

La
Société Nouvelle

Revue internationale

Sociologie, Arts, Sciences, Lettres

7^e ANNÉE — TOME II

PARIS
H. LE SOUDIER
174, Boulevard Saint-Germain.

BRUXELLES
BUREAUX :
32, rue de l'Industrie, 32

Paris. — Albert Savine, 12, rue des Pyramides.

1891

	Pages
La Grande Jacquerie en Russie. Traduction libre du roman <i>Pougatchovtzi (suite et fin)</i> . — Eugène Salias	190
Chronique scientifique. <i>Les sciences physiques en 1891</i> . — Clémence Royer	208
Chronique des livres. <i>Un regard en arrière</i> . — S. Merlino	222
Chronique littéraire. <i>Les Contes d'Yperdamme</i> . — <i>Suggestion</i> . — <i>Bruxelles vivant</i> . — Hubert Krains	226
Revue des périodiques. — S. M.	233
Le nouveau programme des Socialistes allemands. — Hixé	238
Le mois. — <i>Le Congrès socialiste de Bruxelles</i> . — <i>Le mouvement littéraire international</i> . — <i>Un opéra inédit de Wagner</i>	242

N° LXXXI. — 30 SEPTEMBRE.

L'Enquête sur l'Evolution littéraire. — Albert Giraud	245
La doctrine de Marx et le nouveau programme des social-démocrates allemands. — S. Merlino	272
Histoire des lettres belges d'expressions française. <i>La Genèse du mouvement actuel</i> . — Francis Nautet	293
Le Droit des gens et la Révolution française. <i>Les theories et les faits sous la Révolution</i> . La Convention nationale. — Ernest Nys.	305
Strophes en prose. <i>Un départ</i> . — <i>Mes mortes</i> . — <i>Coincidence</i> . — Emile Verhaeren	331
Le Congrès socialiste de Bruxelles. — F. Brouez	337
Chronique littéraire. <i>Les Bons Parents</i> d'Hubert Krains. — G. Eekhoud.	357
Le mois. <i>Enquête littéraire</i> : Belgique, M. Eekhoud. Allemagne. <i>Le Théâtre Libre de Berlin</i> . — Les Tisserands de M. Hauptmann. — <i>Poèmes d'Hérodos</i> . — Fortnightly Review : <i>MM. Maeterlinck et Barrés</i>	363

N° LXXXII. — 30 OCTOBRE.

L'Enquête sur l'Evolution littéraire (<i>suite et fin</i>). — Albert Giraud.	365
Le Paupérisme — Van Zoolegem	379
Littérature anglaise. <i>Deux poèmes d'Alfred Tennyson</i> , traduits par Georges Destrée	401
Les Sciences de la vie en 1891. — Clémence Royer.	405
Le « Prometheus » de Goethe. — G. Dwelshauvers.	427
Causerie sur les académiques. — Eugène Demolder	446
Chronique des livres. <i>News from Nowhere</i> . — S. Merlino	452
Chronique littéraire. <i>Les Sept Princesses</i> . — Eugène Demolder.	460
Revue des périodiques. — S. M.	464

	Pages
Bulletin du mouvement social. <i>Allemagne</i> . — <i>Italie</i> . — <i>Russie</i> . — <i>Angleterre</i> . — <i>Etats-Unis</i> . — F. B.	470
Le mois. <i>Georges Brandes</i> . — <i>Un portrait de Bakouine</i> . — <i>Un nouveau livre de Walt Withman</i> . — <i>Au pôle nord en ballon</i> . — <i>Le mouvement littéraire : Un article de M. Albert Giraud</i> . — <i>Interview de M. Picard</i>	475

N° LXXXIII-LXXXIV. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE.

Le programme d'Erfurth. — S. Merlino	477
Histoire des lettres belges d'expression française (<i>suite</i>). — Francis Nautet	494
Strophes en prose. — Em. Verhaeren	519
Les lois sociologiques. — Guill. De Greef.	524
Le socialisme libertaire. — Ag. De Potter.	555
Littérature anglaise. <i>Deux poèmes de Tennyson</i> . — Georges Destrée	569
James Ensor. — Eug. Demolder	581
Essai philosophique. <i>Lois de l'esprit</i> . — R.-W. Emerson	592
Les ouvriers anglais. <i>Trades-Unions et travailleurs non organisés</i> . — G. Fleming	609
A une papetière. — Derniers bourgeois. — Le conte de Toone. — Max Waller	630
La question sociale. — Frédéric Borde.	635
Le péril religieux en France. — Ch. Malato	643
Chronique littéraire. <i>Chantefable un peu naïve</i> ; <i>Vers de l'espoir</i> ; <i>Les Charneux</i> , H. Krains. — <i>Les chansons d'Amant</i> ; <i>Pierrot-Narcisse</i> , V. Gille. — <i>Les Orphelins</i> , Ag. De Potter	650
Revue des périodiques. — S. M.	670
Bulletin du mouvement social. — F. Brouez.	675
Le mois. — <i>La théosophie</i> . — <i>Le comte Tolstoï</i> . — <i>Alexandre Kjelland</i> . — <i>Un tombeau égyptien</i> . — <i>Section d'art à la Maison du Peuple</i> : <i>Conférence de G. Eekhoud</i> . — <i>Une œuvre posthume de Colins</i>	683
Tables des matières.	687

pessimisme, la grande probité du style, le dédain de la thèse oratoire, les préoccupations plastiques et le souci des réalisations concrètes?

L'un devait me dire s'il croyait qu'une des manifestations du nouveau mouvement serait un renouvellement de la littérature dramatique, l'autre, s'il y distinguait des tendances à l'expression de l'âme moderne et à sa moralisation, ou bien s'il n'y voyait que de simples didactismes de lettrés se désintéressant de la vie, et n'ayant d'autre préoccupation que de réaliser la symbolisation de la beauté.

Aux *symbolistes-décadents*, je demandais :

La définition de leurs étiquettes, leur filiation, leurs rapports avec les parnassiens, leur influence personnelle dans le mouvement, surtout la preuve de l'originalité de leurs tentatives et la justification de leurs procédés esthétiques; si contrairement aux écoles parnassienne et réaliste, qui traduisaient la vie par des directes sensations imagées, ils voulaient s'en tenir à en interpréter, par des métaphores ésotériques, *ulgo* des symboles, les abstractions essentielles.

Aux *parnassiens*, je demandais s'il n'y avait pas identification entre eux et les naturalistes pour les raisons dites plus haut, et si la fin du naturalisme ne coïncidait pas fatalement avec l'épuisement du Parnasse. — Considérez-vous le symbolisme comme issu de vous ou comme une réaction contre vous? — Et le procès des techniques nouvelles.

Des *naturalistes*, je voulais savoir :

S'ils acceptaient leur déchéance créée sur tous les toits par les arrivants du symbolisme et les arrivés du psychologisme; si la décrépitude de leurs doctrines coïncidait avec la lassitude des maîtres; si MM. Huysmans et Maupassant ont réellement évolué ou seulement changé de sujets et d'étiquette; si les jeunes d'avenir (j'entendais Octave Mirbeau, Rosny, Caraguel, Bonnetain, Abel Hermant, etc.) allaient accepter l'héritage avec ou sans bénéfice d'inventaire, si leur psychologie amplifierait les faits suggestifs à la Flaubert de l'analyse directe à la Benjamin Constant; si leur style atténuerait le pittoresque du rythme et de la couleur au profit de l'entier

développement des idées; aux jeunes et aux aînés, leur opinion sur le symbolisme et le psychologisme, sur la carrière du naturalisme au théâtre.

