

REVUE
DE
L'UNIVERSITÉ
DE LYON

II-III

LE CENTENAIRE DU ROMANTISME
A L'UNIVERSITÉ DE LYON

LYON

AU SECRÉTARIAT DE LA REVUE

QUAI CLAUDE-BERNARD, 12

AVRIL-JUIN

1931

Bibliothèque Maison de l'Orient



125748

SOMMAIRE

D. DELAFARGE, *le Romantisme vu en 1930.*

D. DELAFARGE, *le Théâtre Romantique.*

Albert PAUPHILET, *le Moyen Age et le Romantisme.*

Henri BÉDARIDA, *le Romantisme et l'Italie*

Henri BÉDARIDA, *le Romantisme et l'Espagne.*

COMITÉ DE RÉDACTION

A. PAUPHILET, *président*; H. CARDOT, J. LAMEIRE, A. POLICARD,
P. VILLARD, M^{me} MESSONNIER, *secrétaire.*

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés. Ils restent à la disposition des auteurs pendant six mois.

Les manuscrits doivent être dactylographiés à double interligne et *ne varietur.*

CONDITIONS D'ABONNEMENT

POUR 1931

Les Abonnements sont d'une année et partent du 1^{er} janvier.

France, Paris, Départements et Colonies.

Un an, 25 francs (Tarif réduit à 15 francs pour les membres de l'Enseignement, les étudiants et les membres de la Société des Amis de l'Université de Lyon).

Etranger.

Un an, 35 francs pour les pays ayant adhéré aux conventions du Congrès de Stockholm.

Un an, 40 francs pour tous les autres pays.

LE NUMÉRO 6 FRANCS

Compte Chèques-Postaux, Lyon 332-82.

Pour la publicité, s'adresser à M. F. CARTIER, rue de la Martinière, 1, Lyon. Tél. BURDEAU 61-60.

REVUE DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

PARAISANT CINQ FOIS PAR AN

SECRETARIAT GÉNÉRAL DE LA REVUE

18, quai Claude-Bernard, LYON



LE ROMANTISME VU EN 1930

Le Romantisme lyrique est, vous le savez, antérieur à 1830, puisque les *Méditations*, les *Odes et Ballades*, les *Orientales* ont été publiées avant cette date illustre; la peinture romantique, qui n'est pas de ma compétence, mais que personne n'a garde d'oublier, est antérieure, elle aussi, à la chute de la Monarchie restaurée, puisque, dès 1822, un tableau d'Eugène Delacroix avait, au Salon, fait scandale. Mais ce n'est qu'en 1830 — le 25 février — que la nouvelle Ecole triompha au théâtre avec le drame en vers de *Hernani*, et, comme le succès de ce drame en amena beaucoup d'autres, comme, durant les années suivantes, les romans de George Sand et de Balzac se multiplièrent, comme la musique de Berlioz se produisit alors en public et que les recueils poétiques se succédèrent depuis les *Harmonies* de Lamartine, imprimées en 1830, jusqu'aux *Rayons* et aux *Ombres* de Victor Hugo, imprimés en 1840, l'année qui va finir semble particulièrement bien choisie pour fêter, dans la victoire remportée sur la scène de la Comédie-Française, il y a un siècle, celle du Romantisme tout entier. Ainsi *Hernani* nous apporte l'occasion de commémorer, car, en vieillissant, notre monde devient plus respectueux qu'on n'aurait osé l'espérer, le vaste mouvement littéraire dont il fut le point le plus lumineux et dont

il resté l'éclatant symbole. Au bout d'un siècle, le temps doit être passé des injurieuses sévérités qui accablèrent jadis le Romantisme: insultes du parti classique aux abois, railleries pincées des Universitaires, Saint-Marc Girardin et Désiré Nisard, violences ou moqueries des écrivains réalistes et des poètes parnassiens. Il devrait être passé, ce temps; mais l'est-il bien? Quelques-uns de nos contemporains — entre autres M. Pierre Lasserre (dont nous regrettons la perte récente) et M. Louis Reynaud — sont venus rajeunir, avec ingéniosité, avec vigueur, avec talent, les attaques anciennes, et ils ont trouvé des auditeurs complaisants. Peut-on se flatter aujourd'hui de prononcer un jugement équitable et définitif? Il y a des précédents qui conseillent la modestie. Sommes-nous trop admirateurs de ce passé centenaire? Songeons aux classiques de 1830 qui avaient des réserves d'enthousiasme, non seulement pour les tragédies de Corneille et de Racine, mais pour celles de Voltaire et de Marie-Joseph Chénier. Sommes-nous trop critiques? Songeons aux classiques du XVII^e et du XVIII^e siècle qui condamnaient le Moyen Age et qui ridiculisaient la Pléiade, si bien que le Moyen Age et l'Ecole de Ronsard durent attendre précisément le Romantisme pour être réhabilités. Nous serons donc modestes; nous ne prétendrons pas décider au nom de l'avenir; le présent nous suffira. Ici une première difficulté se présente: je ne parle pas de celle qu'offrirait une définition brève et complète de cette littérature, car j'aime mieux renoncer à toute définition qui me paraîtrait périlleuse; mais quelle période de ce mouvement allons-nous envisager? Remonterons-nous, comme M. Lasserre, jusqu'à Jean-Jacques Rousseau ou, comme M. Reynaud, jusqu'à Voltaire, auteur des *Lettres anglaises*, jusqu'à Montesquieu, auteur des *Lettres persanes*? Non, ces origines paraissent trop lointaines, et la seconde, plus négative que positive, semble discutable. Pourquoi nous placer « avant la naissance du monde »? Pourquoi même passer « au déluge », celui de la sensibilité que

Rousseau déchaîna ? Que commémorons-nous en ce moment ? Ce n'est pas le préromantisme, inauguré par le romancier de *la Nouvelle Héloïse*, continué par Bernardin de Saint-Pierre, achevé par Chateaubriand. Ce n'est même pas le premier romantisme, celui de 1820 — la fleur en bouton ; c'est la fleur épanouie, le romantisme de 1830. Dans un pays où la littérature dramatique a toujours eu tant de prestige, le lyrisme des *Méditations*, voire même celui des *Ballades* et des *Orientales* n'aurait pas, à lui seul, imposé la Révolution esthétique ; il fallut *Hernani* pour forcer les résistances : par la brèche ouverte, tout se précipita. Et le pullulement des œuvres dura pendant plus de douze ans jusqu'au jour où un échec du vainqueur de 1830, Victor Hugo, avec son drame des *Burgraves*, entama, sinon l'esprit, du moins l'École romantique. Quelles impressions laisse à des modernes le spectacle de cette énorme fécondité ?

I

En premier lieu, l'impression d'une puissance plus grande que celle des plus puissants classiques, parfois colossale et torrentielle. Lamartine, Hugo, Balzac, George Sand, Michelet sont tous des forces de la nature, démesurées, irrésistibles. Ceux qui, à cet égard, ne les égalent pas sont loin d'être des faibles : Musset, entre sa vingtième et sa trentième année, écrit la plupart de ses œuvres ; Sainte-Beuve et Gautier, artistes et journalistes, ont bâti un monument d'une longueur respectable ; seuls, ou presque, Vigny et Mérimée font exception à la règle. Et cette puissance, notez-le, éclate dans la variété ; chacun d'eux touche à plusieurs genres : Lamartine, naguère lyrique, s'essaie à l'épopée dans *Jocelyn* et *la Chute d'un Ange*, raconte en prose son *Voyage en Orient*, devient orateur, puis, après 1843, historien et romancier ; Victor Hugo n'est pas moins divers, et, en outre, il accumule les drames en vers et en prose. Tel est le cas de Musset, et

même de Vigny, plus stérile pourtant. Ni Sainte-Beuve n'est exclusivement un critique, ni Stendhal et Mérimée ne sont exclusivement des romanciers : tous obéissent à cette curiosité active qui ne se contente pas des jouissances du goût, des voluptés de la lecture, mais qui veut aboutir à des créations. Certainement, avouons-le, Racine, Corneille, Molière limitaient davantage le champ de leurs opérations intellectuelles ; parmi les grands hommes du xvii^e siècle, je ne vois guère que le prétendu paresseux de La Fontaine qui, par dilettantisme, non par débordement de force, nous donnerait l'idée de cette richesse d'aptitudes ; c'est à peine si quelques écrivains du xviii^e siècle, Voltaire, Rousseau, Diderot peuvent soutenir la comparaison, et Voltaire mieux encore que les deux autres.

Notre seconde impression est — en dépit d'apparences parfois contraires — celle d'une prodigieuse jeunesse d'âme. La mélancolie, la douleur, l'enthousiasme avaient, dans le lyrisme des meilleurs poètes, sauf chez Alfred de Vigny, les élans et les fièvres de l'adolescence, non le repliement sur soi, la grave concentration de l'âge mûr. Ecoutez-les gémir sur leur vie : les lamentations s'épanchent avec une générosité pleine d'entrain. Ils chantent leurs amours, leurs sentiments religieux, leurs haines, leurs caprices, avec la tendresse, l'exaltation, la légèreté de ceux que l'expérience et l'âge n'ont pas encore assagis. Lamartine reflète dans sa poésie la noblesse harmonieuse d'une âme chantante ; Victor Hugo, la robustesse de sa foi civique et la douceur de ses affections familiales, parfois aussi les fantaisies d'une imagination en voyage dans l'espace et dans le temps ; tous deux, les anxiétés ou les certitudes d'une pensée volontiers tournée vers les problèmes métaphysiques. Alfred de Musset jette dans ses *Contes d'Espagne et d'Italie* les libertés, les insolences, le dandysme de la vingtième année ; plus tard, dans *Rolla*, le désordre tumultueux et déclamatoire d'un cerveau et d'un cœur effervescents ; plus tard encore, dans *les Nuits*, les

désespoirs de la passion trahie qui maudit et qui pleure, les beautés du souvenir et du pardon.

Tout cela très spontané, très jaillissant ; au milieu même des affectations de *Mardoche*, de *Namouna* ou de la *Ballade à la Lune*, vous touchez du doigt une vivacité, une fraîcheur gamines. Et dans les premiers romans de George Sand retentissent les orages de son existence de jeune femme, mariée ou séparée, comme dans les autres apparaîtront ses rêves sociaux et ses goûts campagnards ; Balzac lui-même a beau être un observateur et un créateur souvent cruel, une vitalité neuve l'entraîne qui lui inspire, çà et là des inventions fantastiques, et ailleurs des émerveillements d'homme non blasé devant la hauteur de certaines vertus ou l'excès de certains vices. On m'opposera peut-être la sèche clairvoyance de Stendhal ; mais Stendhal, qui est assurément un psychologue fort aigu et qui n'abuse pas du style frémissant, cache moins bien que son ami Mérimée, et cela autant dans la *Chartreuse de Parme* que dans le *Rouge et le Noir*, sa sympathie d'incorrigible amoureux et d'admirateur des passions fortes pour les personnages masculins et féminins qu'il a décrits. Au théâtre également, une exubérance, une ivresse particulière à cette époque de la vie où montent toutes les sèves transporte souvent les œuvres de Dumas, de Hugo, de Musset. Enfin l'histoire de Michelet vibre, pour jamais, de ces émotions individuelles qu'il ne dissimule pas plus qu'un enfant. La même ardeur flambe chez Delacroix, chez Berlioz, chez de moindres génies, cette ardeur que les siècles précédents avaient rarement éprouvée, comme si les poètes classiques étaient en général des hommes très réfléchis, très raisonnables, et un peu vieux.

Quoi d'étonnant, dès lors, que la littérature, que l'art romantiques transmettent à leurs lecteurs, à leurs spectateurs, à leurs auditeurs, la sensation de cette puissance et de cette jeunesse ? Le romantisme a mieux réussi peut-être dans la poésie qu'au théâtre, parce que la poésie s'accommode des effusions mieux

que la scène qui réclame une discipline assez stricte et une expérience psychologique assez générale ; poétiquement, d'ailleurs, il revêt les aspects les plus variés, personnels et impersonnels, sentimentaux et pittoresques, parfois philosophiques, tantôt très larges, tantôt intimes, tantôt graves, tantôt familiers. Sous ces adjectifs, nous logeons facilement des titres, soit de recueils, soit de poèmes. Quelle distance des *Méditations à la Chute d'un Ange* ; de *Moïse au Bain d'une Dame Romaine* ; du *Chant de Fête de Néron* à *Gastibelza*, l'homme à la carabine ; de *l'Andalouse* de Musset aux *Stances à la Malibran* ! Et que serait-ce, si, au lieu de comparer un poète à lui-même, nous comparions les poètes entre eux ? Voyez-vous chez Lamartine l'équivalent des *Djinns* que vous avez lus dans *les Orientales*, chez Musset l'équivalent d'*Eloa*, et chez Victor Hugo celui de *Mardoche* ? « Diversité, c'est leur devise ». De là ce perpétuel renouvellement, ces *Ballades* qui succèdent aux *Odes*, ces *Feuilles d'Automne* qui tombent sur *les Orientales* ; *Rolla* après *Namouna* ; *Jocelyn* après *les Harmonies* ; et, dans *le Livre moderne* de Vigny, les deux *Élévations* : *les Amants de Montmorency* et *Paris*, à côté de *la Frégate la Sérieuse*, de scolaire mémoire. La mobilité de la jeunesse, plus marquée encore chez Musset et Victor Hugo que chez Vigny et Lamartine, leurs aînés, explique le renouvellement de leur inspiration lyrique. Et cette inspiration ne coule pas goutte à goutte ; elle ruisselle abondamment ; elle descend en vastes cascades dont le bruit se répercute à travers les œuvres et les générations ; elle s'étale en nappes tranquilles qui caressent les regards et sollicitent la pensée ; elle monte en jets vifs et miroitants. Jamais, si je ne me trompe, même dans ce magnifique printemps de la Pléiade, la poésie n'avait débordé à tel point. Et c'était une poésie humaine, attentive aux joies du cœur, plus souvent à ses mélancolies, à ses regrets et à ses souffrances, ouverte aux échos de la cité, à ses gloires, à ses malheurs, à ses plaintes, à ses révolutions, et qui se plongeait

dans la nature, mais sans y perdre le sens de l'humanité et de la société. Les jeux auxquels s'amusaient quelquefois les artistes, notamment Musset et Hugo, ne les détournèrent jamais d'une façon durable de se contempler eux-mêmes ou de contempler le monde dans lequel ils vivaient. Là est le signe qui distingue le lyrisme romantique, là est sa force essentielle, là son unité. Et déjà se révélèrent les formes de l'épopée moderne dans les *Poèmes* de Vigny, dans *Jocelyn* et dans *la Chute d'un Ange*, le récit devenant le message d'une pensée morale, philosophique ou religieuse; déjà deux grands poètes prouvaient, longtemps avant *la Légende des Siècles* et *la Fin de Satan*, que le romantisme n'était pas seulement capable de chanter, qu'il pouvait conter aussi, et mettre dans le conte une haute idée qui le transfigurait. Voilà quelques-unes des acquisitions les moins discutables de la littérature de 1830. Ajoutez à cela une communion profonde de l'âme avec la nature extérieure, plus constante et plus pénétrante peut-être chez Lamartine que chez Victor Hugo, plus habituelle, plus paysanne assurément, mais fondamentale chez l'un et l'autre; ajoutez les séductions du pittoresque que Victor Hugo et Théophile Gautier ont si bien connues et pratiquées, le premier avec ses dons et ses intuitions rares, le second avec sa formation et sa culture techniques.

— Pittoresque qui se retrouve dans les drames: *Hernani*, *Marion Delorme*, *Ruy Blas*, d'une part, et, de l'autre, *Henri III et sa Cour*, *Charles VII chez ses grands vassaux*, *Robert Darlington*; Vigny lui-même, composant *la Maréchale d'Ancre*, ne l'a pas méprisé. Les historiens nous disent qu'il ne faut pas en considérer de trop près la couleur; mais, au théâtre, l'illusion reste possible, et elle l'est d'autant plus que le public est moins instruit. Ebloui alors par les décors et par les costumes que la tragédie classique économisait, ce public s'imagine aisément qu'on l'emmène en Italie, en Espagne, en Angleterre, et qu'il recule de deux, de trois, de six siècles. En outre, il est secoué

avec une violence physique par la frénésie passagère de l'action ; son intérêt est souvent stimulé par les complications de l'intrigue qui propose une énigme à résoudre et qui en fait attendre le mot ; son enthousiasme doit éclater quand une situation très dramatique ou très pathétique lui tord ou lui serre le cœur, et vous rencontrez de pareilles situations chez Vigny comme chez Alexandre Dumas, chez Musset comme chez Hugo. A un degré plus élevé, vous admirerez quelques vues originales sur l'âme humaine, mais ce n'est ni Dumas ni Hugo qui vous les offrent, c'est Vigny et c'est surtout Musset. Par Musset plus que par aucun de ses compagnons, le théâtre romantique vivra, on peut aventurer dès maintenant cette prophétie. — Quant aux romans parus au cours de cette période d'une quinzaine d'années, ceux qui sont historiques conservent toujours leurs fidèles ; cependant il est douteux que les lettrés aient pour eux une prédilection spéciale, quels qu'en soient les auteurs : Vigny, Hugo, Mérimée ou l'inépuisable Dumas. Mérimée, plus historien, est plus sec et semble ne pas se prendre au sérieux dans *la Chronique de Charles IX* ; Dumas, Vigny, Hugo traitent le passé avec désinvolture ; et, dans *Notre-Dame de Paris*, la cathédrale existe plus pleinement que les êtres qui l'entourent : Claude Frollo et Quasimodo, Phœbus et la Esmeralda. Le roman de mœurs contemporaines fait, dans la littérature romantique, une toute autre figure, quoique, selon l'intensité de l'observation ou de la divination morale et sociale, suivant l'ampleur et le désintéressement du coup d'œil qui a embrassé le sujet, les œuvres puissent avoir une portée, soit étroite, soit étendue, une valeur, soit totale, soit partielle. Dans un groupe nous rangerons la *Confession d'un enfant du siècle*, ou ces premiers romans de George Sand, qui mériteraient d'être appelés les Confessions d'une femme du siècle, ou le livre de Sainte-Beuve intitulé *Volupté* ; dans l'autre, *le Rouge et le Noir*, *la Chartreuse de Parme*, et les chefs-d'œuvre de la *Comédie humaine*. Stendhal, Balzac — et aussi, dans le

genre de la nouvelle plutôt que du roman, Mérimée —, tels sont les maîtres d'alors ; toutefois, par la vigueur créatrice, par son impartialité, je ne dis pas de penseur, mais de peintre, par un équilibre assez bien calculé de réalisme et d'idéalisme, Balzac demeure le maître des maîtres. Les qualités sont ici tellement exceptionnelles qu'elles nous rendent indulgents aux maladresses, aux prétentions, aux ridicules du style, et à des interventions indiscrètes, à de fatigants bavardages d'artiste, de collectionneur, d'écrivain politique. Grâce à Balzac, la société de l'Empire, de la Restauration et de la Monarchie de juillet, toute grossie qu'elle paraît dans ses proportions, nous devient présente, obsédante. — Je poursuis et je termine cette sorte de bilan spirituel par l'histoire et par la critique. L'histoire vraiment romantique ne porte qu'un nom, celui de Michelet. Quand nous lui aurons reproché de s'être laissé égarer par ses rêveries d'illuminé hors du terrain solide où l'historien pose prudemment le pied, tout sera-t-il dit ? Oublierons-nous des recherches effectives et ces perçantes intuitions qui l'ont aidé à retracer un Moyen Age fort peu semblable à celui de Voltaire dans *l'Essai sur les Mœurs* ? Oublierons-nous cette prodigieuse sympathie évoquant du sein de la mort les hommes et les âges ensevelis, et frissonnant devant leur résurrection ? La critique, dans la mesure où elle se rattache au Romantisme, porte le nom de Sainte-Beuve. Qui n'a entendu parler de ses petitesesses, de ses mouvements envieux, de ses injustices envers de glorieux contemporains, prosateurs ou poètes, et parfois des lacunes de son esprit ? Oui ; mais comment méconnaître l'étendue, la probité, la précision de sa culture, les nuances très délicates de son analyse, et cette manière de se plier à toutes les métamorphoses intellectuelles pour comprendre les individus et les siècles les plus divers ? Ce dilettantisme intelligent et voluptueux, plus patient, plus souple et plus enveloppant que la sympathie passionnée de Michelet, historien de la France médiévale, dérive

de l'idée romantique par excellence, celle qui survit à des manifestes périmés, l'idée de l'égle légitimité des civilisations et des beautés les plus différentes, opposée à la conception des époques classiques, éprises d'absolu, pour lesquelles une seule civilisation est légitime, la leur.

Cet enrichissement général de la littérature s'est accompagné d'un enrichissement singulier de la forme, soit dans la poésie, soit dans la prose. Souvent, dès le XVIII^e siècle, des correspondances — par exemple, celles de Diderot, de Thomas, de Mme Roland, du prince de Ligne —, des romans, célèbres ou obscurs, voire même des vers exprimaient ces sentiments que nous sommes accoutumés à tenir pour romantiques : la mélancolie, les aspirations idéales, le désir de se confondre avec les choses inanimées, de chercher en elles une paisible consolation, ou le regret de les trouver indifférentes à nos tristesses comme à nos joies, l'amour des ruines, le rêve exotique, que sais-je encore ? Mais comment ces sentiments nouveaux étaient-ils alors exprimés ? En une langue qui, malgré une extension certaine du vocabulaire, ne semblait pas toujours faite pour eux. Elle renfermait, en effet, à côté de termes plus colorés et plus concrets qui venaient l'accroître, bien des abstractions et des épithètes vagues, tout un attirail usé, peu propre à rendre des impressions d'un autre ordre que celles que jusque-là nos écrivains avaient traduites. L'instrument fut perfectionné par un musicien, Jean-Jacques Rousseau, et par un peintre, Bernardin de Saint-Pierre ; puis Chateaubriand compléta leur travail ; mais, après Chateaubriand, tout n'était pas fini. Restait à débarrasser le style d'une trop uniforme majesté, à le faire descendre parfois de son trône royal, pour l'y ramener ensuite, et ce fut l'œuvre de Victor Hugo. Restait à le rendre encore plus plastique, et ce fut l'œuvre de Théophile Gautier. Restait à électriser la belle phrase caressante et chatoyante d'*Atala* ou des *Martyrs*, à lui communiquer les soubresauts de l'émotion intérieure, et c'est

ce qu'accomplit Michelet. L'excès d'opulence, voilà peut-être le péché mignon de la forme romantique, excepté chez Alfred de Vigny et, bien entendu, chez les deux écrivains qui n'appartenaient au romantisme que par une face de leur intelligence : Stendhal et Mérimée. Pour la poésie, la tâche n'était pas moindre ; elle était même plus lourde. Les poètes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en particulier André Chénier, avaient bien tenté de varier les coupes de leurs vers, d'introduire quelques enjambements dans ce mécanisme autrefois si régulier, de transformer le ronron en musique ; mais ces essais avaient été insuffisants, timides, parfois gauches. Puis un parti-pris de décorum y sévissait, multipliant les périphrases ou les élégances conventionnelles. Enfin les combinaisons métriques et strophiques n'étaient pas assez nombreuses pour répondre aux besoins d'une sensibilité et d'une imagination libérées, rajeunies. Avec tous les grands poètes romantiques, le vers rapprit à chanter ; avec Sainte-Beuve, Gautier, Victor Hugo — Victor Hugo surtout —, il diversifia son rythme et ses strophes, non pas à coups d'inventions, mais grâce aux ressources que, depuis la Pléiade, les poètes avaient laissé perdre et que l'on redécouvrait. Une mélodie plus franche, une harmonie plus subtile, une orchestration plus somptueuse charmaient l'oreille, après tant d'années de versification monotone et soporifique. Dernière conquête : entre les mains souveraines de Victor Hugo — *toujours lui ! lui partout*, lorsqu'il s'agit de la forme —, le vocabulaire poétique annexa une très grande partie du vocabulaire de la prose, et ce ne fut pas pour s'encanailler sous l'afflux de la démocratie verbale ; par le choix habile des termes rapprochés les uns des autres et par le coup d'aile de la pensée ou du rythme, l'art maintint sa suprématie. Je viens de résumer la fameuse *Réponse* du maître à un acte d'accusation ; à travers la pauvreté de mon langage vous avez salué le luxe éblouissant du sien.

II

Et maintenant, je vous le demande : aperçoit-on dans tous ces traits une véritable rupture avec la tradition classique française ? Cela a été souvent répété, et, par instants dans la poussière et la fumée du combat, les Romantiques l'ont cru. Mais c'est là une vue assez courte et que démentent même, jusqu'à un certain point, M. Lasserre et M. Reynaud.

D'abord, si nous considérons la versification elle-même, j'observe, en y insistant, que les innovations des nouveaux venus ne furent pas révolutionnaires. A beaucoup d'égards, les Romantiques ont restauré, ranimé, fait prospérer les formes de Ronsard, de Belleau, de Joachim du Bellay qui étaient tombées en désuétude, et ce sonnet qui, depuis la fin du xvii^e siècle, avait été médiocrement cultivé. Dans ce domaine, la collaboration de Sainte-Beuve et de Victor Hugo se montra très efficace. Et *le grand niais d'alexandrin* ne fut pas *disloqué*, pas même désarticulé ; on se contenta, par la double gymnastique des rythmes variés et des enjambements expressifs, de le déraïdir, de le dérouiller, de l'assouplir. Mais les enjambements ne furent généralement pas prodigués, ce qui eût détruit la musique du vers ; les coupes ternaires, dont cet alexandrin des *Burgraves* vous rappellera le type :

Rien n'a vaincu, rien n'a dompté, rien n'a ployé
[Ce vieux Titan du Rhin, Job l'excommunié].

restèrent exceptionnelles ; le 6^e pied coïncida toujours, comme chez Boileau, avec la fin accentuée d'un mot, au lieu de tomber parfois au milieu, comme chez quelques Parnassiens. Et l'originalité, la richesse fréquentes de la rime, principalement dans les poèmes de Hugo, pouvaient s'autoriser des principes bien

compris du même Boileau et de sa pratique habituelle. Bien loin de démolir le monument construit au xvi^e siècle et réparé, rétréci au xvii^e siècle, soit en tolérant l'hiatus, soit en réduisant la rime à l'assonance ou même en la supprimant çà et là, soit en abattant d'autres pans de murailles, Victor Hugo et ses disciples ne cherchèrent qu'à l'aménager, qu'à le rendre habitable bourgeoisement. Ne parlons pas, ainsi qu'il l'a fait, d'un *Quatre-vingt-treize*, mais simplement d'une Monarchie selon la Charte, tout au plus d'un Gouvernement de juillet. Du reste, auprès d'eux, Vigny, Lamartine, Musset lui-même, repentis de ses escapades de *Mardoche* et des *Marrons du Feu*, prolongeaient, avec quelques commodités et embellissements plus modernes, la tradition du siècle de Louis XIV. Et qui prétendra que la prose la plus émancipée du romantisme le plus hardi, celle qui ne reculait pas devant les néologismes, devant les saccades nerveuses de la phrase, a profondément bouleversé dans sa syntaxe et dans son dessin la phrase des grands écrivains antérieurs, de Pascal à Chateaubriand ?

Mais il faut aller plus loin. Quoique la littérature classique ait professé pour la brièveté des œuvres, pour la netteté de la composition, un goût que les romantiques n'ont pas eu au même degré, ceux-ci tiennent de leur hérédité, de leur éducation française, de leur formation latine, des habitudes d'ordre et d'arrangement oratoires que les étrangers constatent et dont ils se plaignent à l'occasion, d'accord avec plusieurs de nos compatriotes. Nous savons tous, en effet, comment une tragédie, une scène, une tirade de Racine, de Corneille et de Molière, comment une oraison funèbre de Bossuet et une *Provinciale* de Pascal, comment une fable de La Fontaine sont bâties ; mais n'y a-t-il pas un ordre très clair et très pur également dans *l'Isolement* et *le Lac* de Lamartine, dans les poèmes de Victor Hugo sur les enfants : « Laissez, tous ces enfants sont bien là ! » ou *A des Oiseaux envolés*, enfin dans *la Nuit de Mai* et *le Souvenir* de

Musset ? Ce n'est pas que le romantisme ne s'étale ailleurs chez les mêmes poètes — Vigny étant toujours mis à part — et, parmi les prosateurs, chez Balzac et chez George Sand : il y fleurit en digressions, en développements disproportionnés, en déclamations confuses. Les longues méditations, les disciplines rigoureuses n'étaient pas le fait de ces esprits faciles, jeunes ou demeurés jeunes, pleins de complaisance pour leurs trouvailles, quelles qu'elles fussent, les unes superflues, les autres creuses et inconsistantes, les autres intarissables et diluviennes. Mais, parmi eux, point de génie qui n'ait tendu à quelque organisation, qui se soit satisfait de l'éparpillement et du chaos. M. Reynaud, dans son livre intitulé *le Romantisme : ses origines anglo-germaniques*, avoue de bonne grâce que cette marque très française, legs du classicisme et de la tradition gréco-latine, est empreinte sur leurs œuvres : lyriques, dramatiques, romanesques.

