'homme et avec Dieu ; Shakspeare la cache, une et diverse, derrière ses personnages, comme le soleil, voilé, mais non effacé par les nuages ; Cervantes, lui, la dédouble, pour ainsi dire, et nous la montre, ici grave, profonde, généreuse, exaltée, idéale, sous les traits de don Quichotte, là, simple, naïve, populaire, sensuelle et positive, sous les traits de Sancho Pansa, folle, bouffonne et railleuse sous ses deux faces, parce qu'il proteste au nom de l'humanité et du bon sens contre la fausse grandeur, l'héroïsme exagéré, l'emphase ridicule et tous les travers de l'esprit espagnol. Le poète italien et le poète anglais n'avaient eu besoin, pour établir leur originalité, tout à la fois locale et universelle, pour agir sur leur époque et se faire dans l'avenir une large place, que de se laisser aller au courant de leur siècle et de leur pays ; Cervantes au contraire a dû prendre en quelque sorte à l'envers les idées, les mœurs, les goûts de sa nation, pour franchir les Pyrénées et venir s'asseoir, comme un hôte ami, au foyer de tous les peuples. Aussi, tandis que les écrivains les plus brillants de l'Espagne, Calderon lui-même, le moins incomplet de tous, n'ont pu, grâce à la couleur trop exclusivement nationale de leurs œuvres, s'acclimater nulle part hors de leur territoire, et n'ont guère fourni, même aux temps les plus glorieux

de l'Espagne, que des matériaux souvent grossiers à l'imagination des étrangers, le livre de Cervantes, accepté d'emblée par toute l'Europe, a obtenu le succès le plus rapide et le plus durable que jamais œuvre littéraire ait conquis hors de son pays. Cervantes est, pour tout dire, le seul poète largement original de l'Espagne, précisément parce qu'il a su l'être dans une juste mesure, et qu'en restant espagnol et personnel il a parlé à tous le langage de tous. Quant à ces autres poètes plus spécialement empreints de couleur locale, en apparence plus originaux et seulement plus étranges, qu'ont exaltés certains critiques, et notamment Schlege, ils prendront place, si je ne me trompe, bien au-dessous de Cervantes, parmi ces génies inachevés qu'on ne peut, sans injustice, reléguer au rang des talents ordinaires, mais qu'il serait plus injuste encore d'admettre à côté d'un Dante, d'un Shakspeare et d'un Cervantes.

Si tout à l'heure la transition de Shakspeare à Cervantes pouvait sembler un peu brusque, il n'en est pas ainsi de Cervantes à Corneille, de l'Espagne de la seconde moitié du seizième siècle à la France de la première moitié du dix-septième. Corneille tient à l'Espagne par ses débuts et la couleur générale de la littérature française à son époque. Le théâtre se pourvoyait alors au-delà des monts, sans goût, sans discernement, sans choix, cherchant la quantité plus que la qualité, inhabile d'ailleurs à fondre des éléments disparates, à concilier les essais classiques de Jodelle et de Garnier avec les inventions romanesques de Lope de Vega, et attendant qu'un homme de génie vînt donner à tous ces matériaux de provenances diverses la marque définitive de l'esprit français. Corneille fut cet homme. Il commença par imiter des imitations, par copier des copies, tâche ingrate qui eut pourtant ce bon effet, c'est qu'elle lui permit de travailler sur ces ébauches sa forme poétique, et de l'assouplir assez pour la rendre apte à exprimer ses propres sentiments et ses propres idées. Du jour où Corneille sut l'espagnol, il put être original. Il avait demandé ses premières inspirations à ce qui ne vivait pas et ne pouvait vivre ; désormais il alla droit à ce qui vivait. Si les dramaturges de l'Espagne ne songent guère à l'homme de tous les temps et de tous les lieux, et sont au contraire fort préoccupés de l'homme de leur temps et de leur pays, il n'en est pas moins vrai qu'ils ont

à un haut degré le mouvement et la vie. Or la vie inspire la vie. Corneille lut le *Cid*, et le Théâtre-Français vécut. Je ne sais si l'on a remarqué tout ce qu'il y eut de nécessaire pour l'expansion complète et l'originalité de notre génie dramatique, qui devait être classique par excellence, dans cette impulsion venue de l'Espagne romantique. Supposez Garnier continué, en dehors de l'influence espagnole, par Hardy, Mairet, Rotrou, Corneille et Racine, je ne dis pas que vous n'aurez absolument ni Corneille ni Racine, mais à coup sur vous n'aurez ni tout Corneille ni tout Racine.

On s'est beaucoup trop étonné, à mon avis, de l'immense progrès que révèle tout à coup le *Cid* et de la rapide décadence qui suit les quatre chefs-d'œuvre de Corneille, le *Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*. Je ne parle pas du *Menteur*, imité ou plutôt traduit d'Alarcon, et qui ne fut dans sa carrière qu'un heureux accident, auquel, il est vrai, nous devons en partie Molière. Corneille a trente-six ans à peine, et il vieillit déjà, et il n'a plus du génie que par éclairs ! Où chercher la cause de cette vieillesse prématurée ? Dans la nature de Corneille, dans son originalité même. Si, en effet j'examine de près ces quatre tragédies, les seules où tout Corneille se trouve, j'y vois une seule grande idée sous des formes diverses, le devoir aux prises avec la passion ou les sentiments personnels : dans le *Cid*, l'honneur luttant contre l'amour ; dans *Horace*, la patrie contre la famille ; dans *Cinna*, la puissance de la volonté contre le désir de la vengeance et l'influence d'un passé souillé de meurtres ; dans *Polyeucte*, l'enthousiasme religieux contre les affections les plus naturelles et les plus douces ; partout enfin l'exemple des nobles dévoûments et des nobles sacrifices. Là Corneille est sur son véritable terrain ; il est simple, il est profond, il est pathétique, il est majestueux, il est sublime. Nul ne l'égale dans la peinture de ces grandes scènes qui semblent n'avoir été tracées que pour faire honte aux hommes de nos jours de la petitesse de leurs âmes. Tant qu'il habite ces hauteurs, ne craignez pas que le poète vous paraisse jamais au-dessous de lui-même ; mais s'il en descend, et il en descendra, vous le verrez hésiter, chanceler, s'amoindrir. Il pourra créer encore *Pompée*, *Rodogune*, *Nicomède*, *Sertorius* ; mais sa grande âme, n'étant plus soutenue par l'énergie inspiratrice de ces luttes où le devoir est toujours vainqueur, s'égarera

parfois dans des régions inférieures, où, se trompant elle-même par je ne sais qu'elle apparence de faux héroïsme, elle ne trouvera le plus souvent à nous montrer que les exagérations fanfaronnes ou l'emphatique fierté de l'orgueil individuel. Il pourra produire encore un grand nombre de combinaisons dramatiques, quelques-unes fort ingénieuses ; mais il sera réduit alors à mériter ce reproche de bel esprit que lui adresse Lessing dans son examen de *Rodogune*, et qui serait de la plus révoltante injustice, si l'on prétendait l'appliquer à ses chefs-d'œuvre. Là seulement est Corneille, et je viens de dire pourquoi ; là aussi réside son originalité, qui se compose de ce qu'il y a de plus élevé dans la pensée, de plus héroïque dans le sentiment, de plus vigoureux dans l'expression. Ce sera l'éternel honneur de la poésie française d'avoir débuté par ces sublimes peintures de la puissance morale de l'homme.

Que dirai-je de Goethe ? La matière est immense et je dois être court. Je me bornerai donc, comme je l'ai fait pour les grands écrivains dont je viens de parler, à ce qui est de mon sujet, c'est-à-dire à rechercher et à rapprocher les divers éléments dont s'est formée son originalité.

Je suis frappé d'un premier caractère qui le sépare nettement de ses prédécesseurs. Dante, Shakspeare, Cervantes, Corneille, quand ils commencent à produire, sont dominés par une certaine naïveté d'inspiration qui ne leur laisse guère de doute ni sur le but à poursuivre ni sur les moyens à employer, et s'ils ont, comme tous les hommes de génie, le sens critique, ils ne s'en servent, à ce qu'il semble, que pour aider à la perfection de leurs œuvres. Il n'en est pas ainsi de Goethe. Au moment où son génie s'éveille, toutes les grandes nations de l'Europe ont eu une littérature ; l'Allemagne seule n'est pas encore parvenue, complètement du moins, à trouver une expression qui lui soit propre. Elle la cherche cependant, et les divers systèmes littéraires sont tour à tour examinés, discutés, admis ou repoussés par ses prosateurs et ses poètes. Il ne s'agit pas en effet pour lui d'écouter le dieu, puis de lâcher les rênes à son imagination, il faut qu'il sache d'avance ce qu'il sera, ce qu'il doit être, ce qu'il peut être. Français ou Allemand ? Là est la question. Aussi, tout jeune, comme il rêve ! comme il cherche ! comme il creuse ! Il travaille dans les profondeurs, ainsi qu'il le dit de lui-

même et de Jacobi, admirable trait qui reste le dernier mot de son génie. Il vient à Strasbourg afin d'être plus près de la France et de sa littérature ; mais la voyant si vieille et si distinguée, lui qui est jeune et qu'attire la muse allemande, jeune comme lui, il tourne le dos à la France et rentre en Allemagne plus allemand qu'il n'en était sorti. A Strasbourg, ce qui l'a le plus frappé, c'est la cathédrale, cette magnifique production de l'enthousiasme religieux de l'Allemagne au moyen âge. Il sera donc Allemand, et son pays, qui avait déjà Klopstock, lui devra en partie sa littérature. Désormais sûr de lui-même, il va parcourir, sans pour cela rien perdre de sa poésie, le cercle entier des connaissances humaines. La science de l'homme et de la nature, tel est l'objet incessant de ses travaux incessamment reproduits par l'art. Il ne va pas, comme Dante, au-devant des hommes et des choses, entraîné par sa passion ; il s'assied majestueusement au milieu de la création, impassible en apparence, au fond très-sérieusement ému de l'amour du beau et du vrai, et très-avide de s'approprier par l'observation toutes ces richesses dont-il accroît chaque jour son trésor. Ce qui le distingue, en un mot, c'est la profondeur de la pensée. Dans un monde usé et vieilli, il lui a fallu créer une poésie jeune et neuve ; la science seule, soutenue par l'inspiration, pouvait lui en donner les moyens. Mais cette poésie, fruit tardif d'une société qui allait se dissoudre, elle est née avec lui et pourrait bien être morte avec lui. Son génie, pendant une longue vie féconde en tentatives nouvelles, a subi lui-même les transformations qu'on ne remarque d'ordinaire que dans l'ensemble d'une littérature. Il a eu ses trois phases, caractérisées par l'inspiration, l'art et la science. L'art, établissant entre toutes ses forces un savant équilibre, remplit l'époque moyenne de sa carrière, c'est-à-dire sa virilité ; sa jeunesse est échauffée par la passion, qui l'entraîne alors, et la science, s'appesantissant sur lui avec les années, glace ses dernières inspirations sans les détruire. Il serait difficile de contester à un pareil homme et à son œuvre multiple une originalité d'autant plus haute et plus forte qu'elle est l'expression à peu près achevée du génie d'une grande nation.

J'ai essayé de montrer par les exemples qui précèdent comment de diverses circonstances d'époque, de nationalité, de personnalité, se forme

l'invention originale, comment elle croît et se développe sur le fond commun du génie ; mais je n'ai pas encore parlé de ce qui l'exprime et la caractérise le mieux, je veux dire le style. Le style, c'est l'homme, a dit Buffon ; il eût pu ajouter, le style, c'est la nation, le style, c'est aussi l'époque. Là, en effet, viennent se refléter toutes ces nuances ou profondes ou délicates qui suffiraient, à défaut d'autres distinctions, pour assigner leur caractère spécial aux inventeurs les plus originaux. Toute originalité en définitive aboutit au style. C'est la surface où de toute part l'homme intérieur rayonne.

Le style a pour substance le son, élément tout matériel, tantôt plus éclatant, tantôt plus sourd, suivant les langues, mais correspondant par certaines affinités secrètes et dans des proportions le plus souvent inappréciables à la personne même de l'écrivain. Toutefois je le négligerai pour m'occuper des éléments plus intellectuels, et, si l'on peut dire, plus littéraires qui le composent. Ils sont au nombre de trois, la couleur, le dessin et le mouvement, comme il y a trois facultés dans le poète, l'imagination, l'art et l'inspiration ; la couleur se liant directement à l'imagination, le dessin à l'art, le mouvement à l'inspiration. Le style original n'existe pas plus sans ces trois éléments que le génie original sans ces trois facultés ; mais on rencontre dans la réalité des combinaisons diversifiées à l'infini, suivant les époques, suivant les nations, suivant les genres, suivant les individus. Ainsi les grandes époques littéraires se reconnaissent en général à un facile et harmonieux équilibre entre ces trois éléments du style, parce qu'elles ont pour caractère principal l'équilibre entre les facultés inventives. Les époques de formation et de décadence, au contraire, se signalent presque toujours par la profusion des images et l'éclat de la couleur, résultat nécessaire, là, d'une puissance de production encore mal réglée, ici, d'un épuisement que trahissent l'effort et la recherche. Pour me borner à un seul exemple, qui nous touche de près, le seizième siècle en France et le dix-neuvième inclinent à la couleur, tandis que le dix-septième et le dix-huitième, bien que remarquables par toutes les qualités qui concourent à la perfection du style, ont une tendance marquée vers le dessin, parce que dans ces deux siècles c'est l'idée, c'est-à-dire l'art, qui règne. On en peut dire

autant des nations littéraires. Celles qui ont joué le plus grand rôle dans l'œuvre de la civilisation, les Grecs, les Romains, les Italiens, les Français, ont en général dans leur style, sauf les variations que je viens d'indiquer, un dessin pur, élégant, correct, parce qu'elles ont des idées nettes et précises, tandis que les nations dont la littérature est appelée romantique, les Espagnols, les Anglais, les Allemands, laissant une plus libre carrière aux fantaisies de l'imagination individuelle, penchent visiblement vers un style chargé d'images et de métaphores, au détriment du dessin qui arrête et circonscrit la pensée.

Le style, qui est toujours, ai-je dit plus haut, l'expression définitive de l'originalité, parce qu'il est l'expression vivante de l'homme, acquiert en certains cas et chez certains poètes une importance telle que, sans effacer, encore moins annuler les autres caractères de l'invention, il les subordonne et tend même parfois à les faire oublier. Deux poètes du premier ordre nous offrent ce phénomène, Virgile et Racine. Quel que soit le mérite intrinsèque des *Géorgiques* et de l'*Énéide*, ce que nous aimons dans Virgile, c'est Virgile lui-même. Sa personnalité reflétée dans son style, se montre à nous si noble, si douce, si profonde, si harmonieusement belle, qu'elle nous charme, nous attire et nous enivre comme ces parfums tout à la fois pénétrants et suaves. Racine, dont l'action personnelle est moins directe, puisque sa forme est dramatique, a cependant sur nous une influence analogue. Sans méconnaître en lui le peintre toujours vrai et souvent énergique des passions et des caractères, on est tenté, en le lisant, et même à la scène, d'oublier les personnages derrière lesquels il ne se dérobe qu'à demi pour ne voir, n'entendre et ne sentir que lui. L'un et l'autre, au reste, le poète qui a créé *Didon* et le poète qui a créé *Phèdre*, n'ont été égalés par personne dans l'éloquente expression de l'amour. L'amour, qui échauffe leurs âmes, pénètre partout leur style et lui donne je ne sais quel doux éclat, je ne sais quelle idéale et ineffable harmonie dont on ne retrouverait l'image que dans le visage céleste des vierges de Raphaël. Ils sont inventeurs par le style, originaux par le style, et cette originalité, pour être moins saisissante, n'est pas moins rare que l'autre.

CHAPITRE III.

POURQUOI L'INVENTION ORIGINALE EST INÉPUISABLE.

La réponse à cette question se trouve implicitement contenue dans les deux chapitres qui précèdent. Définir les caractères de l'invention originale, c'était dire les causes qui la font inépuisable. Il en est d'autres plus spéciales que j'examinerai tout à l'heure. Je vais me borner à rappeler les premières.

La faculté de produire, étant naturelle dans l'homme, ne peut s'éteindre qu'avec lui. Être fini, il aspire à l'infini ; limité dans le temps, limité dans l'espace, limité dans ses moyens d'action, il veut cependant, à chaque instant de sa durée comme à chacun des lieux où il s'arrête, réaliser l'idéal qu'il conçoit, et il le réalise en effet, imparfaitement toujours, car il est contraint de renfermer dans les bornes étroites du présent ce qui lui paraît sans bornes. Toutes ses œuvres sont empreintes de ce caractère, l'œuvre poétique plus que toute autre. Chaque période de l'humanité produit au dehors son idée dans un cadre social et sous la forme multiple des arts et de

la poésie. Ainsi fait chaque peuple, ainsi chaque poète pour la tâche restreinte qui lui est assignée. Athènes et Rome, deux expressions différentes du génie antique ; Italie, Espagne, France, Angleterre, Allemagne, types divers du génie chrétien fécondé à la Renaissance par le souffle des temps anciens. Toutes ces nations ont eu une littérature originale, parce que toutes ont eu une physionomie distincte et surtout une langue qui leur fût propre. La langue est le vrai signe. Elle naît de telle ou telle combinaison de race et de faits historiques, croît, grandit et s'épuise avec le génie de la nation à laquelle elle servait d'interprète et dont elle reflétait l'individualité. La nation, son œuvre accomplie, s'enfonce dans l'histoire ; la langue, corrompue et désormais stérile, ne vit bientôt plus que dans les impérissables monuments laissés par un petit nombre de grands écrivains. Viennent alors d'autres peuples et d'autres langues, nouveaux ouvriers et nouveaux instruments, tout prêts à faire une nouvelle œuvre, c'est-à-dire une œuvre personnelle. Il est même telle nation qui reparaît sur la scène après l'avoir quittée, mais dans d'autres conditions et avec une autre langue, l'Italie, par exemple, deux fois féconde, comme romaine et comme italienne.

Ainsi l'invention originale, nécessairement passagère et mobile, si on la considère chez les nations et les individus, considérée dans l'humanité, est inépuisable.

Ici se présente une question, la même au fond que cette fameuse querelle des anciens et des modernes qui a fait tant de bruit au siècle de Louis XIV. Comme poètes, valons-nous plus ou valons-nous moins, nous autres modernes, que les Grecs et les Romains, nos maîtres assurément dans presque toutes les branches de l'art ? Si nous les surpassons, les ayant pris pour modèles, il n'y a pas lieu de nous en faire un mérite : n'est-il pas tout simple que les derniers venus profitent de l'héritage de leurs devanciers ? Mais si nous les égalons seulement ou leur sommes inférieurs, que devient le progrès, cette croyance si chère à notre époque ? Ce n'est pas tout à fait

ainsi, je le sais, que la question était posée au temps de Boileau ; pour nous elle ne peut l'être autrement.

Dans les deux camps, comme cela arrive presque toujours, on avait raison et on avait tort. Nous sommes inférieurs aux anciens par certains côtés, nous leurs sommes supérieurs par d'autres. Certes le fond intellectuel et moral de l'humanité a gagné beaucoup depuis l'ère chrétienne, soit par les acquisitions de la science, soit par le développement de plus en plus actif du sentiment chrétien. C'est pour le poète et l'artiste une matière plus riche, plus étendue, plus profonde, à mettre en œuvre ; mais s'ensuit-il que l'œuvre, au point de vue de l'art, le seul qui doive ici nous occuper, soit pour cela meilleure et plus belle ? Ce qui fait le mérite de la statue, c'est le génie de l'artiste, ce n'est pas le métal qu'il emploie. Or, argent, bronze, ou plâtre même, il n'importe, pourvu qu'elle sorte des mains d'un Phidias ou d'un Michel-Ange. Que la société antique ait été moins riche que la nôtre en faits acquis, en solutions satisfaisantes dans le domaine des recherches scientifiques et dans celui de la conscience, cela est incontestable, et suffit pour établir la perfectibilité de l'homme et le progrès incessant de sa marche providentielle ; mais cela n'empêche pas Homère et Sophocle, Virgile et Horace, d'avoir conçu et réalisé le beau, c'est-à-dire le vrai, avec toute la puissance du génie poétique. Matière moins précieuse ou moins élaborée, ou plus neuve, comme on voudra ; mais travail excellent, forme exquise et souveraine. Ajoutez qu'ils ont été les interprètes d'une civilisation complète servie par deux langues d'une admirable perfection, et que, venus les premiers, ils ont eu, les Grecs surtout, la plus entière liberté d'allure, et ont pu se développer logiquement, naturellement, sans être embarrassés par cette masse énorme de faits, d'idées et de sentiments qui obscurcit parfois les plus éclatantes créations du génie moderne. Peintres énergiques et naïfs de la vie humaine, ils nous ont transmis d'ailleurs un riche trésor de vérités, que nous pouvons accroître sans doute, mais qu'il ne nous est pas permis d'abolir. Ils n'ont eu besoin pour cela que d'observer ce qui se passait autour d'eux et en eux, de saisir les rapports et les figures des choses et de les incruster dans leur style en vivantes images. Si l'on considère, en outre, qu'ils avaient une religion toute plastique, féconde en merveilleux

symboles, une société numériquement restreinte, des mœurs libres, une vie simple, un ciel lumineux et doux, et, ce qui vaut mieux encore, la jeunesse, on conviendra qu'il est difficile aux modernes, non de les surpasser, mais de les égaler, et que ce qui était la règle chez les Grecs risque fort d'être toujours chez nous une exception. Ils sont donc et resteront nos maîtres pour tout ce qui touche à la forme poétique et au style, sauf à nous à les vaincre, comme l'ont fait nos grands poètes, par la profondeur du sentiment moral.

En résumé, ils ont eu leur originalité, nous avons la nôtre ; et quand ces peuples qui commencent à parler et à vivre, les Slaves, les Américains, par exemple, entreront en pleine possession de toutes leurs facultés poétiques, quand ce vieil Orient, depuis tant de siècles dormant et muet, se réveillera pour nous dire ce qu'il a songé durant son long sommeil, il se produira dans l'art de nouvelles formes originales, expression nécessaire de civilisations nouvelles.

Il y a encore dans l'organisation, dans le mécanisme de la poésie, dans la division des genres, de nouveaux principes de diversité et de spécialité, conséquemment de nouveaux motifs de croire au renouvellement indéfini de l'invention originale.

Au fond, le poète ne peut exprimer que des sentiments, des idées ou des faits ; dans la forme, il ne peut jamais qu'être lyrique, didactique, épique, s'il intervient dans son œuvre, ou dramatique, s'il efface sa propre personne ; mais ces éléments essentiels se mélangent dans des proportions diverses et produisent, sous l'impulsion des circonstances, certaines combinaisons, souvent purement personnelles, qu'on a qualifiées à tort du nom de genres. Ce ne sont que des accidents indéfiniment variables, et par cela même d'une haute importance pour la perpétuité de la production originale.

Ainsi, la satire n'est pas un genre, parce qu'elle n'a ni limites tracées ni règles possibles, qu'elle peut prendre toutes les proportions et toutes les formes, depuis l'épigramme jusqu'au poème épique, depuis l'ode jusqu'au drame. Son nom même ne signifiait dans l'origine qu'une sorte de ragoût ou de mélange, *satura*, et Horace l'intitule simplement *discours*, *sermo*. Il en

est de même de l'épître. Qu'elle soit réelle, comme lorsque Horace écrit à Auguste ou à Mécène, qu'elle soit fictive, comme dans les héroïdes d'Ovide, c'est l'absence de toute forme et de toute règle, c'est la parole ou la poésie dans toute la franchise de la nature. L'élégie n'est qu'un poème lyrique écrit en distiques, au lieu d'être tourné en strophes, et si les Latins n'avaient emprunté aux Grecs leur vers élégiaque, Properce et Tibulle eussent écrit des odes amoureuses comme Horace, et ne s'en distingueraient que par le tour particulier de leur imagination. Qu'est-ce que l'idylle ou églogue ? Un court poème, primitivement désigné par un nom vague, comme celui de *mélanges*, autrefois adopté, comme ceux d'*orientales*, de *méditations*, d'*harmonies*, et d'autres récemment mis au jour par des poètes illustres, qui certes n'ont pas la prétention de créer un genre chaque fois qu'ils placent en tête d'un recueil un titre de pure fantaisie. Dans ce recueil de Théocrite les chants empruntés aux bergers siciliens dominaient par leur nombre, leur mérite et leur nouveauté ; on voulut y trouver un genre pastoral qui, selon moi, n'a jamais existé ni avant ni après celui qui en est regardé comme l'inventeur, pas même dans les *Bucoliques* de Virgile, où je ne puis voir, malgré la meilleure volonté du monde, qu'un admirable pastiche.