Des *indépendants* je voulais tirer le procès des écoles en général, et des théories sur l'individualité et l'éclectisme artistique.

A tous, et particulièrement aux philosophes, j'aurais voulu demander s'ils croyaient que les tendances nouvelles l'emporteraient sur les anciennes, pour quelles raisons, par quels moyens; si leurs manifestations esthétiques se liaient à des mouvements de l'ordre social, si elles s'inspiraient d'idées religieuses et philosophiques. »

Ce questionnaire, pour être écrit dans la langue de sleeping-car propre aux reporters, n'en promettait pas moins des réponses fort intéressantes. Malheureusement, le questionnaire n'a pas tenu trois jours, et M. Huret s'est trouvé débordé. La plupart des interrogés, remarque-t-il, se révélèrent « inaptes aux abstractions ». De sorte que, si cette enquête n'offre guère d'idées générales aux historiens littéraires, elle jette un curieux jour sur « les passions foncières, les dessous d'esprit, les mœurs combatives d'un grand nombre d'artistes de ce temps ».

En effet, questionné sur les théories littéraires d'aujourd'hui, M. Anatole France, un poète estimable, un lettré d'esprit souple et délicat, s'empresse de saisir l'occasion aux cheveux pour décocher des traits piquants à ses camarades du Parnasse et à son maître M. Leconte de Lisle. Aussitôt M. Huret, qui flaire une bonne aubaine, court trouver le poète de *Kain*. M. Leconte de Lisle confie au reporter de *l'Écho de Paris* « qu'après le romantisme, il n'y avait plus à défricher que les vieilles théogonies, dans lesquelles, dit-il, j'ai tâché de m'incarner. A présent, ajoute-t-il, *je ne vois plus trop ce qui reste à faire* ». Et pour mieux faire ressortir cette idée générale, M. Leconte de Lisle s'écrie : « Il y a un homme dont je ne vous parlerai pas, à qui j'ai donné dans le temps, de toutes les façons, des preuves d'amitié, mais qui, depuis, m'a odieusement offensé. C'est M. Anatole France ». Aussitôt,

M. Huret, qui se sent pousser des ailes aux pieds, reprend son vol vers M. Anatole France. L'auteur de *Thaïs* écrit, sous l'œil bienveillant de M. Huret, une lettre où il somme M. Leconte de Lisle d'expliquer la nature de cette grave offense. Et M. Huret, dont la plume se change en caducée, communique l'épître à M. Leconte de Lisle, qui, tout en reconnaissant qu'il n'a point visé M. France dans sa vie privée, se déclare prêt à se battre avec lui. Quant à « l'offense odieuse », elle gît dans un article de M. France, dans lequel, « tout en admirant beaucoup M. Leconte de Lisle, il ne l'admirait pas assez ». Notez, je vous prie, que M. Leconte de Lisle est le plus philosophique des poètes français.

M. Emile Zola, lui, ne veut pas mettre flamberge au vent. Il n'est pas plus philosophe que l'auteur des *Poèmes barbares*, mais il possède une bonhomie désarmante, et il se confesse avec une adorable candeur :

« — Ah ! ah ! me dit le maître avec un sourire, en me serrant la main, vous venez voir si je suis mort ! Eh bien ! vous voyez, au contraire ! Ma santé est excellente, je me sens dans un équilibre parfait, jamais je n'ai été plus tranquille ; mes livres se vendent mieux que jamais et mon dernier, l'Argent, va tout seul ! » Donc le naturalisme n'est point fini. Quant aux jeunes écrivains, ils font de la « poésie de bocal ». D'ailleurs M. Emile Zola les aime bien, *d'autant plus*, dit-il, *qu'il n'y en a pas un qui puisse nous déloger* ». Et s'il a le temps, c'est lui, Emile Zola, qui écrira le livre qu'ils rêvent. Enfin, après quelques idées générales de cette envergure, M. Zola flétrit, en reconduisant M. Huret, « cette bande de requins qui se mangent entre eux ».

M. Edmond de Goncourt, au rebours de M. Emile Zola, reconnaît que le naturalisme est mort. Seulement, il s'agit du naturalisme des autres, et non du sien. « *Madame Gervaisais*, — c'est son père spirituel qui le dit — *est un roman d'un psychologue aussi psychologue que les plus psychologues de l'heure actuelle*. » Quant aux jeunes poètes, M. de Goncourt leur apprend que la poésie est une langue morte, que le tas de « gros volumes » signés Zola, Daudet et Goncourt, écrase à

jamais sous son poids. L'avenir n'est plus au roman, « un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, un genre dont M. de Goncourt a tout fait pour tuer le romanesque, pour en faire des *sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoire* ». Donc, le roman est fini. Il reste, comme point de départ d'un nouveau genre, *Chérie* et le trop fameux *Journal des Goncourt*.

M. Paul Verlaine n'est pas moins désintéressé que MM. Leconte de Lisle, Zola et de Goncourt. Le symbolisme, pour lui, se réduit au banquet Moréas, « une réclame digne de Richebourg ». Au fond, « tout ça, c'est de l'allemandisme. Qu'est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres BOCHES pensent des sentiments humains ! » M. Paul Verlaine n'est « ni Latin, ni Grec ». Il est « Français, sacré nom de Dieu ! » Et quand on lui demande si, comme M. Anatole France l'a insinué, il jalouse M. Jean Moréas, l'auteur de *Sagesse* « se mouille les doigts, se frise rythmiquement la moustache et dit, en appuyant : — Vouii !!! »

M. Joris-Karl Huysmans estime aussi que « *tout a été fait* ». A moins de décrire « l'adultère de l'épicicière et du marchand de vins du coin », il n'y a plus qu'à « chercher des exceptions rares, énormes ». Vous entendez d'ici sonner *A Rebours*, *En Rade* et *Là-bas*. « Le prêtre est impossible, parce qu'il échappe à toute investigation ». Et afin de convaincre M. Huret, M. Joris-Karl Huysmans lui brûle sous le nez « de la pâte à exorcisme », lui exhibe un Forain pour gens mûrs, et lui recommande de manier avec précaution « le petit reliquaire de cuivre qui contient les reliques authentiques d'un saint célèbre... »

Un peu décontenancé par ces réponses à son questionnaire, M. Jules Huret s'adresse à un philosophe, attablé au milieu d'un nombre considérable de gros in-folio ouverts, de revues et de dictionnaires, M. Ernest Renan. L'auteur de *Caliban* n'est pas en mesure de répondre. Il n'a lu ni les poètes symbolistes, ni les romanciers psychologues, ni les romanciers naturalistes. Il n'a pas le temps. Il a cependant feuilleté un livre

de M. Emile Zola, mais il ne sait plus trop lequel. C'est d'ailleurs très bien, et M. Sully-Prudhomme, son collègue à l'Académie, est « un homme charmant ». Quant à la littérature, c'est « une préoccupation médiocre ». Et M. Jules Huret sténographie avec soin cet impromptu ironique, digne assurément de M. Maurice Barrès, sinon du philosophe français qui a fait de l'exégèse un genre éminemment national.

Telles sont les théories littéraires de MM. Leconte de Lisle, Zola, de Goncourt, Huijsmans et Renan.