Est-ce la seule que nous y distinguons ? Nullement, et ici la voix de M. Lasserre double celle de M. Reynaud. Les deux critiques de notre romantisme, de ce romantisme qui, à les en croire, fut un article d'importation étrangère, plus exactement septentrionale, n'ont pu résister à une pareille évidence : c'est que l'exaltation du moi, qui définit, nous dit-on, la poésie, le théâtre, le roman, l'histoire romantiques, a été restreinte, jusque dans le genre le plus individuel, la poésie lyrique, par cette tendance à l'universel qui caractérisait le classicisme. Déjà tout ordre que les artistes imposent à leurs sentiments intimes en altère la nature primitive et la rend plus sociale, en la rendant plus accessible ; mais l'ordre même n'est guère qu'un signe extérieur. Tout au fond de l'œuvre coule souvent, chez les poètes romantiques, cette éloquence par laquelle le sentiment s'élargit en idée, et en idée très ample, très générale, en lieu commun. Je laisse de côté, pour un moment, les pièces politiques ou philosophiques, et les poèmes apparemment impersonnels, tels que *Rolla*, où l'éloquence peut être intempérante sans être le moins

du monde déplacée; je songe aux confidences de Lamartine dans *le Vallon* et *le Crucifix*; de Victor Hugo dans *la Tristesse d'Olympio* et dans la pièce qui a pour titre *Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813*; de Musset dans les quatre *Nuits*. Epurées de tout ce qui pourrait les localiser et les déterminer, à la fois par pudeur sentimentale et par nécessité intellectuelle, ces confidences poétiques atteignent vite la haute région des pensées religieuses ou morales: foi chrétienne; philosophie de la nature sereine, ou impassible, ou éducatrice; vérités nourricières de l'âme. Toute la différence qui sépare à cet égard la poésie classique de celle de Musset, de Lamartine et de Victor Hugo, c'est que la poésie du xvii^e siècle est, dans la plupart des cas, immédiatement et constamment impersonnelle, tandis que le lyrisme romantique le devient en cours de route; mais, après tout, La Fontaine a risqué quelques aveux dans ses *Fables*, par exemple à la fin des *Deux Pigeons*, et Boileau, poète assez modérément fantaisiste, nous a entretenus de lui-même dans trois *Épîtres*: à Lamoignon, à ses Vers et à son Jardinier. Allons-nous enrégimenter Boileau et La Fontaine parmi les précurseurs du romantisme? Mieux vaut, je crois, admettre que les grands écrivains de la génération de 1830 sont bien les petits-fils des écrivains du siècle de Louis XIV; que, malgré les souffles septentrionaux qui ont passé sur eux, malgré les inquiétudes d'esprit, les agitations sentimentales et les vagues rêveries qui les troublent, malgré les déclamations tumultueuses auxquelles ils s'abandonnent quelquefois faute d'un jugement critique assez résolu, ces artistes perpétuent, sous d'autres formes, la tradition classique d'impersonnalité. Notre romantisme n'est au fond qu'un classicisme renouvelé et élargi. Si la vieille maison a rouvert ses fenêtres longtemps fermées sur la nature, sur le décor et le détail de l'histoire, sur le moi individuel, l'esprit de ceux qui l'habitent reste toujours orienté vers l'élément général et durable de chaque réalité; seulement, étudiant des réalités qui,

jusque là, avaient été plus négligées de la littérature, il paraît avoir changé lui-même. Définir le romantisme comme un contre-classicisme, c'est donc être dupe des apparences ; c'est attacher une importance excessive aux propos des anciens combattants de *Hernani*. Dans les guerres civiles littéraires, les coups de feu que l'on a tirés un jour ne prouvent pas une hostilité irréductible, une haine inexpiable ; ils prouvent encore moins une absolue opposition : Victor Hugo vieillissant aimait à citer de jolis vers de Boileau, et même, chose plus méritoire, devant Mounet-Sully qui venait de débiter à la Comédie-Française dans le rôle d'Oreste, il rendit presque justice à l'*Andromaque* de Racine. Que le romantisme ne soit pas un contre-classicisme, d'assez nombreux poèmes, non seulement de Vigny, mais de Lamartine, de Hugo, de Musset, le démontrent copieusement ; rappelez-vous toutes ces pièces où leur conception de la vie est enfermée — *l'Homme, l'Immortalité*, de Lamartine, *Ce qu'on entend sur la montagne* de Victor Hugo, *l'Espoir en Dieu* de Musset — ; rappelez-vous également toutes les œuvres qui traduisent leurs idées politiques et nationales — *Bonaparte, l'Ode à la Colonne, Napoléon II, la Loi sur la Presse, les stances sur la Naissance du Comte de Paris* —. Ni Ronsard, ni Malherbe, ni leurs successeurs du XVII^e et du XVIII^e siècle n'auraient été étonnés de cette manière d'élever la poésie jusqu'à la religion ou jusqu'à la métaphysique, et de l'élargir jusqu'aux vastes sentiments collectifs. Et quand les poètes romantiques chantaient, tantôt leurs tendresses, tantôt leurs joies, tantôt leurs douleurs de fils, de mari, de père, s'isolaient-ils alors du reste de l'humanité ? Le poète de *Milly* et celui des *Feuillantines* nous révoltent-ils par l'égoïsme des souvenirs d'enfance, ou nous charment-ils par cette ressemblance avec nous-mêmes ? La mystique tour d'ivoire a cédé la place à un foyer accueillant où chaque lecteur est reçu comme un frère. Il est vrai que cette fraternité dans les émotions familiales nous était généralement

refusée par la littérature antérieure (sauf par la littérature dramatique); mais il y a des exceptions. Qui donc peut avoir oublié quelques passages de Villon, et notamment la Ballade qu'il fit à la requête de sa mère pour prier Notre-Dame, et les vers de Clément Marot où, soit directement, soit grâce à un travestissement d'Eglogue, il évoque la mémoire de son père Jean, « le bon vieillard » et même « le bon Janot »? Plus tard, Malherbe en personne écrivit un sonnet sur la mort de son fils, tué en duel. Puis Boileau — voilà, je pense, deux autorités suffisantes en matière d'art classique — en consacra également un à la mort d'une cousine:

A ses jeux innocents enfant associé,
Je goûtais les douceurs d'une amitié charmante,

et dans l'*Épître X* il ne craignit pas de glisser ce distique tout filial, plus filial que poétique:

Dès le berceau perdant une fort jeune mère,
Réduit, seize ans après, à pleurer mon vieux père.

Chez tous ces écrivains, nous sommes loin, je l'avoue, des épanchements modernes, de ces abondantes confidences où Victor Hugo et Lamartine traitent le public en grand ami; mais le principe semble le même, et, sur ce point, les deux maîtres du XIX^e siècle n'ont fait que développer, qu'approfondir, qu'échauffer des sentiments dont leurs devanciers avaient donné quelques exemples sobres et un peu secs. En ouvrant, plus qu'aucun autre, le lyrisme français à l'amour paternel, Victor Hugo reconnut une source nouvelle, mais dans un sol qui n'était pas entièrement inexploré; on peut même se demander si cette nouveauté ne tient pas, en partie, à ce qu'il était marié, tandis que les lyriques qui l'avaient précédé étaient presque tous célibataires. Il regarda donc en avant, et non exclusivement derrière lui, vers les enfants qui l'entouraient, et non pas seulement vers l'enfant qu'il avait été. Ce n'était pas

contredire l'idée classique d'une poésie amplement humaine ; c'était tirer de cette idée toutes les possibilités qu'elle contenait ; c'était, en somme, la prolonger. L'auteur de *Pauca Meae* en avait si bien conscience que, dans la préface des *Contemplations*, il a proclamé le caractère à la fois individuel et collectif de son livre : « Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste.... Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui ». Ainsi le poète lyrique devenait l'équivalent du personnage de tragédie dans le cœur de qui nous sentons battre tous nos cœurs. Voilà ce que Musset éprouvait en relisant les strophes du *Lac*, et sa *Lettre à Lamartine* le proclame :

Hélas ! ces longs regrets des amours mensongères,
Ces ruines du temps qu'on trouve à chaque pas,
Ces sillons infinis de lueurs éphémères,
Qui peut se dire un homme et ne les connaît pas ?

Enfin, très souvent, dans les drames et dans les poèmes romantiques, nous saisissons des réminiscences, des imitations de cette littérature antérieure, dont, pendant leur jeunesse, Hugo comme Lamartine, Musset comme Vigny, avaient lu et récité les plus belles pages. On l'a montré à propos des *Premières Méditations* et de cette pièce du *Lac* où sont immortalisés deux hémistiches de Thomas : *O Temps ! suspends ton vol* et *l'Océan des âges* ; on pourrait le montrer à propos de beaucoup d'autres œuvres. Quand Lamartine et Vigny s'inspirent de la *Bible*, les tragédies sacrées de Racine sont fidèlement présentes à leurs esprits ; quand Hugo compose son drame de *Hernani*, il y introduit quelques éléments empruntés à *Cinna*, à *Don Sanche*, peut-être à *Mithridate* ; quand Dumas fait jouer *Charles VII*, il reproduit le dénoûment d'*Andromaque* ; quand Musset écrit ses pièces, il met visiblement sous le patronage de Molière telles scènes et telles répliques ; vous en découvrez la preuve même dans le drame de *Lorenzaccio*. Et Dumas déclare bien qu'il est

débiteur de Racine ; Hugo a effectivement nommé Corneille et Molière. Et ne vous imaginez pas que ce soit seulement dans son théâtre que, dominé par le prestige d'un théâtre supérieur, il a communiqué à ses vers la trempe cornélienne ou la rondeur moliéresque ; ses recueils lyriques témoigneraient, au besoin, de cette influence universelle, inévitable, du passé sur le présent. Qu'y a-t-il de plus classique que ces fragments du livre VI des *Contemplations* ?

L'homme est à peine né qu'il est déjà passé,
Et c'est avoir fini que d'avoir commencé...
(VI, 3).

Le bienfait par nos mains pompeusement jeté
S'évapore aussitôt dans notre vanité...
(VI, 5).

Où serait le mérite à retrouver sa route,
Si l'homme, voyant clair, roi de sa volonté,
Ayant la certitude avait la liberté.
(VI, 26).

Parfois Hugo parodie des textes célèbres du XVII^e ou du XVIII^e siècle ; mais la parodie n'est-elle pas, au même titre que la caricature, un certificat de popularité ? Ainsi nous saluons cette phrase du récit de Thérémène, agrémentée d'une application neuve, dans le vers des *Contemplations* :

Son front large est armé de cornes menaçantes
(I, 16).

Ailleurs, il modifie drôlement, dans les *Quatre Vents de l'esprit*, un autre vers du même récit tragique ; le monstre racinien n'est plus, comme tout à l'heure, un mari ; c'est une fausse prude, ou plutôt une collection de fausses prudes :

Leur croupe se recourbe en replis vertueux.
(II, 1, *Margarita*).

Et les écrivains du XVIII^e siècle sont, à leur tour, exploités.

Voltaire avait dit, par la bouche de Gusman, dans la tragédie d'*Alzire* :

Des dieux que nous servons connais la différence ;

le parodiste remplace *dieux* par *vieux* (*Des vieux que nous servons*). Gresset avait frappé cette maxime :

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a ;

l'auteur du *Théâtre en liberté*, peignant — toujours dans le même poème de *la Forêt mouillée* — une femme qui porte une chaussure trop étroite, la fait interpeller en ces termes par un caillou du sentier :

Le pied qu'on veut avoir gâte le pied qu'on a.

Facéties d'écolier, prétendra-t-on, et qui frisent le sacrilège ; impertinence de romantique venu au monde après la Révolution et qui ne respecte plus rien.

Je répondrai à une pareille objection que ce sacrilège a été commis par Racine, puisque, dans *les Plaideurs*, l'Intimé, prononçant l'éloge de son père qui avait exercé la profession d'huisier, déclare comme s'il s'agissait de don Diègue :

Ses rides sur son front ont gravé ses exploits.

Et puis le sacrilège atteste une survivance plus ou moins obscure de la foi littéraire, quand il est fondé, non sur l'ignorance, mais sur la connaissance précise des textes fameux. Du reste je pourrais multiplier les exemples les moins parodiques, si je ne craignais de m'attarder et de fatiguer votre attention. Tous ceux qui sont familiarisés avec la poésie de l'époque classique sauront la retrouver, de temps en temps, dans la poésie de l'époque romantique, théâtrale ou non. La lumière de cette tradition éclaire, avec certains détails, l'esprit qui anime souvent les œuvres de cette première moitié du XIX^e siècle et la forme qui souvent les enveloppe de ses plis. Les soi-disant démolisseurs n'ont rien dé-

truit d'essentiel ; ont-ils renversé les règles de la versification ? bousculé celles de la syntaxe ? jeté la confusion dans le vocabulaire, et le désordre dans la composition des ouvrages ? substitué à ce fond solide de vérité générale sur lequel s'appuyait le classicisme une foule de sensations et de sentiments si étroitement liés à une âme individuelle qu'ils peuvent difficilement ébranler les autres âmes ? En aucune façon. Soit parce que l'âme des poètes était, presque toujours, accordée à celle de leur public, soit parce que ces poètes ne voulaient exprimer que ce qu'il y avait en eux de plus social, soit plutôt pour ces deux motifs, le romantisme a obtenu un auditoire aussi vaste que celui qui, auparavant, avait assidûment soutenu de son admiration la littérature classique. Un auditoire aussi vaste ? Ne faudrait-il pas dire : plus vaste, s'il est vrai qu'après la Révolution la culture s'est étendue en surface, et que, les barrières du bon goût aristocratique tombant avec d'autres barrières plus matérielles, la démocratie intellectuelle et littéraire a gagné du terrain ?

III

Dans quelle mesure l'œuvre du romantisme lui a-t-elle survécu ? Si nous en jugeons par les déclarations qui se répétèrent surtout après la Révolution de 1848, et dont l'écho fut longtemps répercuté, le romantisme n'aurait pas pénétré bien profondément dans l'intelligence française. En effet, les poètes parnassiens et les romanciers réalistes ou naturalistes ont, tantôt maudit, tantôt raillé les hommes de la génération de 1830. Aux préfaces de Leconte de Lisle, à ses articles du *Nain Jaune*, venait s'ajouter son sonnet des *Montreurs* :

Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !...
Déchire qui voudra la robe de lumière
De la pudeur divine et de la volupté...

Avec plus de bonhomie — et plus de grossièreté dans le langage —, la correspondance de Flaubert révèle une sévérité analogue :

Sont de même farine tous ceux qui vous parlent de leurs amours envolés, de la tombe de leur mère, de leur père, de leurs souvenirs bénis, baisent des médailles, pleurent à la lune, délirent de tendresse en voyant des enfants, se pâment au théâtre, prennent un air pensif devant l'Océan. Farceurs ! farceurs ! et triples saltimbanques qui font le saut du tremplin sur leur propre cœur pour atteindre à quelque chose ! (II, 83).

Qu'est-ce qui les offensait d'abord chez leurs devanciers ? L'impudeur des confidences personnelles, l'abus du *moi*, l'étalement de la tristesse élégiaque, l'incontinence des larmes. Les nouveaux venus souffraient aussi de l'encombrante rhétorique que Lamartine, Hugo et Musset prodiguaient à chaque occasion ; ils auraient tous dit à peu près, comme Paul Verlaine : *Prends l'éloquence et tords-lui son cou* ; ils affectionnaient des poèmes plus brefs, plus denses, plus châtiés que ceux dont s'enchantèrent les lecteurs romantiques. Le manque de vérité moyenne dans les œuvres théâtrales et romanesques, l'insuffisance de l'érudition historique et la fragilité de la couleur un peu partout rebutaient enfin des esprits plus positifs qu'imaginatifs. — Je ne doute pas le moins du monde de la sincérité de ceux qui, après 1850, critiquèrent ainsi les maîtres parvenus à la maturité ou au seuil de la vieillesse ; je doute qu'ils aient toujours vu très clair, soit en eux-mêmes, soit dans les autres. Avaient-ils donc banni de leur poésie, irrévocablement, toute confiance sentimentale et passionnelle ? Quelques-uns songent peut-être à Sully-Prudhomme et à ses aveux réservés, mais transparents ; il faut penser aussi à Leconte de Lisle, auteur du *Manchy*, de *l'Illusion suprême* et des pièces moins connues : le *Dernier souvenir* et les *Spectres*, dont ces deux vers donnent le ton, franchement romantique :

Quelqu'un m'a dévoré le cœur. Je me souviens,

et

Les trois spectres sont là qui dardent leurs prunelles.

Est-ce que la mélancolie ou le byronisme réfractaire et négateur n'emplissent pas d'autres poèmes ? Est-ce qu'en particulier le poème de *Qaïn* ne tressaille pas d'une âpreté d'accent personnelle dans ce réquisitoire de l'homme contre Dieu ? Et puis, disons-le, ces objections de Flaubert et de Leconte de Lisle, les Romantiques les avaient prévues, et ils y avaient répondu — c'est le cas de Victor Hugo dans la préface des *Contemplations*— ; ou bien ils s'étaient contentés de dire, comme Musset dans les *Vœux stériles* :

Puisque c'est ton métier de faire de ton âme
Une prostituée... ;

ou bien ils s'étaient reconnus coupables, comme Lamartine dans le poème des *Recueils* dédié à M. Félix Guillemardet :

...Je resserrais en moi l'univers amoindri ;
Dans l'égoïsme étroit d'une fausse pensée
La douleur en moi seul, par l'orgueil condensée,
Ne jetai à Dieu que mon cri.

Chose paradoxale, vous le voyez, ce sont les Romantiques qui ont légué à leurs successeurs un des arguments dont ceux-ci se sont servis pour les accabler, et cet examen de conscience lamarlinien nous a paru tout à l'heure trop rigoureux. — Les Parnassiens avaient-ils, en second lieu, renoncé à toutes les pompes de l'éloquence, conservées et parfois aggravées par le Romantisme ? Oui, en général ; ni Heredia, ni le Verlaine des *Poèmes saturniens* n'y sacrifient ; et encore nous lisons, dans les *Poèmes saturniens*, certain *Nocturne parisien* où la rhétorique de l'Ecole précédente ne manque pas. Mais Baudelaire, Leconte de Lisle et Sully-Prudhomme retournent parfois, dans telles circonstances poétiques, à des mouvements oratoires : feuillotez, par exemple, les *Poèmes antiques*, et relisez ces poèmes intitulés *Vénus de Milo* et *Dies Irae* ; vous constaterez que le cou de l'éloquence n'y est pas tordu ; peut-être est-il difficile, en effet, quand on enchaîne des idées, et des idées auxquelles on s'intéresse, d'éviter cette élo-

quence avec ses reprises, ses apostrophes, ses interrogations et ses exclamations ordinaires. — Et croyons-nous que le théâtre du Second Empire se soit continuellement établi sur un plan de vérité moyenne ? Dans l'agencement de l'intrigue, dans la conception des caractères, dans le style trop théâtral, les traces du romantisme sont manifestes, surtout chez Alexandre Dumas fils qui garde de l'époque précédente un goût passager pour l'outrance et pour l'étrangeté, moins le panache. Et, si nous considérons le drame en vers, Hugo en a fixé la formule avec une telle vigueur que nous la reconnaissons chez Coppée, chez Richepin et chez Rostand, à travers les différences des tempéraments poétiques. Le romantisme n'est-il pas de même très perceptible dans l'âme de Flaubert, telle que ses lettres nous la font voir, dans l'âme de quelques-uns de ses personnages, à commencer par le plus célèbre, Mme Bovary, et dans ce style sonore et parfois métaphorique, lors de ses débuts, avec une certaine ostentation fastueuse ? Sa fureur contre le romantisme sentimental, nous ne l'ignorons plus, est une lutte contre sa propre nature qui s'était exaltée au contact du romantisme littéraire et qu'il voulait brider : « J'ai eu, moi aussi, a-t-il dit dans sa *Correspondance* (II, p. 83), mon époque nerveuse, mon époque sentimentale, et j'en porte encore comme un galérien la marque dans le cou. Avec ma main brûlée, j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu ». Leconte de Lisle et lui étaient intérieurement déchirés et, en face de l'œuvre immense de Victor Hugo, partagés entre l'admiration et l'aversion. — Enfin, si, après 1850, l'histoire est devenue moins passionnée qu'elle ne l'était dans les livres de Michelet, si l'érudition et la couleur sont moins hétéroclites et moins superficielles dans *Salammbô* qu'elles ne l'étaient dans les romans historiques antérieurs, et dans les recueils de Leconte de Lisle ou *les Trophées* de Heredia que dans *la Légende des Siècles*, la curiosité sympathique n'a pas disparu, et le but n'a pas varié : résurrection des peuples morts, des civilisations et des

religions défuntes. Le romantisme continue, avec des procédés plus patients et plus scientifiques, notamment chez Ernest Renan.

Cette continuité, nous l'observons à chaque instant dans l'histoire de notre littérature au XIX^e siècle. L'art pour l'art, avant d'être le signe de ralliement des Parnassiens et des réalistes, avait été celui des Romantiques tels que Théophile Gautier et Théodore de Banville, et, grâce à eux, les deux Ecoles qui paraissaient ennemies communiquent l'une avec l'autre. La poésie familière que Coppée a cultivée dans les limites de Paris et de sa banlieue avait été, avant et après 1830, découverte par Sainte-Beuve. La poésie macabre d'une partie des *Fleurs du Mal* s'ébauchait, au temps même de la jeunesse de Baudelaire, chez divers écrivains romantiques, parmi lesquels on peut citer Gautier. Le réalisme trouvait son origine dans la *Comédie humaine* de Balzac qu'il s'appliquait à rétrécir et à diminuer par la peinture plus fréquente de la médiocrité morale. D'une façon générale, et malgré les alternatives d'intellectualisme dominant ou de sensibilité régnante qui se sont succédé à travers tout le siècle, la grande conquête opérée par la littérature romantique n'a pas été anéantie: les puissances non rationnelles de l'âme humaine se sont épanouies dans l'art et dans les différents genres de chaque forme d'art, quelquefois contrôlées avec exactitude par la réflexion, quelquefois plus libres et plus flottantes dans leurs élans naturels. La poésie s'est rapprochée, tantôt du type réfléchi qu'incarna Baudelaire, tantôt du type spontané, ou plus spontané, qu'incarna Paul Verlaine; mais elle n'a pas rebroussé chemin jusqu'à Boileau; elle a préféré à une clarté pauvre en suggestions les demi-teintes, les brumes impalpables, les obscurités même, ou bien les lueurs papillonnantes et la lumière aveuglante de midi; elle s'est promenée dans le monde infini et souvent impénétrable d'une conscience individuelle qui se réjouit d'être originale et de ne pouvoir être

confondue avec ses voisines ; elle a rejeté l'éloquence comme vaine.

La conséquence, on la devine. Si la poésie, dans tous les temps, a été moins accessible à la multitude que le théâtre et que le roman, si elle a été savourée en tous pays par une élite, cette élite, depuis le romantisme et dans notre propre pays, tend à se réduire. Un art trop particulier et trop subtil, qui s'efforce de traduire des impressions rares, touche un public de moins en moins étendu ; il ne peut être pleinement compris, en effet, que par des esprits analogues en nature à celui qui l'a créé. L'éloquence qui paraît aux délicats bien pesante et qui, par son gros bruit, met en fuite le rêve intérieur, servait, pour les lecteurs moins affinés, d'introductrice aux sentiments et aux images, essence de la poésie. Et alors le cercle qui écoute les poètes se fait de plus en plus petit ; négligeons les snobs à qui l'on a persuadé qu'ils éprouvaient du plaisir en les lisant, ou qui ont mieux aimé les prôner que les lire. Cette situation est dangereuse pour le public, privé d'un aliment spirituel plus fort que celui qu'apportent, presque toujours, les romans et les pièces de théâtre ; mais cette situation est dangereuse pour les poètes eux-mêmes qui, dans cette sorte de solitude, risquent d'exagérer leur originalité en recherches très artificielles et en bizarreries agressives. Le Romantisme a eu des faiblesses que, malgré son centenaire, j'ai indiquées légèrement ; du moins n'a-t-il pas séparé l'art et la poésie de la société et de l'humanité. Il serait fâcheux qu'à l'avenir la poésie et l'art véritables fussent trop détachés, trop déracinés de la masse humaine. On peut admettre entre ces deux forces d'autres rapports que ceux que le Romantisme a établis ; mais les hommes de 1830 nous ont légué un exemple et donné une leçon.

D. DELAFARGE.

LE THÉÂTRE ROMANTIQUE

La tentation du théâtre, genre social par excellence, est si grande dans notre pays que tous les grands poètes romantiques y ont cédé: nulle Ecole littéraire ne renonce aisément à une forme d'art qui reproduit le plus visiblement la vie, qui atteint le plus directement le public, qui obtient la gloire la plus bruyante, la plus tangible, la plus manifeste; une Ecole comme l'Ecole romantique pouvait-elle négliger un pareil moyen d'action? En plein xvii^e siècle, La Fontaine, malgré sa fantaisie et son humeur rêveuse, n'avait pas dédaigné de faire représenter *la Coupe enchantée* et quelques autres pièces; au xviii^e, Jean-Jacques Rousseau, avant de déclarer la guerre au théâtre et même après l'avoir déclarée, faisait monter sur la scène quelques œuvres, chantées ou non; au xix^e, Chateaubriand vieilli écrit une tragédie de *Moïse* et Lamartine débutant lit au tragédien Talma les cinq actes de son *Saül*, pièce biblique imitée d'Alfieri et de Racine, conçue classiquement, versifiée avec facilité. Il y a plus. A l'autre extrémité de sa vie, en 1850, l'ancien chef du Gouvernement provisoire donne un drame de *Toussaint Louverture*, joué par Frédéric Lemaître. Malgré tout, nous ne considérerons jamais que comme un dramaturge amateur celui qui vint trop tôt ou trop tard au théâtre; mais un homme, plus

éloigné de la foule que Lamartine ne le fut jamais, et par le caractère de son esprit, et par la nature de sa poésie — Alfred de Vigny — aventura quatre fois sur les planches ce qu'on eût appelé jadis sa chaste Muse, sans qu'à l'origine Mme Dorval, la grande actrice, fût pour rien dans cette décision. Et si, très vite, les poètes ont été fascinés par les feux de la rampe — Hugo et Musset à côté de Vigny — pour ne rien dire d'Alexandre Dumas, les romanciers, tels que Balzac et George Sand, devaient être attirés à leur tour, après la période glorieuse du romantisme, par cette vive lumière. Seule la période décisive retiendra notre attention; elle commence en 1828, date de *Cromwell* et de sa *Préface*; elle finit en 1843, date de l'échec des *Burgraves* et du succès de la *Lucrèce* de Ponsard. Je ne franchirai par ces deux frontières, et même, pour ne pas me laisser entraîner trop loin, j'exclurai de mon sujet les essais dramatiques que leurs auteurs ne destinaient pas à la représentation et qui ne furent joués qu'accidentellement, par exemple *le Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée.

Quatre noms s'impriment dans nos mémoires: ceux d'Alexandre Dumas, d'Alfred de Vigny, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, et l'ordre dans lequel je viens de les ranger n'a rien d'arbitraire. D'abord il est, en quelque manière, chronologique, car le drame de Dumas, *Henri III et sa Cour*, précéda de huit mois, en 1829, l'*Othello* de Vigny; puis cet *Othello* fut suivi, le 25 février 1830, de *Hernani*, et, le 1^{er} décembre de cette même année, de *la Nuit Vénitienne* d'Alfred de Musset. De plus il me semble que cet ordre répond à une hiérarchie: Dumas représente la force dramatique à l'état brut; il reste en deçà du grand art; Vigny est, au théâtre, un homme de peu d'œuvres, et on doit croire, malgré le grand succès obtenu par *Chatterton* en 1835, que son génie ne le prédestinait pas à la scène; cependant il s'y est élevé au-dessus de l'auteur d'*Henri III et sa Cour*; plus qu'Alfred de Vigny et mieux qu'Alexandre Dumas, Victor Hugo

a introduit la poésie sur le théâtre, sans avoir réussi à prouver qu'il était un maître du drame; mais Alfred de Musset, celui des quatre qui, refroidi par l'échec de *la Nuit Vénitienne*, avait le plus tardé à prendre le chemin de la scène, s'y est le plus solidement installé, parce qu'à la poésie qui manquait à Dumas il a joint le sens dramatique qui manquait partiellement à Hugo et à Vigny, et peut-être aussi parce que, moins pressé de forcer les applaudissements du public contemporain, moins docile à la mode, il a davantage réalisé l'idéal romantique du théâtre et, du même coup, mieux travaillé pour l'avenir.

Je les étudierai tout à l'heure, l'un après l'autre, afin de respec-
ter la physionomie propre de chacun et d'isoler le type littéraire dont je vois en lui l'image. Mais les particularités de l'homme m'intéresseront moins que celles de l'œuvre: les œuvres survivent parfois à leurs auteurs, et elles sont douées d'une puissance indépendante et singulière qui les rend nourrissantes pour la postérité, fécondes même et créatrices à leur tour. Ce ne sont pas les démêlés de Dumas, de Vigny, de Hugo, de Musset avec leurs interprètes, leurs spectateurs, leurs critiques; ce ne sont pas les longs cheveux des Jeune-France et les crânes polis des classiques, les pourpoints rouges et les habits sombres; ce ne sont pas les anecdotes de la petite Histoire, ni même les importantes précisions de la grande Histoire littéraire qui comptent pour nous aujourd'hui. Jetons, si vous le voulez, un coup d'œil souriant sur les combattants de *Hernani*, nos arrière-grands-pères; mais considérons plutôt l'œuvre et le système dramatique dont ils étaient, soit les ennemis, soit les champions. *Hernani* mérite, au commencement de cette conférence, un salut tout spécial, car, vraiment, la pièce centenaire de Hugo inaugure le romantisme au théâtre: on ne saurait (l'*Othello* de Shakespeare-Vigny devant être mis hors de cause) attribuer cet honneur à celle de *Henri III et sa Cour*, pour la raison très sim-

ple que le drame de Dumas était en prose, et que l'on ne détruit effectivement que ce que l'on remplace. Voulait-on tuer la tragédie en cinq actes et en vers ? Il ne fallait rien de moins qu'un drame en vers et en cinq actes. Sans doute celui de *Marion Delorme* fut composé avant *Hernani* ; mais, joué un an et demi après, il ne peut prétendre à détrôner son prédécesseur sur le théâtre, et quel théâtre ! Le Théâtre-Français, la première scène nationale. Avec le grand seigneur montagnard et bandit y avaient triomphé toutes les revendications de l'École, telles que nous les lisons formulées dans la préface de *Cromwell* et dans cette *Lettre à lord**** qui accompagnait l'adaptation d'*Othello*. Ces revendications étaient communes aux quatre poètes, car ceux qui, comme Musset, gardèrent le silence ont parlé assez clairement par leurs œuvres, plus audacieuses que les autres.