Toutefois le vague de ces formes, illimitées comme l'imagination, libres comme la fantaisie, est favorable à l'expansion de l'originalité ; il en est même la condition essentielle à certaines époques littéraires où, les grands sujets se trouvant épuisés, le génie inventeur ne se révèle plus à nous qu'en nous ouvrant directement son âme ou en prenant soudainement possession de quelque coin, sinon tout à fait inconnu, du moins jusque-là négligé du domaine de la poésie. Ainsi, après les périodes brillantes de la littérature grecque, après Homère et Pindare, après Eschyle et Sophocle, après Aristophane et Ménandre, quand le génie grec semblait n'avoir plus rien à dire, ou, si l'on veut, à chanter, un poète, né à Syracuse, rencontre sous le toit des pâtres, au fond des belles vallées de son pays, des chants grossiers sans doute, mais naïfs, inspirés aux bergers siciliens par le spectacle de la nature et les loisirs de la vie champêtre. Ces chants, il s'en empare, il se les approprie, il leur prend ce que la muse grecque n'a plus et ne peut plus

avoir, l'inspiration vive et spontanée, la couleur originale et fraîche ; et s'il ne dote pas le monde d'un nouveau genre, à coup sûr il lui laisse un grand poète de plus. Pour moi, je ne puis voir là qu'un fait isolé, un de ces heureux hasards dont le génie seul profite. Théocrite est Théocrite, rien de plus. Voilà pourquoi il a eu le rare bonheur de créer encore dans un temps où personne ne créait plus.

On pourrait multiplier ces exemples ; je n'en citerai que deux, pour nous plus intéressants que tous les autres, car ils appartiennent à notre pays. L'un est du siècle de Louis XIV, l'autre de notre époque.

Qui pouvait se douter que ce vieil apologue, légué par l'Orient à l'Europe, portait dans sa forme simple et roide, destinée à voiler la vérité d'un symbole, la fable souple, vivante, ingénieuse et profonde de La Fontaine ? Mais aussi qui se doutait que cette laide et lourde statue égyptienne, dont les bras collés au corps, dont le visage à peine ébauché ne semblent qu'une hideuse caricature de la figure humaine, deviendrait un jour sous le ciseau d'un Phidias ou d'un Lysippe une divine et gracieuse Vénus ? La Fontaine, de ce cadre imparfait et qu'on eût dit voué à l'immobilité, a fait ce drame merveilleux à mille actes divers, si riche de pensée, de sentiment et de style, doublement vrai par une sagace et puissante observation de la vie, et par l'énergique précision des images naturelles dont il se sert pour l'exprimer. Est-ce un genre que La Fontaine a créé ? Non ; c'est un terrain à peu près stérile sur lequel il s'est établi, qu'il a fécondé de ses sueurs et de son industrie, et dont la propriété lui est si bien acquise que nul n'essaiera de l'en chasser.

Une des innombrables variétés du genre lyrique, et la plus humble peut-être, la chanson, fille légère et moqueuse de l'esprit français, courait depuis l'origine de notre littérature à travers les événements et les hommes, vive, preste, rieuse, étincelante de verve maligne et de franche gaîté, mais négligée de ton, de manières, de langage, surtout ne respectant rien, ni le roi, ni l'église, ni les mœurs, ni les convenances, ni même le préjugé, de toutes les choses de ce monde la plus respectée, sinon la plus respectable. Un homme, naturellement porté aux grandes choses, qu'il eût peut-être confondues, à notre détriment, avec les cadres majestueux de la littérature

officielle, la rencontre un jour au cabaret, chancelante, demi-nne, l'ivresse dans le regard et sur les lèvres, improvisant au sortir de l'orgie quelques couplets audacieux sur un refrain goguenard ; il s'égaie un instant de ses saillies et même les partage ; mais bientôt il la domine, l'attire à lui au lieu d'aller à elle, l'entraîne loin de cette atmosphère impure à la libre et sereine clarté du ciel, et, sans lui ôter sa verve primitive et son inspiration populaire, lui apprend des chants nationaux ou personnels dignes du génie original qui les produit et du noble peuple qui les écoute. La chanson a-t-elle donc changé de nature et d'essence ? Non ; elle est toujours la chanson, un peu moins accessible seulement aux caprices du premier venu, depuis qu'un homme de génie, l'asservissant à son inspiration, a fait entrer dans son cadre étroit, mais indéfiniment renouvelé, et, grâce à la méditation, inépuisable, toute la comédie politique d'Aristophane, accrue de l'idée philosophique et du sentiment chrétien, et tempérant l'âpreté mordante du rire par la douceur mélancolique des larmes.

Ces heureuses rencontres, ces inespérés hasards qui permettent à l'invention originale de jaillir d'une source en apparence tarie, en y regardant bien, on les retrouverait dans toutes les littératures. Cela est vrai pour le passé et le sera pour l'avenir. La faculté de créer a son dernier refuge dans l'instructible personnalité du génie.

Il me reste à présenter quelques observations et à faire ressortir quelques faits, qui me paraissent mériter qu'on s'y arrête.

Moralement et matériellement, dans le fond et dans la forme, le genre lyrique précède les autres genres, qu'il prépare et fait naître. L'hymne d'Orphée prête son vers unique, comme son inspiration, à la muse d'Homère et à celle d'Hésiode, toutes deux également sacrées, également nécessaires en ces âges primitifs. Plus tard ce moule se brise en mille fragments, se diversifie en mille combinaisons pour satisfaire aux capricieux essais et aux effusions personnelles de nouveaux lyriques. Enfin, le chœur, vague et flottant d'abord, bientôt fixé par Stésichore, affecte deux formes distinctes, l'une grave, enthousiaste, idéale, le dithyrambe, l'autre grotesque, bouffonne, sensuelle, le chant phallique, qui produisent, le premier, Eschyle, le second, Aristophane, c'est-à-dire l'ancienne tragédie et

l'ancienne comédie. La forme lyrique est donc la forme génératrice de l'épopée et du drame comme le lyrisme semble en être l'inspiration première.

Si la Grèce toute seule me fournissait cette conclusion, elle pourrait paraître hasardée. Il n'y aurait là qu'un pur accident peut-être ; ce ne serait pas une preuve. Mais si ce fait s'est reproduit à différents degrés et de différentes manières chez les nations modernes, il me sera permis, je pense, de croire à la légitimité des conséquences que j'en tire.

Les poètes du moyen âge et de la Renaissance, privés des ressources de rythme et d'harmonie qu'offrait aux anciens leur vers métrique, y suppléèrent par la rime et par une foule de combinaisons savantes, pour la plupart assez négligées depuis, mais dont quelques-unes ont mérité d'être conservées. Or, parmi ces combinaisons il en est une, plus savante et plus harmonieuse que toutes les autres, léguée aux Italiens par les troubadours, le sonnet. Le sonnet est composé, comme chacun sait, de deux parties, dont la première comprend deux quatrains, la seconde, deux tercets. La première, ainsi composée de huit vers enchaînés par la rime, souvent même par le sens, et placés dans un ordre invariable, est d'ordinaire une exposition calme, grave, et relativement développée du sujet ; tandis que la seconde, où l'idée se presse, où le sentiment se condense, où la passion s'accumule, se prête, dans son entrelacement irrégulier, aux élans spontanés de l'âme, et finit par éclater en un trait vigoureux ou pénétrant. Telles sont les deux parties du sonnet, telles sont les deux formes qu'a successivement revêtues l'épopée italienne, l'octave et la *terza rima*.

La *Divine Comédie* est écrite en tercets, forme énergique et incisive, admirablement appropriée à l'âpre personnalité de Dante et à la couleur étrange de son récit. L'octave fut, dit-on, inventée par Boccace, qui n'eut pas grand effort à faire puisqu'il l'a trouvait déjà dans le sonnet, toute préparée à prendre la vive et souple allure de la narration épique, n'attendant plus pour se compléter que de légères modifications, nécessaires toutefois, et la main savante d'un conteur expérimenté comme l'était Boccace. Ainsi Dante et Boccace coupèrent le sonnet en deux moitiés, appliquant l'un et l'autre au genre de récit que comportait leur

génie celle des deux moitiés dont le caractère lui convenait le mieux. Ainsi l'Italie, grâce au sonnet, put, dès le principe, faire à son épopée un vêtement original qui la séparât, non moins que le fond, de l'épopée grecque et romaine. Il y avait là pour elle une véritable nécessité. L'Italie, en effet, aime à raconter, et elle raconte admirablement. Rien de plus naturel. A la Renaissance l'Italie n'agit plus, elle se souvient. Ses souvenirs d'ailleurs sont magnifiques ; ils embrassent la vie de la Rome antique et de la Rome du moyen âge. Elle se plaît donc à ces longs récits où son imagination, repliée sur elle-même, se donne toute carrière, revêt toutes les formes, prend tous les caractères, depuis le profond et sombre mysticisme de Dante, jusqu'au noble et chevaleresque enthousiasme du Tasse, jusqu'à la riante et spirituelle raillerie de l'Arioste. C'était donc bien chez elle que la poésie lyrique devait enfanter l'épopée.

L'Espagne, au contraire, qui, à la même époque, se jette tête baissée au milieu des aventures, l'Espagne, qui aime, qui hait, qui guerroie, qui voyage, l'Espagne, qui aspire à la monarchie universelle, l'Espagne, qui agit et qui vit enfin, est plutôt lyrique d'abord, puis dramatique. Lyrique, elle chante ses hauts faits, ses grands coups d'épée et ses amours, qui ont les uns et les autres moins de solidité que d'éclat ; dramatique, elle reproduit dans des cadres pleins de hardiesse, de fantaisie, souvent de bonheur, les mille hasards de sa vie de combats et d'intrigues. Ce sera donc le drame, et non l'épopée, qui naîtra chez elle du développement lyrique, et ce développement même, il sera tout national, tout espagnol ; ce ne sera ni l'ode, ni le sonnet, ni la *canzone*, importés d'Italie, et qui trouveront aussi en Espagne de brillants imitateurs, ce sera un vrai fruit du sol, ce sera la romance.

Ce petit poème, d'une forme extrêmement simple et libre, d'une allure dégagée et rapide, est, on ne peut mieux, approprié aux mouvements d'une imagination active, et l'art, s'il y en a, s'y montre tellement rudimentaire qu'il est à la portée des esprits les moins cultivés. La romance, qui emploie le vers de huit syllabes, n'est pas même astreinte à la rime ; l'assonance suffit. Les vers impairs sont affranchis de cette entrave, fort légère pourtant dans une langue sonore comme la langue espagnole. Cette forme poétique,

si facile que la prose le serait moins, est devenue celle du drame. En Espagne, aussi bien que chez les Grecs, le drame est né au cœur même de la nation, et n'a demandé qu'à la poésie populaire son inspiration première et l'instrument matériel dont elle se sert pour la produire au dehors.

Maintenant, si l'on remonte à l'origine de ce vers octosyllabique, on est forcé de reconnaître en Espagne un travail analogue à celui qui s'accomplit en Grèce lorsque l'hexamètre, brisé parla fantaisie individuelle, s'éparpilla en une foule de mètres lyriques. Le *Poème du Cid*, composé au milieu du douzième siècle, les *Légendes sacrées*, de Gonzalo de Berceo, l'*Alexandre*, de Juan Lorenzo, qui parurent au siècle suivant, et en général les poèmes espagnols, avant le quinzième siècle, sont écrits en vers rimés, de longueur assez inégale, mais le plus souvent de quatorze et même de seize syllabes. Ce vers si long, si embarrassé, si lourd, si difficile à prononcer et à retenir, dut naturellement, en passant par des bouches rudes et des imaginations naïves, se scinder, se partager en deux portions égales, dont la dernière moitié seulement rimait avec la partie correspondante du vers suivant. De là l'obligation de l'assonance imposée aux vers pairs et la liberté la plus absolue laissée aux vers impairs. Delà cette allure indépendante et fière de la romance octosyllabique, qui semble bien moins marcher que courir, et qu'on dirait faite tout exprès pour le mouvement passionné du drame.

On le voit, en Italie et en Espagne, comme en Grèce, la poésie lyrique, tout à la fois par ses qualités intrinsèques et par ses combinaisons rythmiques, là plus savantes et plus riches, ici plus grossières ou plus simples, a puissamment influé sur la formation et le progrès naturel des genres poétiques où devait s'incarner plus spécialement le génie de la nation. Je puis donc affirmer qu'entre les causes qui perpétuent à travers les âges l'invention originale, une des plus actives est sans contredit cette faculté inhérente à la poésie de créer pour de nouvelles circonstances des formes matérielles incessamment nouvelles. Au reste, cette question, qu'ici je dois seulement indiquer, peut fournir la matière d'un traité spécial, auquel ne manqueraient, je le crois, ni les recherches curieuses, ni les vues neuves, ni les rapprochements inattendus.

Quoique je n'aie aucunement l'intention de m'engager dans cette question, je ne veux pas cependant terminer ce chapitre sans appliquer à l'histoire de notre poésie quelques-unes des observations qui précèdent.

Nous n'avons ni de vastes épopées, comme l'Italie, ni, comme l'Espagne, un théâtre national, c'est-à-dire populaire. Notre tragédie, épique au moins autant que dramatique, s'est placée dans une sphère tout autre, et plus haute, parce qu'elle est profondément humaine. Il ne faut donc pas chercher son origine dans une tradition française, puisqu'elle dérive de la tradition antique et universelle, et il serait impossible de la rattacher directement à aucun des essais lyriques du quinzième siècle et du seizième. Mais si notre théâtre, cette expression la plus élevée et la plus complète de notre génie poétique, reste en dehors de ces conditions, il n'en est pas moins vrai que les formes lyriques jouent un grand rôle à certaines époques de la poésie française, notamment le sonnet, que les plus hardis réformateurs du seizième siècle, Ronsard et Du Bellay, cultivent avec une véritable prédilection. Pourquoi le nierait-on ? Le sonnet a eu l'inappréciable avantage d'enseigner à ces poètes l'art de construire élégamment une phrase poétique et de donner du relief à la pensée en l'enfermant dans des lignes pures, harmonieuses et précises. Il contient d'ailleurs en germe la plupart de nos strophes lyriques. La strophe de dix vers, la plus noble, la plus savante de toutes, est un sonnet tronqué auquel il manque un quatrain ; celles de huit, de six et de quatre vers, plus simples et non moins usitées, ne sont que des fragments de sonnets, soit les deux quatrains, soit les deux tercets réunis, soit un seul quatrain pris à part.

Qu'on se reporte maintenant aux diverses tentatives de rénovation ou de réforme qui se sont produites dans la république des lettres, comme on disait naïvement autrefois, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, et l'on se convaincra que novateurs et réformateurs semblent s'être donné le mot pour employer de préférence à cet usage les cadres toujours prêts de la poésie lyrique. Ronsard et son école reviennent-ils de leur émigration dans l'antiquité pour conquérir la langue française et l'enrichir, un peu malgré elle, de mots grecs et latins ? Ils ont pour armes de guerre le sonnet et toutes les variétés de l'ode. Malherbe à son tour entreprend-il de chasser ces intrus

et de réintégrer dans ses droits la langue... j'allais presque dire la nation souveraine ? Il se croit lyrique pour cette œuvre patriotique, lui, le moins lyrique des poètes ; il fait plus ; à force de bon sens et de bon vouloir, il parvient quelquefois à l'être. Si Boileau, qui le suit et le continue, n'essaie pas, lui aussi, malgré l'ode sur la prise de Namur, de se faire lyrique à la façon de Malherbe, c'est que sans doute les prémisses étant posées et bien posées, il n'a plus qu'à en tirer les conséquences, c'est qu'il lui suffit d'achever par le ridicule ces retardataires de l'école de Ronsard qui s'obstinent à vivre cent ans en arrière, et de repousser dans leur nuit ces revenants littéraires qui osent se montrer à la lumière du grand siècle. Les a-t-il fait disparaître au moins ? Pas encore ; ils ont seulement changé d'habit et de visage. Avec Ronsard, ils adoraient les anciens ; avec Lamotte, ils les méprisent. Or, Lamotte, un réformateur aussi, non content de refaire Homère, veut tuer la poésie, et pour y arriver plus sûrement, que fait-il ? Des odes. Je ne dirai pas irrévérencieusement, avec un poète contemporain, que c'était faute d'idée, car Lamotte avait des idées. Je veux seulement signaler cette prédilection instinctive pour les formes lyriques de presque tous ceux qui se sont occupés chez nous de la langue poétique, soit pour la renouveler, soit pour la détruire. C'est qu'en effet c'est là surtout qu'elle existe, là qu'elle naît et se développe, indépendamment même de l'idée ou du sentiment, dont la forme lyrique, seule entre toutes, semble pouvoir se passer par instants, se suffisant à elle-même et vivante encore au milieu du vide par la richesse des couleurs, la beauté des lignes et l'harmonie. De nos jours, par où a commencé cette réforme littéraire, si légitime au fond malgré ses excès ? Comme son aînée du seizième siècle, par l'ode, cet innocent instrument de révolution, et par cet inévitable sonnet, que j'aime particulièrement, je le déclare, non qu'à mon avis il puisse jamais valoir un long poème, si toutefois ce long poème ne l'est pas trop, mais pour tous les services qu'il a rendus au génie poétique des modernes, soit en fournissant à Dante son vigoureux tercet, à l'Arioste et au Tasse leur souple et élégante octave, soit en aidant l'idée française à se créer un vêtement digne d'elle.

Je termine ici ma première partie. J'ai analysé les caractères de l'invention originale, j'ai déterminé, autant que je l'ai pu, les causes qui la

font inépuisable. Il me reste à traiter un autre côté de la question, plus complexe et plus difficile à resserrer en quelques chapitres substantiels, mais qui, en la présentant sous de nouveaux aspects, achèvera de démontrer les principes que je me suis efforcé d'établir.

SECONDE PARTIE.

DE L'INVENTION ORIGINALE
DANS SES RAPPORTS AVEC LE
CULTE RELIGIEUX,
LES INSTITUTIONS POLITIQUES,
LES GRANDS ÉVÉNEMENTS, LE
PROGRÈS DES SCIENCES,
ET GÉNÉRALEMENT L'ÂGE DE
CIVILISATION
AUQUEL UN PEUPLE EST
PARVENU.

CHAPITRE PREMIER.

ANTIQUITÉ.

Si la religion en Grèce était restée entre les mains d'une caste sacerdotale fortement organisée, comme en Égypte et dans l'Inde, le dogme, perpétué par les initiations, ne fût pas sorti de l'enceinte du temple ou ne se serait traduit au dehors que par des hiéroglyphes, par des symboles obscurs, dépourvus de grâce et de beauté, manifestations purement intellectuelles d'idées impénétrables. Il y aurait eu peut-être une poésie consacrée, traditionnelle, emprisonnée dans des formules obligatoires, roide enfin, glaciale, immuable, mais la poésie véritable, celle qui part du cœur de l'homme pour y revenir, ou ne serait pas née, ou, si elle avait pu naître, ne se serait jamais développée. Elle eût péri tôt ou tard écrasée par le symbolisme sacerdotal. Heureusement le génie grec, qui avait pour mission d'initier les autres, mais au grand jour, par l'art, par la poésie, par la science, non de s'enfermer lui-même dans les langes étroites des initiations particulières, se hâta d'échapper à ces entraves et se répandit, libre et fier, dans toutes les voies ouvertes à l'intelligence humaine. Sa pensée religieuse, dont les racines plongeaient au cœur des antiques mystères, poussa d'innombrables jets, se déploya en innombrables rameaux, et porta pour fruit cette profusion de fables ingénieuses ou profondes, mais toujours brillantes, qui, après avoir nourri si longtemps l'imagination païenne, fournirent encore des aliments à toute l'Europe de la Renaissance. Chaque idée eut une figure, chaque sentiment une image, et cette figure fut celle de l'homme, cette image fut empruntée à la nature vivante. Ces dieux immortels qui habitaient l'Olympe, plus grands, plus puissants, plus heureux, au fond les mêmes que ces autres dieux mortels qui rampaient sur

la terre, n'étaient guère que des personnifications d'idées abstraites ou de forces naturelles, insuffisantes sans doute au point de vue religieux, mais admirables au point de vue de l'art.

Je ne veux pas redire, après tant d'autres, tout ce que cet anthropomorphisme de la mythologie païenne prêta d'éclat, de variété surtout, aux inventions poétiques des Grecs et des Romains, quelle idéale beauté la figure de l'homme revêtit sous les mains de ces divins artistes. Ce qu'il faut dire, c'est que si le culte païen, ne nous montrant jamais Dieu qu'à travers la forme humaine, n'inspire pas à ses poètes et à ses artistes ce sentiment profond qui se révèle dans la poésie chrétienne, il eut cependant pour expression solennelle l'enthousiasme de ces chœurs cycliques, dithyrambiques et autres, dont le souffle puissant se fait sentir encore pour nous, à la distance où nous sommes, dans les chœurs des tragiques, dans quelques parties de ceux d'Aristophane, et dans les odes de Pindare, bien que les plus religieuses soient aujourd'hui perdues.

On aurait tort toutefois de ne voir l'influence du culte sur le genre lyrique que dans les poèmes qui semblent en être une émanation directe, comme l'hymne et le dithyrambe. Cette influence se trahit partout. Ainsi, ces belles cérémonies, ces jeux, ces spectacles, toutes ces pompes en plein air, en plein soleil, tous ces hommes rassemblés à qui la religion ne demande que de jouir et d'être heureux, exaltent l'imagination des poètes, la remplissent d'harmonie, de parfums et d'images, et mêlent à leurs inspirations les plus personnelles, je dirais presque les plus petites, quelque chose de ce vaste et solennel esprit qui anime les foules et comme un reflet mystérieux de l'universelle nature. D'un autre côté, la morale païenne n'a ni règles fixes ni sanction religieuse. On ne la trouve pas écrite dans des livres sacrés ou dans les prescriptions d'une église souveraine des âmes. Elle dérive de la tradition et de la conscience de chaque homme. Pour lui trouver des formules, il faut les chercher dans les œuvres des philosophes et des poètes, surtout des lyriques. De là cette richesse de pensées morales, si remarquable dans Pindare ; de là aussi cette liberté du poète dans la peinture de ses émotions et de ses mœurs, et cette sensualité trop habituelle, qui se croit toujours légitime, pourvu qu'elle s'exprime avec élégance. C'est qu'en effet

chez cette nation d'artistes les fautes de goût étaient celles qu'on redoutait le plus.

Ce que l'épopée doit à la mythologie pour tout ce qui tient au merveilleux, il est à peine nécessaire de l'indiquer. Ces divinités presque humaines, si variées et en même temps si précises de formes et d'attributs, pour bien apprécier leur importance poétique, il suffit de les voir à l'œuvre dans les poèmes d'Homère. Dans ces symboles, que pénètre partout la lumière, quelle riche matière à l'invention ! Quelle source inépuisable de clarté, de mouvement, de vie ! Ce merveilleux cependant, malgré sa beauté, n'est pas le plus grand bienfait que l'épopée grecque doive à la mythologie. Créer des dieux, c'est bien ; créer des hommes, c'est mieux encore. Or, ce culte païen, qui, au lieu d'envelopper ses idées dans de monstrueuses ou inintelligibles allégories, comme les religions de l'ancien Orient, tendait sans cesse à les revêtir de formes claires, palpables, réelles autant qu'idéales, poussait irrésistiblement les poètes et les artistes à étudier la figure humaine, à la détacher de tout ce qui n'était pas elle, à la reproduire en traits simples et vigoureux, et leur apprenait à se maintenir dans un milieu nécessaire entre la nature et Dieu, ces deux infinis qui nous attirent et menacent également de nous absorber.

Les personnages d'Homère sont des êtres comme nous. Tout est vrai en eux, leurs passions et leurs caractères. Aussi leurs actions nous frappent, leurs sentiments nous remuent ; nous rions de leur gaîté, nous pleurons de leur douleur. Qu'ils sentent, qu'ils pensent, qu'ils parlent, qu'ils agissent, en eux nous reconnaissons des frères, et que ce soit Andromaque aux bras d'Hector ou Priam aux pieds d'Achille, nous n'oublions rien, car ces êtres fictifs ont traversé nos cœurs avant de se graver dans nos mémoires. La nature, dans ces immenses tableaux, est retracée avec la même précision, la même vérité et la même énergie de couleur. Elle ne nous apparaît pas comme transfigurée à travers les impressions du poète ; nous la voyons telle qu'il la voit, dans toute sa majesté et dans tout son charme, mais aussi dans toute sa réalité.