Les autres clients de M. Huret, poètes, prosateurs, philosophes et mages, lui font des confidences encore plus caractéristiques. M. Jean Moréas, que « la noble Athènes a nourri », et qui n'en est pas moins « l'élu des nymphes de la Seine », l'inventeur, à ce qu'il prétend, de l'école symboliste en 1885, et de l'école romane en 1891, proclame « qu'il a employé, dans ses poésies, avec quelque supériorité, tous les mètres connus ». Il dit couramment : « Moi et Victor Hugo », comme Perrichon disait : « Moi et le Mont-Blanc ». Il tient, « au sacrifice de sa tranquillité personnelle, à assumer, pour le progrès des lettres françaises, une lutte analogue à celle entreprise par Victor Hugo ». Hugo d'ailleurs n'a fait qu'une tentative vaine : son art est bâtard. Il vivra peut-être parce qu'il est le précurseur de M. Jean Moréas. En dehors du bel Hellène, il n'y a ni gloire ni salut.

L'incommensurable vanité de M. Jean Moréas est assurément un phénomène intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est de chercher, dans les soixante-quatre interviews de M. Huret, les brocards et les épigrammes lancés à l'auteur du *Pèlerin passionné*, non seulement par MM. Zola, Huijsmans et quelques prosateurs contrecarrés, mais par les organisateurs et les convives de ce banquet Moréas, qui sortit tout servi, pour l'ahurissement d'une presse moutonnaire et badaude, du joli petit cerveau de M. Maurice Barrès.

Jean Moréas, dit M. Anatole France, « manie la vieille langue comme un linguiste ». *Le Pèlerin passionné*, ajoute M. Jules Lemaitre, « c'est incompréhensible ». Et ce titre

emprunté à Shakspeare, s'écrie celui qui s'intitule le Sâr Mérodack Baladan, « que vient-il faire en cette fantaisie habile où de curieux artificiers en métrique et lexique se groupent pour arriver et se nomment bizarrement pour être connus? » « Moréas, s'exclame M. Paul Verlaine, et le symbolisme? Quelle folie!... Non, c'est idiot, ma parole, idiot! Moréas est un paon! il traduit le français en moldo-valaque! » Moréas, interrompt M. Charles Morice, surnommé le « cerveau du symbolisme », Moréas « n'a pas d'idées, il ne lui manque que cela! » En effet, ponctue M. Charles Vignier, « elles ne pèsent pas lourd, les idées de Jean Moréas ». *Le Pèlerin passionné*, glapit M. René Ghil, « ce sont des vers de mirliton écrits par un grammairien ». Pour ériger M. Jean Moréas en chef d'école, continue M. de Gourmont, « il fallait le formidable aplomb dans la fumisterie qui caractérise M. Anatole France ». Jean Moréas, déclame M. Saint-Pol-Roux, « c'est un trombone à coulisse qui dégage des sons de fifre! » Il a écrit, ricane M. Emile Zola, « quatre petites chansons quelconques, à la Béranger ». C'est une poule, imagine M. Joris-Karl Huijsmans, « une poule de Valachie qui picore des verroteries dans le Lacurne de Sainte-Palaye! » M. Moréas, écrit M. Paul Alexis, « il ferait encore ses choux gras des modestes trois mille exemplaires vendus de mon roman *Madame Meuriot!* » Moréas, affirme M. Lucien Descaves, « un virtuose qui aurait le goût déplorable de n'exécuter que des variations sur les opéras d'Auber ». A-t-on pris un mot à Ronsard, remarque M. Catulle Mendès, « vite on s'installe rénovateur de la langue du XVI^e siècle. C'est une mauvaise plaisanterie! » Moréas et les symbolistes, lance M. François Coppée, « c'est comme le cochon de l'enseigne du charcutier : il ne leur manque que la parole ». *Le Pèlerin passionné*, confesse M. Emile Bergerat, « je ne puis pas prendre cela au sérieux ». Il ne vous échappera pas, confie à M. Huret le psychologue du *Jardin de Bérénice*, M. Maurice Barrès, « que nous avons choisi les environs du 27 janvier pour porter un grand coup sur la population parisienne : le banquet Moréas ».

M. Jean Moréas a, dit-on, tiré une comédie du *Banquet* de Platon. Ne pourrait-il pas, puisqu'il est d'Athènes, relire Aristophane, et nous offrir une farce intitulée : *le Banquet du Pèlerin passionné* ?

A quoi bon continuer ? A quoi bon réunir en mosaïque, comme pour M. Jean Moréas, les jugements formulés sur chacun des soixante-quatre clients de M. Huret par chacun des soixante-trois autres ? Fermons ce livre écœurant qui nous laisse l'envie de vomir. Au lieu de nous montrer de vaillantes batailles d'idées, l'enquête de M. Huret ne nous a révélé que d'ignobles conflits de vanités et d'immondes combats d'intérêts. Ce qui vibre dans ce livre désespérant, ce n'est ni le souvenir attendri des belles envolées littéraires d'antan, ni le pressentiment joyeux des conquêtes artistiques à venir, mais un sifflement vipérin d'inavouables rancunes, de visqueux amours-propres sur lesquels on a marché. Cette enquête sonne l'égoïsme abject, la présomption folle, l'oubli de toute justice et de toute charité, l'exhibitionnisme dégradant des vices de l'esprit, et l'ignorance sans fond, sans bonté, sans excuse. Nul effort vers une pensée désintéressée, vers une de ces idées qui volent au dessus de nous comme pour nous faire redresser la tête. Un marais de vanités croupissantes, où ne brille plus même le lointain reflet d'une étoile d'orgueil. Ah ! ils ont bien vidangé leur âme ! Les plus grands écrivains de France ont donné à un reporter le droit de les mépriser !

II

Fermons donc ce livre, et reprenons, loin de cette bousculade d'intérêts, d'appétits et de rancunes, les questions soulevées par l'enquête de M. Huret.

Les écrivains que ce confesseur américain range sous la dénomination de théoriciens ne se sont guère élevés plus haut que les chicanes de mots et les querelles d'écoles. C'est au nom du naturalisme que les romanciers réalistes condamnent les parnassiens, les symbolistes et les psychologues. C'est au nom du symbole que les poètes de l'école nouvelle excom-

munient les romanciers naturalistes et les poètes parnassiens. Leur seul critère est le lieu commun qui se cache derrière ces termes vagues et ambigus. On a du talent ou non, selon qu'on est ou non naturaliste, psychologue, parnassien, symboliste. Et l'on est naturaliste si l'on traite des sujets plus ou moins analogues à ceux de M. Zola, psychologue si, comme M. Paul Bourget, on met en scène des femmes du monde, parnassien, à condition d'écrire des vers de douze pieds chaussés de rimes riches, symboliste, pourvu qu'on rime pauvrement, ou qu'on supprime la rime, où qu'on ait l'air d'être obscur. C'est à croire que les partisans de chaque école adoptent, sur l'école adverse, le jugement sommaire, moyen, et, partant, faux, des juges à la ligne qui accaparent la critique dans les journaux parisiens, de ces polygraphes sans éducation ni culture qui baptisent d'un flot d'encre inepte la première sottise qui passe, pour la présenter ensuite à la foule comme l'expression exacte et définitive de la vérité.

A part M. Zola et M. Alexis, — Robinson et Vendredi dans une île déserte, épouvantés de voir sur le sable l'empreinte du pied de M. Joséphin Péladan — presque tous les écrivains interpellés par M. Huret ont déclaré que le naturalisme est mort. Et la plupart d'entre eux tiennent pour naturalistes les romans où l'on couche tout nu et où l'on décrit ces coucherries avec prolixité, dans des phrases farcies de mots crus et de termes scientifiques.