Que réclamaient-ils, et qu'avaient-ils conquis de haute lutte ? Le droit d'écrire à leur gré des pièces qui s'évadaient de la cellule des unités classiques ou qui, volontairement et pour des raisons de sujet, venaient s'y enfermer. En effet, ce serait commettre une grave erreur que d'imaginer les dramaturges romantiques sous les traits de prisonniers échappés, accumulant les délits pour le plaisir de faire la nique aux gendarmes. Tous ont eu leurs heures de discipline consentie, depuis Dumas écrivant *Charles VII* jusqu'à Vigny écrivant *Chatterton*, jusqu'à Hugo écrivant *les Burgraves*, jusqu'à Musset écrivant plusieurs de ses comédies ; alors le lieu reste le même — une ville, comme dans *le Cid*, ou quelquefois un château —, et la durée de l'action n'excède guère vingt-quatre heures. Ailleurs trois sur quatre s'octroient plus de liberté, nous promenant de Stockholm à Fontainebleau et à Rome, de Saragosse à Aix-la-Chapelle, de Florence à Venise ; mais tous, sans exception, préférèrent les intrigues resserrées dans le temps et concentrées dans l'espace, plus favorables par là même à la condensation de l'intérêt et à

l'harmonieux arrangement de l'ensemble. Ici encore l'empreinte de notre classicisme demeure très visible sous de superficielles modifications, et l'esprit d'ordre de la race française s'impose à ces réformateurs.

Que demandaient-ils en second lieu ? Le droit de mélanger les genres, non seulement la tragédie et la comédie, ce que la littérature classique, éprise de distinctions analytiques et de convenances, ne tolérait pas, ou n'admettait que par exception et avec beaucoup de mesure dans le *Polyeucte* et le *Nicomède* de Corneille, mais le drame, l'épopée et le lyrisme personnel ou impersonnel, ce dont notre théâtre antérieur n'offrait guère d'exemples. Et nécessairement le mélange des genres devait aboutir, ils le proclamaient, au mélange des tons : le théâtre, tel qu'ils le concevaient, devait parler, tantôt d'une voix lente et solennelle, tantôt avec une ardeur presque chantante, tantôt en langage noble, tantôt en langage familier et presque bas, suivant que les circonstances de l'action ou la nature des caractères exigeaient ces différences. Shakespeare était, à cet égard, le modèle qu'ils eurent sous les yeux ; Schiller et Goethe les encourageaient également dans leur entreprise. Le résultat, vous le connaissez. D'une part, chez les écrivains dont nous parlons, le lyrisme jaillit en bien des points du drame : tirades et monologues de *Chatterton* et de *la Maréchale d'Ancre*, d'*Antony* et de *Christine*, d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, d'*André del Sarto* et de *Lorenzaccio* ; la comédie de Musset accueille aussi volontiers cette forme de poésie. D'autre part, même le génie austère d'Alfred de Vigny, composant son drame douloureux de *Chatterton*, y a placé des personnages qui peuvent provoquer le sourire : John Bell, le mari de Kitty ; surtout lord Talbot, léger et étourdi, et lord Beckford, pesant et suffisant. Quant aux trois autres, ils ont fait aisément voisiner la gaieté avec le pathétique, la drôlerie avec la grandiloquence. Alexandre Dumas a beau, dans *Charles VII*, rapprocher le drame de la tragédie autant qu'il était

possible à un novateur, il prête à ses archers quelques propos barbouillés de couleurs populaires :

Ah ! Bourgogne !
Bourgogne, qui nous fais la guerre sans vergogne,
Je puis bien me brouiller avec tes enfants, *mais*,
Bourgogne, me brouiller avec ton vin, jamais !

(I, 1).

Et, dans la scène suivante :

Bonjour, *ma rouge trogne*,
Es-tu toujours chasseur ? *Es-tu toujours ivrogne ?*

Le fauconnier Balthazar traite le jeune Arabe Yaqoub, dont le teint est basané, de *boule de neige*, et un enfant qui vient de toucher à un arc, de *bâtard de singe* (IV, 1). Racine, imité tout au moins dans le dernier acte de la pièce, eût frémi de telles profanations dans une « tragédie », car le bon Dumas a couvert cette marchandise foraine du pavillon vénérable de l'art classique. Mais Victor Hugo et Alfred de Musset ont peut-être plus hardiment et plus fréquemment mêlé les larmes et le rire : Hugo dans *Marion Delorme*, dans *le Roi s'amuse*, dans *Ruy Blas* surtout (sans compter *Cromwell*) ; Musset, dans *Lorenzaccio* et dans des pièces comme *les Caprices de Marianne*. *On ne badine pas avec l'amour* et même *Carmosine*. Vous vous rappelez tous le 4^e acte de *Ruy Blas* où le monologue éperdu du personnage principal est suivi de la dégringolade, par la cheminée, de don César de Bazan déguenillé, ahuri et joyeux, source d'incidents burlesques et d'éclatantes facéties ; vous n'avez pas oublié non plus comment, dans *On ne badine pas*, alternent avec les scènes émouvantes de Camille, Perdican et Rosette les scènes bouffonnes du Baron, de dame Pluche, de maître Bridaine et de maître Blazins. Cette combinaison des genres et des tons différents ne se rencontre, d'ailleurs, pas dans toutes les œuvres ; en vertu de la liberté qui est leur principe souverain, les poètes romantiques

peuvent réduire à fort peu de chose la part du grotesque, et ils le font très souvent : ainsi procèdent Dumas dans *Christine*, dans *Antony*, dans *Richard Darlington* et, bien entendu, dans *Charles VII* ; Musset dans *André del Sarto* ; Hugo dans *Hernani* où, passé le début du 1^{er} acte, le comique ne perce plus guère qu'en répliques assez espacées, et dans *les Burgraves* où cet élément est, sinon exclu, du moins limité à quelques détails de style. Quant à Vigny, les familiarités de la plaisanterie agréent et conviennent peu à sa gravité. Bref, après avoir affirmé leur droit de violer la loi traditionnelle de la distinction des genres littéraires, les Romantiques ont à peu près respecté cette loi dans un assez grand nombre de cas ; nous venons de le constater pour les drames ; faisons la contre-épreuve et observons les comédies proprement dites d'Alfred de Musset. Si quelque émotion fugitive, quelque nuage passager assombrit les teintes claires et riantes de *Fantasio*, de *Barberine*, du *Chandelier*, d'*Il ne faut jurer de rien*, elle n'en altère pas le caractère apparemment gai et lumineux. Cette fois encore, la tradition a été plutôt détendue que déchirée, sauf par instants, en des jours d'excentricité et d'exubérance, en des crises de jeunesse et presque de gaminerie.

Enfin il y a deux traits qui achèvent de grouper en un faisceau les dramaturges du Romantisme : ils sont (extérieurement) d'accord sur la double nécessité d'accentuer la matérialité, l'intensité de l'action dramatique, en occupant les yeux du public, et de chercher à reproduire la couleur historique des époques qu'ils font revivre au théâtre par les détails du texte et par une mise en scène, par une décoration pittoresques. Voyez, dès la représentation d'*Henri III*, la vigueur du passage où le duc de Guise oblige, sous la contrainte physique, sa femme à écrire le billet donnant le rendez-vous mortel à Saint-Mégrin, et le dénouement effroyable, quand Saint-Mégrin, se précipitant par la fenêtre, tombe sur les assassins qui le frappent et quand le duc jette par la

fenêtre le mouchoir de la duchesse en criant : « Eh bien ! serre-lui la gorge avec ce mouchoir ; la mort lui sera plus douce ; il est aux armes de la duchesse de Guise » (V, 3). Le duel de Borgia et de Concini, au dernier acte de *la Maréchale d'Ancre*, n'est pas moins atroce, ainsi que la rencontre finale de la femme de Concini, qui va être brûlée, du duc de Luynes qui l'a fait condamner et des enfants orphelins, en face du cadavre étendu du Maréchal d'Ancre. Le talent humain et pensif d'Alfred de Vigny égale ici en violence calculée le talent théâtral et brutal d'Alexandre Dumas. Et qui donc ignore le goût de Victor Hugo pour les situations forcenées, aussi bien dans ses pièces espagnoles que dans ses pièces françaises, dans ses drames en prose que dans ses drames en vers ? Le commencement de *Hernani*, cet amoureux caché sortant de son armoire devant l'autre amoureux, et tous deux surpris dans leur duel par le retour inopiné du vieux don Ruy Gomez ; les deux actes du château et des caveaux d'Aix-la-Chapelle, riches en péripéties, et le dénouement rendu plus déchirant par cette impatiente vengeance qui interrompt le plus radieux duo d'amour ; la fin de *Lucrèce Borgia*, avec les convives empoisonnés, les moines qui chantent les prières des morts, le dialogue entre Gennaro et sa mère criminelle ; l'acte cinquième de *Ruy Blas*, avec la froide fureur de don Salluste, le sursaut d'énergie de son valet, cette épée soudainement arrachée du fourreau et retournée par le justicier contre le tortionnaire et l'insulteur de la Reine suffisent à montrer combien cette conception et cette pratique des coups de théâtre sont corporelles, pour ainsi dire, adaptées à un public dont les nerfs veulent être rudement secoués. Ce n'est pas là le public pour lequel Alfred de Musset a travaillé, même quand il composait ses pièces les plus sombres, et cependant, lui aussi, a étalé sous les regards des spectateurs le duel d'André del Sarto et de Cordiani, et ses suites ; lui aussi a multiplié dans *Lorenzaccio* les scènes où l'émotion n'est pas seulement morale, où notre être physique est ébranlé :

je rappelle celle dans laquelle le cousin d'Alexandre de Médicis fait des armes avec le spadassin et où il tombe épuisé de fatigue et de rage ; l'empoisonnement, durant un souper de famille, de Louise Strozzi ; le meurtre du duc de Florence dans la chambre de Lorenzo, scène courte, mais dont nous retenons deux détails concrets : le baudrier entortillé autour de l'épée, afin que l'arme ne puisse sortir du fourreau, et la morsure faite par le duc expirant au doigt de son assassin : « Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort *cette bague sanglante*, inestimable diamant ». Reconnaissez-vous dans cette réplique la férocité que déployait Alexandre Dumas en terminant sa pièce d'*Henri III* ? Férocité qui nous atteint dans notre chair, très différente de celle que manifestait parfois la tragédie de Corneille et de Racine, et qui n'entamait que notre âme.

En outre, ces poètes cherchaient leurs sujets, sinon toujours, du moins souvent, dans l'histoire, et non pas, comme les classiques, pour y retrouver, parmi les événements et les personnages, l'humanité permanente, mais pour tâcher de ressaisir les mœurs d'autrefois, les manières de se costumer, les façons de vivre et ce qu'on nomme, quand on est poli, le menu détail, ou, quand on est moins respectueux, le bric-à-brac de l'histoire. *Henri III* ouvrit la voie : on n'y voyait pas seulement, comme dans le théâtre classique, la lutte de deux puissances, l'autorité royale et l'ambition maternelle, contre l'ambition du duc de Guise ; on y voyait l'astrologue Ruggieri, que consultent volontiers les courtisans, le mignon Joyeuse qui charme ses loisirs par l'inoffensive distraction du bilboquet, d'Epéron qui préfère le noble jeu des échecs, Saint-Mégrin qui vise et touche le Balafré avec sa sarbacane ; on y récitait les vers de Ronsard, *Mignonne, allons voir si la rose...* Ailleurs, dans *Richard Darlington*, les spectateurs purent contempler un tableau animé, pittoresque, réjouissant, des élections britanniques, avec les visites des candidats, leurs manœuvres obliques, leurs discours et les manifes-

tations des deux partis. V. Hugo ne fut pas moins curieux que Dumas de cette sorte de bariolage : songez à la troupe d'acteurs ambulants qui passe dans *Marion Delorme*, à la discussion des gentilshommes sur *le Cid*, et ne perdez pas le souvenir du Conseil des ministres dans *Ruy Blas*, où le nom arabe d'une taxe qui frappait les marchandises espagnoles à destination des Indes — *l'Almojarifazgo* — occupe un hémistiche. Le texte collabore avec la décoration pour créer l'illusion d'une époque donnée, et le poète nous paraît, tantôt un tapissier acquéreur de vieux meubles, tantôt un maître des cérémonies et un ordonnateur des cortèges royaux ou des pompes funèbres. Ni Alfred de Vigny ni Alfred de Musset ne sont descendus à de semblables minuties, mais ils ont suivi le mouvement général qui entraînait la littérature contemporaine. Cela est très évident dans *la Maréchale d'Ancre*, visible même dans la petite comédie de *Quitte pour la peur*, où Vigny a voulu peindre la société aristocratique française du règne de Louis XVI, bien apparent dans *Chatterton*, car le personnage essentiel y conserve plusieurs traits précis du poète anglais du XVIII^e siècle, et l'Angleterre industrielle y est représentée par John Bell, l'Angleterre officielle par le lord-maire et les jeunes gens, l'Angleterre religieuse par le quaker. On objectera que dans *André del Sarto*, la couleur italienne est vague et faible, et que Musset y revient à l'indétermination classique ; mais n'est-il pas vrai que *Lorenzaccio* dresse devant nous une image complexe et vivante de Florence durant la première moitié du XVI^e siècle et que les touches sont nombreuses, significatives, empruntées aux documents ? Nous savons maintenant, d'une façon à peu près complète, en quoi les quatre maîtres du théâtre romantique se ressemblaient. Il nous reste à les définir individuellement.

I

Notre définition de Dumas sera, d'abord, négative, puis positive. Ne demandons pas à ce bon géant, fils de géant, les nuances et les finesses de la psychologie ; ne lui demandons pas davantage l'exactitude, même approximative, dans l'évocation du passé : il lit vite, il travaille sur des ouvrages de seconde main, il se contente d'un trompe-l'œil historique ; ne lui demandons pas non plus la beauté du style, soit dans ses œuvres en vers, soit même dans ses œuvres en prose. Son royaume à lui, ce sont les planches de la scène qui le délimitent ; sur cette surface de quelques mètres carrés il fut longtemps souverain.

Que la psychologie lui restât étrangère, personne n'en a douté après avoir étudié deux de ses meilleurs drames : *Henri III* et *Antony* qui, l'un et l'autre, peignent la passion, à l'état pur dans *Antony*, mêlée à la politique dans *Henri III*. La jalousie du duc de Guise, une fois causée par un fait extérieur (la découverte du mouchoir de sa femme chez l'astrologue Ruggieri), se déchaîne sans obstacle, sans hésitation, avec une cruauté inflexible. Qu'importent les angoisses de la malheureuse qui comprend de quelle perfidie elle est l'instrument ? Qu'importent les souffrances, les meurtrissures répétées dont son bras délicat garde la trace ? Saint-Mégrin doit mourir, et il mourra. Rien de plus sommaire et de plus rectiligne que le développement de cette passion meurtrière. Il en est de même de l'amour qu'éprouve Antony pour la femme du colonel d'Hervey. Quand l'action commence, cet amour est déjà parvenu à son paroxysme ; il va s'exaspérant de plus en plus, et quand le colonel rentre dans la maison conjugale, Antony tue celle qu'il adore et qui appartient à un autre. C'est très simple, très frénétique, dégagé de toute analyse du sentiment naissant, ou combattu par le remords, ou

contrarié par la morale sociale. Les actions et les réactions sont d'une netteté élémentaire. Elles le sont tout autant dans *Richard Darlington* : le personnage qui donne son titre au drame est un ambitieux qui, pour réussir, sacrifie sa femme et qui finit par l'assassiner ; dans cette conscience, nulle barrière n'arrête jamais, ne fût-ce qu'un instant, le cours d'une ambition impitoyable.

La reconstitution historique des époques disparues ne semble pas l'avoir intéressé en elle-même plus que la psychologie des individus. On s'est moqué de la naïveté avec laquelle il intercale dans son dialogue les notes que les chroniqueurs, les historiens, ou simplement les auteurs de Dictionnaires lui ont fournies : couleur locale achetée au rabais et répandue par places pour l'émerveillement des badauds. En voici deux brefs échantillons, très connus, mais très frappants :

SAINT-LUC. — J'ai été voir les Gelosi : tu sais, ces comédiens italiens qui ont obtenu la permission de représenter des mystères à l'hôtel de Bourbon.

JOYEUX. — Ah ! oui... moyennant quatre sous par personne...

SAINT-LUC. — Je me suis arrêté en face de Nesle, pour y voir poser la première pierre d'un pont qu'on appellera le Pont-Neuf.

D'EPERNON. — C'est Ducerceau qui l'a entrepris... On dit que le Roi va lui accorder des lettres de noblesse.

Chaque lecteur, chaque auditeur aperçoit trop clairement le procédé pour être dupe. Et, quand Dumas dissimule mieux sa fabrication, le produit auquel il aboutit, soit dans *Christine*, soit dans *Charles VII*, semble un produit de pacotille. Dans *Christine*, le Prologue qui s'honore de compter le philosophe Descartes au nombre de ses personnages lui prête un langage bien extraordinaire, pour peu qu'on ait lu *le Discours de la Méthode* et quelques lettres du grand homme. Ce Descartes lyrique chante la nostalgie de sa Touraine natale de telle manière que nous ne le reconnaissons plus ; ailleurs la Carte du Tendre a été traduite en vers afin que nul n'en ignore, et je ne dis rien des anachronismes, péchés véniels. Dans *Charles VII chez ses grands vas-*

saux, les tirades par lesquelles le comte de Savoisy veut réveiller l'honneur endormi de son roi et fait appel, pour le salut de la France, à l'intervention de la belle Agnès Sorel, le réveil du roi à l'acte suivant, sous l'influence patriotique de sa maîtresse, ne peuvent guère faire illusion. Et je ne suppose pas que l'on ait jamais pris le mélodrame de *la Tour de Nesle* pour une résurrection du Paris médiéval.

Je prévois ici l'objection : mais, après tout, le théâtre n'est pas une chaire d'histoire. D'accord ; seulement il faut que la faiblesse historique des morceaux soit masquée par l'éclat de la forme. Or la forme, dans le théâtre d'Alexandre Dumas, habille peu ou habille mal les idées, surtout dans les pièces en vers. Dumas n'est pas sensiblement plus coloriste que son contemporain Casimir Delavigne ; en outre, l'alexandrin qu'il manie, s'il a, de temps en temps, quelque souplesse, est loin d'égaliser, au point de vue technique, celui de Victor Hugo ; il ne gagne pas à être examiné de près. Je vous recommande les passages même les plus soignés de *Charles VII* et de *Christine*, ils sentent la gaucherie de l'effort ou l'à-peu-près de l'improvisation. Supportables quand ils sont déclamés par un tragédien, ils cessent de l'être, quand on les lit à voix basse. Descartes, traçant un portrait du baron de Steinberg, s'exprime ainsi :

Chez ton oncle, mon cher, *pour l'intellectuel*,
La nature a peu fait ; mais, *pour le ponctuel*,
En formant un seul homme, elle s'est ruinée.

Je conviens que ces vers sont plus mauvais que leurs voisins ; mais la moyenne poétique d'Alexandre Dumas reste assez basse. Sa prose vaut mieux : elle est musclée, facilement et grossièrement antithétique, pleine de mouvement et, malgré quelques défaillances, plus sûre ; c'est, en somme, une bonne prose de théâtre que les phrases les plus fameuses de *la Tour de Nesle* caractérisent justement.

Et nous voici ramenés au mérite le moins contestable du pre-

mier Dumas : l'instinct et parfois la science scénique. Ce n'est pas lui qui s'embarrassera de théories gênantes. Il est résolument empiriste et praticien. De là l'extrême variété de ses pièces ; tous les sujets lui sont bons, et aussi toutes les formes : sujets antiques (*Caligula*—*l'Orestie*), sujets modernes, sujets contemporains (*Antony*—*Teresa*) ; il est également capable de composer un drame direct, presque dépourvu d'intrigue — c'est le cas d'*Antony* —, d'imaginer un mélodrame compliqué et habilement charpenté, comme *la Tour de Nesle*, de mettre sur pied, tant bien que mal, une œuvre intitulée *Napoléon Bonaparte ou trente-trois ans de l'histoire de France*, en 6 actes et 23 tableaux, d'écrire une amusante petite comédie, telle que *le Mari de la Veuve*. Avec ou sans collaborateurs, il entasse pièce sur pièce, quatre en 1831 ; deux dans les premiers mois de 1832. Les résultats, inévitablement, devaient être inégaux : en dépit de ses protestations, la tragédie de *Charles VII* pâtit d'une dualité d'action qui explique suffisamment l'accueil froid du public odéonien ; la pièce de *Napoléon Bonaparte* n'a guère d'autre centre que la figure de l'empereur, et l'on n'y découvre pas d'action véritable ; souvent de risibles moyens mélodramatiques font avancer la machine et déterminent le dénouement. Un de ces moyens est employé même dans la soi-disant tragédie de *Charles VII* : la substitution d'une suivante à la comtesse Béren-gère que son mari prétend contraindre à entrer au couvent. Mais Dumas possède une qualité fondamentale pour un auteur dramatique : il n'ennuie pour ainsi dire jamais. Ce chaos de *Napoléon Bonaparte* contient quelques scènes de satire politique, très dures pour le gouvernement de la Restauration qu'elles ridiculisent ou flétrissent, et qui nous paraissent tout à fait curieuses. Il y a pour nous un intérêt du même ordre à lire tel passage du drame de *Teresa* où sont affrontés le vieil officier de l'Empire non décoré et le jeune diplomate de la Monarchie de juillet dont la boutonnière a prématurément rougi. En général,

Dumas nous maîtrise par une poigne incomparable, et *poigne* est le terme propre avec un auteur physiquement et moralement robuste. Ses héros participent même de cette robustesse, car, dans son théâtre, le *bras* et la *main* n'ont plus la signification métaphorique qui leur était attribuée dans le théâtre de Corneille; nous l'avons déjà remarqué à propos du duc de Guise. Antony, lui, arrête des chevaux emportés; il plante son poignard dans le bois d'une table d'auberge, « et le fer y disparaît presque entièrement »; « elle est bonne, dit-il, la lame de ce poignard ! ». Nous pensons, nous autres, qu'elle est, en outre, bien maniée. Tous les courages lui sont, du reste, familiers: afin de prolonger son séjour chez Adèle après l'accident des chevaux emportés, n'arrache-t-il pas le pansement qui couvre sa blessure? Si Saint-Mégrin se précipitait par la fenêtre de l'hôtel de Guise, Richard Darlington, lui, précipite sa femme par celle de leur maison de campagne, et ce n'est pas là un premier mouvement de vivacité, car, au 4^e tableau, il a serré si rudement la main de Jenny qu'il l'a fait tomber à genoux, ou l'a repoussée avec tant d'énergie qu'elle s'est heurté la tête à l'angle d'un meuble, et aussitôt évanouie. Auprès d'un public médiocrement cultivé, ces inventions sont d'un effet sûr; elles accompagnent et renforcent des trouvailles dramatiques ou pathétiques dont on ne doit pas méconnaître la puissance. *Antony* reste une œuvre ramassée et fiévreuse, semée de répliques foudroyantes, jusqu'au coup de tonnerre final: « Elle me résistait, je l'ai assassinée ! »; l'assassinat de Monaldeschi, dans le drame de *Christine*, offre le spectacle rare et saisissant de l'homme qui tremble éperdument en face de la mort prochaine, de la lâcheté absolue et prolongée, et le double remords avoué de celle qui a commandé le crime et de celui qui l'a exécuté, alors qu'ils sont devenus deux vieillards, achève fortement le drame. Tout cela est théâtral dans le sens favorable et dans le sens défavorable de l'adjectif. Veut-on mesurer à quel point Dumas pense théâtralement? Que l'on fouille

la scène 6 du quatrième acte d'*Antony* : le poète Eugène d'Her-
 villy y expose ses idées sur le drame de passion, et la tirade a
 souvent passé pour une digression littéraire. Or que dit le per-
 sonnage ? Que le drame de passion ne peut être accepté du
 spectateur moyen que si on le transporte à une époque assez
 lointaine ; sans quoi ce spectateur, au nom de sa modération
 naturelle, proteste contre l'exagération des sentiments repré-
 sentés, et pourtant « quelques hommes, plus heureusement ou
 plus malheureusement organisés que les autres, sentent que les
 passions sont les mêmes au xv^e qu'au xix^e siècle, et que le cœur
 bat d'un sang aussi chaud sous un frac de drap que sous un
 corselet d'acier ». N'est-ce pas là comme une apologie d'*Antony*,
 drame moderne de passion ? Mais cette apologie se poursuit
 dans la réplique de la fielleuse Mme de Camps : « Puis, s'ils dou-
 taient, vous pourriez leur donner la preuve que ces passions
 existent véritablement dans la société ». Et elle multiplie les
 allusions méchantes, blessantes, aux relations d'*Antony* et
 d'Adèle. Nous rentrons alors dans l'action dramatique, car
 Antony contre-attaque avec une brutalité vengeresse la per-
 fidie de son interlocutrice ; mais le coup est porté dans l'âme
 douloureuse d'Adèle, et elle s'en souviendra au dénouement.
 N'avais-je pas raison d'affirmer que la tirade du poète était liée
 à l'action ? Elle l'est deux fois : d'abord, parce qu'elle plaide
 pour la pièce même d'*Antony*, puis parce qu'elle provoque l'in-
 tervention de Mme de Camps et la réponse du héros, avec leurs
 conséquences immédiates ou futures. Ainsi Dumas pouvait, à
 l'occasion, déployer les ressources d'un métier supérieur. De
 toutes façons, il lui sera beaucoup pardonné : il a beaucoup
 amusé.

II

D'Alexandre Dumas à Vigny le contraste est total : d'une part, une fécondité formidable ; de l'autre, un ensemble de cinq pièces, dont deux adaptations de Shakespeare, *Othello* et *Shylock* ; une brève comédie, *Quitte pour la peur* ; un drame historique, *la Maréchale d'Ancre* ; un drame symbolique, *Chatterton* ; d'une part, un tempérament assez gros, appliqué à créer des situations violentes et des effets tout extérieurs ; de l'autre, une âme méditative, s'efforçant de découvrir dans les événements historiques ou littéraires et biographiques, dans les anecdotes mondaines, quelque précieuse vérité. Dumas, pénétrant au théâtre, s'était senti de plain-pied avec ce monde nouveau ; Vigny, qui, d'ailleurs, ne s'y glissa qu'à l'abri de Shakespeare, éprouvait des inquiétudes dont la *Lettre à Lord**** nous fait la confidence : « L'art de la scène, y disait-il, appartient trop à l'action pour ne pas troubler le recueillement du poète ; outre cela, c'est l'art le plus étroit qui existe ; déjà trop borné pour les développements philosophiques à cause de l'impatience d'une assemblée et du temps qu'elle ne veut pas dépasser, il est encore resserré par des entraves de tout genre ».

Ces quelques lignes, extraites d'une *Lettre* qui fut écrite sur la soirée du 24 octobre 1829 (c'est-à-dire sur la représentation du *More de Venise*), sont intéressantes parce qu'elles nous montrent, dès l'origine, dès les débuts du poète au théâtre, ce qu'il voulait y porter : des développements philosophiques, une pensée formée et mûrie dans le recueillement. L'adaptation d'*Othello* n'était qu'un travail d'approche, une tentative pour renouveler notre théâtre par le dehors, par une composition plus large et plus souple, par un style plus varié, par un vers plus expressif et pouvant aller sans peine du « récitatif » au « chant ». *Shylock*,

qui ne fut pas joué, visait le même but; la seule différence, c'était qu'Alfred de Vigny en avait pris plus à son aise avec l'original anglais qu'il ne l'avait fait dans *le More de Venise*. Dans les deux cas, il essayait son instrument, l'alexandrin dramatique; le résultat fut peu concluant. Soit que l'écrivain se trouvât gêné par l'obligation de se mesurer avec Shakespeare, soit que le vers propre au théâtre lui convînt mal, nous sommes rarement séduits: non seulement l'adaptateur est timide, mais il ne sait guère donner à son « récitatif » toute la diversité désirable, à son « chant » tout l'élan qu'on souhaiterait. En eut-il sourdement ou distinctement conscience? Toujours est-il qu'il nerecommença pas et que ses trois pièces, *la Maréchale d'Ancre*, *Quitte pour la peur* et *Chatterton* sont en prose. Une prose soignée, condensée, un peu apprêtée (même dans les familiarités passagères), trop morcelée peut-être dans *la Maréchale d'Ancre*, plus liée et plus harmonieuse dans *Chatterton*, mais qui n'est pas, malgré sa tension habituelle, anti-dramatique.

Son intention, lorsqu'il aborde personnellement le théâtre, parut très noble: « Si l'art est une fable, affirmait-il dans l'avant-propos de *la Maréchale d'Ancre*, il doit être une fable philosophique ». De fait, il a tâché de mettre dans ce drame, par delà les rouages visibles de l'action, le « ressort caché » d'une pensée morale qui est celle-ci: la Destinée nous conduit à l'expiation par des voies imprévisibles. Quel est le crime que Concini expie? L'assassinat du roi Henri IV auquel il a participé. Et où l'expie-t-il? Précisément dans cette rue de la Ferronnerie où le roi fut poignardé par Ravailiac. Quelques phrases de son monologue du dernier acte fixent bien l'idée générale. Il veut se dissimuler derrière une borne qu'il examine; puis un mouvement d'effroi le saisit: « Ah! cette borne est celle de Ravailiac. Oui, je la reconnais dans l'ombre. Ce fut là qu'il posa le pied. Elle est de niveau avec la ceinture d'un homme, le cœur d'un roi. C'est donc sur cette pierre que j'ai bâti ma fortune, et c'est peut-être

sur elle qu'elle va s'écrouler ! ». Mais, outre que l'auteur semble s'être trompé sur l'originalité et la profondeur de cette idée, les nécessités de l'intrigue — nécessités historiques et nécessités proprement théâtrales — l'ont souvent détourné de son objet le plus réfléchi. La scène le contraint à multiplier les indications empruntées à l'histoire, et cela ne va pas sans quelque fatigue au cours du premier acte qui traîne et qui languit. La scène le contraint aussi à imaginer des combinaisons romanesques ou mélodramatiques, analogues à celles d'un Dumas ou d'un Victor Hugo, pour lesquelles il n'était pas fait, et qui nous touchent modérément. Il s'enfonce alors dans des exagérations grimaçantes, par exemple celles des actes IV et V, si bien que malgré la nouveauté, ou la justesse, ou la pénétration de certains rôles, de Picard, l'homme du peuple, sorte de combattant anticipé des Trois Glorieuses, et de quelques figures de courtisans, l'ensemble déçoit à la fois par l'absence d'un courant dramatique continu, par des brutalités gratuites et par l'insuffisant relief de la conception maîtresse.