La poésie dramatique en Grèce sortit du sein des fêtes religieuses. Liée aux cérémonies du culte, dont elle fut l'inséparable ornement, elle en reçut

une grandeur et un éclat que nous y chercherions vainement chez les peuples où le théâtre n'eut d'autre caractère que celui d'un amusement public. Le chœur seul, conservant la trace de son origine, eût suffi pour élever le ton de la tragédie. D'autre part, ce que je viens de dire de l'épopée, je le dis également du drame. Il put comme elle entrer jusqu'au vif dans la personnalité humaine, la pénétrer partout, la sonder dans ses profondeurs, et quand il voulut, ainsi qu'Eschyle, faire agir et parler même les dieux, il n'eut qu'à demander à la tradition les images d'avance tracées de ses divins héros.

Si de ces influences religieuses je passe aux influences sociales et politiques, ce n'est plus la poésie lyrique que je rencontre tout d'abord, c'est l'épopée.

La Grèce était composée de peuples différents vivant sous des lois particulières, mais formant par la race une seule nation. En temps ordinaires, ces peuples sont divisés, les cités rivalisent, elles luttent, elles combattent. En deux circonstances seulement nous les voyons d'accord pour une action commune, aux temps héroïques, contre Ilion, aux temps historiques, contre les Perses, toujours l'Europe contre l'Asie. L'historien de la guerre de Troie est Homère comme le poète des guerres médiques est Hérodote. De tous ces intérêts divers un instant réunis, de tous ces amours-propres accrus et dominés par l'émulation, de toutes ces passions comprimées par le sentiment national, Homère a composé ses merveilleux ouvrages. Qu'on suppose la Grèce ne formant qu'un grand tout de parties fortement rattachées entre elles par le lien politique, il y aura dans la guerre de Troie un acte politique, accompli avec plus ou moins d'énergie, il n'y aura plus cet élan d'enthousiasme qui emporte vers le même but des hommes libres d'agir autrement ou de ne point agir, cette sympathie toute puissante entre des volontés ordinairement rebelles. Aussi Homère n'est-il point athénien, lacédémonien, argien, thessalien, thébain, il est grec. Tous les peuples, toutes les cités, toutes les familles de la grande race hellénique ont des représentants dans ces majestueuses annales ; mais nul, si puissant qu'il soit devenu dans la suite des siècles, n'y domine à l'exclusion des autres. Monument impérissable d'une époque héroïque où, pour la première

fois, toute une nation sent et agit en commun, l'*Illiade* et l'*Odyssée* traversent solennellement les âges, portant au front ce double caractère d'unité et de diversité, de nationalité et d'individualité, infaillible marque à laquelle on reconnaît l'invention dans toute sa force originale.

Au reste, ce caractère existe, également beau, également complet, dans la poésie lyrique et dans la poésie tragique des Grecs, dans Pindare comme dans Eschyle, Sophocle et Euripide. Aux jeux olympiques, ou pythiques, ou isthmiques ou néméens, institutions nationales, c'est-à-dire tout à la fois religieuses et politiques, accourent, poussés par les mêmes instincts et les mêmes besoins, tous ces enfants d'une même race, exempts pour quelques jours des préjugés, des passions, des intérêts qui les séparent. On rivalise bien encore, mais seulement pour la gloire ; et si les vainqueurs couronnés aux applaudissements de tous honorent leur cité et leur famille, ils sont avant tout l'honneur de la patrie commune. Tel est le sentiment qui anime Pindare, le poète inspiré de ces fêtes, l'expression vivante de ces brillantes institutions. Dans ses odes, lyriques par le ton, épiques par le sujet, dramatiques par la forme, nous voyons passer tour à tour toutes les traditions héroïques et mythologiques, pour mieux dire, tout le passé glorieux de la Grèce : l'histoire des familles aristocratiques, les expéditions fameuses, les aventures des dieux ; et si Pindare se souvient parfois qu'il est thébain, c'est parce que Thèbes est une ville grecque. Pour le dire en passant, ces digressions qu'on lui a si souvent reprochées, outre qu'en élevant ses sujets elles agrandissent son inspiration, étaient certainement la partie de ses poèmes la mieux accueillie de ses compatriotes, car elle était la plus nationale ; et il est permis de croire qu'il dut, non-seulement l'éclat, mais aussi la perpétuité de ses succès, au caractère d'intérêt général qu'il sut donner à des œuvres dont la destination était nécessairement individuelle.

Pour la tragédie, même remarque. C'est dans Athènes qu'elle brille, dans cette ville où se trouvaient réunis tous les trésors de la pensée humaine, où toutes les idées prenaient un corps et passaient rapidement du monde de l'esprit dans celui des faits, dans cette ville où tous les cerveaux pensaient, où tous les bras agissaient, soit pour les arts, soit pour le commerce, soit

pour la guerre. Ailleurs, ou elle n'existe pas, ou elle s'éteint dans l'oubli. Athènes, seule peut-être entre les cités de la Grèce, est tout à la fois assez riche et assez amie de la gloire littéraire pour faire les frais de ces dispendieuses représentations dramatiques. Les poètes athéniens ont bien le droit d'être fiers de leur cité protégée par Minerve, et l'on comprendrait qu'ils fussent exclusifs. Cependant où vont-ils puiser les sujets de leurs drames ? Dans les traditions athéniennes ? Pas le moins du monde. Sans oublier Athènes, qui apparaît de temps en temps dans leurs œuvres, ils demandent partout leurs inspirations aux traditions de la race. Ils illustrent par leur génie, non ce qui est athénien, mais ce qui est grec. Aussi les vers d'Euripide, récités en Sicile par les Athéniens prisonniers, firent plus pour les sauver que n'eût fait peut-être une victoire. Aussi, lorsque le sort d'Athènes vaincue fut mis en délibération par les chefs du Péloponèse, il suffit, selon Plutarque, pour émouvoir les cœurs et lui conserver l'existence, de quelques vers de l'*Electre* d'Euripide jetés au milieu d'un festin, du souvenir de son hellénisme littéraire habilement ou spontanément évoqué par un chanteur à gages.

A ces influences générales il s'en joint d'autres plus particulières. Suivant le régime politique de la cité, démocratique, aristocratique ou despotique, suivant même sa position continentale ou insulaire l'invention originale y change de nature et de caractère, parfois même est ou n'est pas. Il suffit ici d'une indication rapide.

Tandis que la république aristocratique de Sparte, vouée à l'immobilité par les institutions de Lycurgue, ne produit et ne peut produire que des hommes de guerre ou des hommes d'état, la république démocratique d'Athènes, toujours en mouvement, est féconde, non pas seulement en guerriers et en politiques, mais en orateurs, en artistes, en poètes, et attire à elle presque toute la vie intellectuelle de la Grèce. A Sparte, on redoute les lettres, parce qu'elles remuent des idées, la parole, parce qu'elle a des ailes, les arts, parce qu'en flattant l'imagination ils amollissent les caractères, et de peur d'imprimer la moindre secousse à cette machine lacédémonienne organisée, selon l'inspiration propre du génie dorien, pour la domination et la conquête, on y réduit l'individu à une mâle et énergique, mais ignorante

et grossière pauvreté, on y écrase l'homme sous le citoyen, on ne montre à chacun que la cité et on lui cache le monde. Qu'on ne cherche donc pas d'invention poétique dans un pareil état social ; elle détournerait vers l'idéal quelque chose de cette activité qui doit se renfermer tout entière dans les limites de l'action positive.

Pour des causes analogues les autres cités aristocratiques de la Grèce n'ont rien ou presque rien produit en poésie. Le pouvoir, une fois tombé aux mains d'une oligarchie, comme dans Argos, comme dans Corinthe, au moins pendant un temps, ne pouvait y subsister avec l'impérissable liberté de la pensée qui s'exprime. La muse, même assujettie, affranchit encore les âmes. Aussi les oligarchies ne se contentent pas de l'enchaîner, elles la tuent. Lacédémone n'a qu'un poète dans son histoire, et c'est sa rivale, Athènes, qui le lui prête. Corinthe, enrichie par son commerce, a des courtisanes célèbres, et pas un poète. Si par hasard nous pouvons surprendre, dans l'une ou l'autre de ces villes bien ou mal gouvernées par une aristocratie jalouse, quelques reflets du génie poétique, soyons sûrs qu'il revêtira la forme lyrique, la plus personnelle de toutes. Ne pouvant, ou ne voulant, ou n'osant rien chanter de ce qui passionne et remue les hommes, on se chante soi-même, on chante ses amours et ses plaisirs.

Ce que produit la contrainte dans ces états aristocratiques, l'isolement et le repos le produisent également dans les cités insulaires. Les âmes, repliées sur elles-mêmes, n'ayant pas pour aliment le spectacle des grandes choses et le mouvement des grandes affaires, ou s'assoupissent dans un demi-sommeil, ou s'échappent en effusions lyriques, tantôt plus molles, tantôt plus vigoureuses, mais toujours empreintes d'un fort sentiment d'individualité. La seule île de Lesbos compte parmi ses poètes lyriques Arion, Terpandre, Alcée, Sapho, énergiques ou douces voix qui, lorsqu'elles n'avaient pas de tyrans à maudire, ne trouvaient à célébrer que l'amour sur ces heureux rivages.

Il en est de même des villes dont l'action politique est nulle ou faible. Deux cités qui n'eurent qu'un éclat passager, Argos au temps de la guerre de Troie, Thèbes au temps d'Epaminondas, ont vu naître, la première, Télésille, la seconde, Corinne et Pindare. Il n'est peut-être pas sans intérêt

de remarquer combien on rencontre de noms de femmes parmi les noms fameux qu'illustra la lyre. Peu faites pour agir, elles chantent ; elles sont yriques au même titre que les cités oisives.

La démocratique Athènes, au contraire, la ville de l'action par excellence, est avant tout dramatique. Lyrique, elle ne l'est guère, si ce n'est dans les chœurs, c'est-à-dire sans rêverie et sans personnalité. Une fois cependant il lui naît un poète exclusivement lyrique ; mais c'est pendant la période aristocratique de son histoire, et ce poète encore, ce Tyrtée, qui fit vaincre Sparte, se signale par la mâle ardeur de son inspiration guerrière.

La Sicile a un tout autre caractère. Elle semble avoir le génie de l'invention proprement dite. Elle n'a rien développé, rien achevé ; ce rôle était réservé au génie progressif d'Athènes ; mais elle a eu le rare privilège d'innover dans presque tous les genres. Stésichore, qui inventa l'épode, était d'Himère ; Épicharme, qui inventa la comédie, celle du moins que perfectionna Ménandre, vécut à Syracuse ; Empédocle, qui inventa, dit-on, la rhétorique, était d'Agrigente ; Théocrite, de Syracuse ; Archimède, de Syracuse. Par un singulier hasard, ce fut encore en Sicile, à la cour de Frédéric II, que débuta la poésie italienne avant la *Divine Comédie*. A quelles causes attribuer cette fécondité inventive ? A la race ? Mais les Siciliens étaient des Grecs comme tous les autres. A la position insulaire ? Mais la Sicile avait un grand mouvement commercial et une certaine importance politique. Je ne vois qu'une seule cause à ce fait, qu'on ne saurait nier : c'est la nature des gouvernements siciliens. Ils furent presque tous, sauf de rares intervalles, tyranniques, c'est-à-dire livrés au caprice d'un seul. Or, si ce tyran s'appelait Hiéron ou Denys, s'il remportait des victoires aux jeux olympiques, comme le premier, ou des couronnes dramatiques à Athènes, comme le second, le poète était sûr de trouver en ce tyran un protecteur, et, pourvu qu'il ne prît pas de trop grandes libertés, il pouvait échapper aux carrières. Mais les carrières étaient toujours là, prêtes à s'ouvrir. Il en résultait une lutte constante entre le génie poétique qui, loin d'être proscrit, était encouragé, honoré, payé, et la nécessité de ne point heurter une tyrannie ombrageuse. Ne pouvant s'étendre en tous sens, on se concentrait sur un point ; n'osant toucher au fond, on se prenait à la forme ;

et c'est ainsi qu'on inventait, faute de pouvoir pleinement et librement développer cette noble science des hommes et des choses dont se nourrit la vraie poésie. D'ailleurs les tyrans passaient vite, et ce que la fantaisie de l'un avait laissé naître, la fantaisie d'un autre l'empêchait de croître.

Des causes à peu près semblables amenèrent dans Athènes la transformation de la comédie. Quand l'état perdit sa liberté, la comédie perdit la sienne. De la satire personnelle elle aboutit par une série de métamorphoses à l'observation purement humaine. Alors parut Ménandre. Mais cette question se lie à une autre que je n'ai pas encore abordée, l'influence exercée par les grands événements sur le caractère de l'invention originale chez les Grecs.

Les grands événements agissent toujours, soit en bien, soit en mal, sur le développement poétique d'une époque ou d'un peuple. Ils excitent l'imagination ou ils l'éteignent, et, dans tous les cas, ils la modifient profondément.

La guerre de Troie eut en Grèce une puissante initiative. Elle mit en contact les diverses branches de la famille hellénique, les unit dans une communauté de dangers et de gloire, et, par le caractère héroïque des actes plus peut-être que par l'importance du résultat, produisit sur les esprits une impression forte et durable, qui eut pour expression nécessaire une grande période épique. Les guerres médiques, plus sérieuses et plus terribles, revanche de l'Asie contre l'Europe, marquent la virilité du génie grec. L'époque qui les suit est dramatique ; cela est dans l'ordre. Pour tout résumer en un mot, les guerres médiques enfantent le siècle de Périclès.

A ces luttes fécondes contre l'étranger succèdent les luttes fatales entre Sparte et Athènes, cette guerre intestine du Péloponèse, qui prépare la domination macédonienne et les conquêtes d'Alexandre. L'Asie conquise, la Grèce n'est pas plus forte, elle est moins libre. La poésie ne meurt pas, mais elle se transforme. Je ne sais quel souffle venu de l'Asie a passé sur elle, qui la détrempe et l'amollit. La tragédie se tait ou s'amointrit chaque jour, n'ayant plus rien à dire de grand à des caractères énervés, à des âmes trop petites désormais pour ses nobles et patriotiques inspirations. La verve lyrique se traduit en élégies, charmantes de forme, chefs-d'œuvre de grâce

et d'art, mais dangereuses par les sentiments qu'elles expriment. L'ancienne comédie, rude et brutale fille de la démocratie, qui ne riait qu'en mordant, mais dont les âpres colères avaient cela de bon du moins qu'elles ne permettaient à aucun citoyen de s'endormir dans ses vices, avait depuis long-temps fait place à une sorte de comédie dégénérée et bâtarde, qu'on a nommée la comédie moyenne, faute de pouvoir lui trouver une désignation plus positive. Enfin, une nouvelle poésie se montrait de toutes parts, née de l'affaiblissement des mœurs, de la décadence des institutions et des caractères, peut-être aussi de l'épuisement des anciennes formes poétiques. Ce n'était pas encore un genre qui se produisait, c'était un esprit nouveau, une disposition morale, inconnue jusque-là, qui s'infiltrait peu à peu dans tous les genres ; c'était l'élément romanesque qui apparaissait pour la première fois dans la poésie simple, forte et saine de l'antiquité.

La comédie de Ménandre, comme l'a fait observer avec tant de raison M. Villemain dans son beau travail sur les romans grecs, touchait de fort près au roman moral. On pourrait aller plus loin et affirmer que cette comédie n'était, au temps de Ménandre, comme elle l'a été depuis chez les Romains et chez les peuples modernes, qu'une des formes du roman, qui est tour à tour lyrique, épique, dramatique. C'est la fiction, soustraite aux traditions héroïques ou mythologiques et introduite dans le cercle de la vie de chaque jour. Théocrite, qui vient après Ménandre, fait-il autre chose que du roman ? Ces mœurs pastorales, qu'il peint avec tant de charme et de vigueur, ne sont-elles pas fictives ? Et ces tableaux de la nature, d'une couleur pourtant si riche et si belle, d'un dessin si achevé et si pur, n'ouvrent-ils pas déjà par quelque coin ces perspectives infinies où se complaît l'imagination romanesque des poètes chrétiens ?

De Ménandre nous ne savons presque rien, si ce n'est par Térence et les anciens critiques, unanimes pour vanter la douceur passionnée de son style, et, si je puis m'exprimer ainsi, la couleur érotique de ses comédies ; mais Théocrite, nous le possédons, et il nous est permis d'en juger par nous-mêmes. L'amour est au fond de tous ses poèmes, non pas tendre et doux, mais ardent et souvent terrible. Il brûle les cœurs, il consume les corps, il éteint ou dessèche les âmes. C'est l'amour qu'allume un climat dévorant

dans un sang qui fermente ; c'est l'amour exalté jusqu'au délire par l'oisiveté de la vie pastorale et les loisirs funestes que la tyrannie impose aux âmes les plus actives. L'amour d'Anacréon, c'était la volupté ; celui de Théocrite, c'est la mort. Il tue Daphnis et fait de Simèthe une empoisonneuse. Tel qu'il est, cet amour est le seul qui convînt à la cour des Ptolémées, ces pâles héritiers d'Alexandre.

A Théocrite succède, sur cette même terre d'Égypte, Apollonius de Rhodes ; à Daphnis, à Simèthe, Médée ; à des amours terribles, un amour plus terrible encore. Et cependant, à certains accents qui annoncent Virgile et préparent Didon, on sent que la femme va prendre ce caractère nouveau, ce rôle tout spécial qui lui appartient à la fin des sociétés. Tandis que l'homme, à ces époques, abandonnant l'austère discipline et les mâles vertus, se livre de plus en plus aux passions dissolvantes, la femme, toujours forte par la passion, soit pour le bien, soit pour le mal, regagne sur ce terrain une sorte d'égalité, en dépit des mœurs et des lois qui la rabaissent, apparaît plus énergique et plus puissante, sinon plus grande, et, grâce peut-être à la communauté des souffrances, se fait mieux étudier et mieux comprendre.

L'heure de la déchéance a sonné pour le monde grec. Voici venir ce fils dégénéré des vainqueurs de Salamino et de Platée, qui n'a gardé de l'esprit national que la subtilité et la ruse, ce *Græculus* enfin, si souple, si intrigant, si fourbe, si dégagé de tout principe moral, qui monterait au ciel, nous dit Juvénal, si on le lui commandait, pour peu qu'il eût faim.

Le dernier grand événement de cette période est la conquête romaine. Devenue la proie de Rome, après avoir subi déjà le joug macédonien, et façonnée d'avance à l'esclavage, la Grèce n'invente plus, elle se répète. Elle est toujours fine, intelligente, habile dans la pratique de tous les arts ; mais elle a perdu avec l'antique liberté et les antiques mœurs son admirable faculté de création originale. Je me trompe, avant de s'éteindre elle crée une dernière œuvre, la littérature latine. C'est un feu qui a consumé tous ses aliments, mais qui a conservé assez de force pour enflammer de nouvelles

matières, et allumer un autre foyer presque aussi rayonnant que le premier. Epuisée sous sa forme naturelle, la poésie grecque reparaît sous une forme étrangère ; elle se reedit sur un autre ton et dans une autre langue. Rome, habituée à la conquête, fait main-basse sur les trésors intellectuels de la Grèce, rapporte la poésie dans ses bagages parmi les dépouilles des vaincus, et, en se l'appropriant, la marque d'un caractère ineffaçable. Aussi cette poésie qui, sur le sol natal, était la vie même d'une nation, n'est plus chez l'autre qu'une chose de luxe dont se pare une aristocratie orgueilleuse, mais que le peuple dédaigne ou ne comprend pas. Ne lui demandez pas de créer ; n'ayant pas pour se retremper les sources vivantes de l'imagination populaire, elle ne vit et ne peut vivre que d'emprunts. Elle est donc personnelle, et son génie propre, c'est le génie de l'expression, c'est-à-dire le style. Là elle triomphe, là elle crée, là elle invente, là elle est originale.

Elle n'est point lyrique, du moins à la manière de Pindare, ce héraut public de tout un peuple ; elle l'est parfois avec Catulle, Properce, Tibulle, Ovide, sous la forme de l'élégie, fine et gracieuse peinture d'émotions sensuelles. Tout au plus essaie-t-elle avec Horace d'aborder les hautes régions du lyrisme ; mais, privée de l'inspiration religieuse et du sentiment patriotique, elle est purement artificielle et n'aboutit qu'à de brillantes études de style ; si bien que, pour retrouver le véritable Horace, il faut lire ses épîtres, ses satires et, ces petites odes charmantes où il épanche en liberté sa verve épicurienne.

Si la poésie romaine n'est pas lyrique, elle n'est pas non plus dramatique. Le théâtre latin, tout grec par le sujet des pièces et par le fond des mœurs, pouvait amuser les loisirs des patriciens, gens bien élevés et de bonne heure imbus des lettres grecques ; il n'eut jamais les sympathies populaires, seule chose qui fasse vivre le drame. Comment supposer un véritable développement dramatique chez un peuple qui remplaçait avantageusement la comédie par des animaux savants et la tragédie par des combats de gladiateurs ? Plaute et Térence, peintres nécessaires d'un certain côté des mœurs locales, si l'on excepte cette nécessité qui est la même dans tous les siècles et chez tous les peuples, ne sont guère romains que par le style, Térence surtout, l'élégant ami de Scipion et de Lélius. Quant à Plaute,

Horace n'en fait pas grand cas. A vrai dire, il semble assez dédaigner le théâtre. Il hait trop le vulgaire pour aimer beaucoup un genre qui ne peut se passer de l'approbation du vulgaire ; il est trop délicat artiste pour estimer le gros sel comique et des plaisanteries qui visent plus à la force, fût-elle grossière, qu'à la finesse du trait. Puis l'empereur, ombrageux comme tout pouvoir nouveau, redoute les allusions, inévitables à la scène, et d'autant plus dangereuses qu'elles sont le plus souvent involontaires. Excellente raison pour qu'Horace ne revienne pas de ses préventions. Si j'insiste sur cette répulsion d'Horace pour le genre dramatique, c'est que, sauf quelques cas isolés, elle semble être commune aux plus grands esprits du siècle d'Auguste, et caractérise d'ailleurs ce génie latin entraîné par nécessité comme par goût vers la perfection du style, dont le théâtre, seul entre tous les genres, n'a pas besoin pour atteindre au succès. Je ne parle pas en ce moment de Sénèque ; j'y reviendrai.

Ainsi, à Rome, point de véritable poésie lyrique : la seule qui s'y montre est toute personnelle et ne vit que par l'expression ; point non plus de vraie poésie dramatique : celle qui s'y produit sur la scène n'est qu'une imitation, souvent même une traduction. C'est que la religion romaine, n'étant qu'un instrument politique aux mains de l'aristocratie, peut bien en certaines circonstances déterminer des actes, mais non pas inspirer des poètes ; c'est que d'autre part le polythéisme, usé déjà sous sa forme plastique par l'imagination grecque, a perdu aux beaux temps de Rome presque toute sa puissance et sa sève. Rome d'ailleurs est toute politique, et sa mission, ce n'est pas de produire des artistes et des poètes, c'est de dompter les nations et de leur donner des lois.

Mais si Rome n'a par elle-même ni poésie lyrique ni poésie dramatique, a-t-elle au moins une épopée qui lui soit propre ? Elle, qui a fait tant de grandes choses, ne saura-t-elle les chanter ? Cette question vaut la peine qu'on s'y arrête.

Rome est fondée comme un asyle, où viennent se réfugier des hommes de toute origine, unis entre eux par un seul lien, la nécessité de vivre. Ce n'est pas une nation, c'est un peuple. Il n'y a donc pas chez les Romains, comme chez les Grecs, cette unité qui résulte de la communauté de race, et

par conséquent de mœurs, de caractères, de tendances ; il y a l'unité d'intérêt, l'unité politique. Or, cette unité réside dans la persistance des idées et la continuité des faits. Rome n'est qu'un point qui va croissant toujours. Il n'y a pas dans son histoire un seul moment où Rome soit tout entière. Cette histoire est un grand drame dont toutes les parties sont étroitement liées. En détacher une, comme l'a fait Homère pour la Grèce, toute réunie devant Troie, est chose impossible. Tout se tient, tout s'enchaîne ; Rome est partout, mais on ne peut la saisir nulle part. Aussi, tandis que le Grec, doué du génie de l'invention poétique, s'empare d'un fait national pour en composer un vaste poème, résumé puissant de l'unité grecque, le Romain, sous prétexte de poésie, fait de l'histoire, parce que l'histoire marche avec le temps, parce que l'histoire, c'est la politique, c'est-à-dire les faits et les idées qui les inspirent.