Le mot *naturalisme* a été inventé par M. Emile Zola. Le naturalisme de Médan n'a certes rien de commun avec celui d'Aristote ou de Pline, ni avec le culte de la nature que l'on retrouve, à des degrés divers, chez tous les poètes, depuis Hésiode jusqu'à M. Leconte de Lisle, et depuis Homère jusqu'à Victor Hugo. Le naturalisme de M. Zola serait-il le prolongement et l'épanouissement du *réalisme*, du réalisme de MM. Duranty et Champfleury ? S'il en était ainsi, l'invention serait médiocre, car, il faut bien l'avouer, la très mince personnalité littéraire de MM. Duranty et Champfleury n'éclipserait aucun des romanciers ni des conteurs du XVIII^e siècle, qui furent réalistes autant qu'on peut l'être, à

une époque où le mot « réalisme » n'avait pas encore de signification artistique. J'imagine que Laclôs, Marivaux, Prévost, Diderot et Voltaire eurent quelque penchant pour les réalités. Il me semble aussi que Stendhal et Balzac n'ont pas attendu le réalisme pour écrire des œuvres réalistes. Et Gustave Flaubert, dans *Madame Bovary*, n'a-t-il pas poussé aussi loin que possible l'analyse des mœurs provinciales ? Que signifie donc, au point de vue littéraire, ce mot *naturalisme* que M. Emile Zola brandit sur nos têtes, avec tant de fierté, depuis vingt ans ? A cette question directe, posée naguère par Flaubert devant M. Edmond de Goncourt, M. Zola répondait ainsi : « ... Vous, vous avez une petite fortune qui vous a permis de vous affranchir de beaucoup de choses... Moi, ma vie, j'ai été obligé de la gagner absolument avec ma plume, moi, j'ai été obligé de passer par toutes sortes d'écritures, oui, d'écritures méprisables... Eh ! mon Dieu, je me moque comme vous de ce mot *naturalisme*, et cependant, je le répéterai, *parce qu'il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves... Voyez-vous, je fais deux parts dans ce que j'écris ; il y a mes œuvres, avec lesquelles on me juge et avec lesquelles je désire être jugé, puis il y a mon feuilleton du *Bien public*, mes articles de Russie, ma correspondance de Marseille, qui ne me sont de rien, que je rejette, et qui ne sont que pour faire mousser mes livres... » (1).*

Le naturalisme n'est donc qu'une étiquette tapageuse, destinée à couvrir une série de romans contemporains. C'est M. Emile Zola qui le dit, et M. Edmond de Goncourt qui le rapporte. On peut les en croire. Le fameux mot qui flamboyait jadis dans les articles de M. Zola, pour l'ahurissement des provinciaux de Paris, de Marseille et de Pétersbourg, loin d'avoir une signification philosophique et littéraire, n'a d'autre mérite que d'avoir « baptisé » les livres publiés par l'auteur des *Rougon-Macquart* et par quelques-uns de ses amis et de ses élèves. Le mot *naturalisme* n'a donc qu'un sens historique. Il marque une époque dans l'évolution du roman.

(1) *Journal des Goncourt*, deuxième série, deuxième volume, pp. 314-315.

Il caractérise, d'une façon générale, comme une enseigne, les études de mœurs ou de caractères écrites en France depuis *l'Assommoir* jusqu'à *Madame Meuriot* de M. Paul Alexis.

Ce naturalisme là est mort ; il est mort parce qu'il a mal vécu. Jugeons-le, non pas d'après ses principes, car il n'en a pas, mais d'après ses œuvres.

M. Emile Zola aime à se réclamer de Gustave Flaubert. Le romancier de Médan, — est-ce encore pour les Russes et les Marseillais ? — nous donne volontiers le Iokanaan d'*IIérodiad* comme le précurseur du Jésus Christ de *la Terre*. La prétention est un peu naïve. Il y a loin du classicisme de Flaubert, de son analyse probe et minutieuse, au romantisme de M. Emile Zola, à la redondance et au vide sonore de ses grandes compositions panoramiques, où les artifices de style de Victor Hugo, employés par une main ignorante et grossière, font luire une apparence de synthèse. Gustave Flaubert, s'il est un des maîtres de la prose française, paraît bien petit à côté de Balzac, dont il n'a ni le cerveau génial, ni le cœur hospitalier, ni la magique et torrentielle effusion de vie. Et cependant, malgré cette infériorité, comme il l'emporte de toute la beauté de son œuvre sur l'improvisateur méthodique de *la Curée* et de *Germinal* !

Improvisateur méthodique, je ne m'en dédis pas. Tous les romans de M. Emile Zola m'apparaissent sous un double aspect. Une charpente solide, carrée, toujours la même, à plusieurs étages parallèles, symétriquement découpés. Et, dans cette charpente, d'étage en étage, quelques sujets décoratifs, quelques thèmes généraux, que l'architecte, devenu soudain orateur, développe avec abondance, avec fougue, en une série de phrases de chant uniforme et lâché. Ces sujets décoratifs, on les connaît ; ces thèmes généraux, on les découvre en feuilletant le volume. Ce sont tour à tour, dans *le Ventre de Paris*, l'immense nature morte des Halles, dans *l'Assommoir*, le cabaret où les ouvriers s'enivrent, dans *la Faute de l'abbé Mouret*, le Paradou, dans *Au Bonheur des Dames*, les magasins d'Octave, dans *Germinal*, le Voreux, le panorama de Paris dans *Une page d'Amour*, et la cathé-

drale dans *le Rêve*. Ces vastes toiles, largement brossées, avec des empâtements de couleur et des simplifications de dessin, vivent parfois d'une sorte de fièvre animale. La première fois qu'on les regarde, on est ébloui. Mais lorsqu'on y revient, on n'est plus dupe des procédés rudimentaires de l'écrivain. Le trompe-l'œil éclate, et la vanité de l'œuvre apparaît. On retrouve, dans les phrases de l'improvisateur, dans les périodes du panoramiste, la même monotonie symétrique que dans le plan de l'architecte. Et les personnages qui se remuent dans ces énormes constructions parallèles ne sont que de tristes comparses, dont les paroles et les actes sont déterminés par les thèmes généraux et les sujets décoratifs du monument. Ils n'ont pas de vie propre : ni vrais, ni faux, ils représentent des incarnations de l'instinct, des aspects de la lutte des sexes, des phases de la rixe des tempéraments. Ces incarnations ne sont pas nouvelles, cette lutte est bornée à quelques rencontres physiologiques, cette rixe ne nous apprend rien sur les combattants. Une humanité animale, trop banale et trop petite pour les architectures démesurées où elle s'agit, racontée dans une langue veule, enluminée, criarde, grosse de méchante rhétorique débridée, tel est le maigre bilan que dépose, entre les mains des curateurs de sa gloire, le grossoyeur de romans qui s'appelle Emile Zola.