Quitte pour la peur, sorte de Proverbe, pièce aux proportions réduites, se recommande à nos sympathies par une plus grande unité ou, pour parler exactement, par une plus grande égalité littéraire. Le sujet, réel, paraît-il, et tiré de la chronique mondaine du XVIII^e siècle, était scabreux ; Vigny l'a traité avec tact. Mais il l'a traité parfois avec une gravité excessive pour l'époque envisagée. La question posée étant celle de l'infidélité de la femme dans un ménage aristocratique du temps de Louis XVI, on s'aperçoit trop que le poète vit en un autre temps et qu'il est lui-même très soucieux des problèmes moraux et sociaux. Le ton des personnages dépasse, je ne dis pas toujours, je dis assez souvent, les usages de l'Ancien Régime à son déclin. Et, quand Vigny veut badiner, le lecteur a le sentiment qu'il s'applique. La solennité et le sérieux lui sont, en effet, plus naturels que la légèreté et la plaisanterie. De là quelque pesanteur dans une

œuvre qui aurait dû être facile, une sorte de désaccord entre la matière et la forme. Ainsi, ni dans *la Maréchale d'Ancre*, ni dans *Quitte pour la peur*, le poète n'avait rencontré un sujet qui fût à sa taille, du moins un sujet où il pût entrer commodément. L'occasion manquée lui fut apportée par *Chatterton*.

Depuis 1830, et sans doute aidé par les circonstances, par le suicide retentissant de deux jeunes écrivains, Escousse et Lebras, Vigny avait médité longuement sur la situation du poète au milieu de la société moderne. Dans son roman de *Stello*, trois exemples avaient été racontés, ceux de Gilbert, de Chénier, de Chatterton. Ce fut l'histoire de Chatterton qu'il porta à la scène. Dans ce cas particulier, les dangers précédents ne pouvaient plus être redoutés : 1^o cette histoire était peu chargée d'événements et de personnages connus, comme l'avait été celle de Leonora Galigai, femme du maréchal d'Ancre ; 2^o elle était franchement triste, donc mieux appropriée que l'anecdote de la duchesse et de son mari, contemporains de Louis XVI, au tempérament d'Alfred de Vigny. Qu'était-ce donc que ce Thomas Chatterton ? Un poète anglais, né en 1752 à Bristol, qui, ayant un indiscutable talent, mais dénué de ressources, s'empoisonna à Londres en 1770. De cette existence brève, Vigny a conservé un petit nombre de faits qui la distinguent parmi tant d'autres et qui la situent dans une période donnée. Grâce à cette précaution il évite un nouveau péril qui le guettait, le péril de l'idéologie abstraite. Et autour de cette figure centrale il peint, en traits sobres, mais nets, un vieux quaker clairvoyant, dévoué et bon ; une jeune femme, Kitty Bell, qui, par pitié, aime le malheureux et qui lutte contre cet amour ; enfin John Bell, Beckford et Talbot, trois physionomies très différentes d'industriel, d'administrateur, de jeune seigneur insouciant. Mais ce n'est là que l'extérieur de son drame ; à l'intérieur apparaît le *symbole* dont Vigny a parlé à la fin de ce morceau intitulé *Dernière nuit*

de travail du 29 au 30 juin 1834. Chatterton n'est pas seulement, il n'est pas essentiellement le jeune homme né à Bristol et mort à Londres en 1770, à l'âge de dix-huit ans ; il devient le type du rêveur, de l'artiste, qui ne saurait s'adapter à l'action et qui est hâï de tous ceux qui s'y livrent : trois hostilités l'environnent, l'une, voilée de vague camaraderie, celle de lord Talbot ; l'autre, celle de l'administration méprisante et orgueilleuse, celle de Beckford ; la troisième, celle de la bourgeoisie industrielle, dure et gonflée de l'esprit de domination, qui est incarnée dans John Bell. Que peuvent, contre ces forces sociales écrasantes, l'affection du quaker, fondée sur le sentiment religieux, la tendresse de Kitty, fondée sur la compassion ? Incapable de respirer dans une atmosphère qui l'étouffe, Chatterton n'a plus qu'à disparaître, mais la douce Kitty meurt de sa mort. Le succès très vif que remporta cette œuvre n'est pas dû à sa valeur symbolique, malgré le côté antisocial qui flatta certainement la pensée des contemporains ; il vient de ses qualités théâtrales et probablement du jeu admirable de Mme Dorval. Or les qualités de *Chatterton* sont d'une espèce assez particulière. Ce qui enthousiasma le public de 1835, ce ne fut pas l'agencement de l'intrigue, extrêmement simple, autant que celle de *Bérénice* ; ce ne fut pas la lutte dramatique des passions les unes contre les autres — nous ne discernons rien de tel dans cette pièce peu mouvementée et où les sentiments de Kitty et de Chatterton sont constamment refoulés — ; ce fut le pathétique de leur tendresse réciproque et de leur commune mort. L'émotion très douloureuse servit de passeport au symbole. Mais Vigny, après son chef-d'œuvre, s'arrêta, et la question demeure en suspens de savoir si son chef-d'œuvre est un chef-d'œuvre du théâtre.

III

Victor Hugo, moins replié sur lui-même et mieux doué pour la création verbale qu'Alfred de Vigny, avait en commun avec lui la volonté de porter sur la scène une pensée qui serait ainsi distribuée à la foule. Moins naturellement dramaturge qu'Alexandre Dumas et beaucoup plus artiste, il avait en commun avec lui la volonté d'attacher et de conquérir cette foule par le nombre, la variété, la puissance des coups de théâtre. Soit comme penseur, soit comme dramaturge, il n'a pas rempli la mission ou la tâche qu'il s'était donnée ; mais son œuvre théâtrale, qui fut souvent très applaudie de 1830 à 1840, subsiste partiellement, sauvée par la poésie de la conception et du style. On dirait qu'il pressentit, ainsi que Vigny, le sort qui l'attendait. L'auteur, déclarait-il avec anxiété dans la préface de *Cromwell*, « quittera toujours assez tôt, pour les agitations de ce monde nouveau, sa chère et chaste retraite. Fasse Dieu qu'il ne se repente jamais d'avoir exposé la vierge obscurité de son nom et de sa personne aux écueils, aux bourrasques, aux tempêtes du parterre, et surtout (car qu'importe une chute ?) aux tracasseries misérables de la coulisse ! ». Remarquez que, parti de *Cromwell*, injouable, il aboutit à *Torquemada* et au *Théâtre en liberté*, ouvrages composés en dehors de tout souci de représentation scénique ; qu'après 1843, il ne lut aux acteurs aucune pièce nouvelle, comme s'il comprenait que son royaume à lui n'était décidément pas de ce monde situé entre le côté cour et le côté jardin.

Toutefois, pendant environ quinze ans, Victor Hugo fit, sans répugnance et parfois avec opiniâtreté, jouer ses drames. Que le triomphe de quelques-uns d'entre eux et le succès de plusieurs autres ne nous trompent pas ! Une contrainte pesait sur son esprit, contrainte dont il avait l'air de s'accommoder, mais qui

l'opprimait au fond, celle de l'intrigue bien machinée, du mélodrame, ce concurrent avec lequel il fallait rivaliser. Au début, dans *Hernani* et *Marion Delorme*, la construction demeurait assez élémentaire ; elle se compliqua par la suite, notamment à partir de *Lucrèce Borgia* et jusqu'aux *Burgraves*, à qui elle fut sans doute mortelle. On souffre (ou l'on s'amuse) de voir un homme de génie aux prises avec ces puérités vieillottes : le crucifix remis jadis à Catarina par la mère de la Tisbe et qui fait de celle-ci un modèle d'abnégation et de sacrifice ; ces espions (Homodei, Gubetta) qui se fourrent partout et qui connaissent tout ; ces poisons, ces clefs, ces portes secrètes ; le valet Ruy Blas usurpant, malgré lui, le nom de don César de Bazan et promu d'un seul bond à la dignité de premier ministre ; cette sombre et confuse histoire des deux frères Fosco et Donato qui plus tard se nomment Job et Frédéric Barberousse, et l'identité de Frédéric Barberousse révélée par la marque de la brûlure ancienne au bras droit. Cette liste, déjà longue, est pourtant incomplète ; j'ai dû choisir. Tous les procédés les plus grossiers et les plus fatigués du mélodrame sont réunis et répétés dans ce théâtre d'un grand poète ; il en use moins adroitement qu'un technicien, et il abuse des mêmes ficelles. Considérés à cet égard, les drames de Victor Hugo sont ceux d'un sous-Dumas.

Or sa psychologie n'est pas supérieure à celle de l'auteur de *Christine* et d'*Antony* ; et, comme Victor Hugo obéit davantage à ses théories et à sa passion pour l'antithèse, les personnages qu'il imagine manquent davantage encore de vraisemblance. Les pires sont évidemment *Lucrèce Borgia* et *Triboulet*, chez qui l'amour maternel ou paternel, si sincère et si tendre qu'il soit, ne réagit jamais sur les autres sentiments pour les affaiblir ou pour les épurer, dont la conscience est, par suite, divisée en plusieurs compartiments entièrement séparés les uns des autres. Mais tous sont dessinés d'une manière rudimentaire : les jeunes premiers à la mode de 1830, *Hernani*, *Ruy Blas*, surtout le Di-

dier de *Marion Delorme*, comme les vieillards: Nangis, Saint-Vallier, Don Ruy Gomez, comme les femmes: Marie Tudor, forcenée dans sa jalousie; la Tisbe, extraordinaire dans le dévouement; la fille de Triboulet, sublime dans le sacrifice. Tout est grossi, amplifié, faussé. Mais, de temps en temps, Hugo peint des personnages plus acceptables en eux-mêmes (si nous laissons de côté leur vérité historique): le roi don Carlos, la reine doña Maria de Neubourg, don Salluste dans la mesure où il garde son impertinence de gentilhomme, Saverny, si inconséquent, mais si élégant en face du supplice. Cette énumération n'est d'ailleurs pas limitative: il y a souvent de la vie dans les figures secondaires; songez, par exemple, à la Casilda et au don Guritan du drame de *Ruy Blas*.

L'histoire est-elle plus respectée par Victor Hugo qu'elle ne le fut par Alexandre Dumas? Nullement, et l'on a, depuis longtemps, dénoncé l'inexactitude des portraits de Charles-Quint, de Louis XII, de François I^{er}, et ce mélange frauduleux de réalité et de fiction qui caractérise tous les drames. Ruy Blas, ministre plébéien flétrissant les ministres prévaricateurs, semble un personnage du XIX^e siècle égaré parmi ceux du XVII^e: on chercherait vainement son nom parmi ceux des grands serviteurs de la monarchie espagnole. Louis XIII et François I^{er} sont, l'un et l'autre, dégradés, celui-là ridiculisé, celui-ci avili. Et la pensée que Victor Hugo a entendu déposer dans ses œuvres théâtrales et que les préfaces nous révèlent, ou bien n'y apparaît guère, ou bien y semble creuse presque toujours. On songe à *la Maréchale d'Ancre*, et non à *Chatterton*.

Mais cette sorte de réquisitoire où sont rassemblés les signes de l'assujettissement dont je vous parlais aux modes de l'époque et où les lacunes d'un immense génie sont indiquées ne renferme pas, il s'en faut, toute la vérité. D'abord, à défaut de la solidité historique, les tableaux du poète ont une couleur générale qui attire les regards; nous pouvons sans scrupule omettre les

dramas italiens, aussi bien *Lucrèce* qu'*Angelo*, ou la pièce de *Marie Tudor*, ou *le Roi s'amuse* ; mais il est certain que Hugo a peint avec justesse, avec animation, dans *Marion Delorme*, les sentiments politiques et littéraires de l'aristocratie française à l'époque de Corneille et de Richelieu ; que les luttes religieuses de l'Angleterre revivent singulièrement dans *Cromwell* ; que l'Espagne de *Hernani*, avec sa féodalité encore indépendante et remuante, n'est pas l'Espagne de *Ruy Blas*, avec sa noblesse de cour ; que la décadence de cette monarchie sur laquelle le soleil ne se couchait jamais nous est rendue sensible, dans la tirade aux *ministres intègres*, par une quantité de détails pittoresques ; que l'étiquette méticuleuse, intolérable, de la cour de Madrid a été très heureusement mise en scène au 2^e acte du même drame ; enfin que *les Burgraves* sont baignés d'une sorte de brume légendaire correspondant à la nature du sujet et à l'éloignement de l'action dans le passé médiéval.

Et puis les faiblesses de la psychologie, les artifices de la construction, nous amènent, bon gré mal gré, à des situations qui peuvent être très poignantes, très pathétiques. Ces situations, vous les découvrez partout, à la fin de *Marie Tudor*, à la fin de *Lucrèce Borgia*, tout le long de *Hernani*, dans la 2^e et la 3^e journée d'*Angelo*, même dans les 2^e et 3^e parties des *Burgraves*. Les causes sont discutables ; les moyens aussi ; mais l'effet peut être grand. Il l'est d'autant plus que le dialogue est bien conduit dans nombre de cas ; que le poète a de la verve, du mouvement et qu'il est autrement apte que Vigny à prendre des tons variés, à passer de l'épopée ou de la tragédie à la comédie burlesque.

Surtout il l'est d'autant plus que Victor Hugo s'exprime en vers, et non en prose. La prose de *Marie Tudor* et de *Lucrèce* ne l'emporte pas de beaucoup sur celle de *la Tour de Nesle* ; les vers de *Hernani*, de *Ruy Blas*, des *Burgraves*, surpassent prodigieusement ceux, non seulement de *Christine*, mais d'*Othello*,

j'ajouterai même ceux de la pièce de Musset, *A quoi rêvent les jeunes filles*. Qui, mieux que Hugo, sait faire sonner une réplique, grâce à la métaphore, au rythme et à la rime? Qui, mieux que lui, déroule une période et une tirade? Tout lecteur et tout spectateur lettré goûtent une joie suprême devant de pareilles réussites; est-il même nécessaire d'être lettré pour admirer cette maîtrise? Et l'homme qui a brandi sans en être accablé les plus longues tirades des *Burgraves* fut également celui qui a lancé, comme en se jouant, les vers les plus vifs du 4^e acte de *Ruy Blas*: divertissement d'artiste complet, expert en vocabulaire, en images, en coupes et en rimes, et qui pousse cette fois la récréation jusqu'à railler les moyens mélodramatiques qu'il emploie et qu'ailleurs il a très sérieusement pratiqués.

Quand on voit quelle hauteur Victor Hugo atteint dans la fantaisie poétique de ce 4^e acte, dans la beauté poétique de quelques morceaux et d'une grande partie des *Burgraves*, on regrette profondément qu'il n'ait pas eu le courage intellectuel de renoncer aux mesquineries de l'intrigue, à ses tentatives maladroites de psychologie, à ses agencements romanesques de l'histoire. Le mal datait déjà de *Cromwell*; il ne s'en guérit que dans l'exil, lorsqu'il composa *le Théâtre en Liberté*. Encore le drame de *Torquemada* était-il une demi-récidive et *le Théâtre en liberté* semble-t-il beaucoup trop verbeux. Là, du moins, il s'est dégagé de ses chaînes et il a été poète sans cette triple entrave de la psychologie, de l'histoire et de l'intrigue. Ernest Renan s'est parfaitement rendu compte de ce fait: « M. Victor Hugo, a-t-il dit, fut toujours à cet égard dans une sorte de crise. Il sentait la supériorité du drame, sa puissance incomparable, et son génie se refusait à en subir les mesquines exigences. Ce corset le gênait au point qu'il finit par le rejeter tout à fait. De là son *Théâtre en liberté* ».

IV

Dans Alfred de Musset se sont fondus plus harmonieusement qu'en aucun autre romantique la poésie — surtout quand il écrivait en prose —, l'intérêt théâtral, entendu sans étroitesse, enfin le sens psychologique. Par surcroît, il nous a laissé, avec *Lorenzaccio*, la meilleure pièce que le Romantisme ait empruntée à l'histoire, et quelque chose de plus profond. Pourquoi le tient-on généralement aujourd'hui pour un auteur dramatique supérieur à ses trois contemporains ? Parce qu'il connaissait mieux les hommes et qu'il se connaissait mieux lui-même ; parce qu'il a évité les superstitions du mélodrame et de l'intrigue ; peut-être parce qu'il s'est défié de la tendance à exploiter les sujets historiques qui sévissait autour de lui. Mais un petit incident — ou accident — a contribué à le garantir des pièges : la chute de sa *Nuit Vénitienne* qui fut sifflée à l'Odéon en décembre 1830. Dégoûté du béotisme de ce public parisien, il se borna à écrire des drames ou des comédies pour sa propre satisfaction : au *Spectacle dans un fauteuil* succédèrent les *Comédies et Proverbes* dont, plus tard, les acteurs vinrent s'emparer, mais qu'il leur était alors impossible de mutiler ou de déformer gravement. Son indépendance fut plus grande que celle des poètes joués, donc astreints à des préoccupations de succès et à des concessions.

Elle le conduisit à être plus shakespearien que Dumas, Vigny et Hugo : il multiplia les changements de lieux, les changements de genres, les changements de tons, et cependant il n'éparpilla pas démesurément ses œuvres dans l'espace ; il n'en détruisit pas l'unité essentielle. L'action, dans toutes ses pièces, s'abstint des complications et des quiproquos qu'affectionnaient les fabricants de mélodrames et que ne fuyaient pas certains artistes ; elle reprit une simplicité racinienne ou plutôt molié-

resque, car Musset ne se pique point de construire avec rigueur. Cela ne l'a pas empêché d'émouvoir ou d'amuser : d'émouvoir dans les grandes scènes d'*André del Sarto* et de *Lorenzaccio*, dans plusieurs des *Caprices* ou d'*On ne badine pas avec l'amour* ; d'amuser dans bien des passages du *Chandelier* et d'*Il ne faut jurer de rien*. La composition serrée n'est pas son fait ; il est toutefois prêt, quand il le faut, à conduire, avec beaucoup de sûreté et de précision, le développement d'une scène : songez au début d'*Il ne faut jurer de rien* et du *Chandelier*, au dernier acte de *Barberine* ; les exemples abondent, prouvant que le métier, s'il n'a jamais ébloui et aveuglé son jugement, l'a soutenu plus fréquemment qu'on ne le croit. Indifférent aux roueries des mécaniciens dramatiques, il ne l'a pas été aux secrets plus relevés de son art ; en lui s'unissent curieusement la tradition de Shakespeare et la tradition de la littérature classique française.

D'autre part, ayant l'âme plus complexe, plus divisée, plus opposée parfois à elle-même que ses glorieux contemporains, doué sans doute aussi par la nature d'une curiosité et d'une clairvoyance psychologiques que ni Hugo, ni Dumas, ni même Vigny ne possédaient, il observa autour de lui, de préférence les cœurs de femmes, et aussi les ridicules des deux sexes ; il scruta son propre cœur, mobile, fantasque, passionné, désenchanté, douloureux. De cette expérience est sorti un théâtre qui est surtout, mais qui n'est pas exclusivement le théâtre de l'amour, puisque *Lorenzaccio* soulève deux problèmes d'un ordre différent : celui de la débauche et de son influence sur la conscience morale, celui des rapports de la pensée et de l'action, et puisque *Fantasio* lui-même, malgré sa vivacité ailée, nous invite à réfléchir un peu sur les tristesses de la politique étrangère et sur le sacrifice de l'intérêt particulier des princes — ou des princesses — à l'intérêt général de leurs sujets. Comme théâtre de l'amour, l'œuvre dramatique de Musset séduit par son extrême variété :

la passion ardente et sombre, la tendresse souriante, l'adoration profonde et pure (dans *Carmosine* notamment), le cynisme et la sentimentalité mélancolique, toutes les formes de l'amour y passent, et même l'amour conjugal n'est pas oublié; l'adultère non plus. Il y a les femmes capricieuses et les femmes spirituellement fidèles; celles qui sont infidèles joyeusement et celles qui le sont avec désespoir; les ingénues quelque peu âpres, les ingénues douces et fines, et celles qui ne sont qu'ingénuité, comme la Rosette d'*On ne badine pas*. Les hommes ne semblent guère moins divers: vous avez les amoureux fats, les purs et les corrompus, les jeunes gens graves et les jeunes gens qui tournent en dérision tout ce que les autres vénèrent. Une pénétration singulière illumine *les Caprices de Marianne*, *On ne badine pas avec l'amour* et, sur un plan plus noble, *Carmosine*; mais presque partout nous retrouvons la faculté de lire dans les âmes.

En outre, la vérité s'enveloppe chez Musset d'un voile souple et comme aérien. A l'histoire, qu'on ne peut sans inconvénient déformer outre mesure, il préfère le pays de la fantaisie, une vague Italie, un XVIII^e siècle approximatif, une Bavière de rêve; la poésie s'y déploie plus aisément, une poésie qui ne se contente pas d'imaginer un couple sympathique d'amoureux, une jolie princesse romanesque qui pleure, mais qui dispose auprès d'eux quelques caricatures fortement enluminées: le baron d'*On ne badine pas*, escorté de Dame Pluche et des deux goinfres, Blazius et Bridaine; le prince de Mantoue, suivi de son aide de camp Marinoni. La poésie fleurit aussi dans les propos que tiennent beaucoup de personnages; on y cueille souvent des comparaisons et des métaphores, et, s'il en est quelquefois de banales ou de démodées, il en est de gracieuses ou de puissantes qui n'ont pas cessé de charmer. La prose, avec ses rythmes plus souples et plus flottants chez Musset que ne l'est celui de l'alexandrin dans *Rolla* ou dans *les Nuits*, contribue à créer cette nuée poétique au milieu de laquelle s'avancent les grotesques

et les amoureux. C'est une poésie très différente de celle que l'on admire dans les drames de Victor Hugo ; elle est moins soignée, moins surveillée ; mais l'essence n'en est-elle pas plus subtile ? Grâce à cette essence, une pièce vulgaire en son fond, telle que *le Chandelier*, se trouve embellie.

Voilà pour quelles raisons les comédies de Musset, qui allèrent d'abord s'ensevelir dans les tomes de la *Revue des Deux Mondes*, sont ressuscitées depuis plus de quatre-vingts ans : la faute commise par les spectateurs de l'Odéon qui sifflèrent, il y aura bientôt un siècle, *la Nuit Vénitienne*, est une faute heureuse, puisqu'elle a préservé le poète des inévitables défaillances et compromissions où l'aurait engagé le contact des comédiens, puisqu'elle l'a laissé ou rendu à lui-même. Ce Romantique en rupture de ban, cet auteur des *Lettres de Dupuis à Cotonet*, fut, au théâtre, le vrai Romantique.

Aujourd'hui, de loin en loin, les scènes subventionnées ou quelques scènes populaires reprennent quelques drames de Dumas et de Vigny ; elles jouent assez régulièrement plusieurs pièces de V. Hugo (*Hernani*, *Ruy Blas*, *Marion Delorme*) et d'Alfred de Musset (*les Caprices*, *le Chandelier*, *On ne badine pas*, *Il ne faut jurer de rien*, etc.). Le théâtre romantique n'a donc pas péri tout entier, comme le théâtre de Voltaire ; on peut espérer qu'il continuera à vivre par un bouquet d'œuvres que la postérité choisira. L'action du romantisme fut, au surplus, très efficace. Nous devons à ce mouvement une incontestable libération dramatique ; il a balayé des formules d'art qui avaient été excellentes, mais qui s'étaient desséchées et qu'on ne saurait faire reverdir ; maintenant tout est possible : un drame sobre, dépouillé, économe du temps et de l'espace, ou un drame dont les tableaux sont multipliés. Chaque système paraît légitime ; nous jugeons tout arbre à ses fruits. Mais deux hommes, parmi les quatre que nous avons considérés, ont exercé ou peuvent

exercer une influence durable. Ce n'est pas Dumas : il a trop lié sa cause à celle du théâtre de son temps, il a été un producteur trop négligent et trop pressé. Ce n'est pas Vigny : il n'a point marqué le théâtre d'une empreinte assez forte, malgré *Chatterton*. Mais c'est Victor Hugo et c'est Alfred de Musset.

Le premier a engendré spirituellement tous les auteurs de drames en vers du XIX^e siècle après 1850 ; entre autres, Coppée, Richepin, Rostand. Il a longtemps enchanté des générations de jeunes gens qui savaient par cœur des tirades entières de *Hernani* et de *Ruy Blas*. Il conserve le prestige de jeunesse qui aureole, après environ trois siècles, le Corneille du *Cid*. Il inspire de la reconnaissance à ceux qui ont, à l'âge de quinze ans, beaucoup aimé ses pièces, et qui les aiment moins, la cinquantaine passée. Tous ceux qui apprécient les vers sonores, les métaphores empanachées, l'ample éloquence — et aussi la comédie lyrique —, ont du plaisir à le relire ou à le réciter. Se tournera-t-on encore vers lui pour lui demander des modèles ? Nous pouvons en douter. Si on lui en demandait, ce serait plutôt sa comédie lyrique qui en fournirait, celle du 4^e acte de *Ruy Blas*, ou du *Théâtre en liberté*, que son drame proprement dit.

Quant à Musset, il n'a pas eu, au XIX^e siècle, beaucoup d'imitateurs : son théâtre n'était pas assez théâtral pour les uns ; il était trop poétique pour les autres. Mais notre époque se sent particulièrement attirée par ses comédies et par son drame de *Lorenzaccio*. La critique est généreuse envers lui ; les auteurs dramatiques le sont plus encore parfois. Ils goûtent cette aversion pour la pièce bien faite, ce mélange de vérité et de fantaisie, de grâce et d'amertume, cette profondeur qui n'a pas l'air d'être profonde, cette allure de jeu, cette prose rythmée, chantante ou sautillante.

Ainsi le théâtre romantique n'est pas un pur phénomène d'histoire littéraire, car il continue à être lu et à être joué partiellement. L'œuvre de libération qu'il a jadis accomplie était nécessaire. Son œuvre de stimulation intellectuelle, forcément,

s'est affaiblie avec les années ; mais elle n'est pas épuisée, puisque Musset suscite toujours des admirations et, ce qui vaut mieux, des amitiés.

D. DELAFARGE.

LE MOYEN AGE ET LE ROMANTISME

Dans son livre *De l'Allemagne*, Mme de Staël nous offre, du mouvement littéraire de son temps, quelques traits de définition assez remarquables.

« Le nom de *romantique*, dit-elle, a été introduit nouvellement en Allemagne, pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'Antiquité et le Moyen Age, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne » (II, XI, p. 144, éd. Didot).

Un peu plus loin (même chapitre), elle écrit :

« L'honneur et l'amour, la bravoure et la pitié sont les sentiments qui signalent le christianisme chevaleresque ; et ces dispositions de l'âme ne peuvent se faire voir que par les dangers, les exploits, les amours, les malheurs, l'intérêt *romantique* enfin, qui varie sans cesse les tableaux ».

« ...Les modernes ont puisé dans le repentir chrétien l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes. Mais pour manifester cette existence tout intérieure, il faut qu'une grande

variété dans les faits présente sous toutes les formes les nuances infinies de ce qui se passe dans l'âme » (P. 146).

Et enfin : « ...préférer la littérature fondée sur les souvenirs de la chevalerie, sur le merveilleux du Moyen Age, à celle dont la mythologie des Grecs est la base » (P. 148).

Ce qui ressort pour nous de tels passages, c'est la place que font au Moyen Age les contemporains de Mme de Staël dans leurs conceptions les plus modernes ; les affinités qu'ils se découvrent avec ces siècles lointains ; au point qu'il serait à peu près légitime de résumer ainsi : le romantisme, c'est le Moyen Age,

Ainsi cette résurrection du Moyen Age, dont l'ordinaire histoire littéraire ne fait qu'un petit côté, un accessoire du romantisme, les contemporains en faisaient donc un caractère essentiel ? Mais de quel Moyen Age s'agit-il ? A l'aurore du XIX^e siècle, après les dédains tant affichés des classiques, que pouvait-on donc connaître du Moyen Age ? Aujourd'hui, pour étudier l'ancienne littérature de la France, nous n'avons en mains que des livres récents ; les éditions mêmes des auteurs de premier ordre ne remontent que rarement à plus de cinquante ans ; et nous savons quelle quantité de textes restent encore inédits dans les bibliothèques, et nous nous sentons à chaque pas arrêtés par de vastes ignorances : ce nous est un suffisant honneur de débroussailler parfois quelque petite ruine inconnue. Nous sommes donc amenés à tenir la connaissance du Moyen Age pour une acquisition de fraîche date, fort précaire, et qui sans doute fera sourire de nous nos petits-enfants. Mais les romantiques ? Que savaient-ils, ou que croyaient-ils donc savoir ?



En réalité, la découverte du Moyen Age est le fait d'un temps qui passe pour ne l'avoir guère apprécié : le XVIII^e siècle. On

sait les méprisantes ignorances du xvii^e. Mais moins d'un demi-siècle après *l'Art poétique*, des travailleurs consciencieux et parfois excellents commençaient de tirer de l'oubli ces antiquités nationales que Boileau y avait définitivement condamnées. De 1729 à 1733, Montfaucon publie les *Monuments de la Monarchie française*; les Bénédictins entreprennent vers le même temps la *Gallia christiana*, l'*Histoire littéraire de la France*. Des philologues, des érudits se rencontrent, qui étudient nos anciens textes en même temps que nos anciennes institutions. Lacurne de Sainte-Palaye publie ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie, sur les romans*; son glossaire de l'ancienne langue. Un collectionneur comme M. de Paulmy réunit d'admirables manuscrits français à l'Arsenal. L'Académie des Inscriptions, dans ses vingt premiers volumes de *Mémoires*, qui paraissent au cours du siècle, fait une très large place aux études du Moyen Age français. Bornons-nous à signaler, au tome II, des analyses du *Roland*, du *Dolopathos*, de *Perceval* et du *Roman de la Rose*, par Galland, plus célèbre par ses charmantes adaptations des *Mille et Une Nuits*; de Caylus, un mémoire sur les *Fabliaux* au tome XX; un autre sur la *Féerie des Anciens comparée à celle des Modernes*, au tome XXIII, et, dans le même volume, une étude sur les romans de chevalerie. Lacurne de Sainte-Palaye espace du tome VIII au tome XX ses études sur les anciens romans.

Plusieurs réimpressions de nos vieux auteurs paraissent au cours du siècle: *Jehan de Saintré* en 1724; *Gérard de Nevers* en 1727; *les Cent Nouvelles nouvelles* en 1732; *les Contes de la Reine de Navarre* en 1733; *le Roman de la Rose*, en trois volumes, en 1735; *Aucassin et Nicolette* est publié par Lacurne de Sainte-Palaye en 1752 sous ce titre, *les Amours du bon vieux temps*, où paraît déjà un peu de cet attendrissement dont le Moyen Age ne sera plus jamais débarrassé.