Voyons Ennius, l'Homère latin. Il était bien placé, ni trop près ni trop loin des temps primitifs de Rome ; et si ces premiers faits racontés par Tite-Live n'eussent été que des traditions ou des mythes, comme le veut certain système historique, rien n'était plus facile à Ennius que de les réunir et de s'en emparer. Ennius connaît Homère ; lui-même est grec d'origine ; il traduit les poètes tragiques et comiques d'Athènes ; pourquoi n'emprunte-t-il pas à Homère ses procédés de composition ? C'est qu'en détachant une partie de l'histoire de Rome il néglige la suite des événements, leur enchaînement, leurs conséquences. Le berceau de Rome est celui d'un empire qui doit un jour embrasser le monde. Ce n'est donc pas dans un point donné de son existence, c'est dans son développement tout entier qu'il faut le prendre. Le besoin de satisfaire aux conditions connues de l'art épique a sur Ennius moins d'influence que le désir de montrer Rome telle qu'elle est, c'est-à-dire dans sa politique, qui est sa vie. Voilà pourquoi Ennius, tout en admirant Homère, ne l'imité pas ; voilà pourquoi il écrit des *Annales*, non une *Iliade*.

Cette tendance vers l'histoire se montre partout dans la poésie latine. Lucain chante les guerres civiles, Silius Italicus les guerres puniques, ou,

pour mieux dire, l'un et l'autre ils racontent, historiens au fond plus que poètes. Ovide ne compose pas, du moins à la manière large du génie grec. S'il invente d'ingénieux détails et arrange habilement des tableaux, il semble ignorer la grande harmonie de l'unité ; il n'est au fond que le brillant narrateur des *Fastes* et des *Métamorphoses*. Virgile lui-même, dont le double but en écrivant l'*Énéide* semble avoir été de flatter Auguste et de se placer plus à portée des sources homériques, fait des efforts évidents pour donner un caractère historique à son héros comme à son récit, dont la forme générale, surtout dans les six derniers livres, est en effet plus historique que poétique.

Le Romain se retrouve toujours. S'il s'agit de poèmes, comme s'il s'agit de conquêtes, il aime les longues entreprises, et de même qu'en politique il se contente d'imprimer sa propre marque à ce dont il s'empare, en poésie il croit avoir assez fait quand il a revêtu la réalité ou les fictions d'autrui de ce style profond qui n'appartient qu'à lui, sûr dans l'un et l'autre cas de donner à ses œuvres la durée de la ville éternelle.

Ainsi Rome, politique et guerrière, a eu des poèmes historiques ; elle n'a pas eu d'épopée héroïque, si ce n'est sa merveilleuse histoire, la plus colossale des épopées. Mais, à défaut d'un Homère, elle a un Lucrèce, à défaut d'un immense récit épique, une magnifique exposition d'idées. Sans doute le *Poème de la Nature*, né au milieu des guerres civiles, était le résumé des fatales doctrines qui allaient hâter la décomposition de l'ancienne société romaine ; sans doute l'épicurisme sapait à la fois la religion de l'état en reléguant les dieux, inactifs, impuissants, dans le vide du ciel, et la base de la morale publique en substituant un relâchement funeste à l'antique sévérité des mœurs ; mais ces doctrines n'étaient dans la pensée du poète qu'une arme pour battre en brèche les superstitions païennes, pour déraciner un culte désormais sans utilité, parce qu'il était sans force, et il les exprima dans des vers énergiques et simples, dans un style digne d'Homère par son ampleur et tout romain par sa mâle rudesse. On ne peut d'ailleurs méconnaître en lui, à côté de son inspiration poétique, et comme l'un des éléments de son génie, cette grave et majestueuse tristesse, qui donne à sa figure un caractère tout particulier d'originalité et

de grandeur. Placé à la limite de deux mondes, Lucrèce s'élève assez haut pour voir du rivage, avec le calme laborieusement conquis et la courageuse sérénité du philosophe, le naufrage prochain d'une société battue par la tempête ; mais son regard ne peut s'étendre assez loin pour deviner, au-delà des flots tourmentés, les premiers rayons de ce soleil de l'avenir qui dort encore au sein de la vaste mer. De là vient sa mélancolie ; et si dans Sylla, si dans César le mépris des dieux ne semble que venir en aide au mépris des hommes, ce triste auxiliaire de toute ambition conquérante, dans Lucrèce il n'est qu'une souffrance et une protestation.

Quoi qu'il en soit, là encore le fond appartient à la Grèce, la forme seule est latine avec le sentiment puissant qui l'inspire. Ce qui est bien latin, fond et forme, c'est la satire. Mais ici l'influence des institutions politiques se confond avec celle des grands événements, que je viens seulement d'indiquer, et il serait impossible de comprendre Juvénal, aussi bien, au reste, que Sénèque, Lucain et Tacite, si on essayait de les juger en dehors de leur époque.

Après l'ébranlement des guerres civiles, après tant de secousses, tant de proscriptions, tant de crimes, Rome se mit à respirer sous Auguste, heureuse de se sentir encore vivante. Ce n'était qu'une halte avant la décadence ; mais elle fut assez longue pour que le génie romain pût s'y déployer à l'aise dans la voie qui était la sienne, celle de l'observation personnelle, du sentiment personnel et conséquemment du style. D'ailleurs ces violentes agitations, qui avaient tué la liberté dans Rome, y avaient produit et développé de ces grandes individualités, toujours puissantes sur les imaginations. La conquête avait fini sa période brillante ; c'était maintenant à la poésie, pour achever l'œuvre de la civilisation romaine, d'extraire le sens et, pour ainsi dire, le suc des faits précédemment accomplis. Cette tâche fut noblement remplie sous Auguste par tant de grands écrivains, trop bien connus et trop souvent appréciés pour que je puisse y revenir sans risquer de tomber dans l'ennui des redites ou la banalité du lieu commun. Ce fut un moment très-lumineux et très-court. Ces belles moissons littéraires, éclatant résultat des travaux de nombreuses générations éteintes, précèdent toujours et annoncent la dissolution prochaine de la société qui

les a fait naître. Auguste disparu, les germes de mort, momentanément assoupis, s'accrurent avec une effrayante rapidité. Le despotisme porta ses fruits naturels, la corruption des mœurs et l'avilissement des caractères.

La République perdue, le sénat chaque jour plus faible et plus déconsidéré, le pouvoir arbitraire d'un seul substitué à la lutte normale des patriciens et des plébéiens, l'invasion de Rome par les étrangers, Grecs, Gaulois, Espagnols, Africains, Asiatiques, telles sont les causes politiques, tels sont les graves événements qui expliquent le caractère de la poésie latine dans cette période littéraire qu'on nomme la décadence. Sénèque, Perse, Lucain, Martial, Juvénal et Tacite, le plus poète de tous peut-être, ce ne sont là que des expressions diverses d'une même situation politique et morale. L'écrivain romain n'a pas changé de nature en changeant de gouvernement. Des cadres, des fictions, il n'en invente pas davantage ; il en emprunte moins. Il peint, ainsi que ses devanciers, ce qu'il voit et ce qu'il sent ; mais vivant dans un temps de petits hommes et de grands vices, s'il nous montre le tableau des vices, sans le vouloir et sans le savoir il exagère les hommes. S'il retrace de grandes choses ou d'énergiques sentiments, il s'enfle, il se gonfle, comme Sénèque et Lucain ; s'il s'indigne à l'aspect de crimes hideux et de mœurs infâmes, il déclame comme Juvénal, ou s'obscurcit à dessein comme Perse, ou enfonce dans la plaie, comme Tacite, un fer brûlant. Dans tous les cas, l'image lui vient, vive, saisissante, vigoureuse, et parfois affreusement nue. Vers et prose s'aiguisent en traits, toujours prêts à frapper. Le style ne s'épand plus avec largeur et avec calme ; il se concentre, se serre, se ramasse sur lui-même ; il se charge de passions et d'idées. Soit directe, soit indirecte, la protestation est partout, non pas seulement dans Perse, dans Juvénal, dans Tacite, mais dans Lucain et dans Sénèque. Lucain est plus préoccupé déjà de la pensée et des faits que de la poésie ; ses vers ont la trempe de l'acier, la pointe du javelot. Dans les tragédies de Sénèque il faut voir autre chose que les sentiments outrés, l'exagération des caractères et l'enflure du style ; on y doit reconnaître l'expression toujours énergique et parfois sublime de cette vertu stoïque, que révoltait le spectacle de tant de forfaits et de tant de turpitudes. Si dans ces déclamations souvent éloquentes nous n'apercevons plus ni la

vérité ni la nature, ces deux muses inspiratrices de l'art tragique, nous y découvrons mieux l'auteur, et, il faut le dire, dans de telles époques c'est l'auteur qui nous intéresse. Le goût gémit sans doute et le sentiment poétique est froissé ; mais on en comprend mieux un temps qui inspire à des âmes élevées de telles peintures et de tels accents.

Ces voiles dont Lucain et Sénèque se couvrent encore, Juvénal et Tacite les repoussent loin d'eux. Nous voyons dans leurs œuvres la personne de l'écrivain aux prises avec la réalité qui l'entoure et le presse, ou avec les faits et les hommes d'un passé à peine disparu qui a laissé sa trace cuisante au fond des cœurs. C'est la satire sur tous les tons et sous toutes les faces ; c'est plus encore, c'est le génie romain, dont presque toutes les œuvres poétiques depuis l'origine portent ce caractère d'observation morale, de spirituelle raillerie ou d'amère protestation. L'épigramme élégante et fine de Martial n'est pas, à ce point de vue, moins instructive que l'âpre satire de Juvénal. Toute cette poésie négative atteste encore l'amour de l'homme pour l'idéal. S'il ne peut se livrer à l'enthousiasme qui conçoit et exécute les grandes œuvres, du moins il s'abandonne à la colère, qui est une autre espèce d'enthousiasme.

Facil indignatio versum.

Mais, hélas ! on est toujours de son temps par quelque endroit. A force de voir l'impudeur d'autrui, on s'habitue soi-même à ne plus rougir, et la Némésis vengeresse prend aisément le langage et les allures de Messaline. Aussi bientôt l'indignation elle-même disparaît et avec elle le génie.

La poésie romaine, originale d'expression et de style, je le répète, inventant dans le détail, faute de pouvoir inventer dans l'ensemble, sereine et calme avec Lucrèce, Horace et Virgile, agitée et turbulente avec Lucain, Sénèque et Juvénal, mais belle encore, quoique d'une autre beauté, s'affaisse peu à peu avec le monde antique, qu'attaquent de toutes parts deux ennemis terribles, les barbares au dehors, le christianisme au dedans.

Les conséquences littéraires de ces deux grands faits ne se produisant pleinement que pendant le moyen âge, c'est là seulement qu'il faut les étudier.

CHAPITRE II.

MOYEN AGE.

Le christianisme et les barbares, un nouveau dogme et de nouvelles races, tels sont les éléments d'une grande période distincte dans l'histoire de l'humanité et dans l'histoire des lettres. Rome succédant à la Grèce, c'était la même société, c'était la même civilisation qui se continuait et se complétait ; le moyen âge, c'est une autre société qui se forme, une autre civilisation qui commence. Les sources de l'inspiration poétique, que l'antiquité semblait avoir taries, se renouvellent. L'Europe païenne s'était racontée, s'était chantée ; l'Europe chrétienne à son tour se raconte et se chante.

Il y avait, au reste, conformité de tendances entre ces hommes venus du Nord et le christianisme venu de l'Orient. Les uns apportaient du fond de leurs forêts brumeuses des imaginations mystiques, des instincts chevaleresques, le respect inné de la femme ; l'autre substituait à un culte matériel une religion spiritualiste, à l'égoïsme de la chair l'amour du sacrifice, idéalisait la femme dans la personne de la Vierge, mère du Christ, et entraînait incessamment les âmes hors de la vie terrestre vers Dieu, terme

unique de toutes les aspirations humaines. De cette sympathie entre les idées et les hommes, entre les sentiments et les faits, naquirent les arts au moyen âge.

Toutefois on ne voit pendant longtemps qu'un affreux pêle-mêle. Les anciennes nationalités disparaissent ; les nouvelles ne sont pas formées. Tout est confus et vague, les lois, les institutions, les mœurs, les idées, les langues. Mais peu à peu de ce chaos se détachent nettement deux grands faits, la papauté, dans l'ordre moral, la féodalité, dans l'ordre politique et social. La papauté pouvait seule, dans ce monde étrange et discordant, où tous les contrastes se heurtaient, où toutes les diversités s'entrechoquaient, établir une cohésion nécessaire par le lien sacré de l'unité spirituelle. D'un autre côté, la féodalité constituait, au sein d'une confusion en apparence inextricable, une infinité de petits centres, unités presque imperceptibles, qui, en s'agglomérant successivement, devaient plus tard composer les grandes unités nationales. Ce double caractère d'unité chrétienne et de diversité féodale se rencontre partout au moyen âge dans les créations de l'art, aussi bien dans les cathédrales gothiques que dans les épopées chevaleresques. C'est toujours le sentiment de l'infini se traduisant en même temps par les vastes proportions de l'ensemble et la profusion des détails. La poésie d'ailleurs y est complète ; elle est lyrique, épique, dramatique ; elle est sérieuse et comique ; elle cherche à exciter ou à détruire l'enthousiasme.

Ces peuples qui envahissaient le monde romain, Goths, Germains ou Scandinaves, avaient, comme tous les peuples primitifs, une poésie lyrique, rude sans doute, âpre, grossière, d'une grandeur sauvage, mais non toujours dépourvue de tendresse et de grâce ; car les climats les plus durs ont aussi leur douceur. Le cygne habite les sombres étangs du Nord comme l'aigle plane sur les cimes de ses montagnes, et la neige, à certaines heures, se colore de teintes rosées qui rivalisent avec l'éclat du plus doux ciel. Mais ces chants, quels qu'ils fussent, les vainqueurs les oublièrent bientôt avec leur langue natale pour apprendre la langue plus harmonieuse des vaincus. Cette langue était devenue celle de l'église, qui l'avait héritée de Rome en même temps que sa puissance.

Ainsi, dès l'origine, la poésie religieuse est séparée des autres manifestations de la pensée créatrice dans l'homme. La religion a une langue à elle, le latin, une poésie à elle, la Bible. Les seuls poèmes chantés dans les cérémonies du culte sont, ou des psaumes légués par la tradition sacrée, ou des hymnes, des cantiques, presque toujours tombés des lèvres de quelque pieux solitaire, et empreints d'une suave ou énergique ferveur. De tels chants suffisaient, par leur naïveté, par leur simplicité, souvent même par leur sublimité, aux besoins d'une société croyante où la foi était la seule inspiration. On peut même dire qu'il n'y avait pas, à proprement parler, des poètes, mais une institution dont l'expression était une poésie. Aussi, quand les populations, irrésistiblement entraînées vers des idiomes nouveaux, cessèrent de comprendre le sens des paroles latines, il leur resta pour exalter leurs âmes, comme aujourd'hui encore dans les pays catholiques, une musique large et grandiose, qui est à elle seule toute une poésie, et la pompe vraiment dramatique des solennités, qui traduit aux yeux le sens mystérieux des symboles.

Voilà donc tout un côté de la poésie lyrique, le plus grave, le plus profond, le plus beau, le mieux fait pour remuer les hommes, le côté sacré, d'où sont nécessairement exclus les poètes qui écrivent en langue vulgaire. Aussi la langue de l'église demeure-t-elle longtemps celle des poètes, et c'est en quelque sorte malgré eux qu'ils se décident à se servir de ces patois, qui n'ont pour eux ni l'autorité de la religion, ni celle de l'antiquité, ni celle de nombreux chefs-d'œuvre. Il fallut du courage à Dante pour écrire en italien la *Divine Comédie*, et ce n'est pas par ses sonnets italiens que Pétrarque croyait vivre, c'est par son poème latin de l'*Afrique*, à cette heure complètement oublié.

Toutefois, si la poésie religieuse, sous sa forme lyrique, est tout entière dans l'église, il y a en dehors de l'église un mouvement d'hommes, de faits, de sentiments et d'idées, qui demande une expression ; il y a surtout une institution dans laquelle se résume le côté héroïque du moyen âge, la chevalerie, dont la langue latine ne peut traduire la vie intérieure, puisque, se recrutant dans la race noble, si grossièrement illettrée, elle ne parle et ne comprend que la langue vulgaire. La femme enfin, que l'antiquité avait

tenue dans une sorte d'esclavage, relevée à son rang par les mœurs du Nord et le sentiment chrétien, commence à jouer un grand rôle dans la société. De là cette poésie à la fois galante et chevaleresque, cet idéal placé à la fois dans l'amour et dans le dévouement ; de là ces poètes qui naissent et se répandent par toute l'Europe et prennent différents noms, sans changer pour cela de fonctions, toujours et partout célébrant la beauté des dames et les prouesses des chevaliers, soit qu'ils se nomment Trouvères, Troubadours ou Minnesinger, soit qu'ils écrivent dans le dialecte souabe, dans la langue d'oïl ou dans la langue d'oc. Ce sont la plupart de vrais poètes de profession. Ils n'ont pas sans doute, comme dans la haute antiquité, une mission sacrée, puisque l'église, qui n'est ni italienne, ni espagnole, ni française, ni anglaise, ni allemande, mais chrétienne, a une langue consacrée par la tradition et la même pour tous ses enfants ; ils exercent cependant une grande influence sur cette société à demi barbare, qu'ils polissent et dont ils sont les brillants interprètes. Ils passent toutefois et passent vite, laissant à peine une trace de leur passage. Cela devait être. L'église absorbait encore en elle toute l'inspiration religieuse, et la patrie, morcelée par la féodalité en fractions mesquines, n'avait rien de ce qui élève et agrandit les âmes. Ce n'est qu'après Dante que les langues vulgaires, images vivantes de l'esprit moderne, osèrent se mettre en commerce avec le ciel et entrer en pleine jouissance de tout l'homme.

Au reste, tout ce développement lyrique du moyen âge aboutit à Pétrarque, qui le résume en l'élevant à sa plus haute puissance.

« Pétrarque, dit Schlegel, a éclipsé ses devanciers, non-seulement par le charme du style et de la versification, mais parce qu'il réunit une ardeur passionnée avec la pureté des sentiments les plus exaltés, et la courtoisie chevaleresque des troubadours avec la profondeur d'un solitaire contemplatif. »

Soit ; Pétrarque est le chantre incomparable de l'amour moderne. L'amour, en passant par sa bouche, s'est dépouillé de son caractère antique ; il a changé de nature et de forme ; de matériel qu'il était il est devenu

spiritualiste ; au lieu d'être une ivresse grossière, il est une extase presque céleste ; ce n'est plus enfin Vénus tout entière à sa proie attachée, c'est un mélange de métaphysique passionnée et de sensualité mystique. Cependant cette poésie idéale, qui s'enveloppe d'un vêtement si noble et si pur, qui a gardé comme un parfum des ferventes aspirations de la prière, n'en est pas moins une poésie érotique, et, comme telle, un symptôme de décadence politique et morale. C'est le signe infaillible d'un monde qui finit, d'une époque puissante qui va s'éteindre dans les langueurs d'une douloureuse volupté. J'ai signalé les mêmes symptômes en Grèce dans Ménandre et Théocrite. J'aurais pu montrer également à Rome Catulle, Properce, Tibulle, Ovide, comme les précurseurs de toutes les corruptions, de toutes les hontes de l'empire. Si l'on songe à la situation de l'Italie au moment où Pétrarque chantait, à ces discordes sanglantes, qui préparaient les républiques du moyen âge à la tyrannie de quelques familles aristocratiques ; si l'on songe aux invasions sans cesse renouvelées de la France et de l'Allemagne, à la papauté errante, sans prestige et sans force, à l'effroyable dissolution des mœurs, à l'éclat des crimes, à l'impudeur effrontée des maximes politiques, on comprendra l'à-propos de mes réflexions sur la portée morale et les conséquences de ces douces cantilènes, de ces exquises mélodies. Pétrarque soumet la chair à l'esprit, je ne le nie pas ; mais la poésie, aux époques vigoureuses, se perd-elle dans ces amoureuses rêveries ? Elle a trop à cœur les grandes choses pour s'occuper ainsi des petites. L'homme d'ailleurs n'est pas fait pour ces oisives contemplations. Dès qu'il se retourne sur lui-même, il souffre. Il peut décrire en beaux vers ses souffrances ; il fait illusion alors et n'est que plus dangereux. Mieux : valent mille fois les énergiques imprécations de Juvénal et de Dante ; si elles cuisent, si elles brûlent, du moins elles réveillent. Mais les larmes de Pétrarque, larmes ambrées et musquées, elles affaiblissent, elles énervent ; elles ne tuent pas d'un coup, elles font mourir de langueur.

Je ne puis terminer ce tableau de la poésie lyrique au moyen âge sans faire remarquer que les formes dont elle se sert sont en général très-compliquées et très-savantes, bien qu'elles soient destinées à revêtir le plus

naturel et le plus spontané de tous nos sentiments. Chez les anciens, au contraire, l'amour se chantait sur un mode simple, dans un mètre élégant et souple, comme le distique élégiaque, le vers anacréontique, la strophe alcaïque ou saphique. D'où vient cette différence ? Un peu sans doute de la scolastique, qui aimait le raffinement dans les idées, la complication dans les formes, et beaucoup, je pense, de la nature des sentiments exprimés. Dans l'antiquité, l'amour s'attachait à la beauté physique et n'allait pas au delà. L'expression pouvait être libre ; elle ne risquait pas de s'égarer, ayant toujours un corps où se prendre. Au moyen âge, ce qui domine dans l'amour, c'est le sentiment, toujours en danger, ou de s'absorber dans un vague mysticisme, ou de se perdre en doucereuses minuties. Supposez des formes générales de style flottantes, indécises, sans autre frein que la mesure et la rime, vous aurez dans la plupart de ces œuvres érotiques une phraséologie flasque et décousue, une poésie tout à la fois plate et prétentieuse, négligée et alambiquée, qui ne saura ni où ni comment s'arrêter. A ces chants des troubadours et des premiers lyriques italiens il fallait donc, pour renfermer la pensée dans des limites un peu précises, un cadre sévère, des règles rigoureuses et de savantes combinaisons d'harmonie. Ces conditions, que l'instinct leur fit découvrir, permirent aux modernes d'avoir une poésie lyrique, moins belle assurément de forme, moins libre d'allure, moins forte d'inspiration, puisque l'église s'était réservé la prière, moins limpide, et surtout moins hardie que celle des anciens, mais plus pure dans son essence, plus idéale dans la passion, et digne encore de l'admiration des hommes.

L'épopée, au moyen âge, a un caractère tout aussi tranché d'originalité. On a vu plus haut de l'unité de race naître chez les Grecs l'épopée héroïque, de l'unité politique naître chez les Romains l'épopée historique ; nous verrons chez les nations du moyen âge l'unité religieuse produire naturellement l'épopée chrétienne, soit chevaleresque, comme les poèmes du cycle de Charlemagne et du cycle d'Arthur, soit mystique, philosophique et politique comme la *Divine Comédie*. L'épopée chevaleresque, en effet,

aussi bien que la chevalerie, aussi bien que l'église, n'est ni française, ni allemande, ni anglaise, elle est chrétienne. Elle a par toute l'Europe les mêmes héros et la même couleur. Tout au plus aperçoit-on, en passant d'une nation à l'autre, de fugitives nuances, qui s'effacent dans l'unité de l'ensemble. Ces poèmes naissent du même mouvement d'idées, du même besoin d'aventures, de la même impulsion passionnée, du même élan irréfléchi, mais irrésistible, qui entraîne à la croisade la chrétienté tout entière, et les croisades à leur tour prêtent à ces poèmes de nouvelles fictions et de nouvelles images. Toutefois ces expéditions chevaleresques ne fournissent pas encore directement des sujets aux poètes épiques. La poésie lyrique chante le présent ; l'épopée héroïque ne chante que le passé. Il faudra attendre, comme aux temps antiques, trois ou quatre siècles pour que cette seconde guerre de Troie rencontre un Homère. Toutes ces épopées en effet me semblent bien plutôt correspondre à l'époque qui a précédé Homère qu'à l'époque homérique proprement dite.

Avant Homère, on chantait la guerre des Titans contre les dieux et le voyage symbolique des Argonautes à la recherche de la toison d'or ; les imaginations étaient remplies d'idées cosmogoniques, de récits merveilleux, de fables et de mystères ; on abordait à des pays lointains, d'où l'on ramenait avec Médée de sombres et redoutables enchantements ; la terreur de l'inconnu planait sur toutes les têtes, et le souffle de Prométhée agitait encore les âmes. Les Titans du moyen âge, ce sont les Sarrasins. Ce n'est plus Typhée contre Jupiter, c'est Mahomet contre le Christ. C'est cette lutte, commencée en France par l'épée de Charles Martel, continuée dans les Pyrénées par l'épée de Charlemagne et de Roland, poursuivie au delà des Pyrénées pendant huit siècles, pied à pied, corps à corps, cœur à cœur, entre les Maures et les Espagnols, et dont les croisades ne furent que la phase héroïque et brillante, parce que, cessant d'être particulière à un seul peuple chrétien, elle était devenue commune à tous. Charlemagne a donné son nom à ce cycle épique. Il était naturellement le héros de la chevalerie, grâce à son origine germanique, à la grandeur politique de son œuvre, et aussi peut-être à cette antiquité relative qui permettait à l'imagination de le hausser de toute la hauteur de l'inconnu.