M. Emile Zola voit gras et massif. Les frères de Goncourt voient maigre et léger. Puis-je me permettre, en ce qui les concerne, de renvoyer mes lecteurs à l'étude que je leur ai consacrée naguère, dans *la Société nouvelle* (1), à propos de leur trop fameux *Journal*? L'œuvre des Goncourt n'est, en somme, sous la forme arbitraire du roman, qu'un vaste répertoire de sensations aiguës, malades, infinitésimales, d'anecdotes gonflées, de bavardages esthétiques, de pâmoisons devant les « curiosités » et les « bibelots » de la vie. Écrivains remarquables quand ils se racontent, quand ils s'étendent palpitants et irrités sur le papier, inférieurs déjà lorsqu'ils

(1) Voir *la Société nouvelle* de novembre 1890.

attribuent à des personnages chimériques le mal précieux qui les ronge, échouant tout à fait lorsqu'ils veulent tirer de leur cervelle égoïste un héros qui ne leur ressemble pas, ils sont, dans les deux acceptions du mot, les petits maîtres du second Empire, ou, si l'on peut assembler de telles images, des merveilleux d'une espèce de Directoire japonisant, qui sortiraient de la contemplation d'un Fragonard pour se plonger dans l'admiration d'un Outamaro, et qui noteraient le matin, sur leur carnet, au saut du rêve, le joli songe hybride que la nuit a fait danser sur leur oreiller. Je ne conteste point qu'il y ait, dans *Germinie Lacerteux*, des pages fragmentaires saignantes et cruelles, et que certains chapitres de *Charles Demailly* expriment admirablement la névrose esthétique d'une génération en mal de mort. Mais les œuvres des frères de Goncourt, considérées dans leur ensemble, n'appartiennent à l'école naturaliste que par la date de leur publication. Artistiquement, malgré leur fragilité, elles l'emportent sur le gros bagage de M. Emile Zola. Les anecdotiers d'Auteuil et le panoramiste de Médan ont, certes, les qualités et les défauts les plus contradictoires. Chez M. Zola, les idées et les mots, mal peignés, se mêlent, se nouent, se coagulent en fétides lanières. Son style est atteint de cette maladie capillaire qu'on appelle la *plique*. Chez les frères de Goncourt, au contraire, la fine chevelure de la phrase se dessèche, se brise et se divise, par l'extrémité, à l'infini. Mais chez M. Zola comme chez les Goncourt, la pauvreté de l'observation et de la faculté créatrice transparait sous la maladie de la forme, — comme une calvitie.

Faut-il parler de M. Alphonse Daudet, des romanciers des *Soirées de Médan*, et des néo-naturalistes en révolte contre leur maître? Le naturalisme en France, — on s'en apercevra bientôt — se réduit à la seule personnalité de M. Zola. L'immense pyramide de livres élevée à sa gloire par ses élèves ne le démontre que trop. Le prétendu réformateur de Médan, — qui n'a rien réformé — s'est contenté, sous prétexte de naturalisme scientifique, d'exalter, dans une prose peu littéraire, les instincts les plus bas et les appétits les plus vils

de la nature humaine. Sa méthode expérimentale, bâtie sur une phrase de Claude Bernard, d'ailleurs mal comprise, ne donnera pas longtemps le change sur la poussée matérielle et les tendances vulgaires de son œuvre. Le naturalisme de M. Zola ne voit l'homme que jusqu'à la ceinture, en commençant par les pieds. Il est incomplet, et par là même faux jusque dans sa moitié de vérité. Que l'on mette en présence de n'importe quel roman de M. Zola tel roman de Dostoïewski ou de Tolstoï, et l'on verra, pour rappeler une admirable expression de Saint-Simon, le roman russe se jeter sur le roman français et le dévorer. C'est que les romanciers du Nord, loin de couper l'homme en deux, par le milieu, d'un coup de hache, sont à la fois, comme Shakspeare et comme Balzac, des témoins véridiques et loyaux de la vie tout entière. Ils ont le sens du réel et la révélation de l'idéal, et la flamme d'amour qui s'élève de leurs œuvres emporte avec elle l'odeur de la pourriture humaine.

Le naturalisme de M. Zola est mort, et il est temps qu'on l'enterre, car nul critique n'est capable de l'embaumer. Qu'on l'enfouisse vite, car il pèse de tout son poids sur la littérature française, qu'il a dévoyée pour un quart de siècle et qu'il a empoisonnée par son trépas. Sa dépouille encombrante barre le chemin aux psychologues, aux néo-réalistes et aux indépendants. Sans doute, MM. Paul Bourget et Maurice Barrès, MM. J.-K. Huysmans et Henry Céard, MM. Octave Mirbeau, Gustave Guiches et Paul Margueritte ont fait preuve de talent; mais ils ne sont pas de taille à enjamber le cadavre d'achoppement contre lequel leur effort s'épuise. Il faudrait un nouveau Balzac pour désinfecter le roman français.

Si le naturalisme est mort, et le psychologisme à peine vagissant, que faut-il penser de la Poésie, des parnassiens et des symbolistes? Et si le roman réclame son Balzac, ont-ils leur Victor Hugo?

A lire les étranges réponses faites à M. Huret par les symbolistes, il semble que les poètes du Parnasse contemporain aient formé une école rigide, avec des règles de fer et une esthétique d'ordonnance. Les jeunes rimeurs d'aujourd'hui et

de demain parlent des « canons » du Parnasse comme l'apprenti David de la terrible discipline des Maîtres-Chanteurs. Ecrivains et critiques sont d'accord sur un axiome : les parnassiens ont enfermé la Poésie dans des règles trop étroites. Ils ont tué la spontanéité et la passion. M. Henry Fouquier le dit à M. Philippe Gille; M. Paul Verlaine approuve, et M. Stéphane Mallarmé lui-même déplore « l'impeccabilité et l'impassibilité parnassiennes ».

Il semble que la cause soit entendue. Malheureusement, l'accord est trop unanime pour ne pas reposer sur une équivoque, et, tranchons le mot, sur une erreur. En art, on n'a jamais raison avec tout le monde.

Où donc ont été formulées ces règles particulières à l'école parnassienne? Qui donc a écrit son *Art poétique*? Et quels sont ces « canons » dont on nous parle avec tant de mépris et d'horreur?

Feuilletez les revues parnassiennes fondées par M. Catulle Mendès et ses amis. Lisez-les, relisez-les, tournez-les et retournez-les dans tous les sens, — je vous défie de ne pas faire cette constatation inattendue, que non seulement les poètes du Parnasse contemporain ne s'occupaient guère de critique, mais qu'ils avaient même négligé de s'adjoindre le Sainte-Beuve parlant au public qui sévit aujourd'hui dans le plus petit cénacle d'écrivains, dans la plus insignifiante publication rédigée par des potaches. Ni M. Leconte de Lisle, ni M. Catulle Mendès, ni M. José-Maria de Hérédia, ni M. Léon Dierx, ni M. François Coppée, ni M. Sully-Prudhomme, ni — à cette époque — MM. Verlaine et Mallarmé, ne promulguaient la moindre législation poétique. Ce fut beaucoup plus tard que l'auteur de *Jadis et Naguère* et l'auteur de *l'Après-midi d'un Faune* révélèrent à la jeunesse certains procédés littéraires très personnels, et que Théodore de Banville codifia dans son *Petit Traité*, non pas, comme on l'affirme à la légère, les « canons » de l'esthétique parnassienne, mais les règles de la poésie française elle-même, depuis l'époque de formation jusqu'à la période d'épanouissement, depuis Ronsard jusqu'à Baudelaire. Vous ne trouverez donc, dans

les revues qui signalèrent l'aurore du Parnasse contemporain, au moment des luttes les plus acharnées, aucune trace de critique ni d'enseignement. Tout au plus découvrirez-vous quelques sorties violentes contre les derniers et les déplorables élèves de Lamartine, de Musset et de Murger, contre les tristes prosateurs en vers qui suivaient MM. Augier et Ponsard. Et les poètes du Parnasse employaient contre ces pénibles rimeurs les mêmes arguments que les romantiques, en 1830, décochaient aux derniers imitateurs de Campistron. Comme le romantisme, le Parnasse contemporain fut une réaction, non pas d'une école poétique contre une autre école poétique, mais de la Poésie elle-même contre de méchants écrivains qui la déshonoraient. Et beaucoup plus réservés que les romantiques, qui ne détestaient pas les préfaces et les proclamations retentissantes, les parnassiens se contentèrent de répondre aux Campistron du temps par de nobles poèmes d'une beauté parfaite, vivants aujourd'hui dans toutes les mémoires, et dignes des louanges que leur décernèrent les beaux poètes de la seconde génération romantique, Charles Baudelaire et Théodore de Banville.