Un bon exemple de ce que pouvait connaître du Moyen Age, au milieu du siècle, le commun des lettrés et du public instruit,

nous est donné par la *Bibliothèque française* de l'abbé Goujet, espèce de Manuel d'histoire littéraire, enrichi d'extraits, orné de polémiques, de discussions soi-disant savantes, voire de notes bibliographiques, et qui parut en 1745. L'auteur ne connaît de l'ancienne littérature que ce qui en a été imprimé ; s'il lui arrive de faire allusion à des manuscrits, c'est uniquement à propos de textes déjà imprimés, notamment à propos des poésies de Charles d'Orléans. Pour les poètes, son silence est complet sur tout ce qui précède le XIII^e siècle : le premier cité est Hélinand ; puis vient Thibaut de Champagne, puis *le Roman de la Rose*, objet d'une longue étude non dépourvue de bon sens, mais constamment dominée et faussée par le parti-pris de tout rapporter à l'esthétique du XVIII^e siècle. Il est bien mieux renseigné sur le XIV^e et le XV^e ; il s'étend longuement sur Charles d'Orléans, qui eût été, dit-il, un grand poète « sans la grossièreté de son siècle ». L'histoire et les textes historiques sont, relativement, ce qu'il connaît le mieux. Mais ignorant complètement nos commencements littéraires, la première poésie lyrique, les poètes courtois, et, chose à peine croyable, toute l'épopée, il ne peut avoir sur l'ensemble du Moyen Age qu'un jugement tout à fait déformé ; il croit en trouver une suffisante expression dans les jeux élégants mais un peu vides des XIV^e et XV^e siècles. Ajoutons à cela ce dogmatisme, cette confiance en soi qui caractérisent le classicisme et tout pédagogue qui en disserte.

De là d'assez plaisantes inepties. Ainsi, parlant du *Roman de la Rose* : « Il oublie fréquemment la bienséance... ; par une indécence monstrueuse, il mêle avec des bagatelles et des galanteries les vérités les plus respectables et les plus saintes ». Et ceci, à propos de Villon : « Tout y coule de source, et est presque toujours manié avec un badinage fin et spirituel (!) soutenu par des expressions vives et enjouées qui réveillent le lecteur et lui donnent de l'esprit à lui-même » (IX, 312). On croirait qu'il ne l'a pas lu, et qu'il l'a confondu avec Marot, s'il n'en faisait des

citations, et si cet étonnant jugement ne venait à la suite de quelques-unes des strophes les plus sombres et les plus poignantes de Villon sur la mort ! Mais de cet inégal fatras retenons du moins cet aveu qui nous importe : l'auteur reconnaît à notre ancienne poésie « cette naïveté qui en faisoit un des principaux caractères, et qui fait encore aujourd'hui *les délices de beaucoup de personnes* ».

Ainsi les recherches des érudits, leurs publications ont déterminé un certain mouvement de curiosité : malgré ses erreurs, ses ignorances et ses incompréhensions, la *Bibliothèque française* nous révèle, à l'égard du Moyen Age, un état de l'opinion publique qui n'est plus la tranquille et méprisante négation d'un Boileau. Ce mouvement va se continuer. La grande découverte de la seconde moitié du siècle sera celle des anciens romans. L'amour « courtois » sera facilement goûté d'une époque qui a mis à la mode la « sensibilité », mélange singulier de tendresses quasi chastes et de sensualité. Les lecteurs de *la Nouvelle Héloïse* ne seront pas mal préparés au *Tristan* et au *Lancelot*. Millot, en 1774, publie une *Histoire littéraire des troubadours*, et Legrand d'Aussy, en 1782, ses *Observations sur les troubadours*. Mais déjà commencent de paraître les ouvrages qui auront la plus grande influence sur la résurrection du Moyen Age.

La *Bibliothèque des Romans* va donner, de 1775 à 1780, de nombreux extraits des compositions romanesques du Moyen Age. Epopées et romans proprement dits, ceux de la Table Ronde notamment, vont être enfin présentés au grand public, qui ne connaît que peu ou point les travaux des précédents érudits. Le comte de Tressan, fécond auteur de cette vulgarisation, n'est certes pas un savant ; il ignore autant que quiconque de ses contemporains les problèmes philologiques et historiques que posent l'intelligence et même l'établissement de nos vieux textes ; mais il a une plume agréable, et il sait donner aux choses anciennes l'air à la fois désuet et accommodé aux modes du jour

qui doit plaire au grand nombre. C'est un excellent adaptateur. Le premier roman, dont il donne l'analyse mêlée d'extraits, est le *Tristan*: c'est là un signe bien remarquable de l'esprit du temps; mais il le prend dans la compilation de Rusticien de Pise, et ne soupçonne même pas l'existence de versions plus anciennes et incomparablement plus belles: et cela aussi, malheureusement, est une marque du temps. Mais quel étonnant *Tristan*! Après un début qui reproduit, sans les allègements qui eussent été là si justifiés, les mélanges et contaminations de légendes de l'original, voici les épisodes authentiques de l'admirable poème: la fidélité apparente de l'ordonnance rend plus frappante la différence d'esprit du récit. Un exemple: l'arrivée de Tristan mourant en Irlande; étendu dans sa barque en dérive, ses doigts errent encore sur les cordes de sa harpe:

« Le roi d'Irlande et la belle Yseult sa fille étoient à une fenêtre qui avoit vue sur la mer; ils écoutent les sons de la harpe; le Roi descend, voit que c'est un chevalier blessé, le fait transporter dans son palais, et le recommande à sa fille Yseult, la plus charmante princesse qui fût alors dans l'univers ».

Ne croirait-on pas lire quelque fragment ironique et léger de *la Princesse de Babylone*? Peu après cette scène, l'auteur nous indique que Tristan et Yseult commencent à « s'admirer ». Puis voici le départ d'Irlande et la scène, merveilleuse entre toutes, du breuvage d'amour.

« Yseult et Tristan s'embarquent. Un vent favorable enfle les voiles, et leur promet une heureuse navigation. Les deux amants se regardent avec tendresse, et commencent à soupirer: l'amour sembloit porter tous ses feux sur leurs lèvres comme dans leur cœur. Il faisoit une chaleur excessive; une soif ardente les dévore. Yseult se plaint la première. Tristan aperçoit un flacon que Brangien avoit eu l'imprudence de ne pas enfermer. Il s'en saisit, court le porter à la charmante Yseult, et le partage avec elle. Hélas! ce flacon contenoit le *boire amoureux*. Yseult et

Tristan se regardent, ils soupirent ; on conçoit leur situation. La jeunesse et la beauté de Tristan auroient peut-être parlé vainement en sa faveur, mais que faire contre la magie d'une Fée, et contre celle de l'Amour ? » (VII, p. 54).

Tout est sur ce ton. Par ces adaptations, qui nous procurent aujourd'hui le plaisir un peu sarcastique d'une mascarade, Tressan apportait à son siècle des émotions très précieuses : événements imprévus, et qui ne reproduisaient pas le rythme trop connu des romans du temps ; nuances sentimentales qu'on se reprenait alors à trouver charmantes, et qui alliaient l'amour le plus dévot, la passion voluptueuse, la prouesse violente, le sacrifice de la vie à l'amour, à l'honneur, ou simplement au plaisir du risque fou et de l'aventure. Il apportait aussi un merveilleux nouveau, qui ne devait rien aux mythologies usées de la Grèce et de Rome ; c'était un affranchissement des imaginations romanesques, une occasion de rêveries incertaines, un exotisme dans le temps.

Or c'était le moment où l'esprit français s'éprenait de plus en plus de modes de penser qui ne fussent pas strictement rationnels, où tous ses écrivains préférés, suivant l'exemple de Rousseau, lui offraient plus de sentiment que de logique, et des idées aux contours vagues, propres surtout à exciter les « puissances obscures » de l'âme. Le Moyen Age, époque mal connue, répondait comme les pays lointains, comme les îles primitives dont parlaient les navigateurs, à ces besoins de nouveauté, de fiction et d'effusion. Bientôt viendront s'ajouter à ces dispositions le sentiment mélancolique de la fuite du temps, le goût de s'attarder aux évocations vagues du passé, de rêver sur les ruines et de les trouver d'autant plus touchantes qu'elles seront plus défigurées. Et le Moyen Age bénéficiera encore de cet engouement. Plus tard, après les tourmentes révolutionnaires, un renouveau de piété et de traditionnalisme monarchique se manifesterà de diverses façons dans les lettres, et le Moyen Age sera

chéri et vénéré comme un temps « où l'on croyait à Dieu et au Roi ».



Au début du XIX^e siècle, on connaît donc assez mal le Moyen Age, mais on est fort attiré vers lui, on l'aime pour des raisons complexes, très dissemblables. Les extraits du comte de Tresan, groupés et réimprimés en 1782 et 1788, le seront encore en 1822, et perpétueront en pleine époque romantique ce Moyen Age costumé à la mode du XVIII^e. Il est plaisant de penser que les grands poètes romantiques ont encore puisé là le plus clair de ce qu'ils savaient de notre littérature ancienne. Ils ont encore contemplé les gravures charmantes et surprenantes dont Marillier avait illustré la première édition, et où l'on voit une Yseult costumée à la Greuze, les seins à demi-découverts, et buvant le « breuvage d'amour » dans un verre à pied, non loin d'un petit guéridon de bon style Louis XVI !

Quel qu'il soit, ce Moyen Age glamment frelaté sollicite puissamment les imaginations, aux temps de l'Empire et de la Restauration ; il fournit des thèmes à une abondante et plate production littéraire. Le théâtre surtout affectionne les tragédies moyennageuses. *Les Templiers*, de Raynouard, ont, en 1805, un très grand succès, que les *Etats de Blois*, du même auteur, essayent de renouveler en 1810. C'est une curieuse figure que celle de ce Raynouard, petit avocat provençal qui employait ses nombreux loisirs à faire de la politique et de la littérature. Il avait commencé par une tragédie à l'antique, romaine et vertueuse, *Caton d'Utique* ; puis, comme le Moyen Age était à la mode, il l'exploita. Ce n'est que sur le tard qu'il s'avisa de l'étudier. Il consacra la fin de sa vie à des travaux d'érudition assez méthodiques, et qui, vu l'indigence de ce temps, eurent une grande

importance. Dans l'étude de l'ancienne langue, dans la remise au jour des anciens textes, Raynouard est une manière de précurseur, d'initiateur. Car, ayant commencé par un drame, il finit par une grammaire et une édition (*Choix de poésies des Troubadours*, 1816). Cette évolution originale préfigure assez bien, comme on le verra, celle même du romantisme en ce qui concerne le Moyen Age.

Car la vogue du Moyen Age va prendre désormais une nouvelle forme. A côté de ceux qui utilisent tant bien que mal le peu qu'ils savent de l'ancienne littérature, comme Creuzé de Lesser, abondant faiseur de poèmes épiques ou tragiques, qui donne les *Chevaliers de la Table Ronde* en 1812, *Amadis de Gaule* en 1813, *Roland* en 1814, d'autres amateurs du Moyen Age apparaissent, à qui ce peu qu'ils savent donne le désir d'en savoir davantage, et à qui les adaptations des vieux textes font souhaiter de connaître les textes eux-mêmes. Il faut ici mettre au premier rang l'éditeur *Crapelet*. Descendant d'une famille d'imprimeurs parisiens, Georges-Adrien Crapelet dirigea la maison à partir de 1809. Il avait deux caractéristiques également précieuses : c'était un excellent typographe et un fervent admirateur du Moyen Age. De 1816 à 1830 il publia sa *Collection des anciens monuments de la littérature française*, qui eut un très grand succès ; ce sont d'admirables livres, encore parfois consultés — l'édition du charmant *Parthenopeus de Blois* reste la seule que nous ayons en France — et toujours fort goûtés des bibliophiles.

Les textes historiques, en même temps, étaient remis au jour, méthodiquement, par les collections de Petitot et Monmerqué de 1819 à 1829 (*Mémoires relatifs à l'histoire de France*) ; de Guizot depuis 1823 ; de Buchon (*Chroniques nationales en langue vulgaire*) à partir de 1824 ; enfin de Michaud et Poujoulat à partir de 1836.

Marchangy reprenait l'œuvre du comte de Tressan, résumant,

costumant à son tour les vieux textes selon la mode nouvelle, dans sa *Gaule poétique* (1819), ouvrage curieux, qui porte très fort la marque de son temps, et qui sera une des sources où puiseront les poètes romantiques. Il est probable que le récit de la bataille de Roncevaux, dans *le Cor* de Vigny, doit quelque chose à une page de Marchangy, qui vaut d'être citée.

« Ce preux invincible dit à ses guerriers: « Retournez à la
« patrie impatiente; l'absence a trop longtemps désolé vos
« amours et refroidi la cendre de vos foyers hospitaliers; partez,
« je marcherai le dernier... — Oui, nous te précédon, lui ré-
« pondent ses compagnons... Allons suspendre des lauriers aux
« portes de nos temples; allons accorder les lyres et tresser les
« couronnes des festins... ». Tout à coup un bruit sourd fait re-
tentir la triple chaîne des échos sonores. Le preux, sans s'effra-
yer, lève les yeux et voit la cime des monts hérissée de soldats
nombreux. Forts de leur nombre, et plus encore de leurs postes
inexpugnables, les lâches crient au héros qu'il faut mourir...
Leurs carquois s'épuisent, mais ils arrachent les mélèzes, les
sapins et les cyprès; ils font rouler des rochers énormes, qui
dans leur chute détournent le cours des torrents, entraînent les
neiges amoncelées... Ses compagnons ont disparu; mais san-
glant, mutilé, il se montre encore debout... Les débris qu'on lui
lance, les troncs d'arbres, les éclats des pics fracassés, les ébou-
lements des montagnes, sont autant de degrés qu'il escalade
pour atteindre les hauteurs. Déjà son front terrible a dépassé
l'abîme; les perfides Îe voient, jettent leurs armes et s'enfuient
en poussant d'affreux hurlements... Il sonne du cor, et le son
qu'il en tire roule comme un tonnerre dans les gorges de Ronce-
vaux... La sentinelle des châteaux lointains s'inquiète à ce bruit
surnaturel qui se fait entendre jusqu'à l'armée française. Elle
a soudain connu le danger de Rolland, car lui seul pouvait faire
résonner avec tant de force le belliqueux instrument... », etc.,
etc., etc...

Nouvelle mascarade ; vaut-elle mieux que celle de Tressan ?

On n'isolait pas le Moyen Age français de celui de toute l'Europe ; comme Mme de Staël l'indiquait en ses phrases, dont le manque de précision et la confusion de pensée étaient, au fond, un surcroît de renseignements, on faisait du Moyen Age l'un des termes d'une antithèse, dont l'autre était l'antiquité, le paganisme, la mythologie, le Midi... ; donc, tout ce qui concernait la naissance des peuples modernes, même leurs plus particulières traditions, puisque ce n'était ni chrétien, ni gréco-romain, c'était du Moyen Age. Elle avait même suggéré, comme on l'a vu, que la civilisation du Moyen Age était particulièrement le fait des peuples du Nord, notamment de la barbare Germanie. Cette idée a fait son chemin ; toutes sortes d'influences ont contribué, par la suite, à la fortifier, et, appliquée à l'histoire de notre primitive littérature comme à celle de nos monuments, elle a produit une durable erreur, dont nous ne sommes pas peut-être tout à fait guéris. Il n'y a pas encore bien longtemps qu'on nous apprenait que les épopées françaises, c'était l'esprit germanique sous une forme romane... Quoi qu'il en soit, leur goût du Moyen Age portait les hommes du début du XIX^e siècle aussi bien vers les vieilles traditions celtiques, saxonnes, écossaises, espagnoles, que françaises. Fauriel répandait les chants populaires de la Grèce moderne ; de Lesser traduisait ou adaptait le *Romancero du Cid* entre 1814 et 1823 ; et surtout les romans historiques de Walter Scott, qui eurent dès leur apparition une très grande vogue, en France aussi, popularisaient maint souvenir ou légende des temps chevaleresques des Iles Britanniques. Cette diversité d'inspirations, ces évocations de races et de peuples qui n'étaient pas encore mêlés, hybridés, mais gardaient, pensait-on, mille originalités voyantes, Normands, Saxons, Celtes, Francs, Ibères, Germains des forêts lointaines, tout cela formait dans les imaginations un pêle-mêle

pittoresque, chatoyant, riche en couleurs et en contrastes, prodigieusement nouveau, et qui ne tarda pas à devenir le caractère essentiel du Moyen Age. Ce fut avant tout une imagerie, où n'importe quel bariolage était permis.

L'histoire elle-même va être renouvelée par cette séduction qu'exerce le *spectacle* du Moyen Age. Augustin Thierry, Michelet plus tard, sont des peintres. Thierry n'a-t-il pas avoué que sa vocation lui vint d'une description de Chateaubriand? Confession extrêmement précieuse et révélatrice. En fait, ses premiers travaux, les *Lettres sur l'histoire de France* (1820), sa *Conquête de l'Angleterre* (1825) et tout autant les *Récits des Temps Mérovingiens* (1835-40) sont tout imprégnés des idées littéraires du romantisme. Michelet, dans son *Moyen Age* (1833-1843) fera aussi une très grande place à la reconstitution des aspects de la vie médiévale, costumes, monuments, tout le décor. Il tentera aussi la résurrection des âmes elles-mêmes, ajoutant le pittoresque moral, si l'on peut dire, au pittoresque purement visuel. Mais il apportera dans ces tâches, quoi qu'on en ait pu dire, un souci d'exactitude, une étude des documents bien plus soignée que Thierry, et par là il ouvrira les voies à de nouvelles méthodes.

Il serait incompréhensible que cet engouement médiéval, où le pittoresque, l'imagination des spectacles, jouent un si grand rôle, n'eût pas affecté les arts plastiques en même temps que la littérature. En fait, les peintres en ont été touchés comme les écrivains, peut-être un peu plus tard qu'eux. Les débuts du siècle, en effet, sont dominés par l'art néo-classique de David, qui s'exprime naturellement en des compositions d'allure antique; beaucoup de scènes mythologiques, beaucoup de personnages grecs et romains. Puis l'Empire, les gloires militaires encouragent la peinture officielle, les tableaux de batailles, les portraits de guerriers: Gros, Géricault se satisfont du pitto-

resque violent et parfois pathétique des uniformes éclatants, des gestes de combat, des morts, des blessés sanglants, des chevaux cabrés, des visages d'un réalisme farouche. Mais bientôt on voit apparaître dans les Salons de peinture des sujets empruntés à la littérature et à l'histoire médiévales. Michallon expose en 1819 *la Mort de Roland*, en même temps qu'Ary Scheffer *les Bourgeois de Calais*; en 1822 Ingres envoie l'*Entrée de Charles V à Paris*, tandis que Delacroix se révèle avec *Dante et Virgile aux Enfers*. Désormais l'énumération des toiles inspirées chaque année par le Moyen Age devient presque impossible; Devéria, Louis Boulanger les multiplieront aux côtés de Delacroix; c'est là maintenant un des moyens d'expression du romantisme en peinture, et il donnera naissance, entre mille médiocrités, à quelques chefs-d'œuvre, dont aucun n'égale l'*Entrée des Croisés à Constantinople* (1841).

C'est dans cet ensemble d'œuvres, de suggestions et de tendances qu'il faut replacer *le Cor* d'Alfred de Vigny (1825), le premier des grands textes romantiques qui soit vraiment tiré de la littérature du Moyen Age; puis *Notre-Dame de Paris* (1831). Ici aussi le Moyen Age n'est pas évoqué seulement pour lui-même: interprété, mêlé à mille pensées et sentiments modernes, il n'est plus que le véhicule prestigieux de l'esprit romantique. Et c'est si beau, si commode, si aimé du public, que cela devient un procédé; dans ces années la littérature moyennageuse pullule, et les imitateurs, sot bétail en tout temps, foisonnent. Ils exagèrent les tendances des initiateurs, ils fabriquent un Moyen Age de pacotille commerciale...

Mais le mouvement qui, depuis quelque temps déjà, portait de plus sérieux esprits à connaître cette époque plutôt qu'à la défigurer selon les modes du moment, se trouva par là singulièrement accéléré. Excités par les littérateurs, les philologues et les archéologues entrèrent à leur tour dans le jeu. C'est une

chose très curieuse, et que l'examen des dates rend incontestable, que l'on ait commencé par rêver le Moyen Age avant de l'étudier, et que ce soit l'imagination qui ait montré le chemin à la science. Les travaux de Paulin Paris ne commencent qu'en 1831 (édition de *Berthe aux Grands Pieds*) ; ceux de Francisque Michel en 1833.

L'archéologie est plus tardive encore. On a coutume d'incarner l'étude de l'architecture médiévale en la personne, aujourd'hui bien discutée mais toujours considérable, de Viollet-le-Duc. En fait, il n'a commencé ses grands travaux de restauration et de reconstruction qu'en 1840. Il a eu un prédécesseur, mais de bien peu antérieur : c'est Duban. Le premier acte intéressant de Duban est sa publication de la *Galerie des monuments les plus remarquables jusqu'au XV^e siècle*. Or elle est de 1833-1834 et n'est pas une célébration exclusive de l'art médiéval : elle fait une grande place aux styles antiques. Jusque là, d'ailleurs, Duban ne s'était occupé que d'art antique : restitution du Portique d'Octavie, restauration d'une maison de Pompéi, etc. Il ne fut chargé de la restauration du château de Blois qu'en 1845. Didron, éminent archéologue, vrai fondateur chez nous de l'iconographie religieuse, n'entre qu'en 1835 au Comité des Monuments historiques ; il est nommé professeur d'iconographie chrétienne à la Bibliothèque royale en 1838, et fonde les *Annales archéologiques*, pour l'étude des arts du Moyen Age, en 1844.

A ce moment, vers 1840, le culte du Moyen Age chez nous a sensiblement changé de caractère : les savants l'emportent décidément sur les poètes et les romanciers. Les grands écrivains s'en détournent, à part une exception dont nous reparlerons ; c'est qu'ils se lassent de ces évocations arbitraires, où l'éclat monotone du pittoresque, du décor étrange, le déballage d'armures et d'étoffes remplace trop facilement toute substance vraiment humaine, où la bigarrure excessive des apparences n'est animée que de sentiments frustes, conventionnels. Le genre

moyennageux, «troubadour», tend à n'être plus qu'un poncif trop rutilant et fade, qu'on laisse aux auteurs de second ordre.



Il est une exception, avons-nous dit, un cas tout à fait particulier : c'est celui de Victor Hugo. Jamais il ne s'est détourné ni fatigué du Moyen Age. Il y avait trouvé des motifs d'inspiration dès les *Odes et Ballades* ; il y était revenu avec *Notre-Dame de Paris* ; c'est au moment où la défaveur commence qu'il va y faire quelques-unes de ses trouvailles poétiques les plus remarquables. *le Rhin, les Burgraves*, les pièces médiévales de la première *Légende des Siècles*, sont postérieurs à 1840. On connaît l'histoire de cette livraison du *Journal du Dimanche* du 1^{er} novembre 1846, où sous ce titre assez absurde : *Quelques romans chez nos aïeux*, V. Hugo trouva, mal traduits par le plat vulgarisateur qu'était Jubinal, les fragments épiques dont il devait faire *Aymerillot* et *le Mariage de Roland*. Rien ne permet de mieux définir le génie poétique de Hugo que la comparaison de ses sources et de ces deux poèmes ; mais ce n'est pas ici notre affaire. Le Moyen Age de Victor Hugo lui est très personnel ; c'est d'abord une utilisation variée et riche des textes et des documents, mais c'est aussi une expression complexe de sa propre personne. Sa prodigieuse faculté visuelle, son amour du décor, son goût pour le détail frappant, se donnent ici libre carrière ; il recrée un Moyen Age étonnamment fouillé, vivant, truculent, plein d'antithèses qui vont passer du concret à l'abstrait : contrastes des couleurs et des formes, mais aussi contrastes des violences et des douceurs, des brutalités sauvages avec la piété, l'humilité, l'idéalisme. Il a imposé cette vision à son siècle. Le Moyen Age « énorme et délicat » dont parle Verlaine, c'est exactement celui dont Victor Hugo a été l'inoubliable créateur. Mais ce qu'il doit surtout au Moyen Age, c'est

ce mythe du Chevalier errant, du héros invincible, serviteur de l'idéal, grâce auquel il a exprimé magnifiquement quelques-unes des idées qu'il avait le plus chères. Son imagination a transformé de cent façons ce thème admirable, et qui fut authentiquement médiéval.



Par Victor Hugo, par la durée de son activité poétique, par sa popularité presque illimitée, le Moyen Age romantique se prolonge jusqu'à nous. Est-il bien certain que, malgré les immenses progrès accomplis depuis plus d'un demi-siècle dans la connaissance de ce temps, nous n'ayons rien retenu du rêve qu'en ont fait les romantiques ? La floraison grandiose ou mièvre de l'art ogival, les poèmes et les romans d'amour, et puis les misères et les crimes que l'histoire primaire impute à la féodalité, cela forme dans nos esprits une antithèse durable de barbarie et d'idéalisme qui est tout à fait dans le goût romantique. Mais nos doctrines d'histoire littéraire recèlent bien d'autres survivances, et peut-être aussi fallacieuses.

Un exemple. Pour les premiers romantiques, le Moyen Age était une époque toute neuve, vraiment primitive, et qu'ils assimilaient à la jeunesse des peuples antiques. Ils lui appliquaient les mêmes théories, et pensaient que comme chez tous les peuples primitifs, la littérature et l'art étaient nés chez nous spontanément, de l'invention des foules. En particulier les anciennes épopées françaises n'étaient que la création instinctive du génie populaire ; on concédait qu'elles eussent été ensuite mises en ordre, et souvent défigurées, par des arrangeurs moins naïfs. Cette théorie a régné sans conteste pendant tout le XIX^e siècle ; avec quelques additions et variantes, elle est venue jusqu'à notre jeunesse ; et il ne manque pas aujourd'hui encore de livres scolaires qui la perpétuent. Les savants l'ont abandonnée

depuis assez peu ; mais celui qui l'a ruinée l'a remplacée par des vues qui n'en sont pas essentiellement différentes. La formation instinctive, spontanée, des « légendes épiques » dans des églises et des monastères, la collaboration dans le travail épique de moines qui font de l'épopée sans le savoir et de jongleurs qui ne sont que de simples arrangeurs de l'invention d'autrui ; le rôle prédominant attribué aux routes de pèlerinage et aux troupes qui y passent ; cette floraison de poèmes réguliers, ordonnés et parfois merveilleusement habiles, née du seul déplacement du rude populaire, quelle belle conception romantique, et comme on comprend que, même sous une plume très savante, elle s'épanouisse en phrases lyriques ! Est-elle toujours vraie ? L'est-elle quelquefois ? L'a venir nous le dira ; mais les hommes de 1830 en eussent été enchantés ; nous le sommes peut-être, au fond, pour les mêmes raisons qu'eux. Tant il est vrai qu'on ne saurait plus parler du Moyen Age comme d'une autre époque : toujours l'imagination s'y intéresse, portant en soi quelque ultime frisson romantique !

Ne nous en plaignons pas ; il est assez plaisant qu'après avoir tant soulevé l'enthousiasme des artistes et des poètes, le charme du Moyen Age soit encore bon à exciter le zèle de quelques érudits, à orner et troubler de prestiges poétiques les austères labeurs de la philologie. Et, même, le « genre troubadour » du début du XIX^e siècle a-t-il péri tout à fait ? N'en retrouverait-on pas mainte trace dans le style artificieusement naïf, attendri et pleurard de plus d'un de nos « remaniements » récents ? Ils ont pullulé, en ces derniers temps, comme il y a un siècle. Décidément je crois qu'il ne serait pas injuste de retourner à notre usage la définition que suggérait Mme de Staël, et de conclure : le Moyen Age, c'est notre romantisme.

Albert PAUPHLET.

LE ROMANTISME ET L'ITALIE

L'examen des œuvres pour lesquelles, entre 1820 et 1850, les écrivains français ont puisé dans les légendes espagnoles, dans l'histoire et la vie moderne de l'Espagne ramène à cette constatation que, malgré ses desseins, le romantisme ne s'est pas écarté essentiellement du classicisme. Ce n'était pas chez nous une nouveauté que d'imiter les modèles castillans et de recourir à la matière si variée de l'épopée et du drame de nos voisins pyrénéens. Victor Hugo avait eu un précurseur dans Corneille. Avant Mérimée et Gautier, Scarron, Lesage, Beaumarchais s'étaient tournés vers l'Espagne. On peut dire même que, bien avant 1830, ces écrivains et quelques autres avaient jusqu'à un certain point mis à profit les leçons de liberté qu'offrent le lyrisme, le théâtre et le roman de la patrie de Cervantès et de Calderon.

Le mouvement de curiosité attentive qui pousse les romantiques vers l'Italie, l'enthousiasme avec lequel ils utilisent les ressources poétiques et spirituelles de ce pays pour un renouvellement de l'inspiration, voilà qui marque un changement plus complet, un retour plus significatif. Il faut remonter aux origines du classicisme français pour retrouver chez les écrivains et dans l'élite intellectuelle un italianisme aussi agissant. Depuis les beaux jours de l'Hôtel de Rambouillet où l'on se pâmait

aux artificielles finesses du chevalier Marin, l'Italie était considérée comme un pays en décadence.

Certes, on continue à s'intéresser à elle. Les livres, les journaux en fournissent des preuves nombreuses. Mais il faut bien avouer que la critique, comme chez le P. Bouhours, l'emporte sur les éloges, qu'on regarde plus vers l'Italie du passé que vers l'Italie du présent. Si l'on trouve dans la presse de langue française deux publications au moins qui forment pour l'autre péninsule le pendant de *l'Espagne littéraire*, on doit reconnaître que la *Bibliothèque Italique* paraît, non pas en France, mais à Genève (de 1728 à 1734) et que le *Journal des Savans d'Italie* s'imprime en Hollande au milieu du XVIII^e siècle. Au surplus, le premier de ces recueils a pour but de faire connaître non seulement la production nouvelle de l'Italie, mais les ouvrages anciens « publiés depuis le XV^e siècle et qui méritaient d'être tirés de l'oubli ». De même, les nombreux Français qui font le voyage d'Italie jusqu'à l'époque de *l'Encyclopédie* sont guidés, sinon exclusivement, du moins principalement par des soucis d'art et d'archéologie. A partir de la Révolution, le berceau de la civilisation latine et de la Renaissance reprend un intérêt actuel. Les campagnes de Bonaparte et la constitution d'un *Regno italico* produisent dans le domaine littéraire des effets analogues à ceux qu'ont provoqués, jadis, les guerres d'Italie menées par Charles VIII, Louis XII et François I^{er}.