Quant aux poèmes fondés sur l'expédition des Argonautes, ils eurent pour pendant au moyen âge les épopées du cycle d'Arthur. Les héros grecs poursuivaient dans la toison d'or un idéal de richesse matérielle, les chevaliers chrétiens dans le Saint-Graal un symbole de souffrance et de sacrifice. Toute la différence des deux époques est dans ce rapprochement. Le génie antique et le génie du moyen âge n'apparaissent pas moins clairement dans la cause, ou plutôt le prétexte, qui poussait les Grecs vers Troie, les chrétiens vers Jérusalem. Les premiers couraient, les armes à la main, redemander une femme, Hélène, type achevé de cette beauté plastique qui allait devenir, à dater d'Homère, sous toutes les formes que peuvent réaliser l'art et la poésie, le but constant de la pensée grecque, l'objet de son culte enthousiaste, presque son unique désir et son unique amour ; les seconds, sans distinction de race ni d'origine, unis seulement par l'ardeur d'une même foi, se ruaient sur l'Asie pour conquérir le tombeau d'un Dieu, et en rapportaient sans le savoir les germes d'une civilisation nouvelle, en beaucoup de points hostile à leurs croyances.

Ces épopées chevaleresques, les unes plus guerrières, les autres plus religieuses, se ressemblent d'ordinaire par l'immensité de leurs proportions. Souvent elles sont l'œuvre de plusieurs générations de poètes, qui les ont successivement modifiées et amplifiées, comme ces grandes cathédrales gothiques qui pourraient s'appeler du nom de tout un siècle ou de toute une nation, œuvres trop vastes et trop inspirées pour que le génie individuel, si profond qu'on le suppose, ait pu, non pas même les exécuter, mais les concevoir. Par là, comme par leur caractère éminemment théocratique, elles se rapprochent de ces poèmes de l'Inde, qu'exhume de temps en temps l'esprit investigateur des savants modernes. L'homme, au reste, ne s'y montre guère que sous des aspects vagues, indécis, sans individualité et sans nuances. Nulle connaissance de la vie, nulle vérité dans la peinture des passions, si ce n'est dans leur expression la plus générale. Il n'en pouvait être autrement. La plupart de ces fictions, ou sorties originellement des solitudes du cloître, toujours peuplées de fantômes, ou du moins sans cesse remaniées et, pour ainsi dire, repétrées par l'esprit monacal, se perdaient loin des choses et des hommes dans ces régions fantastiques, hantées de

préférence par des imaginations oisives, que tourmentaient d'ail leurs les terreurs de l'enfer et la sombre exaltation du mysticisme. De là aussi ce merveilleux sans grâce, sans charme, non pourtant sans naïveté et sans énergie, dont l'unique ressort est l'esprit du mal, le diable, pour mieux dire, que le moyen âge effrayé rêve sous mille formes bizarres, presque toujours insaisissables, et de peu de valeur par conséquent au point de vue de l'art, qui repousse également le laid, comme antipathique, et l'obscur, comme intraduisible.

Enchanteurs, magiciens, sorciers et sorcières, apparitions nocturnes, évocations des morts, nains et géants, instruments et suppôts de Satan, tout cela venait en partie de l'Orient, cette antique source des fables, où la Grèce elle-même avait puisé, mais avec cette discrétion de bon goût et cette souveraine prédilection pour le beau qui la caractérisent. Le moyen âge, sous la double inspiration de l'esprit du nord, disposé aux noirs prestiges, et de ses propres terreurs en face de l'enfer toujours béant, avait de tous ces éléments antérieurs, fortement empreints des couleurs de son génie, composé ce merveilleux épique, que Boileau chassait impitoyablement du domaine de la poésie, sans comprendre que ce merveilleux était alors le seul possible, parce qu'il avait sa racine au plus profond des croyances populaires. La Bible, si l'église ne l'eût fermée aux populations, eût pu offrir aux poètes, à côté d'énergiques tableaux, des scènes d'une grâce et d'une douceur ravissantes ; mais l'église veillait sur son trésor, et ce qu'elle en laissait échapper était marqué à son effigie. Je ne parle que de la forme, non du fond, du texte, non de l'esprit, la forme et le texte ayant seuls en poésie le privilège d'inspirer.

La nature, si belle, si vraie, si vivante dans Homère, n'a dans les poèmes chevaleresques ni beauté, ni vérité, ni vie. Au moyen âge, on redoute la nature plus qu'on ne l'aime. Satan, à qui il n'est permis que de tenter les âmes, règne à peu près en maître sur les choses. Si le Seigneur est le Dieu de l'esprit, lui, il est le roi de la matière. Il en dispose à son caprice, il l'irrite, il la soulève, il la bouleverse, et partout il la remplit de fantastiques apparitions. Lui, qui toujours nie et détruit, il a, dans les idées du moyen âge, le pouvoir de créer certains êtres inférieurs, les insectes, par exemple,

dont les formes étranges jouent un grand rôle dans tous les prestiges diaboliques. Aussi les arbres, les animaux, les fleuves, les mers, les montagnes, toute la nature enfin n'apparaît guère dans les longs récits, dans les interminables aventures de l'épopée chevaleresque, que pour servir de théâtre et d'instrument aux mensonges de l'esprit malin et aux enchantements de la sorcellerie.

D'ailleurs l'homme du moyen âge vivait peu avec la nature, même lorsqu'il vivait dans la nature. Le noble, toujours armé, passait sa vie dans les combats ou les tournois. Le serf labourait la glèbe à laquelle il était attaché, et si la nature l'inspirait parfois, ses chants mouraient obscurément dans son cœur ou venaient expirer sur ses lèvres, faute d'expression. Puis la nature, si douce pour l'homme libre, ne présente à l'esclave que des obstacles, des travaux et des douleurs. Il faut avoir au moins, comme l'animal sauvage, la liberté de sa personne et de ses mouvements, pour aimer le soleil et toutes les beautés qu'il éclaire. Le serf ne bénissait donc pas la nature ; il était plutôt tenté de la maudire. Le prêtre, quand il chantait, composait des hymnes et des légendes. Le bourgeois, renfermé dans ses villes, occupé de son commerce et de ses luttes pour l'indépendance, n'inventait presque toujours, en ses moments d'inspiration, que des poésies railleuses ou des récits caustiques contre la société à travers laquelle il cherchait à se faire une place. Il n'est donc pas étonnant que la nature ait été si mal exprimée dans les poèmes du moyen âge. Peu la voyaient et nul ne savait la comprendre.

Il y a un caractère de l'invention au moyen âge dont je n'ai pas encore parlé, et qui enveloppe, pour ainsi dire, tous les autres, l'allégorie. Née de la théologie et de la scolastique, elle règne partout dans la poésie et dans les arts. Elle remplit de longs poèmes comme les romans de la *Rose* et du *Renard*, voilant la satire après avoir servi de vêtement à l'idée, et finalement elle aboutit à la majestueuse épopée de Dante, où elle s'agrandit et se transforme au souffle déjà fort de la Renaissance.

La *Divine Comédie* est une de ces vastes œuvres qui apparaissent entre deux mondes pour résumer l'un et annoncer l'autre. Tels ont été dans l'antiquité les poèmes d'Homère, où se trouvent tous les faits de la période

héroïque qui précède avec l'esprit des temps nouveaux. Ces épopées ont une grandeur qui n'appartient qu'à elles, et que tous les efforts des plus beaux génies dans les époques les plus civilisées ne peuvent jamais atteindre. Tout le moyen âge européen et tout le moyen âge italien sont dans la *Divine Comédie*, et pourtant le génie moderne y perce de toutes parts. Dans le cadre de l'allégorie mystique l'homme et la nature se dessinent en traits vigoureux, se peignent en couleurs vraies, présage d'un art longtemps oublié qui va reparaître, et la théologie y prend pour voler à Dieu les grandes ailes de la philosophie.

Une chose digne de remarque, c'est que vers le même temps les vieilles traditions du nord, scandinaves et germanes, détrônées par le christianisme comme le moyen âge va l'être par la Renaissance, semblent se hâter, avant de périr entièrement dans l'histoire, de se mettre en règle avec leur passé, et de se perpétuer dans la mémoire des hommes par deux monuments littéraires, l'*Edda* et les *Niebeliingen*, le premier, plus mythologique, le second, plus guerrier, tous deux empreints de ce caractère primitif d'héroïsme sauvage et de profondeur mélancolique qui appartient aux races du nord. On pourrait encore rapprocher de l'*Edda* et des *Niebelungen*, aussi bien que de la *Divine Comédie*, le poème incomplet du Cid, écrit à peu près à la même époque, mais où l'Espagne, suivant son génie d'isolement et de personnalité, n'a vu, n'a pensé, n'a senti, n'a exprimé qu'elle-même.

Ainsi, l'heure était venue où ce monde confus allait s'endormir dans la tombe, et Dante sonnait déjà le réveil du monde moderne. Avant d'y pénétrer moi-même, je dois parler brièvement de la poésie dramatique au moyen âge.

Au moyen âge, comme en Grèce, le drame est intimement lié aux cérémonies du culte. Ce n'est pas que l'église eût une grande affection pour les représentations de ce genre. Nous voyons au contraire, depuis les premiers siècles du christianisme, se succéder les prohibitions et les anathèmes contre ces jeux transmis aux barbares par la décadence romaine, et que toute la sévérité des conciles ne parvient pas à détruire. Aussi

l'église, de guerre lasse, ne pouvant vaincre l'ennemi, cherche à s'en faire un auxiliaire. Elle utilise à son profit l'amour inné de l'homme pour le spectacle. En s'emparant du drame, elle lui imprime un caractère profondément religieux et sacerdotal. Le mystère naît et la *Passion* l'inspire. La *Passion* est le vrai drame du moyen âge. Ce Dieu qui meurt sur la croix pour sauver les hommes, y a-t-il rien de plus émouvant, de plus sublime ? Les peuples accourent, se pressent pour assister à ces jeux sacrés ; le prêtre lui-même y joue un rôle, le plus beau de tous, car il est seul digne de représenter le personnage du crucifié. Le drame a retrouvé sa pompe et sa grandeur d'autrefois. S'il a perdu ou n'a pas encore atteint l'idéale beauté de l'art, il a pris un sens profond et naïf que le drame athénien n'a jamais connu. Au reste, comme l'épopée chevaleresque, il est le même à peu près chez toutes les nations chrétiennes. Ils vivent l'un et l'autre des mêmes sentiments et des mêmes idées. Le sang du Christ répandu sur la croix ou recueilli dans le vase mystique du Saint-Graal, c'est toujours la passion, c'est toujours le sacrifice.

Ces mystères, où éclatait dans sa naïveté la foi simple du moyen âge, étaient joués d'abord par des personnages muets. On se contentait de parler aux yeux, sans doute parce qu'il est moins difficile de gouverner le geste que la parole. Bientôt cependant la parole s'y introduisit, et dès lors se déroulèrent ces drames interminables dont la représentation durait plusieurs jours. Aussi le caractère primitif du mystère ne tarde pas à s'altérer. A côté du sentiment religieux, qui pourtant domine encore, se glissent peu à peu des sentiments d'un autre ordre, et l'on voit la figure railleuse de l'homme se dresser près de l'impassible visage du prêtre. Le sanctuaire est forcé d'admettre la comédie, ou, pour mieux dire, la satire. Politique ou religieuse, elle se cache dans les allégories transparentes des moralités et d'instinct se fait une arme de la grossièreté des mœurs, qui permet de tout dire. L'église cependant, même aux approches de la Renaissance, s'associe encore aux dernières manifestations du drame chrétien, représenté chez nous au quinzième siècle par les *Frères de la Passion*. A ce moment elle ressemble à un père de famille qui, pour ne pas perdre les restes de son autorité, tolère les premiers écarts de son fils ou ferme les yeux pour ne rien

voir. Bientôt elle sera forcée de les ouvrir, et lorsque le drame émancipé, parvenu à l'âge viril, n'écouterait plus que lui-même et ne voudrait plus peindre que l'homme, elle lui déclarerait franchement la guerre et le proscrirait sans réserve.

Ce qui doit frapper dans ces drames satiriques du moyen âge, c'est le rapport singulier qui existe entre les hardies personnifications de la Moralité et la comédie fantastique d'Aristophane. D'une part, les mêmes nécessités amenaient les mêmes procédés poétiques, ingénieux et brillants chez le grec, plats et grossiers chez le poète du moyen âge, mais chez l'un et chez l'autre fondés sur l'allégorie ; d'autre part, on voit la monarchie de Louis XII tolérer ce que permettait la démocratie d'Athènes, la satire personnelle avec toute son audace. Si Aristophane attaquait violemment Cléon au temps de sa puissance, Gringore raillait en face le roi de France, qui ne s'en fâchait pas. Dans cette fameuse moralité du Nouveau Monde, attribuée par les uns à Pierre Gringore, par les autres à Jean Bouchet, nous voyons à côté de Bénéfice-Grand, de *Bénéfice-Petit*, de *Pragmatique*, figurer *Père-Saint* et *Quelqu'un*, le pape et le roi, puis plus bas, dans l'ombre, presque invisible, *Omnes*, terrible personnage, qui se dissimule encore avec humilité, parce que son jour n'est pas venu, et qui doit plus tard occuper une large place, s'il ne la prend pas tout entière. C'est le *Démos* d'Aristophane, non pas vieux et bafoué, mais jeune, plein d'avenir et d'espérances qu'il ne s'avoue pas encore. Dans la période suivante, il va seulement se montrer sous sa propre figure et s'appeler de son vrai nom : le Peuple.

La poésie dramatique du moyen âge, religieuse et toute de sentiment à son début, aboutit donc à la politique et à la satire. A la Renaissance, elle va devenir humaine.

CHAPITRE III.

TEMPS MODERNES.

I.

Renaissance.

En appréciant le caractère de l'invention originale au moyen âge, j'ai dû me borner à des vues d'ensemble, aucune nationalité, aucune individualité, si ce n'est vers la fin, en Italie, celles de Dante et de Pétrarque, ne se détachant nettement de ces masses confuses, remuées par d'infinis désirs et d'impérieux besoins de changement, mais retenues dans l'obéissance par la suprématie théocratique de Rome. Aussi la poésie par toutes ses faces nous renvoyait-elle l'image de l'église. Immensité dans les plans, soit des poèmes, soit des basiliques, inépuisable fécondité dans les détails, tel était le caractère le plus saillant des arts. Ce n'était jamais un seul peuple qui

nous apparaissait dans une œuvre quelconque réalisée par la parole ou par la pierre, c'étaient vingt peuples confondus en une seule physionomie, en même temps religieuse et féodale. A la Renaissance tout change. Des nations se sont constituées séparément, selon leurs tendances propres, sur la base solide du pouvoir civil ; des langues se sont formées, expressions diverses de génies divers ; des littératures naissent, distinctes cette fois, et réclamant chacune une étude particulière, parce qu'elles ont toutes une physionomie particulière.

L'antiquité, qu'on aurait pu croire morte au moyen âge, se réveille tout à coup vers le milieu du quinzième siècle, et cette résurrection est saluée par toute l'Europe d'un long cri d'admiration et d'amour. Des mouvements fébriles agitaient toutes les nations, avides de liberté intellectuelle et de beauté plastique. Rome, seule puissance vraiment légitime durant des siècles de barbarie, avait arrêté la libre expansion des esprits, et l'art chrétien, si sublime parfois dans ses manifestations collectives, avait négligé la forme pour le sentiment, le corps pour l'âme. La philosophie antique et la beauté antique reparaissant en même temps, c'était un de ces événements qui montrent, au début d'une ère nouvelle, la main toujours active, sinon toujours visible, de la Providence. Si cette Renaissance fût venue plus tôt, ou elle eût avorté sous la toute-puissance de l'autorité spirituelle, ou elle eût compromis, en réussissant, les grandes vérités que le christianisme avait apportées dans le monde. Au quinzième siècle, ces vérités avaient poussé dans le sol des racines trop profondes pour que rien désormais les empêchât de croître. L'antiquité pouvait donc renaître sans danger, le moyen âge avait accompli son œuvre. Cela est si vrai, et tel était l'irrésistible entraînement de l'époque, qu'un pape à bon droit illustre comme protecteur des arts et des lettres, tout préoccupé d'élever au Dieu des chrétiens un temple d'inspiration païenne, et peut-être d'écouter pour son plaisir les licencieuses comédies de Machiavel, s'apercevait à peine que le vieil édifice de Saint Pierre tombait en ruine et qu'une moitié de l'Europe se détachait violemment de Rome.

Je n'ai point à juger ici la Réforme au point de vue religieux, social et politique ; ma tâche se borne à en rechercher les conséquences littéraires.

Or, le premier fait à signaler, c'est l'émancipation de la conscience individuelle par la liberté d'examen, d'où résultent en général, chez les poètes des nations protestantes, une observation pénétrante des caractères humains, la peinture habituelle de la vie intérieure, l'indépendance de toute autorité dans le domaine de l'art comme dans celui de la religion, le libre développement de l'imagination et de la fantaisie. Le second fait, c'est la résurrection de la Bible. Traduite en allemand par Luther, elle devient le cri de guerre de la révolution qui s'accomplit au sein de l'église et ouvre un nouveau champ, non moins vaste que l'autre, à l'invention des poètes. La Bible et Homère, ces deux sources antiques, recommencent en même temps à couler, se répandant toutefois de préférence, la première chez les nations protestantes, la seconde chez les nations catholiques, l'une au Nord, l'autre au Midi. C'est l'humanité qui rentre en possession de toutes ses richesses, qui renoue le fil longtemps interrompu de ses idées et de ses rêves poétiques, et qui n'a pas trop de toutes ses forces réunies pour la réalisation de ses destinées nouvelles, comme elle a besoin de toutes ses créations antérieures, païennes et chrétiennes, pour en composer l'originalité des créations modernes.

Ainsi l'esprit chrétien et l'esprit antique, la forme du moyen âge et la forme grecque ou latine, s'unissant dans des proportions diverses, engendrent les littératures de notre époque, qui peuvent se diviser en deux groupes principaux, les unes classiques, les autres romantiques, suivant que l'antiquité ou le moyen âge y domine.

Avant d'aller plus loin, je crois devoir préciser deux faits qui donnent au mouvement littéraire de la Renaissance une ressemblance étrange, par certains côtés du moins, avec les époques de décadence. Je ne eux pas parler de l'érudition, trop naturelle à ce moment pour qu'elle puisse étonner, mais du développement extraordinaire que prennent au seizième siècle, surtout en Italie, en Espagne et en France, le genre romanesque et le genre prétendu pastoral. A vrai dire, ces deux faits se confondent en un seul. Ils viennent de la même source, l'amour du merveilleux, si général dans l'époque précédente. Le moyen âge se continue malgré l'invasion des formes grecques et latines, et tend partout à s'assimiler celles de ces formes

qui lui sont le plus sympathiques. Or, l'églogue ou idylle, représentée par Virgile, l'une des idoles de la Renaissance, offrait précisément à l'imagination des modernes ce genre de merveilleux qui consiste, non pas dans des créations fantastiques, mais dans des situations, des sentiments et un langage pris en dehors de la vie commune. Ce n'était donc pas le naturel qu'on cherchait dans l'imitation de ces poèmes, destinés primitivement à peindre la nature, c'était le factice, et ce qu'on y admirait le plus, ce n'était pas ce qu'ils avaient de vrai, mais ce qu'ils avaient de faux. Aussi ces courtes scènes et ces courts tableaux deviennent-ils en peu de temps de longs drames et d'interminables romans : en Italie, le *Nimfale d'Ameto*, de Boccace, l'*Arcadie*, de Sannazar, l'*Orphée*, de Politien, l'*Aminte*, du Tasse, le *Pastor Fido*, de Guarini ; en Espagne, la *Diane*, de Montemayor, la *Galatée*, de Cervantes ; en France, l'*Astrée*, du provençal d'Urfé, et sa nombreuse descendance. D'un autre côté, depuis l'apparition du *Décameron*, le conte, la nouvelle, le roman, sous toutes ses formes, pastorale, chevaleresque, satirique et autres, inondent les littératures modernes, irrécusable témoignage de la vitalité du moyen âge, qui se perpétue encore dans la fiction, alors même qu'il se retire de plus en plus de la réalité, et prête à une période qui commence les apparences à la fois vraies et menteuses d'une période qui finit. La littérature anglaise elle-même débute avec Chaucer par des contes.

C'est, je le crois du moins, à cette tendance générale de son époque, à laquelle il est venu en aide, qu'un écrivain français du seizième siècle, Amyot, doit d'avoir été placé plus haut dans l'histoire littéraire que ne semblait le lui promettre son modeste rôle de traducteur. On a bien vu et bien apprécié en lui les qualités assurément fort remarquables de son style et l'influence qu'il a exercée sur le développement de notre prose ; mais on a trop oublié peut-être qu'en traduisant, outre les romans grecs de Longus et d'Héliodore, les *Vies* de Plutarque, espèces de romans vrais, il avait donné un sain et solide aliment à cet invincible besoin qu'éprouvent les poètes modernes de pénétrer, plus que ne l'avaient fait les anciens, soit dans les détails de la vie intérieure, soit dans le caractère personnel des héros historiques. Grâce à lui peut-être, tandis que les autres nations européennes

puisent largement aux sources purement romanesques, nous voyons nos premiers dramaturges et nos premiers romanciers, fidèles, même dans leurs plus grands écarts, à cet instinct de vérité qui caractérise toute notre littérature classique, se tourner de préférence vers Plutarque, où ils trouvent des réalités plus attrayantes que le mensonge. Plutarque fournit donc des sujets, non pas seulement à Jodelle et à Garnier, mais à La Calprenède et à M^{lle} de Scudéry. On dira peut-être qu'il vaut mieux, quand on veut délirer, jouer avec les *Amadis* que défigurer l'histoire avec *Cléopâtre* ou *Clélie*. Je ne suis pas tout à fait de cet avis. Les œuvres, qui sont mauvaises, passent ; la tendance, qui est bonne, reste. Après les *Amadis*, et malgré le *Don Quichotte*, l'Espagne s'enfonce de plus en plus dans la fiction ; après les fausses imitations de Plutarque, la France marche droit au grand siècle de Louis XIV.

Ces observations faites, j'aborde mon sujet.

II.

Italie. Espagne.

A ce moment solennel de la Renaissance, toutes les nations européennes accomplissent une tâche conforme à leur génie ; toutes agissent, toutes aspirent vers un avenir qui déjà sur plusieurs points peut être pressenti.

L'Allemagne et l'Angleterre s'agitent pour la réforme religieuse, inclinant dès lors, la première, vers l'activité philosophique, la seconde, vers l'activité pratique ; la France prépare, en restant catholique et monarchique, sa toute-puissante unité politique, foyer brûlant d'où toutes les libertés vont bientôt rayonner sur le monde ; l'Espagne et le Portugal, défendus par l'Inquisition contre les idées nouvelles, dépensent leur besoin d'agir dans les voyages de découvertes et les expéditions lointaines ; l'Italie, elle, est artiste ; elle n'est pas, elle ne peut pas être autre chose. L'art est sa vocation, l'art est sa gloire, l'art est sa vertu.

« Les Italiens, dit Voltaire au début du *Siècle de Louis XIV*, honorèrent les beaux arts du nom de *vertu*, comme les Grecs les avaient caractérisés du nom de *sagesse*. »

D'autres vertus, ils n'en pouvaient guère avoir, de celles du moins qui n'appartiennent pas à un individu, mais à un peuple. Point de nationalité, par conséquent point d'inspiration patriotique, si ce n'est parfois un cri isolé de douleur et de désespoir. Point de liberté politique ; seulement quelques petits despotes, protecteurs jaloux des artistes et des poètes, les Médicis à Florence, les d'Este à Ferrare, les Gonzague à Mantoue ; assez pour les formes ; rien ou presque rien pour le fond des choses. Point de liberté religieuse ; mais aussi plus de religion. Il est permis d'être impie, non d'être philosophe. Galilée et Campanella sont jetés au fond d'un cachot ;

Savonarole et Jordano Bruno sont brûlés vifs. En revanche, Pulci commence impunément son poème du *Morgante Maggiore* par une audacieuse parodie de l'Évangile ; Machiavel fait jouer *la Mandragore* devant Léon X ; l'Arétin vit simultanément de poésies obscènes et d'ouvrages de piété ; les princes de l'église ne croient plus qu'à l'ambition et au plaisir, et l'incrédulité s'asseyait plus d'une fois pendant ces temps sur le trône de Saint Pierre.