Reste l'accusation d'impassibilité. On ne saura jamais d'où elle vient, ni le nom de celui qui l'a lancée. Tant mieux pour lui, car c'est une des plus lourdes et des plus compromettantes sottises de cette fin de siècle.

Si le poète impassible est celui qui ne s'émeut pas, il y a combat entre les deux mots. Si l'on est poète, on n'est pas impassible, et si l'on est impassible, on n'est pas poète. Le reproche fait aux parnassiens est un non-sens. Impassible, M. Sully-Prudhomme, le poète du *Vase brisé*? Impassible, M. Coppée, qui s'attendrit sur les bonnes d'enfants et les tourlourous? Impassible, M. Léon Dierx, dont les plaintes nostalgiques sont gonflées de si douces larmes? Impassible, M. José-Maria de Hérédia, qui évoque avec tant de sympathique fierté les âmes de proie des Bernal Diaz et des Fernand Cortès? Impassible, M. Leconte de Lisle, impassible, ce poète amer et orageux, qui chante, dans des vers brûlés de tous les feux de l'amour et de l'orgueil

La honte de penser et l'horreur d'être un homme?

Impassible, l'auteur de *Kaïn*? Impassible, ce lanceur d'imprécations aussi farouches que celles des prophètes? Ah! c'est trop inepte, à la fin, et devant l'étonnante, l'universelle fortune de cette accusation niaise, on se demande si l'on est en présence d'une gageure de mauvais plaisants ou d'une conjuration d'imbéciles.

Si nous ne trouvons dans les revues parnassiennes aucune trace d'enseignement ni de prédication, si l'accusation d'impassibilité est imméritée et absurde, faut-il descendre jusqu'aux questions de prosodie et de métier? Là encore il se trouve que la vérité est aux antipodes des idées reçues. Les poètes du Parnasse sont aussi divers que les poètes du romantisme, et rien ne ressemble moins à un vers de M. Sully-Prudhomme qu'un vers de M. José-Maria de Hérédia, ni qu'une strophe de M. Léon Dierx à une strophe de M. Leconte de Lisle. Le seul lien qui les unisse, c'est un égal amour de l'Art, un pareil respect de la langue, un même effort vers la perfection et vers l'absolue Beauté. Leur vers, au point de vue technique, n'a rien qui le distingue du vers de Ronsard, de Corneille, de Hugo ou de Baudelaire. Le Parnasse contemporain nous a donné plusieurs artistes de mérite, et l'un des plus grands poètes de la tradition française, M. Leconte de Lisle. C'est assez dire que son rôle n'a pas été inutile.

Ce rôle est-il terminé?

Oui, répondent tous les poètes de l'école nouvelle. Et le réquisitoire qu'ils prononcent contre le Parnasse s'élargit au point de devenir la condamnation de la poésie française tout entière. La rime, disent la plupart d'entre eux, est une invention absurde, qu'il faut supprimer ou rendre facultative, afin de ne pas gêner la spontanéité de l'écrivain. La rime doit être remplacée par l'assonance et l'allitération. La strophe régulière est monotone; les rythmes employés sont usés; le vers doit être proportionné aux arrêts de la pensée. Il y a autant de formes prosodiques qu'il y a de nombres premiers. Il faut introduire dans la poésie française les libertés dont jouissent

la poésie anglaise et la poésie allemande, et les étendre jusqu'au dérèglement absolu. Telle est, dans ses grandes lignes, la théorie du vers polymorphe et de la strophe libre. Quant au principe poétique lui-même, il réside dans la création de nouveaux symboles. L'art suprême évoque les choses et les êtres sans les décrire ni les nommer. « Je crois, dit M. Stéphane Mallarmé, que les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les parnassiens, qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par là, ils manquent de mystère ; *ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent*. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. »

Je pourrais grouper, autour de cette définition du symbolisme, plusieurs autres définitions également vagues, mais contradictoires. C'est ainsi, qu'aux yeux de M. Gustave Kahn, l'art symbolique serait « d'inscrire en un cycle d'œuvres autant que possible toutes les modifications et variations intellectuelles d'un poète, épris d'un but déterminé par lui ». Il me serait facile d'énumérer les nombreuses significations du mot « symbolisme », et de m'égarer un peu aux dépens de ceux qui l'ont réinventé. Je pourrais aussi démontrer que tous les poètes sont symbolistes. J'aime mieux prendre le terme dans le sens historique le plus actuel, et m'en servir pour désigner le groupe de poètes qui se sont révélés depuis 1880 jusqu'aujourd'hui.

A leur tête se trouvent deux écrivains dont les noms sont devenus jumeaux, M. Stéphane Mallarmé et M. Paul Verlaine. Ils sont jumeaux comme Étéocle et Polynice, et leurs

poèmes se donnaient déjà force coups de pied dans le *Parnasse contemporain* de M. Alphonse Lemerre.

M. Stéphane Mallarmé est non seulement un poète parnassien, mais il est, dans son œuvre rimée, une sorte d'aboutissement suprême du Parnasse, un aboutissement que les parnassiens n'avaient point prévu. De tous les parnassiens, M. Stéphane Mallarmé est assurément, au sens absurde du mot, le plus impassible. L'humanité de l'écrivain, chez lui, disparaît et s'efface derrière des évocations impersonnelles. Il écrit des rêves, et quels rêves ? Des rêves qui ne sont ni ses rêves, ni les miens, ni les vôtres, mais qui sont un lambeau du rêve universel. M. Stéphane Mallarmé est un panthéiste idéaliste, et sa conception du monde lui vient de cette philosophie allemande dont les racines plongent, à travers les siècles, jusqu'aux vieilles doctrines philosophiques d'Athènes, d'Elée et d'Alexandrie.

Les splendides nuages de la pensée grecque, poussés par un vent capricieux vers le ciel brumeux de l'Allemagne, M. Stéphane Mallarmé les a saisis dans leur vol et les a sculptés. Il a sculpté, oui, sculpté ces idées aériennes et il les a enfermées, sous un triple sceau, dans le tombeau d'une forme rigide et solennelle, dont l'étrange beauté sera l'une des énigmes qui obséderont l'avenir. C'est ici qu'apparaît la dualité du poète. Le penseur qu'il est repense les deux ou trois grands lieux communs hypothétiques que la philosophie ancienne a légués à l'hégélianisme allemand. Mais le poète, né à Byzance, dans cette Byzance des Byzances qui se compose un art de l'agonie et du mélange de tous les arts, le poète, qui pousse la religion du Mot jusqu'aux plus scrupuleuses pratiques de la superstition verbale, enfouit sa pensée dans des strophes mystérieuses, d'un raccourci déconcertant, où le maniérisme le plus subtil s'allie à des vigueurs d'un jet admirablement classique. De là l'obscurité relative de ses poèmes, où les mots semblent vivre parfois d'une sorte de vie égoïste, d'une espèce de beauté indépendante qui se suffit. En cela M. Stéphane Mallarmé est l'exagérateur du Parnasse, dont il ne se sépare ni par ses idées, parentes de celles que M. Leconte de Lisle a

exprimées dans ses grands poèmes, ni par sa forme plastique, respectueuse des moindres règles de la poésie traditionnelle. Nul plus que lui n'est soucieux du plain-chant grégorien du vers, nul plus que lui n'est un fanatique de la rime opulente. Il reste fidèle à l'alexandrin, qu'il répugne à briser, même à l'aide des césures admises. Et si ses poèmes renferment des symboles, ces symboles ne diffèrent que par quelques détails d'évocation, propres à l'artiste, des symboles contenus dans certains sonnets de Gérard de Nerval et de Baudelaire.