Une autre raison peut nous engager à considérer comme plus décisif ce retour de l'intelligence française vers l'intelligence italienne. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les contacts entre les littératures étaient trop fréquents pour que les poètes espagnols ne fussent pas, comme les écrivains de France et d'Italie, entraînés à refléter dans leurs œuvres les nouvelles tendances sentimentales et lyriques. Des morceaux comme *l'Arbre tombé* de Meléndez Valdés, comme *Ma promenade solitaire* de Cienfuegos, comme surtout *les Nuits lugubres* de Cadalso, annon-

cent nettement le romantisme. N'empêche que, dans l'ensemble, l'Espagne et les pays de langue espagnole ont suivi plutôt le mouvement amorcé ailleurs ; ils ont été emportés dans le flot romantique et plus particulièrement dans le courant du romantisme français.

Il en va autrement pour l'Italie. Découvrant à nouveau ce pays, la France romantique trouve en lui un guide en même temps qu'une source d'inspiration nouvelle, un allié qui, de soutien, se transforme ensuite en modérateur. Au terme de cette collaboration, on assiste à une transformation du romantisme européen, au triomphe du romantisme méridional et, pour tout dire, du romantisme latin.

Inattendues peut-être, ces vues apparaîtront fondées sur la réalité historique quand nous aurons examiné les tendances, les hommes et les œuvres, quand nous aurons répondu à ces trois questions : Quelles doctrines la France, lasse d'un classicisme fossilisé, a-t-elle reconnues et découvertes en Italie ? Quels exemples et quelles leçons a-t-elle reçus des grands Italiens longtemps méconnus et des romantiques militants de la terre voisine ? En quoi la nature, l'art, l'histoire et la vie de l'Italie ont-ils contribué à élargir et à renouveler la poésie française ?

I

Autant qu'en Angleterre et qu'en Allemagne, nos écrivains auraient pu trouver en Italie les germes des tendances qui allaient se développer chez nous et former un ensemble cohérent.

Qui me délivrera des Grecs et des Romains ?

s'écriait Joseph Berchoux dans son *Elégie sur les Grecs et les Ro-*

mains, qui porte la date de 1804. Or, en face des partisans des Anciens, le *Settecento* a compté nombre de novateurs qui avaient perdu sinon tout respect, du moins toute idolâtrie pour les modèles antiques. En voici un qui entend prouver à quel point Grecs et Latins étaient inférieurs pour tout ce qui touche à la philosophie. C'est Giammaria Ortes. Mettons que son *Saggio della filosofia degli antichi, esposto in versi per musica* (1757) ne soit pas chose sérieuse. Adressons-nous à un homme beaucoup plus grave, le P. Appiano Buonafede, de l'ordre des Célestins: cet historien de la philosophie et des sciences, ce biographe des Italiens célèbres de son temps, a écrit *I Filosofi fanciulli* en grande partie pour tourner en dérision les penseurs de l'antiquité.

Veut-on des noms plus illustres? On n'a que l'embarras du choix. Dans son *Socrate immaginario*, l'abbé Galiani se moque, lui aussi, de ceux qui ne jurent que par les Grecs. Baretti renchérit, ajoutant aux Hellènes les Latins. Cesarotti se déclare l'adversaire d'Homère. Bettinelli soutient dans son *Risorgimento d'Italia* que l'époque moderne l'emporte sur celle des Grecs et des Romains. Et dans ses *Notti romane*, Alessandro Verri en vient aux mêmes conclusions.

De la protestation contre l'imitation passive à la révolte contre les règles, il n'y a qu'un pas. Quand on considère une autorité comme usurpée ou factice, on a vite fait de proscrire les formes et les cadres qu'elles a fixés. Dès le XVIII^e siècle aussi, Pier Jacopo Martelli, Métastase et Baretti sapent les fondements des fameuses unités aristotéliennes. D'autres pensent à briser les barrières qui retiennent les facultés créatrices. Dans son épître *Della libertà poetica* (1766), Buonafede combat la distinction des genres. La critique italienne n'avait pas attendu jusque là pour mener ce combat; et, près de vingt ans avant la mort de Boileau, Gian Vincenzo Gravina avait, en 1692, condamné les partisans d'une rhétorique attardée. Dans une disser-

tation (*Ragionamento*) sur l'*Endimione* d'Alessandro Guidi, il avait écrit :

Les rhéteurs peuvent agiter et étirer leurs aphorismes ; jamais ils n'y feront entrer les divers genres de composition que le mouvement incessant et varié de l'esprit humain pourra inventer. Et je me demande pourquoi l'on ne rejetterait pas ce frein indiscret qui a été imposé à la puissance de notre imagination, pourquoi l'on ne laisserait pas la voie ouverte vers les immenses espaces que l'imagination est capable de parcourir.

Dans son traité *Della Ragon poetica* (1708), traduit en français sous ce titre *Raison ou Idée de la Poésie* (1755), Gravina expose des idées analogues et s'élève contre les règles d'Aristote. Vers le même temps, l'historien Lodovico Antonio Muratori, dans son livre *Della perfetta poesia italiana*, assigne la poésie au règne des sensations et des images.

L'esthétique du grand philosophe Giambattista Vico, mort en 1744, conduisait à reconnaître une dignité et une beauté égales aux plus diverses expressions de l'imagination humaine. Et c'est en 1767 seulement qu'Herder proclamait l'égalité des droits entre les littératures. Bien avant Mme de Staël, Giuseppe Baretti prenait à son compte cette idée. On lit dans *le Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, qu'il écrivait en français :

Admirez les beautés grecques : vous ferez bien. Aimez les beautés françaises : vous ferez très bien. Mais souvenez-vous toujours que la Grèce et la France ne sont que deux pays. Le monde en a d'autres encore, où les hommes ont la barbe tout aussi dure que la barbe des Grecs et des Français. Si les Grecs ont des beautés, si les Français ont des beautés, d'autres nations ont des beautés aussi. Métastasio en a d'italiennes ; de Vega, Calderon et Moreto en ont d'espagnoles ; Shakespeare et d'autres en ont d'anglaises. Peut-être quelque poète de Bassora ou du Grand Caire, d'Hispanie ou de Péquin, en ont aussi d'une espèce qui nous est inconnue. Si jamais vous viendrez à les connaître, il est à espérer que vous les admirerez et les aimerez aussi.

Beaucoup d'Italiens sont restés fidèles à la mythologie jusqu'à l'époque de Foscolo et de Monti. Mais en face d'eux se sont pressés de nombreux adversaires, et plus d'un poète du *Settecento* va jusqu'à recommander le merveilleux chrétien, tel Antonio Conti ; à l'utiliser, comme Alfonso Varano. Le retour au Moyen Age, la Restauration de la cathédrale gothique, qui sont parmi les manifestations les plus significatives du romantisme

français, n'avaient pas été poussés très loin dans l'Italie du XVIII^e siècle; mais des jalons avaient été posés. Muratori, l'émule de notre Mabillon, avait tiré certaines leçons des vieux documents d'archives et représenté à un siècle léger la foi, l'enthousiasme, la passion des héros du Moyen Age. Le jésuite Bettinelli, une des gloires du théâtre de collègue, avait conseillé d'emprunter des sujets dramatiques aux anciennes chroniques nationales. En 1766, Paolo Frisi, dans un *Saggio sopra l'architettura gotica*, admirait certains éléments de l'art du Moyen Age, et Francesco Milizia reconnaissait un caractère original à deux architectures seulement: la grecque et la gothique.

L'idée que la littérature est l'expression de la société nous apparaît comme le bien propre de Mme de Staël. En fait, ce principe avait été d'abord énoncé en France par le Comte de Bonald. Dans ses *Problemi di estetica*, M. Benedetto Croce a montré que l'on pourrait remonter plus haut encore pour trouver l'origine de cette observation. C'est ainsi que le Véronais Luigi Salvi, commentateur de Dante, écrivait en 1745, dans une dissertation sur la mythologie, que « toute composition poétique doit porter l'empreinte du siècle auquel elle appartient ».

D'assez nombreux romantiques français et presque tous les romantiques italiens ont soutenu que la poésie doit se fixer un but moral et social. Or, ce programme avait été celui d'Alfieri, après avoir été celui de Parini. Qu'on se rappelle, entre beaucoup d'autres, l'ode sur *la Salubrità dell' aria*, où le poète milanais proclamait que l'imagination n'est satisfaite que si elle joint l'utile à l'agréable:

Calda fantasia
Che sol felice è quando
L'utile unir può al vanto
Di lusinghevol canto.

Dans ces aperçus théoriques faut-il voir seulement des éléments fragmentaires qu'aucun écrivain du *Settecento* ne s'est

soucié de réunir en un corps de doctrine? Ou faut-il, au contraire, admettre certaines hypothèses récentes, formulées non pas en Italie, mais en terre britannique? Il y a près de dix ans, un critique écossais, M. Hugh Quigley, commençait à battre en brèche les idées reçues quant à l'origine nordique du romantisme. Etudiant un ouvrage de Pietro Calepio paru à Zurich en 1732, le *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, le savant professeur de l'Université d'Edimbourg plaçait en Italie le berceau de la critique moderne et faisait partir de la péninsule le mouvement de révolte contre un classicisme trop étroit. Deux ans après, en 1923, un autre Anglais, M. J. G. Robertson, est venu développer et renforcer ces conclusions. Pour lui, c'est la critique italienne qui non seulement aurait ouvert la lutte contre l'autorité des Anciens, mais qui aurait posé le principe de la relativité du goût et greffé l'idée du vrai poétique sur la conception de l'imagination créatrice. Ainsi, l'Italie aurait précédé le reste de l'Europe dans la voie de l'émancipation intellectuelle et livré la première bataille romantique.

A vrai dire, cette bataille, si bataille il y a, n'a pas fait grand bruit. Des théoriciens comme Gravina, Calepio, Muratori, Conti, Martelli, ont-ils eu une audience suffisante pour qu'on leur attribue une influence aussi profonde, aussi révolutionnaire? Le philosophe Vico, qui faisait partie de ces novateurs, n'a été lu et compris que plus tard. Il doit à Michelet une part de sa renommée.

On observerait plus justement, en se détachant des pures théories, que l'Italie de Métastase et de Goldoni, héritier de la *commedia dell'arte*, a donné des exemples plus vivants: l'exemple du drame lyrique souple, varié, qui enchantait l'Europe, de Paris à Vienne; l'exemple de la comédie familière, quasi improvisée. Deux genres qui échappent à la classification de Boileau. Sans parler de toutes sortes de tentatives dramatiques, comme les « fables théâtrales tragicomiques » de Carlo Gozzi, qui dérou-

taient et déroutent encore toutes les catégories. On pourrait remarquer aussi que la note individualiste des confessions était entrée dans la littérature italienne quelques années avant *René*, grâce à Foscolo et à sa *Vera Storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Londres, 1799).

Mais la constatation qui s'impose par-dessus tout est celle-ci : le romantisme italien en tant qu'école a précédé le romantisme français. Le mouvement a pris corps au delà des Alpes avant de le prendre en deçà. Ici, on n'aperçoit d'abord que des œuvres isolées, des essais publiés sans que leurs auteurs se soient concertés ; c'est la période qui va des premières *Méditations* aux *Odes* de Victor Hugo et aux *Poèmes* de Vigny, la période des premiers journaux, *le Conservateur littéraire*, au titre bénin, et *la Muse française*, organe du romantisme monarchiste et chrétien. On voit ensuite les Cénacles se constituer, les artistes s'essayer à préciser les nouveautés de leur esthétique, élaborer leurs manifestes. Parmi ces manifestes, il faut retenir le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, simple écho dans le fond des discussions dont Milan a été le théâtre. Car là-bas, dans la péninsule, la *Lettera semiseria di Grisostomo*, écrite par Giovanni Berchet sur deux ballades de Burger, avait ouvert la lutte dès 1816 ; dès 1818, les novateurs avaient leur organe dans le *Conciliatore*, rédigé en grande partie par Silvio Pellico ; Manzoni avait publié, en 1820 et en 1822, ses tragédies romantiques.

Cette priorité était reconnue par la *Nouvelle Encyclopédie* du 27 octobre 1827 : « L'Italie nous a devancés dans cette réforme littéraire, qui, chez nous, semble aujourd'hui à peu près sûre de triompher... ». Le triomphe vint en 1830. A ce moment, les romantiques italiens payaient leurs audaces, Berchet par l'exil, Pellico par la prison, Manzoni par le silence. Ils avaient semé les germes de la doctrine. Emportée par le vent de la nouveauté, une part de ce grain fécond avait levé en terre française.

II

Après les idées, les hommes. Ou plutôt, avec les idées, les hommes. Car il ne saurait être question ici d'une chronologie rigoureuse. Les grandes figures italiennes qui font leur entrée dans l'intelligence française et dans le sentiment esthétique, renouvelé chez nous, ce sont les génies que la nation voisine tient en réserve, dont la gloire subit des éclipses, mais pour briller d'un éclat plus pur aux grandes heures, ce sont aussi les talents que le siècle nouveau fait apparaître et triompher dans l'angoisse et le sacrifice.

Pour conquérir en France droit de cité, ces hommes ne suivent pas un tour réglé. Les morts se présentent en même temps que les vivants. Isolé dans sa grandeur souveraine, Dante leur a servi d'ambassadeur dès le siècle de la philosophie, comme pour marquer la fin d'un règne, le règne de la raison froide. Au début du XIX^e siècle, Manzoni fait un long séjour à Paris et s'y crée des amitiés fidèles. Les Italiens qui se sont fixés en France à la Restauration, comme l'historien tout classique Carlo Botta et comme l'étrange bibliothécaire qui a nom Libri, bientôt les nombreux réfugiés politiques que chasseront les révolutions malheureuses d'Italie et que grouperont ou soutiendront Mazzini et la belle princesse Belgioioso ; les Français passionnés de lettres italiennes, classiques attardés ou romantiques timides, tels Fauriel et Ginguené ; les innombrables voyageurs qui regagnent la France tout vibrants de la découverte de l'Italie ; les traducteurs, les commentateurs, les éditeurs comme l'infatigable Baudry ; les compositeurs, les chanteurs, les danseurs italiens ; les journaux comme *le Globe* et les revues nouvelles comme *la Revue des Deux Mondes*, qui fut jeune il y a cent ans ; les critiques comme Sainte-Beuve ; les professeurs comme

Villemain, Ozanam et Quinet; les essayistes comme Ampère, Mazade, Janin: tous concourent, tout concourt à faire du XIX^e siècle à ses débuts une période d'intense et actif italianisme.

C'est une invasion acceptée d'enthousiasme par tous, sauf par la police de Charles X et de Louis-Philippe. C'est un foisonnement prodigieux d'activité en faveur de l'Italie du passé et de l'Italie du présent, dans les provinces commé à Paris.

De 1811 à 1823, paraissent les dix volumes de l'*Histoire littéraire d'Italie* de Ginguené, dont le dernier est composé par l'Italien Francesco Salfi. Le quatrième n'est pas encore publié que se répand en France l'ouvrage du Suisse Sismonde de Sismondi, *De la Littérature du Midi de l'Europe*. Et la tâche que Ginguené a laissée inachevée, son collaborateur Salfi la poursuit; il écrit sur le XVII^e siècle italien quatre nouveaux volumes destinés à réhabiliter cette période si décriée, et à montrer « le génie des Italiens luttant contre le despotisme de leurs oppresseurs, et s'acquérant, par cette lutte même, de nouveaux titres de gloire, s'il est vrai que dans les circonstances les plus déplorables l'Italie ne cessa de faire preuve de vigueur et d'originalité, malgré la corruption qui menaçait de toute part et le goût et la morale publique ».

Avant que Baudry publiât à Paris ses multiples éditions des classiques italiens à côté des œuvres historiques de Botta et d'un choix des poésies de Leopardi, l'imprimeur-libraire Seguin d'Avignon avait édité de 1816 à 1818 un *Parnaso italiano*, ou recueil de poètes italiens qui allait de Dante à Alfieri et comprenait trente-quatre volumes. L'Athénée et la Société des Bonnes Lettres de Paris, la Sorbonne n'étaient pas seuls à faire une place à la littérature d'au delà des Alpes: en 1841, Demogeot traitait à la Faculté des Lettres de Lyon *des Origines de la poésie italienne*; en 1843, Eichhoff y professait un cours sur la littérature italienne et la littérature espagnole; et la *Revue du Lyonnais* publiait aux mêmes dates les discours d'ouverture de

l'un et l'autre maître. Ce périodique, qui tient une grande place dans l'histoire littéraire de notre ville, contient, du reste, nombre d'articles sur l'Italie.

On aimerait s'y attarder et l'on pourrait multiplier les exemples de l'intérêt qui s'attachait à l'Italie sous la Restauration et sous la monarchie de Juillet. Mieux vaut, cependant, dégager de cet ensemble, si vaste qu'il peut paraître désordonné et confus, les lignes maîtresses ; mieux vaut mesurer l'influence qu'ont exercée en France à l'époque romantique et les grands poètes de l'Italie ancienne, un Pétrarque, un Tasse, un Dante surtout, et les grands contemporains qui avaient nom Manzoni, Pellico, Leopardi.

Pour Pétrarque, Voltaire n'éprouvait que dédain. Dans sa correspondance, il vilipendait « le génie le plus fécond du monde dans l'art de dire toujours la même chose » ; et dans ses écrits publics, même anonymes, il était à peine moins sévère. Au moment où elle écrivait son livre *De la Littérature*, Mme de Staël, fidèle encore au goût du XVIII^e siècle, prisait moins le chantre de Laure que le poète anglais Thomson ; dans *Corinne*, elle rend justice à l'auteur du *Canzoniere*. Aux jours des premières manifestations romantiques, une autre héritière du XVIII^e siècle, Mme de Genlis, se tournant à son tour vers cette grande figure poétique du Moyen Age italien, publie son *Pétrarque et Laure* (1819), et l'imprimeur Dondey-Dupré donne le texte italien des *Rime*, avec un commentaire de Biagioli, un des nombreux Italiens de Paris.

Nos poètes s'éprennent de Pétrarque. Lamartine, qui devait lui consacrer quelques-unes des pages les plus remarquables du *Cours familier de Littérature*, emportait souvent dans ses promenades une belle édition des œuvres de ce poète. Et c'est sur des feuillets détachés de ce livre qu'il aurait, si nous en croyons le Commentaire des *Harmonies*, tracé les strophes de son *Hymne du matin*. Victor Hugo a fait mieux : sur un Pétrarque, il a écrit,

lui, sur Pétrarque. La pièce figure parmi les *Chants du crépuscule*.
Le poète s'y adresse à son devancier :

Quand d'une aube d'amour mon âme se colore,
Quand je sens ma pensée, ô chaste amant de Laure,
Loin du souffle glacé d'un vulgaire moqueur,
Eclore feuille à feuille au plus profond du cœur,
Je prends ton livre saint qu'un feu céleste embrase...
Je viens à ta fontaine, ô maître ! et je relis
Tes vers mystérieux par la grâce amollis ;
Doux trésor ! fleur d'amour, qui, dans les bois recluse,
Laisse après cinq cents ans son odeur à Vaucluse !...

Vraisemblablement composé pour Juliette Drouet, ce court poème *Ecrit sur la première page d'un Pétrarque* prouve que le dramaturge de *Marie Tudor*, de *Lucrèce Borgia* et d'*Angelo, Tyran de Padoue* savait, à l'occasion, cultiver la petite fleur bleue et puiser aux sources italiennes autre chose que de sombres tableaux où le grotesque s'allie au tragique. De son côté, Musset, lorsqu'il écrivait *le Fils du Titien*, parlait en son nom personnel autant qu'au nom de son personnage :

Lorsque j'ai lu Pétrarque, étant encore enfant,
J'ai souhaité d'avoir quelque gloire en partage.
Il aimait en poète et chantait en amant,
De la langue des Dieux lui seul sut faire usage.

L'époque romantique s'attache aussi au roman chevaleresque. On traduit alors l'Arioste ; et l'un de ces traducteurs, Mazuy, ajoute au *Roland furieux* des *Notes sur les romans chevaleresques* et sur *les chants des trouvères et des troubadours comparés au poème de l'Arioste* (1839). De son côté, le Tasse est réédité dans le texte et traduit à nouveau, par exemple par Philippon de La Madelaine dont la version est « augmentée d'une description de Jérusalem par M. de Lamartine ». Dans sa jeunesse, Lamartine avait lu et relu la *Jérusalem délivrée* et l'on ne s'étonne pas de cette collaboration à distance de siècles, de cette communion

d'intelligence entre nos romantiques et les grands poètes du *Cinquecento* comme du *Trecento*.

Vigny avait traduit en vers français deux chants de la *Gerusalemme* avant de composer ses premiers poèmes et d'adapter *Othello*. Et Lamartine, dans le voyage qu'il fit encore en Italie au seuil de la vieillesse, voulut aller jusqu'à Ferrare d'où il rapporta la pièce intitulée justement *Ferrare. Improvisé en sortant du cachot du Tasse*. La figure de Torquato Tasso était faite pour plaire aux romantiques. Le contraste que cette existence présentait entre le rêve et la réalité, ils se sont plu à le souligner. Dans le poète de la cour de Ferrare, dans le soupirant d'Eléonore d'Este, ils ont vu une victime symbolique de la perversité humaine, le martyr de l'amour et de la folie. Tous ont été conquis, jusqu'aux peintres, et *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix inspirait encore Baudelaire qui évoquait le poète malheureux :

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs !

Le poète italien qui domine le romantisme français, c'est Dante. Il avait séduit, conquis Rivarol, le premier traducteur qui ait rendu quelque chose des beautés de *l'Enfer*. Rivarol, qui pourrait incarner l'esprit français de l'ancien régime, précis, net, sec, Rivarol en personne écrivait qu' « il n'est guère dans la littérature de nom plus imposant que Dante. Le génie d'invention, la beauté des détails, la grandeur et la bizarrerie des conceptions lui ont mérité, je ne dis pas la première ou la seconde place entre Homère et Milton, Le Tasse ou Virgile, mais une place à part ». Par les traductions, depuis celle du chevalier d'Artaud de Mntor jusqu'à celle de Lamennais, par les éditions du texte original publiées à Paris, comme celle de Biagioli (1818-1819),

la poésie de Dante se répand comme elle ne s'est jamais répandue en France. Elle suscite des études de plus en plus nombreuses, jusqu'à celles de J.-J. Ampère et d'Ozanam. Dans un cours professé à l'Athénée en 1816, Nepomucène Lemercier cherchait encore à établir que *la Divine Comédie* se conforme dans une certaine mesure aux règles de l'épopée classique ; mais on ne tarda pas à ouvrir les yeux à l'évidence. A partir du Salon de 1822, où Delacroix exposa la *Barque de Dante*, *l'altissimo poeta* fut l'allié des révolutionnaires des lettres et des arts. Dans les journaux, dans les préfaces, on reconnut la maîtrise de Dante, la valeur des exemples qu'il apportait aux partisans de la poésie du Moyen Age, de la poésie chrétienne, de la poésie nationale, de la poésie philosophique, de la poésie qui ne craint pas d'allier le grotesque au sublime. Dans son discours de réception à l'Académie, Lamartine pouvait dire encore : « Dante semble le poète de notre époque ; car chaque époque adopte et rajeunit tour à tour quelqu'un de ces génies immortels qui sont toujours aussi des hommes de circonstance ; elle s'y réfléchit elle-même ; elle y retrouve sa propre image ».

Aucun des écrivains italiens du XIX^e siècle ne pouvait espérer recueillir un suffrage d'admiration aussi large. Les romantiques italiens n'ont pas été cependant sans éveiller chez nous des échos. Pour n'avoir pas eu toujours beaucoup d'éclat, ces échos n'en ont pas moins atteint les profondeurs de notre sensibilité.

C'est à Paris même que Manzoni s'est révélé comme poète en y imprimant en 1806 son ode sur la mort de Carlo Imbonati. Les tragédies du *Comte de Carmagnola* et d'*Adelghis* ont été traduites en français peu après leur apparition. La fameuse *Lettre à M. Chauvet* sur les unités de temps et de lieu, écrite dans notre langue, avait plus de sens pour les Français que pour les Italiens, même au lendemain de la *Préface de Cromwell*. Nul pays ne devait s'intéresser autant que la France à l'ode sobre

et vigoureuse inspirée à Manzoni par l'annonce soudaine de la mort de Napoléon :

Il a vécu. Comme se raidit,
après avoir exhalé son dernier soupir,
l'oublieuse dépouille
séparée de cette grande âme ;
ainsi, frappée de stupeur, muette,
la terre s'arrête à la nouvelle.
Silencieuse, elle pense à l'heure suprême
de l'homme marqué par le destin.
Elle se demande quand une semblable
empreinte de pied mortel
sur sa poussière sanglante
viendra se marquer.

Jusqu'à l'avènement du second Napoléon, on ne compte pas moins de huit versions du *Cinque Maggio*, accompagnées ou non du texte original. Mais c'est encore peu de chose en comparaison de l'accueil qui a été réservé chez nous à l'œuvre maîtresse de l'écrivain lombard. M. Paul Hazard l'a bien montré dans un essai délicat et suggestif sur les « *Promessi Sposi* » relus par un Français à l'occasion du Centenaire de ce livre.

Ces *Fiancés*, où, pour soutenir le courage des Italiens opprimés, Manzoni évoquait l'époque de la domination espagnole, ont connu de ce côté des Alpes le plus large et le plus durable succès. Ils ont suscité l'enthousiasme de Lamartine qui écrivait à l'auteur : « Mon impression a été neuve, forte et puissante... Tenez pour certain que c'est l'un des quatre ou cinq livres que j'ai lus avec le plus de ravissement en ma vie ». Le secret de ce succès a été révélé par le premier traducteur, Rey-Dussueil, quand il analysait la qualité du romantisme de Manzoni : « Ce n'est point ce romantique absurde qui se plaît à tout ce qui est vague... qui ne sait pas choisir dans la nature : c'est le romantique d'un homme de génie, qui cède au temps, et ne se livre à la fougue de son imagination qu'en se laissant guider par le goût. C'est peut-être un ouvrage romantique écrit par un auteur

classique ». Observation très juste qui laisse prévoir l'heure de l'assagissement destinée à sonner aussi pour la France, après 1830.

Silvio Pellico a concouru à éteindre les excessives ardeurs du romantisme, à chasser la rhétorique de la couleur et du verbe, à ramener les âmes à la méditation, à tourner vers la résignation la douceur lamartinienne. C'est ce que reconnaissait un autre traducteur des *Promessi Sposi* qui publiait sa version en 1834, mais qui a voulu demeurer anonyme. Ce témoignage obscur a sa valeur : « L'unanimité de tous les chrétiens éclairés qui rendent à Manzoni un si sincère et si éclatant hommage, nous était un sûr garant du bien que nous avons à faire en rendant populaire un livre si plein d'excellents sentiments..., un si digne pendant de l'œuvre sublime de Pellico. Pour nous, ce n'est pas une des moindres consolations, ni une des moindres espérances de notre temps, que la rapide popularité de Pellico et de Manzoni ».

La diffusion de *Mes prisons* et du discours *Sur les devoirs des hommes* fut immense. On pourrait en donner pour la France, et pour Lyon en particulier, de nombreuses preuves. Il n'a pas paru à Lyon moins de huit éditions d'œuvres diverses de Pellico ; et parmi les traducteurs de l'écrivain piémontais, on compte quatre Lyonnais au moins. Souhaitons que notre ville, où le futur prisonnier du Spielberg a vécu une partie de sa jeunesse, ne laisse pas passer l'année 1932 sans commémorer le centenaire de l'œuvre qui, dans sa forme volontairement dépouillée et dans sa modération, a tant fait pour la cause italienne à travers l'Europe.

Giacomo Leopardi a été moins bien partagé. Peut-être parce qu'il résistait davantage aux classifications. Il a conquis l'élite et non le peuple. Son succès s'est affirmé chez nous après 1850 ; il n'en a pas moins retenu l'attention de quelques-uns à partir de 1833, année où trois de ses *Dialogues* parurent traduits dans

le *Siècle*, et surtout à partir de 1841, date à laquelle la Librairie Européenne de Baudry publia les *Canti*. C'est alors que François Buloz demanda à Musset pour la *Revue des Deux Mondes* un article sur le poète italien. Musset se mit au travail, mais il ne persévéra pas dans son dessein. C'est à Sainte-Beuve que revint le 15 septembre 1844 l'honneur de présenter aux lecteurs de la revue l'étude attendue. Ce fut une analyse délicate, appuyée sur des exemples judicieusement choisis et agréablement traduits, un portrait comme le critique des *Lundis* savait en tracer et qui donna au poète des *Ricordanze* et de la *Ginestra* ses lettres de crédit dans la littérature française.

Quant à Musset, il ne renonça pas à s'acquitter d'une dette envers son émule italien. Quelques parties du long morceau qu'il écrivit *Après une lecture*, une lecture attentive et attendrie des *Canti*, montrent qu'il a vibré à ces accents douloureux :

O toi qu'appelle encor ta patrie abaissée,
Dans ta tombe précoce à peine refroidi,
Sombre amant de la mort, pauvre Leopardi.

.....

Seul, l'âme désolée,
Mais toujours calme et bon, sans te plaindre du sort,
Tu marchais en chantant dans ta route isolée.
L'heure dernière vint, tant de fois appelée ;
Tu la vis arriver, sans crainte et sans remord,
Et tu goûtas enfin le charme de la mort.

III

Ainsi Musset, un moment séduit par les rêves byroniens, a fini par s'attacher à un pessimisme plus amer, mais plus stoïque, celui qui fait l'originalité de Leopardi. D'une façon plus générale, le romantisme français, après avoir emprunté à l'Italie des richesses nouvelles, les a fait fructifier.