N'ayant donc pas ces muses inspiratrices, la religion, la patrie, la liberté, ou n'ayant de ces grandes choses tout au plus que l'ombre, on s'éprit de la beauté plastique, on s'enivra de la forme, on demanda à l'art pur ses ravissantes excitations, on lit de l'art pour l'art enfin ; mais on se contenta de la chose, on n'inventa pas le mot. Toutefois il faut prendre garde de s'y tromper et de confondre des époques bien différentes. Faire de l'art pour l'art était alors un sacerdoce, le plus utile de tous peut-être. Il s'agissait de ramener les nations nouvelles sur les traces longtemps abandonnées des anciens, de ressusciter l'art grec en l'idéalisant par la profondeur du sentiment chrétien, d'apprendre aux fils encore à demi barbares des hommes du nord comment on décuple la puissance de l'idée en l'enchâssant dans un moule impérissable, en un mot, par toutes les voies ouvertes au génie, par le dessin architectural, par le marbre ou le bronze, par la couleur, par les divers genres d'imagination poétique, réaliser l'union féconde de l'esprit moderne et de la beauté antique. Je laisse à de plus habiles que moi le soin de parler dignement des arts plastiques, qui ne rentrent pas d'ailleurs dans mon sujet, et je me contenterai de faire observer que la peinture, par exemple, toute chrétienne avec Cimabue et Giotto, n'atteignit sa suprême perfection que lorsqu'elle fut devenue presque païenne avec Titien, Raphaël et Michel-Ange.

J'ai à examiner ici, comme je l'ai fait plus haut, comme je le ferai plus tard, les trois formes principales de la poésie, lyrique, épique, dramatique, en y joignant le roman, cette forme mixte qui admet toutes les autres, et qui semble à certains moments destinée à les remplacer.

Tous les successeurs de Pétrarque, grands et petits, cultivent après lui la *canzone* et le sonnet et couvrent l'Italie de leurs productions lyriques. Le

fond est le même ; l'expression ne change guère. C'est toujours l'amour, qui ne manque jamais quand tous les autres sujets manquent, seulement de plus en plus sensuel, de plus en plus dépouillé de ce voile idéal et mystique dont il s'enveloppait dans Pétrarque. Le matérialisme, qui, à cette époque, corrompt les mœurs et amollit les âmes, se traduit naturellement dans ces courts poèmes, inspirés à toute heure par les mille hasards et les mille raffinements de la galanterie méridionale. Aussi l'affectation, le faux goût, le style tourmenté, se substituent peu à peu à la délicatesse ingénieuse, à la pureté, à la grâce, et l'on aboutit vers le dix-septième siècle au Marini et à Chiabrera, c'est-à-dire, avec le premier, à la prétention et à la manière, avec le second, à l'imitation tout artificielle de Pindare et d'Horace. Il faudra venir à notre époque pour retrouver dans quelques poètes lyriques, comme Manzoni et Léopardi, le souffle religieux et le sentiment patriotique, tout ce qui suscite et nourrit les mâles inspirations. Toutefois l'étude constante de la forme, même lorsqu'elle est vide, l'élégance habituelle du style, même lorsqu'il est recherché, l'abondance des images, empruntées les unes à la nature, les autres à la mythologie païenne, toutes ces qualités extérieures, précieuses au temps de la Renaissance, ont donné à la poésie lyrique italienne une influence très-grande et très-méritée sur le développement du style poétique dans toute l'Europe, particulièrement en Espagne et en France.

L'épopée italienne est célèbre, et c'est justice. Mais là encore c'est la forme qui domine et emporte le fond. Les poèmes romanesques du Boïardo, du Pulci, de l'Arioste, ne sont pas sérieux. Des fables, rien de plus. Le poète raille sa propre inspiration et rit le premier de ses personnages. Ces grands coups d'épée, ces fantastiques aventures, le poète du moyen âge y croyait ; celui de la Renaissance non-seulement n'y croit pas, il ne veut pas que les autres y croient. Il proteste à sa façon contre le passé et se fait le narrateur païen de traditions exclusivement chrétiennes. De la haine, point ; il y a pour cela trop peu de foi de part et d'autre. Il s'agit simplement de s'amuser soi-même en amusant le prince et sa cour, gens sceptiques, élégants, heureux de vivre, et d'ailleurs passion. nés admirateurs de l'antiquité, qui riraient bien du poète s'il s'avisait de prendre au sérieux autre chose que

son style. Ne lui demandez donc pas de peindre l'homme dans ses éternelles passions et la variété de ses caractères, d'exprimer de hautes pensées ou de profonds sentiments : demandez-lui de longs récits artistement tissus, des tableaux riants, des images brillantes, de gracieuses ou splendides descriptions, de fraîches couleurs, une fine et spirituelle ironie ; demandez-lui surtout ce talent merveilleux du style, cette forme souple, d'un mouvement si rapide et si vif, d'une harmonie si pleine et si pure, toutes ces perfections enfin dont se compose la poésie de celui que les Italiens, ces amants de la beauté, ont à bon droit surnommé le *Divin* ! Tel est en effet l'auteur du *Roland, Furieux*. Inimitable artiste, âme bienveillante et douce, peut-être en d'autre temps eût-il mis son génie au service de quelque grande idée ou de quelque forte croyance ; dans son époque il n'a pu que couvrir de fleurs les ruines de la patrie et de la liberté. Que lui faut-il après tout ? Un toit paisible qui l'abrite, un rayon de soleil qui lui permette de chanter et d'aimer. Cependant il est moins insouciant qu'il ne le paraît, et l'on surprend dans ses œuvres plus d'une trace de souffrance.

Le Tasse, tout en suivant la voix frayée du poème chevaleresque, fait un vigoureux effort pour remonter aux sources de l'héroïsme chrétien ; aussi passe-t-il un jour pour fou, et peut-être le devient-il. Par le côté profond et vraiment inspiré de son œuvre, il était en désaccord avec son siècle ; il dut être en proie à ces déchirements intérieurs qui conduisent trop souvent le génie jusqu'à la folie. Son âme, d'ailleurs, n'était pas assez fortement trempée pour y résister. C'était presque par hasard qu'il avait pénétré dans l'esprit religieux de son sujet. Trop jeune, lorsqu'il le conçut, pour le maîtriser et lui imprimer cet indestructible caractère d'unité personnelle qui éclate dans l'*Iliade* et dans la *Divine Comédie*, il flotta entre l'imitation énervante de l'épopée romanesque et l'inspiration plus énergique et plus saine de la muse antique. Lui-même avait conscience de sa faiblesse. Il se plaint quelque part d'avoir connu les livres avant la vie. Boileau n'était donc pas si injuste quand il parlait du clinquant du Tasse. Avec ce bon sens supérieur qui, chez lui, va bien près du génie, il avait senti dans la *Jérusalem Délivrée* ce défaut d'harmonie et d'équilibre, en partie voilé aux yeux des contemporains et de la postérité par les éclatantes beautés du style.

Le Tasse est encore un artiste comme l'Arioste, et c'est par là que s'explique son succès en Italie, contesté cependant au début, de même que son succès au dehors s'explique par le caractère éminemment chrétien de son sujet et ce désintéressement, hélas ! trop facile à un Italien, qui lui a fait choisir pour héros Godefroy de Bouillon, un homme également étranger à sa race et à son pays. On m'objectera Renaud ; mais Renaud, imité du Roger de l'Arioste, n'est que le héros romanesque, le fil par lequel la *Jérusalem Délivrée* se rattache le plus directement au *Roland Furieux*.

Ainsi, même dans ce majestueux sujet des Croisades, digne du génie d'Homère et de Dante, et dont le génie du Tasse n'était pas indigne, on retrouve l'empreinte fatale d'une époque sans foi religieuse ou politique, d'un pays qui n'a plus et n'a jamais eu peut-être ni nationalité ni véritable liberté, d'un peuple dont toutes les aspirations sont tournées vers le plaisir ou vers l'art, autre espèce de plaisir, d'une essence seulement plus délicate et plus pure. Si grand artiste que l'on soit, et le Tasse est grand artiste, on n'est pas impunément l'esclave harmonieux d'un petit despote de Ferrare. Au reste, suivant une pente naturelle, le poème épique se dégrade en Italie comme la poésie lyrique. On avait commencé par admirer l'Arioste et le Tasse, on s'enthousiasma bientôt pour Marini, qui prouvait incontestablement sa supériorité, puisqu'il chantait en quarante mille vers les amours de Vénus et d'Adonis !

Les mêmes causes qui ont donné à l'Italie le poème romanesque l'ont empêchée d'avoir un théâtre original. Au poème dramatique la forme ne suffit pas ; il lui faut la continuité de la tradition et l'unité du génie national. Eschyle, Sophocle, Euripide reflètent la Grèce ; Shakspeare, l'Angleterre ; Lope de Vega et Calderon, l'Espagne ; Corneille, Racine et Molière, la France. L'Italie, morcelée en petits états, soumise d'ailleurs aux caprices divergents de ses princes, n'a ni un fond d'idées communes, ni des tendances uniformes, ni ce centre d'activité intellectuelle et morale qu'on nomme une capitale, toutes conditions sans lesquelles il n'y a pas de théâtre possible. Ce n'est pas du premier coup qu'une nation arrive à former un Sophocle, un Shakspeare, un Molière. Il est besoin, pour atteindre ce résultat, des efforts successifs de plusieurs générations, d'un enseignement

pratique non interrompu, d'une série de tentatives dans la même direction et vers le même but, enfin de cette sagace observation de la vie, unie à cette soudaineté de mouvements dont le vrai génie dramatique ne peut se passer, et qu'il ne rencontre nulle part, si ce n'est dans le tumulte de ces grandes cités où s'élaborent les destinées du monde.

L'Italie, à proprement parler, n'a donc pas de théâtre ; elle n'a même pas des poètes dramatiques, mais seulement des écrivains qui composent des tragédies et des comédies, pour la plupart imitées des anciens, comme Machiavel, l'Arioste, l'Arétin, le Trissin et beaucoup d'autres. En un mot, elle confond, dès l'origine, la forme dramatique avec la poésie dramatique, ce qui prouve manifestement que son génie ne l'entraîne pas de ce côté.

Je ne pense pas qu'on puisse m'opposer Alfieri, dont les tragédies roides, monotones, rectilignes, géométriques, pour ainsi dire, me semblent, malgré d'incontestables beautés de sentiment et de pensée, n'avoir de véritable originalité que l'énergique concision du style ; encore moins le vénitien Goldoni, fécond et médiocre imitateur de la comédie française, non plus que Carlo Gozzi, cet autre vénitien qui eut l'esprit pourtant de mettre à la scène les contes des *Mille et une Nuits*, seul genre de spectacle réellement approprié aux goûts et aux mœurs de sa république dégénérée. Le seul dramaturge italien, c'est le poète impérial Métastase. Celui-là sut trouver la veine nationale. Rien de fort, rien de profond, rien de vrai, rien de large dans la peinture des passions et des caractères ; mais des cadres ingénieux, des vers élégants, un style d'une harmonie parfois ravissante, appelant la musique qu'au besoin il pourrait suppléer, voilà ce qui devait charmer et charma en effet les Italiens du dix-huitième siècle. L'opéra est le dernier mot de la poésie dramatique en Italie. De la musique, pour exalter les sens et engourdir les âmes, – car la musique, livrée à elle-même et cultivée pour elle-même, ne produit pas d'autre effet – cela convient également aux oppresseurs et aux opprimés, aux tyrans et aux esclaves.

Quant au roman, tel il débute avec Boccace, tel il se prolonge jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Sous la forme du conte ou de la nouvelle, tantôt gai, railleur, égrillard, satirique même, tantôt intéressant et pathétique, il met en circulation une quantité prodigieuse de faits réels ou fictifs, et

défraie d'ingénieuses inventions tous les conteurs et la plupart des dramaturges de l'Europe. Il a un autre mérite, c'est d'avoir puissamment contribué, par le *Décaméron*, à développer les formes si larges et si belles de la prose italienne, et conséquemment d'avoir influé sur les progrès de la prose espagnole et française.

Ainsi, toujours et partout, on voit l'Italie remplir le même rôle, s'acquitter à merveille de la mission qu'elle a reçue. Elle initie les nations modernes à l'amour et à la connaissance du beau, elle leur fournit des modèles dans tous les genres, elle invente ou répand à leur profit des fables, des cadres de poèmes ou des formes de style. Si donc parfois on se prend à regretter qu'elle soit trop artiste, trop éprise de la beauté pure, trop peu soucieuse de la vérité inaltérable et profonde, on n'a qu'à songer aux talents qu'elle a déployés, aux services qu'elle a rendus, pour n'éprouver plus aussitôt qu'un vif sentiment d'admiration et de reconnaissance.

On serait tenté de croire, quand on s'en tient à la superficie, que l'Italie et l'Espagne, ces deux branches principales du génie méridional, qui semblent sorties du même tronc, ont poussé dans la même direction, porté les mêmes fruits annoncés par les mêmes fleurs. Au fond, rien de plus divers, je dirais presque rien de plus contraire que l'esprit de ces deux peuples, qui devaient se rencontrer toujours sans jamais se confondre. Dans l'un et dans l'autre on sent, il est vrai, circuler cette sève abondante qui anime et colore toutes les œuvres écloses sous le soleil du midi, cette chaude lumière qui donne un si puissant relief aux contours du paysage comme à la physionomie de l'homme ; mais si on les observe avec attention, si on les suit surtout dans leur histoire, on voit jaillir de toutes parts les différences et les contrastes.

L'Italie, telle que je viens de la montrer, enthousiaste de la beauté, merveilleusement douée pour tout ce qui tient à la forme et au style, accomplit une œuvre nécessaire, c'est-à-dire universelle. L'Italie est classique ; en d'autres termes, l'Italie n'est pas seulement italienne, elle est humaine. L'Espagne est avant tout espagnole. L'esprit antique n'a fait que l'effleurer en passant ; elle a ses racines au cœur du moyen âge, et quand

autour d'elle tout se passionne pour la poésie païenne et ses ingénieuses fictions, elle reste chrétienne dans sa littérature et dans ses arts, elle reste elle-même. Elle est romantique. Façonnée à la guerre, habituée à l'action par ses longues luttes contre les Maures, à peine les a-t-elle chassés de son sol laborieusement reconquis, elle passe les mers, court découvrir un nouveau monde, va porter dans la jeune Amérique son esprit ardent, aventureux, épris de sa propre valeur et de sa propre gloire, et rapporte de ses courses lointaines des trésors qu'elle prodigue, et des chants brillants qu'elle sème à tous les échos.

On ne peut, certes, contester à la poésie de ce peuple une physionomie tranchée, un caractère original. Vive, féconde, inépuisable, peu soucieuse des règles et de la sévère beauté des formes, la muse espagnole prend tous les tons, aborde tous les sujets, tour à tour douce, gaie, tendre, railleuse, énergique, grandiose, rarement profonde, et, même lorsqu'elle s'égare, ce qui lui arrive souvent, rencontrant encore d'heureux hasards tout en ne suivant d'autre loi que sa capricieuse fantaisie.

Si vous ignoriez que l'Espagne est exclusivement catholique et vit sous un gouvernement absolu, vous l'apprendriez bientôt en lisant ses poètes. L'Inquisition, ce redoutable instrument du catholicisme espagnol et de la royauté espagnole, comprime l'essor de la pensée, détruit dans son germe toute velléité d'indépendance et ne permet qu'à l'imagination d'étendre largement son vol. Aussi abuse-t-elle souvent de la liberté qu'on lui laisse. Se sentant reine, elle se donne toute carrière et s'inquiète assez peu, pourvu qu'elle produise, de ce que nous nommons en France la vérité et la raison. Mais, si elle peut tout oser, c'est à la condition cependant de ne point franchir les limites où l'Inquisition la renferme, et de ne toucher ni à la royauté ni à l'église. Le poète espagnol, que n'entrave aucun dogme poétique, est retenu dans la rigueur du dogme religieux comme dans un cercle de fer. Il ne discute pas, il croit. Hier encore, sous la cotte d'armes du soldat, ne faisait-il pas aux Musulmans une guerre acharnée, où s'est développé cet héroïsme presque féroce dont il est animé et dont il anime ses personnages ? Où puiserait-il, je ne dis pas la liberté, mais le besoin de la controverse ou de la discussion ? L'Évangile était naguère en face du

Coran ; Rome est aujourd'hui en face de Luther. En de telles circonstances le symbole devient la chose principale. Ainsi, quand le sol de la patrie est envahi, on oublie toutes les dissidences pour se serrer autour du drapeau commun. Le drapeau de l'Espagne, c'est la croix. Il y aura donc en Espagne des fanatiques et des mystiques ; des sceptiques ou des hérétiques, il n'y en aura pas. Peu d'hommes, même des plus distingués, se refuseront le plaisir d'assister, comme à un spectacle, à ces abominables auto-da-fé, où le peuple vient retremper dans le sang l'ardeur de sa farouche croyance. Aussi doit-on médiocrement s'étonner de voir les poètes espagnols déployer, dans la peinture de certaines passions et de certains caractères, une énergie sauvage, une inflexibilité, ou, pour mieux dire, une cruauté froide et sanguinaire, dont personne autour d'eux ne s'émeut ou ne se choque. L'Inquisition applaudit à des mœurs qui sont les siennes, et la royauté elle-même, la loi vivante, descend parfois de ses hauteurs pour venir à la fin d'un drame donner à un sujet ce terrible conseil qui termine le *Médecin de son honneur*.

J'ai parlé plus haut de la poésie du *Romancero*. C'est la vraie poésie lyrique de l'Espagne, car elle est populaire, et vient en droite ligne du moyen âge, non pas toutefois de celui que j'ai essayé de peindre sous son caractère européen, mais du moyen âge espagnol, dont le héros est ce *Cid Campeador* tant admiré chez nous, grâce à Corneille. Quant aux autres formes lyriques, les unes importées d'Italie, comme le sonnet et la *cancion*, les autres imitées des Grecs et des Latins, comme les combinaisons variées de l'ode proprement dite, elles ont encore pris la saveur du sol où elles ont germé, la couleur du ciel qui les a vues croître. Louis de Léon trouve le moyen d'être catholique en imitant Horace, Herrera de rester espagnol en copiant la Bible. Les sujets mystiques que traite le premier, les grands faits contemporains qui inspirent le second, vont également au génie de l'Espagne, tout à la fois dévot et guerrier, exalté et personnel.

Même caractère dans l'épopée. Elle est dévote ou . guerrière, souvent l'une et l'autre, et toujours profondément espagnole. Pour rester nationale, elle oublie d'être chrétienne ; elle se condamne à n'être qu'un récit épique, non une épopée. Je ne connais qu'un seul poème moderne fondé sur un fait

national, qui ait mérité à certains égards une renommée universelle. Ce n'est pas la *Araucana* de Ercilla, trop particulièrement espagnole pour intéresser tout le monde, malgré ses beautés de style et l'allure parfois si noble et si fière de sa poésie, ce sont les *Lusiades*, de Camoëns. C'est une épopée historique, brodée de mythologie ancienne et moderne, où l'on chercherait vainement le caractère original des grandes créations, le vivant tableau de la nature et l'énergique peinture de l'humanité, mais qui vint à son heure, au moment où le Portugal allait s'éteindre après un rapide éclat, ni trop tôt, car le poète n'eût pu célébrer ce qui n'existait pas encore, ni trop tard, car la sombre figure de Philippe II, maître de Lisbonne, eût suffi pour glacer en lui toute inspiration. Ce n'est pourtant pas, je crois, par son côté portugais que le poème des *Lusiades* s'est conquis une place honorable un peu au-dessous de la *Jérusalem Délivrée*, c'est par son côté incontestablement européen, c'est-à-dire chrétien. Le premier des poètes modernes, Camoëns chanta avec génie les grands voyages de découvertes qui signalèrent la fin du quinzième siècle, brillantes entreprises de l'esprit méridional où le portugais Vasco de Gama, où le Portugal tout entier prit une large et glorieuse part.

Le genre dramatique est de tous le plus fortement empreint de l'originalité propre au génie espagnol. Il n'est pas seulement resté populaire d'intention ou de volonté, il l'est de fait, il l'est d'origine. On essaie bien au seizième siècle, pour satisfaire à l'esprit du temps, quelque chose d'analogue à la tragédie classique, telle qu'elle s'ébauchait en Italie et en France ; mais Lope de Vega déclare bientôt, dans son *Art nouveau de faire des comédies*, que pour composer il faut commencer par enfermer les règles sous un triple verrou, principe de liberté dramatique qu'il pratique lui-même avec conscience. Le mystère ou plutôt la moralité du moyen âge se continue directement dans les *autos sacramentales*, et la nouvelle de la Renaissance s'installe dans la comédie, qu'elle domine en lui prêtant ses sujets, ses personnages, ses intrigues et ses aventures, tandis que la romance lui donne son langage et ses formes poétiques.

Si l'écrivain touche à l'histoire, et il y touche souvent, surtout à celle de son pays, ne craignez rien pour sa liberté. L'histoire ne le gêne pas. Elle

devient entre ses mains un je ne sais quoi sans nom où ne se montre clairement qu'une chose, l'Espagne avec tous ses préjugés et toutes ses passions. De la vérité historique, qui s'en soucie en Espagne ? Des intérêts de la royauté et du catholicisme, soit ; du succès, qui ne s'obtient qu'en flattant les mœurs nationales, soit encore ; mais le dramaturge espagnol a bien autre chose à voir dans l'histoire que l'histoire elle-même et l'humanité qui s'y reflète : il y voit sa personne.

Cervantes avait donné au drame une couleur épique, trop sérieuse peut-être et trop grave pour être imitée, mais qui ouvrait à la scène espagnole un large horizon. Il échoua. Lope de Vega aima mieux le roman, qui est d'un abord plus facile, et Calderon fit entrer dans ses pièces toute la foi religieuse, quelquefois même tout le fanatisme de son pays. Avec un tel système on est spirituel et fécond, comme le premier, idéal et catholique, comme le second ; mais on n'est jamais humain comme Sophocle, Shakspeare ou Molière.

L'église en Espagne se conduisit envers le théâtre comme elle l'avait fait partout au moyen âge ; loin de le proscrire, elle s'en empara. L'un des premiers dramaturges espagnols, Lope de Rueda, un simple artisan, acteur de plus, fut enterré dans la cathédrale de Cordoue. Qui ne reconnaîtrait là l'église, mettant dès le début la main sur le drame, et inhumant en pompe la liberté de penser avec les restes du pauvre batteur d'or ?

Lope de Vega et Calderon appartiennent à l'église, l'un d'eux même à l'Inquisition. Il en est ainsi de la plupart des autres. Pour être plus sûre d'eux, l'Inquisition les attire, leur offre honneurs et dignités, leur insuffle son esprit, et leur permet alors de dire tout ce qu'ils veulent, car ils ne veulent maintenant que ce qu'elle veut. Cet empire de l'église sur le drame se remarque dans les moindres choses. Les pastorales dramatiques n'y sont pas, comme en Italie, destinées à l'amusement des grands, des gens de cour, des oisifs ; elles ont, presque toutes du moins, une destination spéciale, toute religieuse et populaire. Elles servent aux fêtes de Noël dans des spectacles pieux qui ont pour motif principal la naissance du Christ et l'adoration des Mages.

En résumé, où l'idée n'est pas libre, elle cède la place à l'imagination ; où l'imagination ne s'appuie pas sur l'étude de la vérité, elle n'est que la fantaisie. Les cachots de l'Inquisition effarouchaient l'idée ; les habitudes de l'esprit méridional repoussaient la médiocrité. Le drame espagnol, ne pouvant être ni philosophique ni humain, fut espagnol. Telle est la cause principale des éternelles redites de ces poètes, en apparence si féconds, de cette tendance au *procédé*, naturelle sans doute à tous les théâtres, mais plus sensible peut-être dans le drame romantique de l'Espagne, condamné à reproduire la seule Espagne, qu'elle ne l'est sur la scène classique, plus renouvelée par la méditation, et sachant déguiser à force d'art l'imitation de soi-même et des autres.