Si M. Stéphane Mallarmé n'a rien d'un parnassien révolté, il n'en est pas de même de M. Paul Verlaine.

M. Stéphane Mallarmé est un écrivain objectif, profondément imprégné de philosophie. M. Paul Verlaine est un poète d'impulsion subjective, un éternel enfant, ignorant de tout, sauf de ses douleurs et de ses joies. Il pourrait dire comme Régnier :

J'ai vécu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
À la bonne loi naturelle,

si ce « laisser aller » n'avait été contrarié par d'étranges réveils de cette religiosité latente, si délicatement analysée par M. Paul Bourget dans son étude sur Baudelaire, et que la pompe du culte catholique dépose mystérieusement dans nos âmes, pendant la crise de la puberté. Au rebours de M. Stéphane Mallarmé, qui verse dans des strophes composites le trésor ignoré des vieilles philosophies, M. Paul Verlaine est un passionné qui se confesse, et dont la passion chante, naturellement, comme un oiseau.

Les dissemblances de forme sont aussi frappantes que les dissemblances de tempérament. Tandis que M. Stéphane Mallarmé se contente de l'enveloppe du vers traditionnel, M. Paul Verlaine, au contraire, innove souvent, et quelquefois bien. J'ai dit ailleurs (1) comment il a sensibilisé le vers français. Ce n'est pas qu'au sens absolu du mot, il ait inventé; mais il a *naturalisé* des rythmes que leurs inventeurs n'avaient

(1) Voir la *Jeune Belgique* du mois de mai 1888.

pas eu la force d'imposer. On peut affirmer que, grâce à l'auteur de *Sagesse* et des *Romances sans paroles*, les vers de neuf et de onze syllabes sont devenus des formes françaises. Après Théodore de Banville, il a donné droit de cité aux strophes de rimes unisexuelles. Ce sont là les belles conquêtes de M. Verlaine, et s'il les a faites, c'est évidemment à cause de la finesse native de son oreille et de son doigté, mais aussi, parce que, de son passage au Parnasse, il avait gardé le sens, classique et français, du goût et de la mesure.

L'auteur de *Sagesse* s'est beaucoup relâché dans ses dernières œuvres. Son ouïe paraît moins fine et son toucher semble moins délicat. Son beau vers fluide et musical s'alourdit et tombe du côté de la prose rimée. Au débraillé sentimental de *Parallèlement* et de *Bonheur* correspond un débraillé prosodique égal. Le poète parnassien cède la place à un élève de Musset. Depuis la publication d'*Amour*, la belle veine française de M. Verlaine semble tarie, et l'on peut craindre que son rôle ne soit joué.

Les symbolistes d'aujourd'hui doivent-ils beaucoup à ces deux maîtres antipodiques? Trop et pas assez. Trop, parce qu'ils ont emprunté à M. Stéphane Mallarmé des recettes de style essentiellement personnelles, et qu'ils copient M. Paul Verlaine dans ses mauvaises naïvetés zézayantes et dans « l'au petit bonheur » de ses dernières œuvres. Pas assez, car ils laissent au poète des *Fêtes galantes* sa merveilleuse sensibilité d'artiste, et à l'évocateur d'*Hérodiade* la force créatrice de son esprit. La plupart des symbolistes se rattachent à M. Stéphane Mallarmé par des applications maladroites de la théorie de l'*allusionnisme*, et à M. Paul Verlaine par le décousu et le débraillé de leurs vers. L'alliage est hybride et n'a produit jusqu'ici que des poèmes intéressants parfois, mais presque toujours provisoires. Faut-il s'étonner, dès lors, si les symbolistes n'ont pas encore écrit un chef-d'œuvre, et s'ils n'ont ajouté aucune conquête aux conquêtes de M. Verlaine?

Exception faite pour des écrivains peu classables, comme Jules Laforgue et M. Gustave Kahn, les apôtres du symbole n'ont pas formulé leur symbole des apôtres. L'heure n'est pas

encore venue d'émettre un jugement définitif sur les tentatives prosodiques de Jules Laforgue, mais j'imagine que son œuvre en prose, *les Moralités légendaires*, est destinée à éclipser les *Complaintes* et l'*Imitation de Notre-Dame la Lune*. Quant à M. Gustave Kahn, sa poésie singulière, qui ne doit rien aux symbolistes français, est soumise à des fatalités de race et à des influences d'origine qui l'isolent absolument du groupe d'écrivains avec lesquels on veut le confondre (1). Ces deux artistes sont, au sens exact du mot, des excentriques, et l'on est forcé de les écarter, à regret, quand on étudie, dans son ensemble, le mouvement contemporain.

Restent M. René Ghil, qui répudie le symbolisme, et qu'il suffit de nommer, car il est en dehors de toute espèce de littérature, M. Jean Moréas, un aimable aède qui se gonfle et qu'on a gonflé, sur lequel nous reviendrons à propos de l'école romane, M. Dujardin, un wagnériste qui a mal lu les *Palais nomades*, et les poètes des *Entretiens politiques et littéraires*, MM. Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Ferdinand Hérold et quelques-uns de leurs amis.

Ces trois derniers sont assurément à la tête de l'école nouvelle. Tous trois ont du talent et l'un d'eux, M. Henri de Régnier, en possède beaucoup. *La Joie de Maguelonne*, le mystère de M. Ferdinand Hérold, annonce un harmonieux chanteur de féeries opéradiques. M. Francis Vielé-Griffin, dans maint poème, révèle une exquise fraîcheur de sensations, et la noble ordonnance et les opulentes visions romanesques de M. Henri de Régnier marient, en les transposant, les douces allégories de M. Puvion de Chavannes au luxe asiatique de M. Gustave Moreau. Je m'attarderais volontiers à comparer les œuvres de ces trois artistes, mais je me propose, non d'analyser leurs mérites, mais de répondre aux questions de M. Huret.