Avant l'Allemagne, Mme de Staël avait découvert la patrie de Vincenzo Monti. Elle avait révélé aux Français cette nation, moins fière et moins héroïque peut-être que l'Espagne, mais soutenue dans son malheur par de grandes traditions et d'invincibles espérances. Dans le roman italien de Mme de Staël, Corinne cite à Oswald le vers d'Alfieri :

Servi siam, ma servi ognor frementi ;

elle dit encore que « l'Italie revit tout entière dans le Dante » ; elle célèbre Pétrarque comme « le poète valeureux de l'indépendance italienne ». Et, porte-parole d'une femme trop peu sensible aux beautés de la nature, elle exalte, en même temps que l'âme italienne, les paysages de l'Italie.

Nos romantiques, en effet, n'ont pas tardé à se lasser des nuages, des brumes, de la nuit ; à rêver et à s'exalter ailleurs qu'au pays d'Ossian et de Young. L'un d'eux avait commencé par dire de lui-même : « Le manteau de la cheminée est son ciel ; la plaque son horizon ». C'est celui-là qui a senti le plus fortement l'attrait des ciels lumineux, l'amour du bleu — dont il mourait. A côté de deux pièces qui allaient figurer dans le recueil d'*España*, la *Revue de Paris* du 21 mai 1843 publiait des vers de Gautier *A une jeune Italienne*, qui était Carlotta Grisi :

Notre ciel est pleureur, et le printemps de France,
Frileux comme l'hiver, s'assied près des tisons ;
Paris est dans la boue au beau mois où Florence
Egrène ses trésors sous l'émail des gazons.

Et sur cette terre italienne où Chateaubriand, au début du siècle, était aller promener sa mélancolie, voici que l'on va chercher le soleil, les fruits d'or qu'il mûrit dans de sombres

verdures, les feuillages qu'il roussit autour des grappes gonflées, les paysages aux tons éclatants qui fascinent les yeux et enchantent le cœur. Tous nos romantiques entendent la chanson de Mignon. Lamartine va voir

des monts voilés de citrons et d'olives
Réfléchir dans les eaux leurs ombres fugitives,
Et dans leurs frais vallons, au souffle du zéphyr,
Berçer sur l'épi mûr le cep prêt à mûrir.

En imagination souvent et quelquefois dans la réalité, l'Italie attire et retient nos poètes. Les plus heureux refont le voyage. A la suite de Lamartine, qui avait été précédé là-bas par Chênédollé, tous rêvent de Naples, de Sorrente et d'Ischia. Pour dire leur nostalgie, ils trouvent des accents émouvants, tel le douloureux Gérard de Nerval :

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Et quand ils se mettent en route, c'est avec l'espoir d'aller jusqu'à ces rives lointaines. Ainsi Barbier, au début de *Il Pianto* :

Je verrai le soleil et la mer de Sorrente ;
Et, mollement couché sur ta plage odorante,
Je boirai ton air pur, ô verdoyante Ischia.

La Venise fantaisiste qui suscita tant de rêves de jeunesse, tant d'émotions ou de développement byroniens, ne reste, pour ceux qui la visitent, qu'une féerie de couleurs et la matière de tableaux sans cesse renouvelés : tableaux de nature et tableaux de mœurs. Chez Gautier, elle provoque plus de nostalgie encore que l'Espagne :

Il est certaines villes dont on se sépare comme d'une maîtresse aimée..., espèces de patries électives où l'on est plus facilement heureux qu'ailleurs, où l'on rêve de retourner et d'aller mourir... Grenade a été pour nous l'une de ces Jérusalems célestes qui brillent sous un soleil d'or dans les lointains azurés du mirage. Nous y pensions depuis notre enfance; nous l'avons quittée avec pleurs, et nous la regrettons bien souvent. Venise sera pour nous une autre Grenade, plus regrettée peut-être.

La prose de certaines descriptions romantiques de l'Italie vaut parfois les meilleurs vers. N'exprime-t-elle pas une profonde pensée en même temps qu'un vif sentiment de la nature la page que Lamartine a écrite pour commenter son poème *l'Abbaye de Vallombreuse*? Ce poème, il le composa sous les hautes futaies d'un coin de Toscane jadis chanté par l'Arioste et par Milton. L'auteur explique comment il a été amené à consigner ses strophes sur l'album des visiteurs du monastère, « Grande Chartreuse de l'Italie, bâtie au sommet des Apennins, derrière un rempart de rochers, de précipices, de torrents et de noires forêts de sapins ». Et il ajoute: « La beauté du ciel italien et la douceur du climat laissent à ce séjour de l'ascétisme abrité du monde, un caractère habitable et même délicieux: c'est la retraite, ce n'est pas la torture des sens; c'est la solitude et ce n'est pas la mort ».

La littérature romantique abonde de descriptions éclatantes ou émues du paysage italien. Mais ce serait peu si les écrivains ne découvraient pas quelque correspondance entre la splendeur des spectacles naturels et le caractère des hommes: individus et société. L'art italien est un guide qui offre pour cela des lumières nouvelles. Ici encore nous retrouvons l'ancien rapin que le classicisme attardé de Rioult avait détourné de la profession de peintre. Celui qui a élevé la transposition d'art à la hauteur d'une méthode, Gautier, qui s'est inspiré à la fois de Dante et d'un tableau de Louis Boulenger pour son *Triomphe de Pétrarque*, se plaisait avec son ami Eugène de Nully à converser des artistes italiens « plus nombreux que les flocons de neige »; dans

Melancholia, il opposait le christianisme spontané et sincère des primitifs au paganisme foncier des peintres de la Renaissance; il regrettait pourtant dans un sonnet *A Claudius Popelin* que les chefs d'œuvre de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange subissent les atteintes du temps; il admirait la puissance du sculpteur de *Moïse* comme les grâces galantes des Vénitiens; et telle chanson populaire que Paganini avait recueillie lui fournissait encore, au moment où il inclinait vers le Parnasse, l'occasion de cette transposition habile que sont les *Variations sur le Carnaval de Venise* (1849).

Mais Gautier n'est pas seul dans cette voie; et d'autres, qui ne sont ni critiques d'art ni feuilletonistes de théâtre, sentent toute la force durable et la vertu actuelle des architectes, des peintres et des musiciens d'Italie. Barbier invoque tour à tour Orcagna et Masaccio, Michel-Ange et le compositeur Giorgio Allegri dont l'archet a le pouvoir de ravir les âmes « au séjour des archanges », Raphaël et le Corrège, le Dominiquin, Léonard et Titien. Le souvenir des grands Italiens de la première et de la seconde Renaissance ne quitte pas sa pensée. Il compte, comme Mme de Staël, sur le retour aux gloires artistiques du passé pour ranimer une nation endormie. Et son pessimisme le cède parfois à la confiance, comme dans le sonnet qu'il a consacré à *Cimarosa*, comme dans le dialogue de *Chiaia* où il fait converser Salvator Rosa avec un pêcheur qui exprime les espoirs populaires. De même Antoni Deschamps, que la musique de Cimarosa et de Rossini avait conduit à étudier et aimer l'Italie, célébrait les monuments et les tableaux à côté des sites de ce pays:

Naples et les orangers; Pise et sa tour penchée;
Et le dôme de Sienne au clocher jaune et noir,

Venise et Florence, le Vatican et ses grands artistes: Raphaël et Michel-Ange.

Pour Deschamps, l'Italie,

C'est la terre du vrai, du beau, du naturel.

Et cette terre offre toute une moisson de belles histoires qui portent la marque de la vérité et du naturel. Aussi nos écrivains, fatigués des larmes de Young, oubliant par instants le mal du siècle, reléguant parmi les accessoires du mélodrame les sombres terreurs émanées des œuvres de Mme Radcliffe, se tournent-ils vers l'Italie pour y puiser un pathétique nouveau. Sans doute, dans la bonne dizaine de romans dont ils empruntent chacun le sujet à l'Italie, George Sand et Alexandre Dumas ne parviennent-ils à se renouveler qu'en partie ; sans doute Victor Hugo, dans quelques-uns de ses drames et dans *la Légende des Siècles*, continue-t-il à représenter une Italie qu'il voit à travers une lentille grossissante ; mais la sentimentalité conventionnelle, le goût de l'antithèse historique, la fausse imagination perdent peu à peu du terrain. Ceux qui sont avides de passions viriles, d'aventures sobrement et profondément tragiques utilisent les ressources de la nouvelle, de la chronique, de la légende du pays de Boccace et de Bandello, de Luigi da Porto et Giambattista Giraldi, de Varchi et de Machiavel. Ce pays a créé les figures de Carmosine et de Barberine, de Desdémone et d'Othello, de Roméo et de Juliette ; il a vu agir Lorenzaccio, Lucrece Borgia, Angelo tyran de Padoue. Nos romantiques vont y retrouver ou y découvrir ces fleurs suaves ou sanglantes de la race humaine. Et quand, d'aventure, ils inventent la donnée d'un drame de passion, comme Musset dans *les Caprices de Marianne*, ils ne manquent pas de le situer dans un cadre italien, dans le cadre de la Renaissance.

Une seule grande œuvre de l'époque romantique échappe à cette localisation dans le temps. C'est un roman, *la Chartreuse de Parme*. On ne saurait dire à quelle époque exactement se

rattache l'histoire que Stendhal situe après Waterloo et qu'il a tirée sans doute de quelque ancienne chronique restée jusqu'ici inconnue. Mais quelle histoire est plus italienne ? Et lequel des romantiques de France a mieux incorporé l'Italie à sa conception de la vie ?

Quand Stendhal meurt, en 1842, ne semble-t-il pas que l'école romantique meure avec lui ? A ce moment, en tout cas, nul tenant de cette école n'a constitué et représenté une philosophie plus nette et plus vigoureuse. Cette philosophie a été fort exactement définie par M. Paul Hazard, stendhalien à ses heures, mais qui s'élève bien au-dessus de l'anecdote. « Stendhal, dit-il, a exprimé l'essence même de l'individualisme romantique : considérer la vie comme un bien en soi ; la remplir intensément de tout ce qui peut lui donner la conscience la plus aiguë et la plus délicate de son être même ; lui faire rendre toute la passion, toute la volupté, toute l'énergie dont elle est capable ; l'enivrer d'elle-même, sans en perdre pourtant la direction et le contrôle ; et, ensuite, rentrer sans regret dans le néant d'où nous sommes sortis... Une telle conception n'a rien qui l'apparente aux philosophies du Nord... Cette conception est méditerranéenne ; elle est païenne ; elle est italienne ».

Stendhal, qui a traversé l'Allemagne, ne s'y est pas senti à l'aise. Il s'est fixé en Italie comme dans la patrie de son esprit. Il a voulu qu'on se souvint de lui, au delà de la mort, comme d'*Arrigo Beyle milanese*.

★

Aux environs de 1830, la France apprend donc à connaître sa voisine des Alpes comme sa voisine des Pyrénées. De l'Italie et de l'Espagne, les meilleurs de nos romantiques se forgent peu

à peu une image assez fidèle. Si Victor Hugo, ce grand visionnaire, reste attaché aux conventions qui font des deux péninsules des terres mélodramatiques, s'il verse dans l'idéologie qui déforme l'histoire et corse les couleurs, d'autres renoncent aux excès de la fantaisie. Devant une gravure qu'on le charge de commenter en vers, Gautier dit sa *Perplexité*. Nous sommes en 1838. Le dessin représente une dame assise jouant de la guitare et un cavalier qui se penche sur le dossier de son siège. Et Théo, qui bientôt composera tout un récit de voyage et un vaudeville pour se moquer des chercheurs de couleur locale, rassure son public :

...J'aurais pu faire, avec jalousie,
Très convenablement rimer Andalousie,
Et vous cribler le cœur à grands coups de stylet ;

J'aurais pu vous mener à Venise en gondole,
Depuis le masque noir jusqu'à la barcarolle,
Déployer à vos yeux le bagage complet ;

Et les jurons du temps, et la couleur locale,
Je vous épargne tout...

Musset, lui, avait fait, sans précautions oratoires, rimer folie avec Italie ; mais la rime était courante et on la retrouve chez A. Deschamps. Quand il remanie *les Caprices de Marianne*, il conserve assez de fantaisie pour ne pas craindre les anachronismes et pour mettre le recueil des vers de Leopardi entre les mains d'un personnage qui porte le costume italien « du temps de François I^{er} » ; mais il fait une paraphrase émouvante d'un des plus profonds parmi les *Canti*, celui qui s'intitule *Amore e Morte*.

Dans l'ensemble, ce que les écrivains de la France romantique empruntent à la patrie de Dante, ce sont des réalités, réalités substantielles et exemplaires au sens le plus plein du mot : des conceptions plus neuves en matière d'esthétique, des chefs-

d'œuvre composés sans l'appareil de règles trop étroites, un cadre de nature dont la richesse peut enchanter les plus avides de beauté colorée, des sujets où les passions mises en jeu ne sont plus sentimentales et pleurardes, une philosophie de la vie. Pour ceux qui s'attachent à Manzoni et à Pellico, cette philosophie est doucement, virilement chrétienne; pour ceux qui préfèrent Leopardi, elle est pessimiste et stoïque; enfin, elle se fait orgueilleusement païenne pour ceux qui renouent avec les traditions de la Renaissance pour fonder sur elles l'individualisme moderne.

Ainsi, la pensée italienne n'exerce pas une influence unique, rectiligne. Elle vient satisfaire et soutenir les tendances divergentes de l'âme française dans le second quart du XIX^e siècle. Un exemple nous est fourni par un des caractères du romantisme italien, le caractère libéral qui est pourtant prédominant et qui étend à la société et à la politique les aspirations au renouvellement et à l'indépendance: ce caractère ne correspond qu'à un aspect du romantisme de chez nous, même si, de 1830 à 1848, il plaît à un nombre grandissant de Français.

Mais il est un domaine où l'action de l'Italie se manifeste nette, franche, indiscutable. C'est le domaine de l'art, où elle vient rejoindre l'action de l'Espagne. La France a reçu de ses voisins du Sud l'exemple d'une liberté qui n'était ni déraison ni confusion, des éléments poétiques qu'elle a pu utiliser et agencer avec ses qualités constantes; avec son goût de la clarté, de la composition, de l'ordre. Bien avant le romantisme, l'Italie, comme l'Espagne, avait produit des œuvres modernes et nationales, dégagées des règles sévères, des moules étroits légués par l'antiquité. Elle fut une des premières à offrir des œuvres neuves et hardies, réglées, conformément à sa tradition, par le souci du vrai et de la perfection.

Dans cette voie, la France de la Restauration et de la Monarchie de Juillet n'eut qu'à s'engager progressivement. Et la

modestie toute sensée du programme des romantiques italiens, le réalisme qui perce sous leurs envolées les plus lyriques, la sincérité qui se manifeste dans tous leurs livres, prose ou vers, ont réveillé chez nos écrivains le sens de la mesure et ramené nos poètes des brumes du Nord vers le ciel clair de la latinité.

Henri BÉDARIDA.

OUVRAGES CONSULTÉS

Paul HAZARD, *Romantisme italien et romantisme européen*, dans la *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1926. — Paul HAZARD, *Pour un Centenaire. Les « Promessi Sposi » relus par un Français*; Rome, Circolo di Roma, 1927. — Paul HAZARD, *les Origines du Romantisme et les influences étrangères : le Midi*, dans les *Annales de l'Université de Paris*, juillet 1928. — Hugh QUIGLEY, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the 18th Century*; Perth, Munro & Scott, 1921. — J.-G. ROBERTSON, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*; Cambridge, University Press, 1923. — Giulio NATALI, *le Origini italiane del Romanticismo « italiano »*, dans la *Nuova Antologia*, 16 mai 1928. — Urbain MENGIN, *l'Italie des romantiques*; Paris, Plon, 1902. — Urbain MENGIN, *Lamartine à Naples et à Ischia*, dans la *Revue de Littérature comparée*, oct.-déc. 1924. — Urbain MENGIN, *Lamartine à Florence (1825-1828) d'après des documents inédits*, dans les *Annales de l'Université de Grenoble*, 1^{er} trimestre 1925. — R. NOLI, *les Romantiques français et l'Italie. Essai sur la vogue et l'influence de l'Italie en France de 1825 à 1850*; Dijon, Bernigaud et Privat, 1928 (et Paris, Hachette). — P. CICCOTTI, *les Relations entre les romantiques français et italiens*, dans le *Mercure de France*, 15 juin 1930. — N. SERBAN, *Leopardi et la France*; Paris, Champion, 1913. — Antonio DE CARLI, *l'Italia nell' opera di Victor Hugo*; Torino, Giovanni Chiantore, 1930.

LE ROMANTISME ET L'ESPAGNE

C'est un fait dès longtemps reconnu que le romantisme français doit beaucoup aux littératures qui, depuis le début du XIX^e siècle, portent le nom, consacré par Mme de Staël, de littératures du Nord. Et les études de détail que la mode tourne depuis quelque temps vers le préromantisme semblent faites pour corroborer ce lien commun.

Le plus indépendant et le plus frondeur des romantiques de France, je veux dire Alfred de Musset, désignait un poète allemand et un poète anglais comme responsables du tourment dont il était à son tour agité. Ces deux poètes, « les deux plus beaux génies du siècle après Napoléon », avaient rassemblé « tous les éléments d'angoisse et de douleur épars dans l'univers » :

Goethe, le patriarche d'une littérature nouvelle, après avoir peint dans Werther la passion qui mène au suicide, avait tracé dans son Faust la plus sombre figure humaine qui eût jamais représenté le mal et le malheur. Ses écrits commencèrent à passer d'Allemagne en France. Du fond de son cabinet d'étude, entouré de tableaux et de statues, riche, heureux et tranquille, il regardait venir à nous son œuvre de ténèbres avec un sourire paternel. Byron lui répondit par un cri de douleur qui fit tressaillir la Grèce, et suspendit Manfred sur les abîmes, comme si le néant eût été le mot de l'énigme hideuse dont il s'enveloppait...

Quand les idées anglaises et allemandes passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible...

Les origines de cette convulsion, on les fait aujourd'hui remonter plus haut. On s'est pris à rechercher et à définir le romantisme du XVIII^e siècle et d'aucuns se plaisent à explorer jusque dans les temps les plus reculés du Moyen Age ce qu'ils

appellent les courants romantiques. Aux yeux même des moins outranciers, Ossian et Young l'emportent en influence sur Byron; Herder, Lessing et les poètes du *Sturm und Drang*, sur Goethe ou Schiller.

Reste à savoir, d'ailleurs, si l'effort critique fourni par l'Allemagne à partir de 1750 n'aurait pas profité de tentatives plus faibles accomplies ailleurs: au pays qui semblait le plus attaché au classicisme, à l'Italie. C'est une hypothèse qu'ont émise des savants anglais et qu'ils ont appuyée sur des preuves ingénieuses où tout n'est pas à dédaigner...

Mais la plupart des historiens et des critiques s'en tiennent à des vues moins novatrices. Et l'on admet couramment l'étroite dépendance du romantisme français à l'égard des modèles anglais et des modèles germaniques. La notion a pénétré jusque dans les manuels. Et c'est tout dire. Contre ce lieu commun, une réaction s'est dessinée. Ne parlons pas des étrangers qui contestent au romantisme français le droit de s'appeler romantisme, parce qu'il ne compte ni un Klinger, ni un Stolberg, ni un Tieck, ni un Novalis; parce qu'à aucune époque il n'a possédé de Shelley, ni de Keats. Pensons plutôt aux réponses que s'est attirées M. Louis Reynaud pour avoir, dans son livre *le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques*, renié, au nom de la tradition française, un mouvement où il ne voit qu'abdication d'un clair génie national devant le brumeux génie du Nord. Une de ces réponses a paru récemment dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*. Elle est due à Mme C. Roe, qui intitulait son article *les Véritables Origines du Romantisme français* et reprenait la thèse ancienne de Joseph Texte: « Le romantisme en France est français ».

Soit. A travers les autres, nous aurions réussi à nous découvrir ou à nous redécouvrir nous-mêmes. L'esprit de notre race se serait assimilé parfaitement certains éléments étrangers. Et cette absorption se serait accomplie si heureusement qu'elle se serait

résolue en un pacifique triomphe national. Admettons-le. Mais voyons si l'hypothèse tient compte de tout, si le calcul, pour aboutir à une solution glorieuse, n'écarte pas des données importantes, si ces données ne permettent pas d'élargir la portée d'un succès reconnu et réel.

En dehors du lyrisme et du pathétique anglais, en dehors de la métaphysique et de la critique d'Allemagne, d'autres apports du dehors n'ont-ils pas été trop négligés ? Les peuples du Midi n'ont-ils pas eu une certaine part à l'éclosion et au triomphe du romantisme français ? Ce mouvement d'affranchissement intellectuel, d'enrichissement spirituel, de redressement artistique, on peut montrer ce qu'il doit à l'Espagne d'une part, et, de l'autre, à l'Italie.

Ce n'est ni exclure ni dédaigner la part des littératures du Nord. Le romantisme est un vaste mouvement où tout a sa place, où tous ont leur place. Il déborde les cadres de l'Europe puisqu'il s'est étendu jusqu'à l'Amérique latine. Or, dans la complexité et l'étendue de ces manifestations, il apparaît justement que l'esprit français a contribué à mettre un peu d'ordre. Nous verrons si ce résultat, il ne le doit pas à l'aide de l'Espagne et de l'Italie ; si le romantisme français n'a pas fini par revêtir un caractère nettement latin.

★

Pour ne pas être taxé d'exagération, nous ne dissimulerons pas que des critiques autorisés d'outre-Pyrénées, de savants hispanisants de chez nous ont réduit à peu de chose l'influence de l'Espagne sur la littérature française de la première moitié du XIX^e siècle. Selon Juan Valera, qui ne fut pas seulement un homme politique et un romancier, Calderon serait bien entré dans le romantisme allemand comme un facteur important. Il n'aurait presque rien donné au romantisme français. Tout au

plus pourrait-on entrevoir dans le *Théâtre de Clara Gazul* et dans *Hernani* une dérivation lointaine de ses drames; mais si le cultisme et la galanterie ridicules ont été éliminés par Mérimée et Hugo, le sentiment espagnol aurait été poussé par eux à la caricature. Cette idée a été reprise par Morel-Fatio qui a écrit: « La plupart des romantiques, presque tous, ont profondément ignoré la littérature espagnole tant ancienne que moderne; ce qu'ils ont pris à l'Espagne se réduit à des légendes, des noms, des costumes, en un mot, à de la couleur ».

Ces affirmations sont vieilles de plus de quarante ans. Depuis, l'enquête a été poussée plus à fond; et, dans son étude sur *l'Espagne et le Romantisme français*, M. Ernest Martinenche a pu reviser en grande partie un jugement trop négatif et trop sommaire.

Il est certain que beaucoup de romantiques, parlant de l'Espagne, ont fait preuve d'ignorance et d'incompréhension. Ils ne faisaient, au surplus, qu'imiter certains devanciers plus ou moins connus. L'un de ceux-là est resté illustre en Espagne sinon en France, et tristement illustre. C'est ce Masson de Morvilliers qui rédigea pour l'*Encyclopédie méthodique* une quinzaine de grandes pages sur l'Espagne, dénigrant cette nation et la vilipendant à plaisir. Loin d'observer la réserve, ou pour mieux dire l'insignifiance, de l'écrivain qui avait rédigé l'article *Espagne* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, il posait ces questions injurieuses: « Que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe? ».

Voilà ce qu'écrivait un philosophe en 1782. Trois ans après, nouveau scandale provoqué par le folliculaire qui se donnait le nom de marquis de Langle et s'appelait en réalité Jérémie-Charlemagne Fleuriau. Ce médiocre romancier débutait dans la carrière des lettres par un *Voyage de Figaro en Espagne*. Dans les éditions postérieures, il présentait son ouvrage comme

très original et très hardi. En fait, c'était une indécente plaisanterie. Le plus clair de son succès lui vint d'avoir été, en 1788, condamné au feu sur la demande du gouvernement de Charles III.

Mais il ne faudrait pas croire que l'ancien régime finissant ait compté seulement des écrivains, inintelligents ou superficiels, portés à dénigrer tout ce qui touchait à l'étranger et notamment à l'Espagne. La péninsule a été observée avec conscience et avec sympathie par le baron de Bourgoing, secrétaire d'Ambassade à Madrid, auteur d'un *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau actuel de cette monarchie* (1789). Il y a plus. Bien avant *le Spectateur du Nord* qui se publia dans la ville de Hambourg pour faire connaître la philosophie et la littérature allemandes, un autre journal avait été fondé, en France même, pour tenir le public au courant des choses d'Espagne. Ephémère comme trop de feuilles de l'époque, *l'Espagne littéraire*, où collaboraient des écrivains des deux pays, n'en a pas moins, dans les années 1774 et suivantes, joué un rôle utile.

Ce dernier quart du XVIII^e siècle, où s'élaboraient de loin les doctrines romantiques et où s'affirmaient déjà les nouvelles manières de sentir la beauté et la poésie, nous servira de point de départ. Jusque vers 1820, nous allons reconnaître un mouvement de curiosité de plus en plus marqué et une information dont on commencera à tirer parti pour le renouvellement littéraire. De 1820 aux grands triomphes romantiques de 1830, nous verrons l'Espagne ainsi découverte fournir un aliment nouveau à l'enthousiasme, un enthousiasme fort mêlé encore de fantaisie. Après 1830, enfin, nous verrons s'opérer une clarification et les efforts tendre, en poésie comme en prose, vers une représentation plus fidèle de l'âme espagnole.

★

Deux grands faits historiques ont contribué à ranimer chez les Français l'intérêt pour l'Espagne qui avait été si fort à l'époque de Richelieu, puis à la fin du règne de Louis XIV. Ces faits tiennent à la politique de la Révolution et à celle de Napoléon. L'émigration, puis les campagnes de l'Empire ont permis à un grand nombre de Français de connaître l'Espagne et de la décrire sous un jour en partie nouveau.

Le mouvement des idées dans l'émigration française a été étudié par M. Baldensperger. Et ce maître, si averti des choses de l'Europe et du Nouveau Monde, n'a pas négligé de suivre au-delà des Pyrénées les prêtres et les nobles qui s'y réfugièrent lors de la tourmente révolutionnaire. Ces émigrés qui élurent pour asilé une terre méridionale n'étaient pas tous de la région frontière, Gascogne ou Languedoc. Certains ecclésiastiques venaient de plus loin, de Bordeaux, du Limousin et jusque de la Bretagne. Mais la plupart des gentilshommes qui s'enrôlèrent soit sous les ordres du marquis de Saint-Simon, colonel de la Légion des Pyrénées, soit dans les armées du roi d'Espagne, n'avaient eu guère que les cols à traverser. C'est le cas de ce marquis de Franclieu dont on publiait, dans la *Revue de Paris* du 1^{er} novembre 1930, d'assez dramatiques *Souvenirs*. Les statistiques établies par les évêques qui les accueillirent font monter à six ou sept mille le nombre des membres du clergé qui passèrent en Espagne. Moins nombreux, sans doute, les laïcs l'étaient encore assez pour que certains patriotes s'inquiétassent de cet exode. Un M. Ch***, *citoyen français*, publiait en 1792 des *Lettres écrites de Barcelone à un zélateur de la liberté*. Il estimait qu'une bonne douzaine d'émigrés franchissait chaque jour la frontière de la seule Catalogne.

Dans ses *Lettres*, le même personnage donnait quelques-unes

de ses impressions d'Espagne. Ce classique doublé d'un idéologue jugeait avec un souverain mépris le théâtre espagnol qui était « dans la barbarie » et la littérature du pays, littérature « presque entièrement barbare ». On voit par là que les révolutionnaires étaient étrangement conservateurs dans le domaine de l'art. Chose curieuse, les novateurs se rencontrèrent dans les rangs apparemment retardataires des ci-devant. Ceux-ci voulurent connaître le pays et ils y réussirent dans une certaine mesure. Ils pénétrèrent l'âme de l'Espagne, mystique et fière, tragique et ardente. Ils comprirent la nature de ce sol, aride et lumineux, sauvage et grandiose.

Bien avant que Théophile Gautier dédaignât le conseil d'une jeune Espagnole, sa compagne de voyage: *No vaya usted á ver eso, que le dará gana de vomitar*, et composât le poème *En passant à Vergara* où il décrit

Le cadavre au teint vert qui dort le grand sommeil,

telle grande dame émigrée à Madrid était frappée par le spectacle des morts qu'on portait en terre le visage découvert, et ces « faces jaunes » l'impressionnaient dans les commencements. Les nombreux prêtres réfugiés à Montserrat, près de Barcelone, saisissaient le pittoresque de ce « site effrayant ». A la vue de ces gorges rocheuses, en face de ces treize ermitages « suspendus en l'air, habités par des saints », des prélats déclarent qu'il faudrait « avoir l'imagination de l'Arioste et faire un poème ». Ainsi les tenants du passé étaient les premiers à exprimer des sentiments romantiques, à envisager un renouvellement de l'inspiration poétique.

Ce fut ensuite le tour des soldats qui prirent part à la guerre d'Espagne. Ceux qui furent englobés dans la capitulation de Bailen, comme ceux qui sortirent vivants des combats des rues de Valence, ceux qui soutinrent une lutte sans merci contre les guerillas ou qui, à la suite de Napoléon en personne, forcèrent

le col de Somosierra, tous rapportèrent des souvenirs qui défrayèrent longtemps la curiosité du public français. Les récits du sergent Lavaux, les *Mémoires sur la guerre d'Espagne* par un apothicaire devaient paraître plus tard. Mais les impressions rapportées par les internés des pontons de Cadix et de l'îlot rocheux de Cabrera s'accordèrent avec le jugement que Lannes exprimait dans ses rapports à l'Empereur : « Guerre qui fait horreur... Guerre antihumaine, antiraisnable, car pour y conquérir une couronne, il faut d'abord tuer une nation ».

Une nation, voilà le grand mot et voilà la première découverte, une découverte que confirmera l'intervention française de 1823 dans les affaires d'Espagne. Il paraîtra alors à Paris et à Rouen une *Galerie espagnole*, recueil de notices sur tous les hommes qui ont marqué dans la péninsule pendant la guerre de l'Indépendance ou depuis la révolution de 1820. En tête de cet opuscule, on lit en exergue ce proverbe :

La verdad en su lugar,
Caiga el que caiga.