Ayant parlé ailleurs de Cervantes, je dirai peu de chose du roman espagnol. Là, comme au théâtre et pour les mêmes causes, c'est la fantaisie qui domine. Chevaleresque, pastoral, humoristique, picaresque, sous toutes ses formes on aperçoit la fantaisie, cherchant plus, dans la composition, les aventures que les caractères, et dans les caractères, la singularité que la vérité. Au reste, le prodigieux développement de la littérature romanesque, si énergiquement bafouée dans le *Don Quichotte*, correspond au déclin de l'héroïsme en Espagne, et semble annoncer la période décroissante de cette puissance, qui parut un instant si redoutable et s'affaissa si vite. Cervantes n'a pas, comme on l'a dit, tué l'héroïsme espagnol ; il n'en a ridiculisé que l'ombre. Il était lui-même d'une nature trop héroïque pour s'y méprendre.

Quoi qu'il en soit, le despotisme inquisitorial et royal produisit son effet. La nation, privée d'idées, saturée de romans et de comédies, à force de lire et de voir représenter des choses impossibles, finit par n'en plus savoir faire de grandes. Riche de l'or du Nouveau-Monde, elle oublia que le travail seul, chez les peuples comme chez les individus, combat victorieusement la pauvreté. Quand on n'a pas l'art, comme l'Italie, quand on n'a pas la pensée, comme la France, ou l'activité persistante, comme l'Angleterre, on peut avoir dans le monde des intelligences et dans celui des faits une prépondérance passagère ; on ne fondera jamais rien de durable. Or, l'Espagne n'a pas d'idées ; elle n'a que des passions. Voilà pourquoi son influence, en littérature comme en politique, a disparu si promptement.

III.

France.

La France, avant 1789, est catholique et monarchique comme l'Espagne ; mais elle l'est d'une autre manière. Aussi y a-t-il autant de différence entre le génie des deux littératures qu'il y en a entre le Parlement et l'Inquisition, entre Louis XIV et Philippe II. Au rebours de la poésie espagnole, la poésie française repousse, dès le seizième siècle, l'esprit du moyen âge pour respirer le souffle vivifiant de l'antiquité. De ce passé plus récent, qu'elle oublie, elle ne garde que le sentiment chrétien, partout visible dans nos grands poètes, et partout dégagé de ce caractère exclusif qui, chez les poètes espagnols, le rétrécit en l'exaltant. C'est que le catholicisme de Bossuet, de Bourdaloue, de Fénelon, de Massillon, ne croit pas seulement, il pense. Sous l'impulsion de Descartes, ce Luther de la philosophie moderne, il cherche à concilier la raison et la foi, comme la poésie de Boileau, de Molière et de Racine poursuit partout l'union harmonieuse de l'imagination et du bon sens. D'ailleurs, le protestantisme a pénétré de bonne heure en France, où il est devenu un parti puissant. Il en est résulté une polémique ardente et des luttes terribles, qui n'ont pas été stériles, car ce choc d'idées a produit chez nous le plus précieux des biens, l'habitude d'avoir une pensée et de l'exprimer.

Pendant près d'un siècle, de 1598 à 1685, il y eut en France quelque chose qui ressemblait à la liberté de conscience, et la révocation de l'Edit de Nantes ne fut qu'une de ces violentes réactions qui perdent toujours la cause qu'on veut sauver. Il était trop tard pour ramener les esprits au joug théocratique, ce à quoi nul, après tout, ne songeait, pas même celui qui ordonnait ou permettait les dragonnades, ce roi trop dévot pour ne pas subir

l'influence de son confesseur, mais trop jaloux de son autorité pour accepter celle de Rome.

En religion, Bossuet, interprète de l'église de France, plaçait le concile au-dessus du pape ; en philosophie, Descartes prenait pour base la conscience ; en poésie, Boileau demandait aux anciens la règle du beau et lui donnait la forme souveraine du sens commun. A notre point de vue, ces trois faits, en apparence si différents, ont la même valeur et la même portée. Ils accusent la prédominance du général sur le particulier, de l'impérissable sur le transitoire, de la tradition humaine sur l'imagination locale. Le concile, ce n'est plus l'autorité infaillible d'un seul, c'est la suprématie de tous en matière religieuse ; la conscience, ce n'est plus l'homme de tel temps, de tel pays, de telle caste, de tel culte ; c'est l'homme de tous les temps, de tous les pays, de toutes les castes, de tous les cultes ; l'antiquité reconnue comme maîtresse dans le domaine de la poésie, ce n'est plus le goût d'une nation qui n'écoute, n'aime, ne chante que soi ; c'est l'art substitué au caprice, c'est, pour mieux dire, l'esprit humain retrouvant ses trésors longtemps enfouis et leur imprimant une nouvelle puissance avec une nouvelle forme.

Ainsi, tout concourt à faire de l'universalité et de la profondeur dans la peinture de l'homme le caractère principal de l'originalité française, et si le catholicisme par lui-même n'y a pas une part très-active, du moins il n'y met pas d'entraves, tant il a reçu, comme tout le reste, l'empreinte de l'esprit français.

Un autre caractère de l'invention originale en France, c'est l'unité. Celle-là, elle le doit en partie aux institutions politiques, c'est-à-dire à la royauté, qui finit chez nous par tout absorber.

Cette unité, si forte en littérature aussi bien qu'en politique, on la trouve partout dans les œuvres de nos poètes et de nos prosateurs. Que ce soit une comédie de Molière, une tragédie de Racine ou une fable de La Fontaine, il n'y a pas à s'y tromper, elle est une, une et simple comme les ouvrages les plus parfaits de la nature. C'est de l'art à sa plus haute puissance, mais de l'art pour le moins aussi instinctif qu'appris ou cherché. Tous ces grands hommes connaissent les modèles antiques et les imitent ; ils le peuvent ; ils

ont commencé par étudier l'homme et par se savoir eux-mêmes. Unité dans la conception, unité dans le dessin, unité dans la couleur, ces trois choses ne se rencontrent pas seulement dans chaque œuvre et dans chaque poète, mais dans tout l'ensemble de notre poésie et même de notre littérature. Que ce soit là un instinct propre à notre nation, rien de moins contestable ; mais on ne peut y méconnaître l'action de la royauté, surtout au dix-septième siècle, où elle a pour représentants Richelieu et Louis XIV, deux hommes également avides, chacun dans sa sphère, de l'éclat du pouvoir autant que de sa réalité. Tous les deux, l'un en faisant tomber les dernières têtes féodales, l'autre en absorbant la noblesse dans les splendeurs de sa cour, accomplissaient l'unité de l'esprit français non moins que l'unité de la monarchie. Tuer ou effacer en politique des individualités trop puissantes, cela n'équivaut-il pas, en poésie, à faire disparaître ou du moins à amoindrir les originalités trop tranchées ? Il y a, du reste, dans le pouvoir souverain, quand il brille solitaire et incontesté, une sorte d'attraction qui fascine les plus grands esprits ou agit sur eux à leur insu. On ne trouverait nulle part ni la dignité soutenue, ni les formes polies de notre littérature monarchique, ni surtout cet idéal particulier de majesté et de grandeur, qui n'est pas seulement chez Corneille ou Racine, mais chez Voltaire lui-même, dont les yeux perçants n'apercevaient plus cependant que l'ombre avilie du grand siècle.

Il est bon d'observer qu'en France la pensée jouit dans tous les temps d'une sorte de liberté relative. Grâce aux habitudes d'une société élégante, et peut-être à un reste d'indépendance aristocratique, il fut toujours à peu près possible de tout dire, pourvu qu'on y mît de l'esprit, qu'on sût ménager certains points trop susceptibles et au besoin flatter habilement certains préjugés. De même qu'au moyen âge l'extrême grossièreté favorisait la licence et laissait passer la hardiesse impunie, au dix-septième siècle, et surtout au dix-huitième, l'extrême politesse, fruit des mœurs monarchiques, devint le voile transparent et commode d'une audace de pensée qui, aux approches de la Révolution, ne connaissait plus de bornes. L'idée enfin, et l'art, qui lui sert de vêtement, en dépit d'un gouvernement despotique et d'une religion d'état, régnèrent ensemble sur la poésie française,

indissolublement unis chez nos grands poètes, parfois séparés chez les autres, et lui assurèrent à elle-même l'empire intellectuel du monde.

La France d'a pas ou du moins elle n'avait pas avant notre époque la haute inspiration lyrique. Son génie propre, dont la marque caractéristique est un ferme bon sens, peu favorable aux effusions de la sensibilité personnelle, y est pour beaucoup sans doute ; mais les institutions religieuses et politiques n'y sont-elles pas pour quelque chose ?

L'église gardait pour elle seule la poésie des croyances. Les poètes qu'elle produisait ou qu'elle attirait à elle, abbés de cour pour la plupart, chantaient avec bien plus de succès l'amour des sens que l'amour divin, et Malherbe, sans être trop injuste, pouvait préférer la soupe de Desportes à ses psaumes. Malherbe lui-même était-il bien inspiré par le sentiment religieux quand il traduisait ou imitait la Bible ? Non, il cherchait un prétexte pour combiner des strophes harmonieusement régulières, et on l'eût bien étonné si on lui eût demandé davantage. C'est aussi tout ce que voulait J.-B. Rousseau, dont les *Gloria Patri* sont restés justement célèbres comme le correctif et l'explication nécessaire de ces odes prétendues religieuses et qui ne sont guère que froidement élégantes. Les chœurs tant cités d'*Esther* et d'*Athalie*, si beaux qu'ils soient, me frappent bien plus, je dois l'avouer, par leur côté dramatique que par leur côté lyrique, et il leur manque, à ce qu'il me semble, cette inspiration profondément personnelle sans laquelle il n'y a pas de véritable lyrisme. Encore une fois, je pense que l'esprit national a la plus grande part dans ce fait ; mais je ne puis m'empêcher de croire que la prudence habituelle de l'église catholique n'y est pas étrangère. J'en dis autant de l'esprit monarchique. Il ne peut avoir par lui-même aucune action salubre sur le développement du génie lyrique. Quelques odes de circonstance, quelques sonnets flatteurs, voilà tout au plus ce qu'inspire la royauté, œuvres sans portée et sans puissance, parce qu'elles n'ont pas leurs racines au fond des cœurs. Ce qu'il faut pour mettre en mouvement les plus nobles fibres de l'âme, c'est la religion, c'est la patrie, c'est la liberté, c'est l'amour, sentiments toujours jeunes, les seuls qui vibrent en notes éclatantes ou profondes sur les cordes de la lyre.

Une cause encore qui empêcha en France cet élan spontané de la poésie qu'on appelle lyrisme, c'est la discipline des intelligences, l'obéissance à la règle, qu'il fallut bien accepter dans une société sans liberté politique ni religieuse, qui cependant ne voulait pas abdiquer le droit de penser. Or, l'inspiration lyrique a besoin d'indépendance plus encore peut-être que de liberté. En s'enchaînant soi-même au joug des convenances, on s'interdisait le libre essor de l'âme. Ce que rien ne pouvait glacer, ce que rien ne pouvait tarir, ni la sévérité du dogme, ni le despotisme de la royauté, c'était cette veine de poésie douce, vive, simple, gracieuse, qui traverse, toujours abondante et toujours fraîche, les divers siècles de notre littérature, depuis Charles d'Orléans et Villon jusqu'à nous, et qui semble une des plus pures émanations du génie grec.

Tout le monde sait que les Français n'ont pas la tête épique. C'est là une vérité devenue banale et que je ne veux pas trop contredire. Je ferai cependant une observation. On oublie, il me semble, les épopées chevaleresques du moyen âge, qui ne sont pas plus loin certainement de notre dix-septième siècle que les poèmes d'Homère ne l'étaient du siècle de Périclès. Or, Athènes, qui avait un Eschyle, n'eût-elle pas pu avoir un Homère ? Autre temps, autre poésie. Ce n'était pas Homère qui manquait ; il avait un autre nom, il s'appelait Eschyle, comme Eschyle, quatre siècles plus tôt, se fût appelé Homère. Je ne sais si je me fais illusion, mais je me figure que Corneille et Racine, dans une autre époque plus héroïque et plus naïve, n'eussent pas eu beaucoup plus de peine à construire une vaste composition épique qu'ils n'en ont eu à créer leurs chefs-d'œuvre dramatiques. Question de temps, non de génie ; je pourrais ajouter aussi : question religieuse et politique.

Si le mouvement protestant eût triomphé en France comme il a triomphé en Angleterre et en Allemagne, nous aurions eu peut-être, comme l'Angleterre et l'Allemagne, une épopée biblique, un *Paradis Perdu* ou une *Messiede*, un Milton ou un Klopstock. Au lieu de cela nous avons une *Henriade*, fondée sur un fait exclusivement français, c'est à-dire d'une unité restreinte et locale, non de cette majestueuse unité qui embrasse toute la pensée chrétienne. Au reste, quelque pauvres qu'aient été nos tentatives

épiques, elles trahissent avec évidence le double mouvement des idées catholiques et des idées protestantes. Ici du Bar tas et sa *Semaine*, qui annonçaient Milton et le *Paradis Perdu*, Cotas et ses ridicules poèmes empruntés à la Bible, *Jonas*, *David*, etc ; là, une longue série de poèmes tout à la fois monarchiques et catholiques, le *Clovis*, de Desmarest, l'*Alaric*, de Scudéry, la *Pucelle*, de Chapelain, le *Saint-Louis*, du père Lemoine, et d'autres encore, justement frappés par Boileau, puisqu'ils manquaient de génie, tous remarquables par l'imitation de la *Jérusalem Délivrée*, dont le succès les rendait inutiles ou impossibles, et par le choix décevant, mais fatal, d'un sujet purement national. Après les poèmes catholiques de Dante et du Tasse, il n'y avait plus rien à tenter en ce genre ; la Bible seule, interrogée avec passion par une foi nouvelle, pouvait de ses sources profondes faire jaillir une inspiration assez forte pour soutenir le fardeau d'une épopée. Ainsi, en France, l'épopée avorta, non, je le crois, parce que les Français n'ont pas la tête épique, mais parce que les conditions de leur existence politique et religieuse les poussaient dans une autre voie, ou, pour mieux dire, détournaient vers la forme dramatique tout ce qu'il y avait en eux de qualités vraiment épiques.

Notre tragédie, en effet, tient beaucoup de l'épopée. Cette manière large de poser les caractères, cette étude vigoureuse des passions, cette vérité idéale, qui distinguent nos grands tragiques, tout cela vient en droite ligne d'Homère, en passant toutefois par Sophocle et Euripide. Je ne puis m'empêcher de voir dans les beaux drames de Corneille et de Racine les chants isolés et sans lien apparent d'immenses poèmes, dignes par la grandeur majestueuse du style et la peinture générale de l'humanité de prendre place à côté de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Si elles sont françaises de vêtement, pour le fond elles sont largement humaines, et remplissent la plupart des conditions d'universalité que l'épopée réclame.

Dans les qualités réelles de la tragédie française, comme dans ce qui lui manque, on peut soupçonner, sinon toujours définir l'influence exercée par les institutions politiques et religieuses. L'unité de la composition, l'ordre et la régularité des parties, la noblesse souvent un peu roide des personnages, l'élégance soutenue du style, l'absence absolue du peuple et des sentiments

populaires, voilà en quelques mots, si je ne me trompe, la part de la royauté. Si l'on veut savoir celle de la religion, il faut, après avoir lu la *Dévotion à la Croix* ou quelque drame analogue de Calderon, lire le *Polyeucte* de Corneille. Pour n'être pas révolté par le premier de ces deux drames, il est indispensable d'être né à Madrid ou à Séville ; pour comprendre et admirer le second, il suffit d'être homme et de croire à la puissance du sacrifice. Là, le sentiment religieux disparaît presque tout entier, absorbé dans un lugubre fanatisme ; ici, il s'élève à une hauteur où, quelle que soit la croyance particulière, on ne peut plus apercevoir que la sublimité du martyr. Sans parler d'*Esther* et d'*Athalie*, où la poésie biblique se montre à nous si claire et si pure, Voltaire lui-même, peu croyant, comme chacun sait, a trouvé dans plusieurs de ses tragédies des accents admirablement religieux, qui vont à tous les cœurs, parce qu'ils conviennent à toutes les consciences. Ne serait-ce pas qu'il y a dans le christianisme de Corneille et de Racine plus de philosophie qu'ils ne s'en doutent eux-mêmes, et dans la philosophie sceptique de Voltaire plus de christianisme qu'on n'est en général tenté de lui en croire ?

Quant à la comédie, elle put, avec Molière, frapper la fausse science dans les médecins, la fausse noblesse dans les marquis, la fausse dévotion dans *Tartuffe*. Elle fit la guerre au profit de la royauté contre l'aristocratie, et la royauté la paya momentanément en indépendance. Toutefois, hors cette exception, elle dut se borner à peindre les mœurs, à ridiculiser les vices, à esquisser des caractères, sauf à prendre sa revanche dans les allusions, genre de combat très-meurtrier chez un peuple qui sait, comme le peuple français, tout comprendre à demi-mot. Mais pour juger clairement de l'œuvre qui s'accomplissait au théâtre aussi bien que dans la société, il faut passer sans transition de Molière à Beaumarchais. A l'un la monarchie lâchait un peu les rênes, sûre de sa force encore intacte ; l'autre la contraignait insolemment à se laisser bafouer par lui. L'heure était venue où toutes les vieilles institutions allaient disparaître. Jusque-là elles avaient imposé au théâtre une réserve rarement démentie, et l'avaient maintenu dans l'observation générale des travers sociaux, en lui interdisant les questions spécialement religieuses et politiques. Désormais il échappait à

leur puissance. Ni la royauté ni l'église ne pouvaient plus, à la fin du dix-huitième siècle, se protéger contre des poètes qui daignaient à peine couvrir leurs attaques les plus audacieuses d'un voile à chaque instant déchiré de leurs propres mains.

Le roman est soumis aux mêmes influences que le théâtre, et les causes qui agissent sur l'un agissent aussi sur l'autre. Plus libre seulement du joug des convenances, sans l'être davantage de l'autorité qui surveille toutes les expressions de la pensée dans un état despotique, le roman aboutit plus aisément que le théâtre à la licence, même la plus effrénée. Il échappe à la réprobation dont les hommes assemblés ne manquent presque jamais de flétrir un outrage direct à la morale. S'il ne peut être à son gré satirique, il devient, à la faveur même du despotisme, tout à la fois corrompu et corrupteur, et, comme il lui est aisé de se glisser furtivement dans la solitude, il trouve l'âme trop souvent sans défense contre ses poisons.

Telle est en peu de mots l'histoire du roman français jusqu'à la révolution. Il avait montré, dès le début, ses véritables tendances avec Rabelais, cet admirable inventeur des formes de style les plus savantes et des fantaisies les plus profondes. Il était né pour fronder et pour détruire. Sa grossièreté n'était qu'un passeport. Le masque du bouffon couvrait le visage d'un philosophe et d'un novateur.

Le dix-septième siècle oublie Rabelais pour l'*Astrée*. C'est le temps où la royauté triomphante décourage les contradicteurs et laisse au romancier tout loisir pour raffiner le sentiment et quintessencier l'amour. La galanterie règne, élégante et fine, dans le roman comme dans la société. Le dix-huitième siècle arrive, le roman reparaît sous ses véritables traits. La première partie du *Gil Blas* est publiée l'année même de la mort de Louis XIV. Dès lors les pouvoirs publics, comme dans l'enivrement du vertige, permettent au roman la corruption, fût-elle aiguillée de hardiesse philosophique. Ils jouent avec l'arme qui va les tuer. Nous viendrons bientôt à *Candide* en traversant les *Lettres Persanes*, et les romans impudiques de Crébillon fils auront pour lecteurs empressés des grands seigneurs et des abbés, soutiens dégradés de deux institutions qui s'écroulent, la monarchie et l'église de France. Supposez la liberté politique et la liberté de

conscience, vous aurez encore des écarts d'imagination, – il y en a toujours – mais vous ne verrez pas ce débordement de productions cyniques, et ce parti pris d'immoralité auquel n'échappent pas même les plus grands esprits de l'époque. Certès, dans une France libre, Voltaire n'eût pas écrit la *Pucelle*. Au reste, dès le milieu du dix-huitième siècle, une autre tendance commençait à se manifester. La *Nouvelle Héloïse* rappelait le roman dans la voie du spiritualisme, que devaient suivre bientôt après elle *Paul et Virginie*, *Atala*, *René*, *Obermann*.

Mais les temps sont changés ; de grands événements se sont accomplis ; la vieille société est morte, et tout le génie d'un grand homme, qui voudrait la ressusciter à son profit, n'aboutit en définitive, malgré la toute-puissance de la gloire, qu'à donner par la législation une forme précise et une base durable aux libres institutions d'une société rajeunie. Pendant vingt ans nos armées parcourent l'Europe, semant partout les idées françaises sur leur passage, et recueillant à leur tour, pour prix de leurs victoires et même de leurs défaites, de nouvelles idées, de nouveaux sentiments, de nouvelles images, dans ces sillons où elles ne croyaient voir peut être que du sang ; et lorsqu'au jour de nos désastres les peuples étrangers passent sur notre territoire, ils y déposent des germes qui ne tardent pas à se développer. De ce grand choc de peuples, de cette lutte acharnée, qui semblait devoir être mortelle, il sort une harmonie plus large, plus sûre, plus belle, et la guerre, qu'on accuse, hélas ! trop justement d'être stérile, cette fois du moins a été féconde pour la philosophie, pour la littérature et pour les arts.

Ici il est impossible de méconnaître l'influence des événements sur le caractère de l'invention originale. L'imagination française, remuée par ces profondes secousses, charmée par la grande figure d'un héros, affranchie tout à la fois des entraves littéraires et des entraves politiques, ramenée au sentiment religieux par la liberté, et peut-être aussi par les souffrances du doute, renouvelée d'ailleurs et comme rafraîchie par l'étude des littératures étrangères, se transforme tout à coup, se déploie et prend son élan vers des régions inexplorées. Tout n'est pas gain cependant, il faut le dire, dans ces

brillantes conquêtes, et l'éclat des acquisitions ne compense pas toujours la valeur des pertes. Autant, aux siècles précédents, la poésie française était calme, raisonnable, claire et précise jusque dans ses hardiesses, maîtresse d'elle-même jusque dans la passion, ennemie des excursions hasardeuses dans le domaine de la fantaisie, autant, au dix neuvième siècle, elle est disposée à se montrer vague, ardente, rêveuse, parfois même violente, à s'éprendre des courses sans but et des aventureuses tentatives. Sous la discipline du passé, les caractères individuels, sans jamais s'effacer, se fondaient en nuances dans la couleur générale de l'ensemble, éternel grief de ces critiques qui reprochent à notre poésie classique sa monotonie, sans lui tenir compte de la nécessité des circonstances, sans vouloir comprendre surtout que ce que chaque écrivain s'ôtait à lui-même d'originalité trop vive accroissait d'autant la puissance intellectuelle de tous. Aujourd'hui, plus de discipline, plus de règle, plus de frein. Chacun ne reconnaît que soi, chacun ne combat que pour soi. On se croirait revenu aux temps de la chevalerie errante. Il n'y a que des soldats, il n'y a plus d'armée.

Les poètes du dix-septième siècle n'obéissaient pas à un chef, mais à la loi, et cette loi était le bon sens. En la suivant toujours, ils étaient surs de se ressembler, sans se confondre, et combattaient vaillamment, mais avec sécurité, autour du drapeau commun. Aussi pendant cette période souveraine y a-t-il peu de romans et encore moins de lyrisme. Le roman, je l'ai dit plus haut, se développe au dix-huitième siècle dans la dissolution de l'ancienne société, qu'il accélère, et vient s'épanouir à notre époque, qu'il semble devoir envahir. Il rencontre en son chemin le lyrisme, né tout à la fois de l'émancipation civile et religieuse, des souffrances inséparables de toute transformation sociale, de l'inspiration solitaire des peuples du Nord, devenus nos modèles, et enfin du sentiment profond de l'individualité, réintégrée par la révolution dans ses droits légitimes. Si l'on ajoute la tendance de plus en plus prononcée des femmes à prendre une part active au mouvement littéraire, où elles ne peuvent apporter que les facultés qui leur sont propres, l'amour instinctif du roman, le besoin des émotions passionnées, l'analyse délicate du cœur ou l'effusion lyrique de la personnalité, on conclura naturellement que ce qui caractérise l'originalité

de la poésie contemporaine, c'est ce qu'il est permis, je crois, de nommer l'élément *lyrico-romanesque*.