La vérité, on la connaissait depuis les sombres journées de 1808 où la résistance espagnole avait porté le premier coup à la puissance napoléonienne. L'Espagne qui s'était jadis affranchie des Maures restait capable de lutter désespérément pour sa liberté. Le peuple qui donnait un tel exemple ne pouvait-il, sur un autre terrain, fournir des modèles à ceux qui, désormais, tendaient à faire de la littérature l'expression directe de l'âme nationale ?

Si fait. Et l'on ne tarda pas à s'en aviser. De nouveaux récits de voyages arrivaient à point nommé. Tel celui de Marcillac, qui publiait en 1805 les notes qu'il avait prises au début de l'émigration. Tels ceux d'Alexandre de Laborde, qui faisait les choses à double et ajoutait à son *Voyage pittoresque* un *Itinéraire descriptif*. Telle même la quatrième édition du *Tableau* de Bour-



going, corrigé, augmenté, quelque peu dégagé de la philosophie du XVIII^e siècle. On y réhabilitait l'Espagne, matériellement florissante à la veille de la guerre de l'Indépendance, et l'Espagnol qui, au dire de Marcillac, dans son *Nouveau Voyage*, « loin de se glorifier d'être le singe de l'Europe », « met son amour-propre à être toujours lui-même ».

S'en tenant au domaine de l'esprit, Sismondi complète dans sa *Littérature du Midi de l'Europe* le tableau outrageusement-sommaire des lettres espagnoles que Mme de Staël avait tracé dès le début du siècle dans son livre *De la Littérature*. Il le fait en utilisant les travaux des critiques allemands. Bientôt, ces travaux eux-mêmes sont traduits en français: l'*Histoire de la Littérature espagnole* de Bouterweck, le *Cours familier de littérature dramatique* d'Auguste-Guillaume Schlegel. Mieux encore que l'exposé écrit de seconde main par Sismondi, ces traductions font comprendre quel parti la littérature nouvelle peut tirer de la production espagnole. Mais elles viennent, en somme, prêcher des convertis, ou tout au moins des hommes prêts à se convertir.

Pour ce qui touche aux sources d'inspiration, souvenons-nous que, si *les Aventures du dernier Abencérage* ont paru seulement en 1826, Chateaubriand était allé en Espagne même, dès 1807, puiser au vieux fonds des légendes hispano-mauresques. Et, dès ce moment, René, qui revenait de Jérusalem en suivant les côtes de la Méditerranée, s'était délecté de ce pittoresque si nouveau pour lui et si complexe. Après les quelques jours passés à Grenade aux côtés de Mme de Noailles, la sœur du voyageur Laborde, il avait publié dans le *Mercure* (juillet 1807) ses impressions sur l'Alhambra :

L'Alhambra semble être l'habitation des génies: c'est un de ces édifices des *Mille et Une Nuits*, que l'on croit voir moins en réalité qu'en songe. On ne peut se faire une juste idée de ces plâtres moulés et découpés à jour, de cette architecture de dentelles, de ces bains, de ces fontaines, de ces jardins intérieurs, où des orangers et des grenadiers sauvages se mêlent à des ruines légères. Rien n'égale la finesse et la variété des arabesques

de l'Alhambra. Les murs, chargés de ces ornements ressemblent à ces étoffes de l'Orient, que brodent, dans l'ennui du harem, des femmes esclaves. Quelque chose de voluptueux, de religieux et de guerrier fait le caractère de ce singulier édifice, espèce de cloître de l'amour, où sont encore retracées les aventures des Abencerrages; retraites où le plaisir et la cruauté habitaient ensemble, et où le roi maure faisait tomber dans le bassin de marbre la tête charmante qu'il venait de caresser.

Une telle description prélude aux fantaisies romantiques sur l'Espagne orientale, l'Espagne à demi arabe. Elle devait reparaître au centre même de l'*Abencérage*, « embellie et parée de tous les prestiges de l'art », nous disent les plus récents éditeurs de la nouvelle. Mais le plaisir que le public de 1826 prit à lire cette page sous sa forme nouvelle était le résultat d'une longue préparation.

En ce qui concerne la présentation des sujets, la méthode, le cadre, les règles, un autre exemple mérite d'être rappelé. Il prouve que, sans attendre les encouragements d'outre-Rhin, on avait compris les forces de rajeunissement que renfermait le théâtre espagnol. Tieck avait, en Allemagne, découvert Calderon; il avait imposé à l'admiration des deux Schlegel ce modèle anti-classique par excellence. Or, dès 1809, Nepomucène Lemerrier avait fait jouer un *Christophe Colomb* imité de la *Découverte du Nouveau Monde* de Lope de Vega (*El nuevo mundo descubierta por Cristobal Colón*). Certes, l'ouvrage ne manifestait aucune hardiesse excessive. Du moins, son sous-titre était-il déjà une nouveauté: *Comédie historique en vers*; de plus, et surtout, l'auteur espérait, grâce à d'habiles artifices de mise en scène, faire pardonner certaines libertés qu'il avait prises avec les fameuses unités. Victor Hugo a tenu à rappeler ce précédent: « L'unité de lieu dans *Christophe Colomb* est tout à fait rigoureusement observée, dit-il, car l'action se passe sur le pont d'un vaisseau; et audacieusement violée, car le vaisseau va de l'ancien monde au nouveau ». L'intrigue que Lemerrier faisait commencer en Espagne se continuait, en effet, en pleine mer et se dénouait au rivage d'Amérique.

Ce même Lope de Vega allait fournir des arguments à Victor Hugo qui devait rapporter dans la *Préface de Cromwell* la boutade du maître espagnol :

Cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves.

Il n'était pas jusqu'aux romantiques secondaires qui ne se prévalussent de ce modèle. Les timides et les obscurs ont aussi leur témoignage à fournir dans la question qui nous occupe. Et l'on peut rappeler avec profit ce jugement de Pierre Lebrun : « Lope peut nous aider à fonder en France un théâtre, comme le sien, national ».

★

En attendant la constitution de ce théâtre national, Lebrun, qui avait, en 1820, adapté la *Marie Stuart* de Schiller, mettait l'Espagne à la scène de la Comédie-Française, cinq ans avant *Hernani*. La pièce, en tête de laquelle il faisait la déclaration qui vient d'être rapportée, s'intitulait *le Cid d'Andalousie*. Le grand ambassadeur poétique de l'Espagne reparaisait chez nous, comme au temps de Corneille. Et dans le *Cid* la France glorifiait la vieille Espagne des légendes hautes en couleur, ornées de belles fleurs dont le parfum sentimental laisse un arrière-goût sauvage.

Avant de revenir au théâtre, il convient de marquer les étapes du chemin triomphal que la poésie française ouvrit alors au *Romancero*. On s'imaginait que ce recueil de petites pièces historiques ou épiques, sentimentales ou passionnées, était le produit d'une création spontanée, le plus bel exemple que l'on pût trouver d'une poésie vraiment populaire, d'une épopée primitive. Ces *romances*, prétendus naïfs, on se mit à les traduire, à les imiter, à en utiliser la substance pour ranimer la poésie française.

L'ancienne adaptation du *Romancero*, parue en 1782-1784 dans la *Bibliothèque Universelle des Romans*, avait passé inaperçue. Seuls les Allemands ne l'avaient pas oubliée et Herder s'en était servi pour sa propre traduction du recueil qu'il intitula *Der Cid*. La chute de Napoléon permit à Creuzé de Lesser de publier en 1814 le *Cid, romances espagnoles imitées en romances françaises*. Creuzé de Lesser avait l'ambition d'écrire en vers une histoire du héros espagnol qui, unissant « ce qu'il y a de plus simple et de plus élevé », échappât à « la morgue un peu monotone de notre poésie sérieuse » et fût aussi facile à lire que de la prose. Il exaltait la noblesse de l'œuvre qu'il adaptait, « ces archives naïves », « cette primitive histoire ».

Le zèle des traducteurs et des commentateurs s'enflamme. Voici d'abord, en 1822, les *Romances historiques traduites de l'espagnol* par Abel Hugo. Le frère du futur grand poète venait de professer un cours de littérature espagnole à la Société des Bonnes Lettres. En tête de sa traduction, il place un *Discours sur la poésie historique chantée*, où l'on trouve déjà quelques-unes des idées que Victor Hugo résumera dans une note des *Orientales*. Les romances sont des pièces admirables : chrétiennes, elles rappellent la Bible jusque par le mètre et le rythme ; mauresques, elles reflètent le génie de l'Orient. Quant à la version donnée par Abel Hugo, elle contribue à chasser les dernières traces du goût troubadour, à tourner le romantisme vers un pittoresque plus accentué. Elle met définitivement à la mode l'Espagne et le *Romancero*.

C'est à ce moment que Chateaubriand publie son *Abencérage*. C'est à ce moment qu'Emile Deschamp réunit ses *Etudes françaises et étrangères*, qui contiennent, avec des traductions de Goethe et de Schiller, les *Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths, imitées de l'Espagnol*. Dans sa préface, très importante pour l'histoire du romantisme, Deschamps affirme que son adaptation des romances est son œuvre la plus importante :

Ce poème est traduit de ces admirables romances espagnoles qu'on a si bien nommées [la formule est de Creuzé de Lesser] une Iliade sans Homère... J'ai conservé la forme lyrique des romances, en ayant soin de varier continuellement les rythmes comme les tons; et j'ai tâché de coordonner tous ces matériaux de manière à présenter un intérêt suivi, une espèce d'action dramatique ayant son exposition, son nœud et sa catastrophe.

Ainsi Deschamps croyait monter le parti qu'il était possible de tirer du *Romancero*.

Et Victor Hugo, qui, déjà, faisait figure de chef d'école, ne manqua pas d'exploiter cette mine. Le poète retrouve dans les souvenirs de son enfance une Espagne restée vivante. Il l'introduit et il introduit le *Romancero* dans ses *Orientales*. Car, pour lui, « l'Espagne c'est encore l'Orient, l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique ». Cette ethnographie de la Préface des *Orientales*, qui ne voit à quel point elle est discutable? Mais passons. Et retenons seulement de ce recueil poétique les pièces dont l'inspiration est puisée dans le *Romancero*: *la Bataille perdue* et *la Romance mauresque*. Hugo est moins informé encore que son frère sur les romances, il croit à l'existence d'une Iliade arabe à côté de l'Iliade gothique, il imagine qu'il y a eu des versions mauresques des petits drames qu'il choisit, comme celui de Mudarra. Erreurs aujourd'hui manifestes, mais qui n'empêchent pas à des vers comme ceux-ci d'avoir une certaine allure espagnole:

Si, jusqu'à l'heure venue,
J'ai gardé ma lame nue,
C'est que je voulais, bourreau,
Que, vengeant la rénégate,
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau.

On sait avec quel curiosité et quel bonheur Victor Hugo s'est porté vers les rythmes du Moyen Age et de la Pléiade pour briser la monotonie des formes lyriques de son temps. Nous pouvons remarquer ici, comme on pourrait le faire à propos du *Romancero du Cid* inséré dans la *Légende des Siècles*, que le poète, tout en respectant le mouvement de ses modèles espagnols, exhume

le vers de sept syllabes. Plus tard, ces heptamètres, il les groupera en quatrains, ce qui ajoutera une note de sobriété à ses poèmes d'inspiration espagnole. Dès maintenant, sous la couleur des mots, il fait pénétrer dans le lyrisme ou l'épopée une musique nouvelle.

Ce qui domine cependant à l'époque des *Orientales* et non pas seulement chez Hugo, c'est cette couleur justement éclatante et sombre tour à tour, et parfois simultanément. En 1824, Narcisse-Achille de Salvandy donne *Don Alonso ou l'Espagne, histoire contemporaine*, tableau romanesque, tableau interminable de la guerre de l'Indépendance qui, très discuté, provoqua l'émotion admirative de Goëthe, exprimée dans un article de l'*Allgemeine Zeitung*. Le tragique forcé, l'excès de couleur locale entrent dans le drame en même temps que dans le lyrisme. Dans *la Fille du Cid* de C. Delavigne, Rodrigue s'écrie :

Qu'un pied païen m'achève et que, pour funérailles,
Les loups de la Sierra boivent dans mes entrailles.

N'est-ce pas l'annonce de l'imprécation de Don César dans *Ruy Blas* :

J'aimerais...
Qu'un chien rongeat mon crâne au pied du pilori!

★

Hernani continue, pour Victor Hugo, *les Orientales*. Et l'on a pu dire que le *Romancero* était « la clef » du fameux drame de 1830. Sans doute le règne de la couleur, de l'outrance psychologique, du tragique sombre et par instants caricatural, ne cesse-t-il pas après la Révolution de Juillet. Toutefois, lorsqu'il s'agit de l'Espagne, une connaissance plus approfondie de la pensée et de la littérature du pays voisin, l'assagissement aussi des romantiques qui prennent de l'âge viennent adoucir peu à peu les notes trop éclatantes.

Pas d'arrêt brusque, donc ; ni de distinction absolue. Mais un passage graduel de l'Espagne orientale, truculente ou fantaisiste

des premiers romantiques à l'Espagne plus vraie des voyageurs, des critiques, voire des poètes mieux informés.

Dans les larges fresques historiques de Victor Hugo, drames et poèmes des séries successives de *la Légende des Siècles*, Mé-néndez y Pelayo a raison de retrouver toujours « les tumultes populaires, les pompeuses cavalcades, les batailles formidables, les crimes ou les supplices pittoresques et truculents ». Le poète, toujours, sera soutenu, emporté même par son imagination. L'Espagne de ses souvenirs ou de ses rêves restera celle des *Orientales* et d'*Hernani*, héroïque, chevaleresque, mais horri-fique et sombre, cruelle et féroce; ce sera la terre fanatique de l'Inquisition, une terre faite pour les grandes exaltations, la volonté rigide et tenace, le pays qui a donné le meilleur aliment au sentiment de l'honneur, à ce *pundonor* qui jamais ne fléchit ni ne pardonne.

Cette Espagne comme stylisée était-elle, d'ailleurs, si fausse? Dans l'histoire de notre littérature, en tout cas, elle a sa place entre la vision plus fantaisiste qu'offrent les enfants plus ou moins terribles de l'école de 1830 et les notations plus exactes des romantiques mieux informés.

Capricieux et fantaisiste à souhait, Alfred de Musset écrit, sans avoir vu ni l'Italie ni l'Espagne, ses *Contes d'Espagne et d'Italie*. Dans son imagination et sous la dictature de la couleur, les bleus escaliers de Madrid viennent rejoindre Venise la rouge:

Madrid, princesse des Espagnes,
Il court par les mille campagnes
Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.
La blanche ville des sérénades,
Il passe par tes promenades
Bien des petits pieds tous les soirs.

Madrid, quand tes taureaux bondissent,
Bien des mains blanches applaudissent,
Bien des écharpes sont en jeux.
Par tes belles nuits étoilées,
Bien des señoras long voilées
Descendent tes escaliers bleus.

Ne sourions pas, et demandons-nous si l'on n'a pas eu tort de faire à Victor Hugo un mérite d'avoir perçu le premier que le clair de lune était bleu. Ne rions pas non plus de l'Andalouse de Barcelone: les brunes filles du Sud ont-elles été jamais gardées toutes jalousement à Séville et à Grenade? Et, quand nous lisons dans *la Coupe et les lèvres* les deux vers qui scandalisaient si fort Sainte-Beuve:

L'un, comme Caldéron et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité...

voyons-y seulement la preuve que le poète connaissait l'Espagne à travers la littérature, à travers ces *Lettres d'Espagne* que Mérimée avait adressées au directeur de la *Revue de Paris*, comme à travers le *Théâtre de Clara Gazul*.

Ne plaisantons pas, comme on l'a fait, le grand roman hispano-mauresque de Scribe, *Piquillo Alliaga, ou les Maures sous Philippe III* (1847), ni le drame d'Alexandre Dumas, *Don Juan de Marana*. Ce sont œuvres justement oubliées. Rappelons-nous plutôt les témoignages sincères et exacts que d'autres rapportaient alors de la péninsule: Louis Viardot avec son *Madrid, ou observations sur les mœurs et usages des Espagnols* (1825); Fontaney, avec les *Scènes de la vie castillane et andalouse* (1835); Edouard Magnien, avec les trois volumes, agréablement illustrés, de ses *Excursions en Espagne* (1836-1838); la duchesse d'Abrantès; Georges Sand, qui, après avoir fait avec Musset le voyage de Venise, séjourna en compagnie de Chopin à Majorque; une autre femme, obscure, oubliée, mais qui nous touche de plus près: Jane Dubuisson, notre compatriote, qui visita à son tour les Baléares et publia ses impressions de *Palma* dans la *Revue du Lyonnais* de 1841.

Si l'on voulait compléter cette galerie de voyageurs, des voyageurs qui observent, il faudrait mentionner encore *Un été en Espagne* de Challamel (1845) et *Mes vacances en Espagne* d'Ed-

gar Quinet (1846). L'apôtre des nationalités trouvait chez nos voisins du Sud-Ouest un exemple de nature à confirmer ses principes, à ancrer ses convictions.

★

Genre usé, dira-t-on, que le Voyage et le « voyage d'Espagne » plus qu'aucun autre. Comment se reconnaître dans cette pléthore ? Que choisir ? Et qui retenir ? Voici un nom et une œuvre. Le nom est des illustres, c'est celui d'un des militants de 1830, des combattants de la soirée d'*Hernani*. L'œuvre, elle a défié le temps, elle ne s'est pas laissé ensevelir sous la poussière des bibliothèques. Elle avait paru d'abord en feuilletons assez irréguliers dans *la Presse*. Son auteur lui assura le succès en la reprenant en volume sur le titre de *Tra los montes*, dont on s'est trop gaussé, puis de *Voyage en Espagne*. Théophile Gautier ranimait, renouvelait le genre, en même temps que dans les poèmes d'*España* il transposait en lyrisme quelques-unes de ses impressions. Ces vers et ces proses expliquent alternativement le sol et l'art de l'Espagne.

Voici la mélancolie de Tolède ou de l'Escurial,

Débauche de granit du Tibère espagnol,
... géant assoupi qui rêve éternité ;

voici, la petite fleur rose, la fleur qu'il faut chercher au flanc de la sierra de Guadarrama, et les yeux bleus de la montagne,

des lacs de quelques toises,
Purs comme des cristaux, bleus comme des turquoises ;

voici, enfin, aux approches de la Manche, patrie de Don Quichotte, l'« aridité effroyable » de cette extrémité de la Vieille Castille qui inspire au poète sa méditation *In deserto*, après avoir été décrite par le feuilletoniste :

Puerto Lapiche consiste en quelques masures plus qu'à demi ruinées, accroupies et juchées sur le penchant d'un coteau lézardé, éraillé, friable à force de sécheresse, et qui s'éboule en déchirures bizarres. C'est le comble de l'aridité et de la désolation. Tout est couleur de liège et de pierre ponce. Le feu du ciel semble avoir passé par là ; une poussière grise, fine comme du grès pilé, enfarine encore le tableau. Cette misère est d'autant plus navrante que l'éclat d'un ciel implacable en fait ressortir toutes les pauvretés. La mélancolie nuageuse du Nord n'est rien à côté de la lumineuse tristesse des pays chauds.

Et voilà les œuvres de Ribera, de Valdès Léal et de Zurbaran, voilà ce plat que Gautier dit avoir admiré « dans le boudoir ambré d'une jeune marquise » et qui représentait le chef de Saint Jean-Baptiste, sculpté en bois et peint,

Chef d'œuvre affreux, signé Montañés de Séville,
D'une vérité telle et d'un si fin travail,
Qu'un bourreau n'aurait su reprendre un seul détail.

Et plus d'une fois l'écrivain entend par ses explications unir à la terre d'Espagne la pensée et l'art qui sont nés d'elle :

Le besoin du vrai, si repoussant qu'il soit, est un trait caractéristique de l'art espagnol : l'idéal et la convention ne sont pas dans le génie de ce peuple... La sculpture n'est pas suffisante pour lui : il lui faut des statues coloriées, des madones fardées et revêtues d'habits véritables. Jamais, à son gré, l'illusion matérielle n'est portée assez loin... Le célèbre christ si révérend de Burgos est un exemple frappant de ce goût bizarre ¹.

Au cours du voyage de 1840, il est arrivé enfin à l'homme qu'était Gautier de se laisser saisir par le fond mystique et ascétique de l'âme espagnole :

1. Il n'est pas possible de donner ici des indications même sommaires sur l'influence artistique exercée par l'Espagne à l'époque romantique. Notons seulement que, pour la peinture, il faudrait encore se renseigner auprès de Gautier. Celui-ci publiait dans *la Presse* des 27 et 28 août 1850 (l'année où Adolphe Adam composait la partition de *la Giralda*, après celle du *Toréador*) cet article sur le *Musée espagnol* qui a été repris dans les *Tableaux à la plume*. Le critique y expliquait comment l'engouement pour l'Espagne s'était étendu assez vite de la poésie aux autres arts : « Le silence s'était fait sur ce beau pays, que l'école romantique remit à la mode par les *Orientales* de Victor Hugo, les *Contes* d'Alfred de Musset, le *Théâtre de Clara Gazul* et les *Nouvelles* de Mérimée. On étudia le romancero, les pièces de Calderon, et, le mouvement des esprits passant bientôt de la poésie aux autres arts, on s'enquit de la peinture espagnole, dont quelques sérieux échantillons épars dans les musées du reste de l'Europe, ou rapportés dans les fourgons de l'armée impériale, donnaient une haute idée, et surtout une idée analogue au sentiment de l'époque. Par une réaction très concevable contre le goût pseudo-classique qui régnait alors en peinture comme en poésie, on s'était tourné vers le Moyen Age, les cathédrales, les barons bardés de fer, les moines ensevelis dans leurs frocs et nul pays mieux que l'Espagne ne réalisait cet idéal chevaleresque et catholique ».

O toi qui passe par ce cloître,
Songe à la mort ! — Tu n'es pas sûr
De voir s'allonger et décroître,
Une autre fois, ton ombre au mur.

Ainsi l'Espagne confirmait dans ses préoccupations de l'au-delà le poète d'*Albertus* et de *la Comédie de la Mort*.

Et longtemps le beau pays exerça sur lui sa nostalgie. Dans la nouvelle de *Militona*, qui date de 1847 et qui est comme sa *Carmen*, Gautier inséra de vivants souvenirs de Madrid avec cette *Rondalla* qui figure aussi parmi les *Emaux et Camées*. Plus tard encore, le 27 août 1850, il écrivit dans *la Presse* :

« L'Espagne est le pays romantique par excellence ; aucune nation n'a moins emprunté à l'antiquité ». Et, romantique déjà tourné vers le Parnasse, il lui suffisait de voir au Gymnase danser la Petra Camara pour se rappeler tel récit de Nodier et pour composer les quatrains à la fois colorés et sculpturaux d'*Inès de las Sierras*.

★

Quelque fidèles que soient l'intelligence et la sensibilité de Gautier, celui-ci le cède encore en exactitude à Mérimée. Cet essayiste divers, cet archéologue ouvert à toutes les choses du présent, ce styliste raffiné, a voyagé presque autant que le bon et mobile Théo. Mais, s'il a parcouru l'Europe du couchant au levant, c'est à l'Espagne qu'il revenait toujours comme au pays de son âme. Comme l'a très bien dit M. Paul Hazard, « en elle il retrouvait la simplicité et la force de l'instinct primitif, les ardeurs qui consomment l'être tout entier, une sorte de mysticisme apporté jusque dans les passions les plus païennes..., l'affirmation totale et sans réserve de l'individu, farouche et beau sous l'éclatant soleil ».

Prosper Mérimée résume, pour ainsi dire, en lui les attitudes de la pensée française et les états de l'âme française en face de l'Espagne durant toute la période romantique. Il part de la

gracieuse mystification du *Théâtre de Clara Gazul*, son amour pour la comédienne espagnole n'étant qu'une fantaisie légère, digne de Musset. L'Espagne qu'il représente là est encore toute livresque. Du moins lui sert-elle à railler les classiques attardés. Et l'on peut dire qu'une pièce comme *l'Occasion* représente déjà l'Espagne au naturel, encore que la scène soit à La Havane. Voici ensuite que l'écrivain visite le pays qu'il a représenté. Cette vision directe le délivre du souci exotique, du goût trop déclaré pour la couleur locale. Cela, il l'abandonne aux écrivains secondaires. Ce qu'il cherche et ce qu'il représente dans ses *Lettres d'Espagne*, c'est une terre et un esprit plus réels, c'est l'énergie vouée tout entière à une passion sans merci. A la fantaisie succède chez Mérimée l'enthousiasme pour le pays et pour le peuple qu'il découvre: toreros, contrebandiers, bandits, tous ceux qui sont épris du danger. Et, quand viendra le troisième terme de l'évolution, l'écrivain saura, dans *Carmen*, représenter deux âmes espagnoles avec une force et une simplicité inconnues jusque-là.

Il faut dire que, ce drame local et comme ethnographique, l'auteur a su le porter à la hauteur d'un drame humain. La triste héroïne est si belle avec ses yeux de gitane (« œil de bohémien, œil de loup », dit le proverbe espagnol), elle est si habile à écarter sa mantille « afin de montrer ses épaules » et les fleurs qui ornent son corsage, à lancer « d'un mouvement du pouce » juste entre les deux yeux de l'homme la fleur de cassie qu'elle tient à la bouche, elle est si audacieusement féminine que, du premier coup, elle conquiert Don José. Et Don José est sa proie: à la vie, à la mort, au déshonneur et pour un peu à la damnation. « Monsieur, on devient coquin sans y penser. Une jolie fille vous fait perdre la tête, on se bat pour elle, un malheur arrive, il faut vivre à la montagne, et de contrebandier on devient voleur avant d'avoir réfléchi... ». L'étrange créature ! Son humeur est pareille à celle du ciel de Navarre: « Jamais, explique le héros,

jamais l'orage n'est si près de nos montagnes que lorsque le soleil est le plus brillant ». Et devant cette femme, le noble bandit est si faible qu'il obéit, de son propre aveu, à tous ses caprices, jusqu'au jour où, furieusement jaloux, désespérant de lui faire changer de vie, il la tue, puis se livre à la justice, qui demain lui fera expier tant de crimes dictés par une passion tragique.

Les pages que Mérimée a écrites sur ce thème sont romantiques, sans nul doute. Mais comment nier qu'elles dépassent le romantisme et qu'elles se classent, par leur profondeur, au rang des pages éternelles ?

N'est-ce pas ce qu'avait fait Corneille, quand, deux siècles plus tôt, il avait repris la légende du Cid pour l'adapter au génie français ?

★

Nous nous trouvons ainsi ramenés à cette constatation essentielle que la révolution romantique s'appellerait mieux une évolution. La poésie française de la première moitié du XIX^e siècle a rajeuni et renouvelé, non brisé les traditions littéraires de la France. Et les emprunts que nos écrivains ont fait alors à l'Espagne, loin de les déraciner, de compromettre en eux le caractère de la race, leur ont servi à manifester une fois de plus une vertu française, la force d'assimilation. Sous le ciel plus pâle de notre pays, sous notre soleil qui se joue entre de délicates vapeurs plus qu'il ne trône dans un azur sans tache, les plantes et les fleurs du Midi prennent à la longue des tons moins éclatants. Mais ces nuances plus douces ne sont pas sans charme et la plante ou la fleur reste reconnaissable.

L'Espagne elle-même, en dehors de quelques exceptions, s'est reconnue dans les portraits que nos romantiques ont tracés d'elle. Théophile Gautier note avec empressement qu'il a assisté dans Valladolid à une représentation d'*Hernani*, « traduit par

don Eugenio de Ochoa ». Et nombre de *corridos* s'ouvrent aujourd'hui encore aux accents de *Carmen*. Transformée en opéra-comique, et même en dehors de l'interprétation musicale de Bizet, la nouvelle de Mérimée a conquis droit de cité en Espagne comme dans le reste du monde.

L'inspiration tirée des légendes du Cid, l'imitation du théâtre espagnol, plus libre d'entraves, n'ont pas empêché le romantisme de rejoindre le classicisme dans ce qu'il avait de meilleur. Elever le particulier à la hauteur du général, discerner dans le momentané et dans l'accidentel les caractères de l'éternel et de l'universel : voilà ce que nos romantiques ont fait à leur tour, même quand ils traitaient une matière puisée aux sources neuves de l'Espagne.

Ayant élargi leur horizon par la connaissance de plus en plus sûre d'un pays prestigieux, ils ont réussi à donner aux histoires, aux émotions et aux images toutes fraîches qu'ils en tiraient une beauté ordonnée et une portée humaine dignes des grandes œuvres d'Athènes et de Rome, dignes de la civilisation méditerranéenne.

Henri BÉDARIDA.

OUVRAGES CONSULTÉS

- L. REYNAUD, *le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques*; Paris, A. Colin, 1926. —
F. BALDENSPERGER, *les Influences du Nord dans le Romantisme français*, dans les
Annales de l'Université de Paris; juillet 1928. — Mme C. ROE, *les Véritables origines du
Romantisme français*, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*; avril-juin 1929. —
A. MOREL-FATIO, *Etudes sur l'Espagne. Première Série (I. Comment la France a connu et
compris l'Espagne depuis le Moyen Age)*; Paris, Vieweg, 1888. — M. MENENDEZ Y
PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. V: *El romanticismo en Francia*;
Madrid, Pérez Dubrull, 1891. — E. MARTINENCHE, *l'Espagne et le Romantisme français*;
Paris, Hachette, 1922. — F. BALDENSPERGER, *le Mouvement des idées dans l'émigration
française*; Paris, Plon, 1925. — CHATEAUBRIAND, *les Aventures du dernier Abencérage*,
éditées par Paul Hazard et Marie-Jeanne Durry (*Préface*); Paris, Champion, 1926. —
A. FARINELLI, *il Romanticismo nel Mondo Latino*; Torino, Bocca, 1927. — P. HAZARD,
les Origines du Romantisme et les influences étrangères: le Midi, dans les *Annales de
l'Université de Paris*; juillet 1928. — H. TRONCHON, *Romantisme et préromantisme (V.
Romanceros préromantiques)*; Paris, Les Belles Lettres, 1930. — R. JASINSKI, *l'España
de Th. Gautier. Édition critique*; Paris, Vuibert, 1929.

Le gerant, PAUPHILET.

Imp. M. AUDIN, 3, rue Davout, Lyon.