Je confonds à dessein ces deux mots, parce que je trouve les deux choses qu'ils représentent partout réunies dans les créations de l'imagination poétique au dix-neuvième siècle. Ne sont-elles pas d'ailleurs fort semblables au point de vue psychologique et moral ? Le lyrisme et le goût du romanesque ne naissent-ils pas de ce besoin de nos âmes qui nous attire vers l'inconnu ? Le premier est plus noble, soit ; mais le second n'a-t-il pas aussi sa légitimité ? Aux époques naïves, le romanesque n'est autre chose que le merveilleux ; aux époques de dissolution et de renouvellement, dans les siècles où l'esprit philosophique fait disparaître les symboles, où la science, par sa lumière positive, éclipse les lueurs mystérieuses du monde invisible, le merveilleux à son tour n'est autre chose que le romanesque. Or, nous sommes dans une de ces périodes, et tout ce que nous concevons, tout ce que nous accomplissons dans les régions de l'art et de la poésie, prend naturellement, et presque fatalement, des teintes romanesques, s'échappe spontanément en aspirations lyriques. Je ne fais point pour cela le procès à notre poésie moderne ; je constate un fait, rien de plus. La France n'a pas à rougir, que je sache, de son dix-neuvième siècle littéraire. S'il y a eu quelques emportements, inévitables peut-être dans une crise révolutionnaire, il ne faudrait pas s'en alarmer outre mesure. Les excès passent ; les fautes s'oublient ; le bien reste, car la nature du bien, c'est d'être vivace, c'est d'être immortel.

IV.

Angleterre. Allemagne.

Jusqu'ici j'ai cherché à définir le caractère de l'invention originale chez les nations du midi, où le protestantisme a rencontré d'invincibles obstacles. La France me servira de transition pour passer aux nations du Nord, où le protestantisme, au contraire, s'est pleinement développé. La France, en effet, n'est pas seulement placée géographiquement entre le midi et le nord, elle l'est intellectuellement et moralement. Elle a subi l'influence de la Réforme, changeant bientôt, suivant ses tendances propres, l'esprit de rénovation religieuse en esprit philosophique. Calvin l'a remuée, mais c'est Descartes qui l'a façonnée.

A la Renaissance, l'Italie et la France sont rentrées dans la tradition humaine, la première par l'art, la seconde par l'idée ; l'Espagne est restée enfoncée dans le moyen âge, que l'Angleterre et l'Allemagne ont en partie repoussé, en partie gardé. L'Angleterre et l'Allemagne, comme l'Espagne, sont romantiques. Ce qui domine dans les deux littératures, ainsi que dans les deux nations, c'est l'esprit individuel et l'isolement de la personnalité. Toutes deux encore à demi féodales, l'une avec des institutions libres, l'autre avec une nationalité morcelée en une multitude d'états, elles sont de plus, au moins en grande partie, protestantes, unissant ainsi le principe de division et d'inégalité sociale du moyen âge au principe d'individualité et d'indépendance personnelle qui tend à prévaloir aux temps modernes. Toutefois, de notables différences les séparent dans le monde de la poésie aussi bien que dans le domaine de l'activité nationale.

L'Anglais, habitué de bonne heure à la pratique de la liberté, entraîné d'ailleurs vers l'action par la nature de son génie, met en jeu avec force les

passions, peint avec profondeur les caractères particuliers des hommes, et rencontre souvent, en se repliant sur lui-même, la vérité universelle dans la vérité locale. L'Allemand, libre dans la conscience, mais non dans l'action, relégué au fond de la solitude de sa pensée, loin de toute activité politique, oublie parfois qu'il vit sur la terre et montre un penchant décidé à se perdre dans un vague idéalisme. Ils sont humoristes l'un et l'autre, et ne le sont pas de la même façon. L'Anglais applique aux choses, aux hommes, aux faits, aux sentiments, aux idées, les fantaisies de sa capricieuse imagination, et pense toujours, même lorsqu'il rêve ; l'Allemand transforme les choses, les hommes, les faits, les sentiments, les idées, en créations fantastiques, et semble toujours un peu rêver, même lorsqu'il pense le plus.

Le génie de l'Angleterre est lyrique, parce qu'il est personnel. Sombre, mélancolique, enclin, lorsqu'il n'agit pas, à la méditation solitaire, il s'exalte facilement dans la contemplation des mystères de la vie et de la mort. La Bible, qui l'inspire, lui prête ses images orientales et ses hardies métaphores, non moins que ses vues profondes sur la destinée de l'homme. Il n'est pas besoin, quand on cherche le lyrisme anglais, de le demander aux poètes spécialement lyriques ; il est partout, dans l'épopée, dans le drame, dans le poème descriptif ou didactique ; il est partout, car le poète anglais, même en observant, ce qu'il fait presque toujours, les êtres qui vivent au dehors de lui, ne cesse jamais cependant de les voir en lui et de les individualiser comme lui. Il n'en peut être autrement dans un pays aristocratique où le double orgueil du patricien et de l'homme, combiné avec l'indépendance de l'esprit protestant et l'habitude de l'action politique ou industrielle, constitue nécessairement d'énergiques individualités.

Ce caractère d'originalité forte est surtout empreint dans l'épopée anglaise, c'est-à-dire dans Milton. Son œuvre, avant Cromwell, serait incompréhensible. Le génie de la liberté politique et religieuse y éclate de toutes parts. C'est l'énergique commentaire de l'époque, et les orages révolutionnaires y ont laissé une trace aussi profonde que le sillon creusé par la foudre de l'Eternel sur le front de Satan. On y sent partout le souffle biblique, tantôt douloureux et terrible avec les anges tombés, tantôt doux et suave avec les habitants, hélas ! trop vite déchus de l'Eden, toujours animé,

vivant, et par-dessus tout lyrique. Milton se sert des livres saints comme d'un texte qu'il développe, faisant sortir de ces données un peu vagues dans leur simplicité toute primitive, des personnages distincts, des caractères précis, des tableaux sombres ou gracieux, mais d'une couleur franche et vigoureuse.

Dans l'invention dramatique le poète anglais est encore le même. Qu'il rie ou pleure, il peint des hommes, non, comme Racine ou Molière, par leur côté universel et humain, mais par leur côté exceptionnel et local. Passion, caractère, sentiment, tout s'incarne dans un être particulier, et fait si bien corps avec lui qu'il devient impossible de concevoir l'un sans l'autre. Sur le théâtre anglais, l'avare s'appelle Shylock, le jaloux, Othello, l'ambitieux, Macbeth, ou mieux, Shylock est avare, Othello, jaloux, Macbeth, ambitieux. Ce sont des individus avant d'être des types. Une chose à remarquer, c'est que ces poètes observateurs, qui font si bien ressortir les traits les plus minutieux de la physionomie individuelle, ne s'oublient jamais eux-mêmes. Vous les retrouvez toujours cachés dans quelque coin de leur œuvre, et, à défaut d'un personnage spécial, vous êtes sûr de les reconnaître, soit dans le lyrisme général du drame, soit dans l'esprit *humoristique* dont ils douent ordinairement leurs héros comiques.

De l'esprit contemplateur du nord, de l'indépendance religieuse du chrétien, de la liberté personnelle du citoyen, se forme, dans le roman comme dans le drame, le caractère de l'invention originale en Angleterre. Roman de mœurs dans *Tom Jones* et dans *Clarisse Harlowe*, roman moral dans *Robinson*, roman satirique dans *Gulliver*, roman intime dans *Simple Histoire* et le *Vicaire de Wackefield*, roman de fantaisie et d'humeur dans *Tristram Shandy*, roman historique dans *Waverley* ou les *Puritains*, je vois partout les mêmes procédés et les mêmes tendances : observation pénétrante de la vie, analyse minutieuse des caractères, amour de la réalité, recherche du détail, art d'intéresser par le récit animé des faits et l'heureux emploi des situations dramatiques. Il faut noter dans le roman anglais un

dernier trait qui le distingue du roman français du dix-huitième siècle : il est rarement immoral. Pourquoi le serait-il ? Il a toujours été libre.

Les grands événements qui ont signalé en France et en Europe la fin du dernier siècle et le commencement du nôtre, ont eu en Angleterre leur contre-coup dans les esprits et leur écho dans les chants des poètes. Byron, génie original, procédant tout à la fois de Rousseau et de Voltaire, les a ressentis plus vivement et plus énergiquement reproduits qu'aucun autre. Obéissant au mouvement qui emporte notre époque, il s'est dit et chanté dans des poèmes romanesques, empreints d'abord d'un lyrisme sombre, exalté, souvent même farouche, puis bientôt d'une froide et désespérante ironie. Au fond de toutes ses œuvres, il n'y a que sa personnalité orgueilleuse, où viennent aboutir toutes ces souffrances lentement accumulées qui éclatèrent enfin dans les déchirements de la révolution française. Le dédain aristocratique se mêle chez lui, comme une saveur de plus, au sarcasme philosophique. Fils privilégié de l'ancienne société, il lui porte des coups d'autant plus funestes qu'il n'a peut-être aucune envie de la détruire. Plus sa misanthropie est vague, plus sa poésie coule, abondante et facile, de la source intarissable de ses égoïstes douleurs, plus il devait exercer d'influence sur une époque secouée par tant de bouleversements, en proie à tant de doutes et d'angoisses. Nul d'ailleurs avant lui n'avait jeté avec tant de puissance un cri de malédiction contre la réalité, n'avait déployé vers l'idéal des ailes en même temps plus ardentes et plus fatiguées.

Byron a eu sur notre littérature contemporaine une immense action, tout à la fois inspiratrice et dissolvante comme celle de toute conquête. Il est, en effet, l'un des plus grands entre ces conquérants poétiques qui envahirent la France à la chute de l'empire, et l'un des premiers qui saluèrent de leurs chants la grande figure de l'empereur déchu. L'originalité de Byron est celle de son siècle, pas autre chose ; mais il l'a tout entière. Tout prend sous sa plume la forme et les tendances du roman, et sa personnalité trouve pour s'exprimer une veine de lyrisme inépuisable. Goethe, comme toujours, a bien vu quand il a fait de lui dans son *Second Faust* l'emblème du génie moderne.

Si l'Anglais est lyrique, l'Allemand l'est bien plus encore. Le sentiment personnel, aussi profond au-delà du Rhin que de l'autre côté de la Manche, y est moins énergique et plus naïf. Il se traduit aisément par des effusions poétiques, extrêmement simples d'invention, sans autre loi ni règle que le caprice de l'inspiration individuelle. L'Allemagne est lyrique par sa nature, sa position, ses traditions, aussi bien que par l'action de ses institutions politiques et religieuses. Comme les cités insulaires de la Grèce, elle reste repliée et, pour ainsi dire, endormie sur elle-même dans le repos de ses innombrables principautés. L'isolement enfante le lyrisme. D'un autre côté, protestante ou catholique, dans le nord ou dans le midi, elle est avant tout allemande, et, sous la loi du Christ, se souvient encore d'Odin et de tous les mystérieux héros de la tradition germanique ou scandinave. Hier du moins il en était ainsi. Ce qui sera demain, nous pouvons à peine l'entrevoir. Cependant, quand l'Allemagne, mise par ses propres efforts en possession de la liberté politique, sera forcée, comme elle l'est déjà, de s'occuper journellement de ses propres affaires, il est probable qu'elle perdra vite le goût des légendes merveilleuses, des ballades fantastiques, et même, hélas ! de ces naïves et charmantes compositions lyriques où s'épanchait naguère la verve sentimentale de ses poètes. Peut-être aussi, ramenée par la réalité à la précision de l'idée, oubliera-t-elle peu à peu l'instinct qui la pousse au panthéisme, et songera-t-elle davantage à la société en songeant un peu moins à la nature. Quoi qu'il en soit, jusqu'à présent l'Allemagne a été toute lyrique, et ses deux grands poètes, Goethe et Schiller, ont pendant toute leur vie, remplie par d'autres travaux, laissé couler cette source intérieure qui jaillit, vive et pure, des profondeurs de la personnalité humaine.

Le mérite le plus clair et le plus positif de la *Messiede*, ou de l'épopée allemande, c'est encore, à ce qu'il semble, son inspiration lyrique. Elle n'a ni la force dramatique, ni la puissance de pensée, ni la vigueur de coloris du *Paradis Perdu* ; elle a moins encore le brillant éclat de la *Jérusalem Délivrée* ; mais on y respire le sentiment religieux de l'Allemagne, qui s'y

traduit par l'expansion continue, mais un peu vaporeuse, du souffle poétique. C'est toujours Klopstock qui aime, qui chante, qui prie. La *Messiede* est une épopée protestante inspirée par l'Évangile, de même que le *Paradis perdu* par la Genèse ; le premier de ces poèmes, mystique comme le génie allemand, le second, puritain comme le génie anglais.

Au fond, je crois l'Allemagne peu disposée à créer de larges et belles épopées, pas plus, au reste, qu'une vraie poésie dramatique. Ce qui me semble lui appartenir en propre, c'est le poème intime, tout égayé des détails parfois un peu vulgaires de la vie intérieure, c'est l'idylle, non factice et faussement naturelle comme ce que les modernes ont nommé *pastorale*, mais vraie, simple, familière, comme la *Louise* de Voss, comme *Hermann et Dorothee* de Goethe, l'idylle enfin de tous les temps et de tous les lieux, parce que dans tous les temps et dans tous les lieux il y a un foyer domestique à chanter, une nature à peindre, des mœurs vivantes à reproduire. Un certain lyrisme, calme et doux, peut se répandre dans ces scènes de famille, animées déjà de la chaleur du sentiment, et la franche gaîté s'y faire jour par instants sans éclater.

Ce lyrisme, je le retrouve dans le drame allemand, non pas toujours direct, non pas toujours déterminé, mais toujours visible, même quand il se dissimule. Goethe lui-même dans son théâtre, malgré son amour de la réalité, malgré sa science profonde des hommes et des choses, semble faire partout des efforts pour comprimer l'élan de sa nature germanique, qu'il satisfait du moins et révèle par la hauteur idéale où il se place avec certains de ses personnages. Quant à Schiller, naïf et grand poète, qu'il est impossible de ne pas aimer, même quand on cesse de l'admirer, tout en étudiant l'histoire et en voulant de la meilleure foi du monde la traduire exactement sur la scène, il s'identifie à tel point avec ses créations qu'il leur prête à chaque instant son langage, trop souvent défiguré par l'emphase et invraisemblable à force d'exubérance lyrique. L'idéalisme déborde chez lui, comme dans toute la littérature allemande, soit philosophique, soit poétique, et l'on dirait, à le voir se gonfler sans cesse, qu'il cherche à briser ou tout au moins à soulever l'enveloppe trop étroite des réalités humaines. Quoi qu'on ait dit du peu de respect de notre tragédie classique pour l'histoire, je ne

m'aperçois pas, je dois le déclarer, que les drames historiques de Schiller, sa *Jeanne d'Arc*, par exemple, soient beaucoup moins allemands que les tragédies de Corneille et de Racine sont françaises. La vérité historique au théâtre est dans les sentiments et les caractères, non dans le costume. Bon gré malgré on est de son pays, et si nos grands écrivains dramatiques endossent sans scrupule l'habit français, les poètes allemands recouvrent leur science, incontestablement plus minutieuse, d'une couleur tellement germanique, ou, si l'on veut, tellement personnelle, qu'on ne peut s'empêcher d'être choqué d'un désaccord presque perpétuel et comme d'une dissonance entre le fond et la forme.

Le sentiment personnel domine aussi dans le roman et lui donne son caractère de fantaisie souvent bizarre. L'imagination allemande s'y promène à l'aise dans le monde merveilleux qui l'attire, et, faute de cet instinct dramatique si puissant en France et en Angleterre, s'éprend et s'enivre de ses propres rêves. Cette forme sans règles fixes, et, pour ainsi dire, sans limites, séduit facilement des esprits qui n'écoutent qu'eux-mêmes, et par là les entraîne dans des routes où le bon sens a quelquefois bien de la peine à les suivre. On peut, sur les pas d'Hoffmann, s'égarer avec une certaine jouissance malade au milieu des hallucinations fantastiques ; mais si l'on s'y attarde, si l'on s'y complaît, on est exposé à la destinée de ce personnage de l'un de ses contes, qui avait perdu son reflet ; on risque de ne voir plus que le vide effrayant de l'inconnu au lieu de sa propre figure, telle que Dieu l'a faite.

Il ne faut pas oublier que l'Allemagne, outre sa situation politique et religieuse, outre son goût pour la solitude, qui poussent ses poètes à s'affranchir de toute règle et les soumettent aux caprices de l'imagination, a dans son génie propre une autre cause de vague, d'obscurité et d'immodérée fantaisie : elle est savante ! De là un penchant à poétiser ce qui n'est pas poétique, à revêtir d'une forme symbolique les abstractions ou les prosaïques réalités de la science ; de là une foule d'allusions, soit à l'érudition des livres, soit à celle des idées, soit à celle des faits. Il est grand besoin d'être savant pour comprendre le *Second Faust* de Goethe, et beaucoup de patience est nécessaire, à mon avis du moins, pour suivre

jusqu'au bout le *Titan* de Jean-Paul. Au reste, il se produit là un phénomène unique dans l'histoire des littératures. L'Allemagne crée sa poésie dans un siècle de philosophie et de science, et, au lieu d'aboutir à la pauvreté inventive de ces époques scientifiques, elle applique au contraire à ces données peu poétiques sa verve encore jeune, son imagination toute neuve, faisant de ce singulier mélange la plus forte part de son originalité.

La révolution française, en Allemagne plus que partout ailleurs, a fait sentir sa toute puissante action. Au début, elle excite un vif enthousiasme pour les idées nouvelles ; plus tard, après la conquête, une violente répulsion. Dans l'un et dans l'autre cas cette influence se traduit à la manière allemande, par des mouvements lyriques. On commence par chanter la liberté naissante, et l'on finit par pousser, avec Frédéric Rückert et Théodore Kœrner, de sublimes cris de guerre contre les oppresseurs. La révolution de 1830 n'a pas non plus été sans résultats littéraires en Allemagne. Elle y a fait naître avec des idées politiques une poésie politique. Quand la France parle, l'Allemagne répond. Le Rhin, si large qu'il soit, ne les empêche pas de s'entendre.

V.

Conclusion.

Il est une dernière question à laquelle je n'ai pas répondu jusqu'ici d'une manière formelle, bien qu'elle se trouve peut-être indirectement traitée en plusieurs parties de ce travail.

Quelle est, quant à l'invention originale, l'influence exercée par le progrès des sciences ?

Elle est de deux sortes, suivant qu'on l'examine au début ou à la fin d'une civilisation. Au début d'une civilisation, elle se confond avec les mille causes invisibles ou visibles qui concourent, sous la main de la Providence, à l'épanouissement du génie poétique. Alors elle n'arrête pas l'inspiration, elle l'accélère ; elle ne la refroidit pas, elle l'échauffe ; elle ne la voile pas, elle l'éclaire. Ainsi, dans l'antiquité, le mouvement scientifique qui précède le siècle de Périclès ; ainsi, dans les temps modernes, cet admirable élan de l'esprit humain qui se nomme la Renaissance. A la fin d'une civilisation, au contraire, la science, au lieu de venir en aide à la poésie, comme un nouvel instrument de création donné par Dieu même, tend à prendre sa place et à s'en faire une esclave. C'est à ces époques que domine la poésie didactique ou descriptive, non plus forte ou naïve comme aux belles époques de l'invention originale, mais froide et puérile, sinon toujours sans élégance, du moins sans couleur et sans nerf, comme au temps de l'extrême décadence grecque et romaine, comme à la fin de notre dix-huitième siècle. Tout sert à embellir la jeunesse des littératures aussi bien que celle des hommes, et la science n'est alors qu'un ornement et une grâce de plus ; rien ne peut déguiser l'épuisement de la vieillesse, pas même cette fausse poésie dont la science essaie en vain de se farder.

En résumé, dans les premiers âges des peuples, les créations du génie inventif sont en général simples, naïves, en même temps merveilleuses et parfois gigantesques. On met les Titans en lutte avec les dieux, on bâtit les murs cyclopéens, on construit le colosse de Rhodes. Ainsi le jeune homme, dans ses aspirations vers l'avenir, se hâte d'élever une idole dont il cache la tête dans les cieux, sans se demander seulement si les pieds touchent le sol. A ces époques d'imagination surabondante et d'inspiration enthousiaste, on conçoit l'idéal avant le réel, sauf à n'aboutir, le plus souvent, qu'à des compositions monstrueuses.

Aux époques de virilité ou de pleine civilisation, c'est le contraire qui a lieu ; on traverse le réel pour arriver à l'idéal. Ce ne sont plus des géants que l'on crée, ce sont des hommes ; on ne recherche pas l'énormité des formes, mais leur beauté ; on place la grandeur dans l'unité, la force dans l'harmonie, et quand on peint des dieux, on ne croit pas les rendre moins divins en leur donnant les proportions humaines. Il y a équilibre entre l'imagination, l'art et l'inspiration, entre le fond et la forme. Alors se produisent ces siècles tant vantés de perfection littéraire, qui portent le nom de Périclès, d'Auguste, de Léon X, de Louis XIV.

Au troisième âge, l'équilibre est rompu. L'idée monte encore peut-être ; mais la faculté inventive s'abaisse ; le poète sait plus et sent moins. La nation, comme le vieillard, a trop pensé, trop senti, trop vécu, trop appris, pour conserver la fraîcheur d'imagination et la naïveté de sentiment des premières années, ou la calme et sereine inspiration de l'âge viril. Jeune, elle se chantait avec bonheur ; plus tard, dans la plénitude de sa vigueur, elle disait noblement ses pensées, patrimoine du genre humain ; vieille, elle se répète, ou, pour échapper à ses souvenirs, cherche la nouveauté dans la bizarrerie.

Une étude intéressante et qui mettrait vivement en relief toutes ces différences d'époque, d'institutions religieuses et politiques, de civilisation, ce serait de comparer, d'une part, le *Lucifer* de Dante, le *Satan* de Milton, le *Méphistophélès* de Goethe ; d'autre part, de suivre le personnage de Chimène depuis la *Chronique du Cid* jusqu'à Corneille. On aurait ainsi la preuve de l'inaltérable fécondité du génie poétique. Le *Lucifer* du poète

italien, véritable création du moyen âge, n'est qu'une monstrueuse allégorie ; le *Satan* du poète anglais, fils du protestantisme puritain, est une fière et puissante individualité ; le *Méphistophélès* du poète allemand, enfant du dix-huitième siècle, a lu son Voltaire et fait tout ce qu'il peut pour avoir autant d'esprit que lui. C'est le même héros, un quant au fond, divers quant à la physionomie, qui se métamorphose suivant les temps, les pays, les idées et les mœurs. Cette Chimène, si touchante et si belle dans Corneille, voyez-la dans la *Chronique du Cid* et dans les plus anciennes romances, elle n'est qu'une fille à demi barbare venant réclamer à grands cris la main du meurtrier de son père, en réparation du dommage qu'il lui a causé. Plus tard, elle demandera la punition de Rodrigue, sans l'aimer, et il faudra toute la civilisation du dix-septième siècle pour qu'elle aime et sacrifie son amour à son devoir.

Ainsi, l'invention originale est inépuisable. Dieu la fait sortir en jets incessants du fond de l'âme humaine. Chaque époque, chaque siècle, chaque peuple, chaque poète, chaque artiste féconde à son tour l'héritage commun, y dépose son empreinte et y grave son nom.

FIN.



lien vers <http://www.bnf.fr>



lien vers <http://gallica.bnf.fr>

De l’Invention originale, par M. Edmond Arnould,...

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692416m>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et

fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans...

Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état du document imprimé (taches, pages déchirées) et les caractéristiques de la typographie employée peuvent entraîner des erreurs lors de l'étape d'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format EPUB (*electronic publication*), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF.

Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

3/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

4/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

5/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non-respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr

Table des matières

1. Page de titre
2. AVERTISSEMENT.
3. PREMIÈRE PARTIE. DES CARACTÈRES DE L'INVENTION
ORIGINALE ET DES CAUSES QUI LA FONT INÉPUISABLE.
 1. CHAPITRE PREMIER.CARACTÈRES ESSENTIELS DE
L'INVENTION ORIGINALE.
 2. CHAPITRE II.CARACTÈRES VARIABLES DE L'INVENTION
ORIGINALE.
 3. CHAPITRE III.POURQUOI L'INVENTION ORIGINALE EST
INÉPUISABLE.
4. SECONDE PARTIE. DE L'INVENTION ORIGINALE DANS SES
RAPPORTS AVEC LE CULTÉ RELIGIEUX, LES INSTITUTIONS
POLITIQUES, LES GRANDS ÉVÉNEMENTS, LE PROGRÈS DES
SCIENCES, ET GÉNÉRALEMENT L'AGE DE CIVILISATION
AUQUEL UN PEUPLE EST PARVENU.
 1. CHAPITRE PREMIER.ANTIQUITÉ.
 2. CHAPITRE II.MOYEN AGE.
 3. CHAPITRE III.TEMPS MODERNES.
 1. I.Renaissance.
 2. II.Italie. Espagne.
 3. III.France.
 4. IV.Angleterre. Allemagne.
 5. V.Conclusion.
5. À propos de cette édition numérique