Or, les symbolistes se ressemblent moins par leurs idées que par l'emploi de certains rythmes et de certains procédés techniques, dont ils se proclament volontiers les inventeurs. Si, à

(1) Voir *la Jeune Belgique* de septembre 1891.

part une tendance à retourner soit au mythe et à la légende, soit à la chanson populaire, il n'existe guère, entre les poètes symbolistes, de lien spirituel perceptible, ils ont, sur la forme du vers et de la strophe, des théories communes, que nous avons exposées plus haut. Le retour aux mythologies ou à la chanson n'étant pas une tendance particulière aux écrivains de ce groupe, il semble que l'enquête sur l'évolution poétique se réduise à chercher si le vers blanc existe dans la langue française, si le vers de treize, de quinze, de dix-huit ou de vingt pieds est encore un vers, et si l'assonance et l'allitération sont une entrave moins meurtrière que la rime. Il ne s'agit donc plus d'une révolution dans les idées, mais d'une révolution dans la forme. Cette constatation semblera étrange aux lecteurs qui connaissent l'histoire des littératures étrangères. Les poètes d'Athènes et de Rome se sont-ils jamais querellés pour savoir s'il était utile de transformer l'iambe ou l'hexamètre? Ce n'est qu'au moment où la langue latine se décompose que la rime se glisse dans les hymnes de la liturgie catholique. Les lakistes et les préraphaélites ont-ils songé à soulever de byzantines disputes sur le rapport qui existe entre la longueur d'un vers et sa beauté? Est-ce de ces subtilités-là que se préoccupaient, dans leur lutte acharnée contre les écrivains romantiques, les poètes et les critiques de la Jeune Allemagne (1)? Ces émeutes de rhétoriciens et de rimeurs semblent donc être particulières à la littérature française. Elles n'en sont pas moins intéressantes, mais leur intérêt en décroît un peu.

Les problèmes prosodiques auxquels se réduit le symbolisme ne sont pas nouveaux. Le vers blanc a été essayé par Voltaire. Quant au vers rythmique, calqué sur le vers latin et le vers grec, les poètes de la Pléiade ont fait d'inutiles efforts pour le substituer à celui de Charles d'Orléans, de Villon et de Marot. C'est en 1574 que Baif publia ses *Etrènes de poésie française en vers mesurés*. Du Bellay, avant lui, dans son *Illustration de*

(1) Je n'ignore pas que certains poètes italiens ont adopté la rime facultative, ni que M. Walt Whitman s'éloigne du principe poétique d'Edgar Poe, ni que les proclamations du symbolisme ont exercé quelque influence sur deux ou trois jeunes poètes portugais. Mais ces exceptions n'enlèvent rien à la portée générale de l'argument.

la langue française, avait prêché la même croisade. Faut-il citer ces deux mètres de Jodelle :

Phœbus, Amour, Cypris, veut sauver, nourrir et orner
Ton vers et ton chef-d'œuvre d'ombre, de flammes et de fleurs ?

Les réformateurs de la Pléiade abondent, non seulement en vers incésurés, en vers léonins, batelés, fraternisés, etc., mais en vers de quatorze, de quinze et de dix-huit pieds. Que pensent nos hardis novateurs de ce vers de Charles Toustain :

Ils rouaient en leur gauche main un sombre-affreux et malluisant flambeau ?

Ajoutons que Ronsard, après avoir éprouvé toutes ces formes, en rejette plus d'une dans la préface de la *Françiadie*.

Au XVIII^e siècle, ce ne furent pas seulement des poètes comme Voltaire qui voulurent sacrifier la rime, mais des écrivains de la valeur de Marmontel. Je trouve les vers suivants dans une traduction rythmique de l'*Enéide* :

Jadis sur la fougère une musette accompagna mes chants.
J'osai depuis, sortant des bois, disciple de Cérès,
Forcer la terre à répondre aux vœux de l'avare agriculteur.
Mars aujourd'hui m'appelle. O Muse ! embouche la trompette,
Dis les combats, Muse ! et ce guerrier que l'ordre du destin
Loin des murs d'Illion en cendre et du tombeau de ses pères
Aux champs ausoniens fit aborder après mille dangers...

De qui sont ces hexamètres ? Devinez : je vous le donne en mille ! Ils sont... ils sont de l'économiste Turgot !

Je ne pense pas, comme l'a dit Sainte-Beuve, que la rime soit « l'unique harmonie » du vers français. Il existe d'autres moyens de satisfaire l'oreille, que les vrais poètes connaissent sans même les avoir appris. Mais pour ne pas être l'harmonie unique, la rime n'en est pas moins l'harmonie principale et nécessaire. La langue française n'est pas rythmique comme la langue grecque, la langue latine, la langue allemande et la langue anglaise. Et c'est par la rime qu'elle supplée à la faiblesse de son rythme. C'est pourquoi le vers français, tel qu'il nous est parvenu, doit être considéré comme une conquête miraculeuse du goût et de la sensibilité des poètes sur la nature d'une langue ingrate et rebelle. Aussi n'est-ce pas sans raison que Théodore de Banville, dont l'esprit subtil n'est que

du bon sens ailé, insiste avec tant d'éloquence et d'ingéniosité sur le rôle prépondérant de la rime.

Les réformateurs les plus hardis, qui proposent de la *remplacer* par l'allitération et l'assonance, s'aperçoivent-ils qu'en proposant ce remplacement, ils obéissent encore à demi, sans le savoir, à l'instinct de leurs ancêtres ? Ils repoussent la rime obligatoire sous prétexte qu'elle est une entrave, — et ils proclament la nécessité de l'allitération et de l'assonance. Or, l'allitération et l'assonance, que sont-elles, sinon des rimes imparfaites et mobiles, et par conséquent des entraves nouvelles pour ceux qui n'ont pas l'art de les employer ?

J'ai dit plus haut que M. Verlaine, par des chefs-d'œuvre, a *naturalisé* les vers de neuf et de onze pieds. Cette borne franchie, comme a dit Ponsard, il n'est plus de limite, et le vers n'a plus de musique perceptible, même pour l'oreille la plus exercée. Bien avant les symbolistes, Théodore de Banville, qui connaissait merveilleusement les poètes de la Pléiade, a tenté de rendre classique le vers de treize pieds. Voici le début de son *Triomphe de Bacchus* :

Le chant de l'Orgie avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, le Dieu vermeil comme une flamme.
Lui, le thyrses en main, passe rêveur et triomphant,
A demi couché sur le dos nu d'un éléphant...

Mais Banville n'a point répété l'expérience, qui date de 1845. Entre ces prétendus vers de treize, et une phrase en prose entrecoupée de consonnances involontaires, il n'y a aucune différence.

Il en est de même, à plus forte raison, pour les vers de quatorze pieds, et pour les vers de quinze, à moins de les césurer comme l'a fait, dans les *Scènes de Bal*, M. Albert Saint-Paul :

Des rondes d'enfants, des rondes de fleurs, des rondes frôleuses
Vont se pavanant et se déployant d'un élan soyeux...

Mais ce vers, loin d'échapper à la prétendue monotonie des anciennes formes, est le plus monotone qu'on puisse imaginer. Nous sommes loin, on le voit, de l'axiome qu'il y a autant de formes de vers qu'il y a de nombres premiers.

Quant à l'élision de l'*e* muet, qui distingue l'école romane du groupe symboliste, je ne consens pas à discuter de telles puérités. Autant peser gravement, selon le mot de Voltaire, des œufs de mouche dans des balances en toile d'araignée. Il n'est d'ailleurs pas vrai que les Français, dans leur prononciation, élident entièrement l'*e* muet. *Épée* ne se prononce pas *épe*, pas plus que *joie* ne se prononce *joï*. Et s'il est des poètes qui prononcent ainsi, — c'est qu'ils prononcent mal, voilà tout.

Les poètes nouveaux, depuis M. Paul Verlaine, n'ont donc rien conquis. Et s'ils n'ont rien conquis, malgré leur talent, c'est qu'aucune de leurs conquêtes projetées n'était nécessaire, et que la plupart sont impossibles. On comprend fort bien que, dans ces conditions, ils n'aient pas écrit d'œuvres définitives. Les mieux doués d'entre eux commencent à se douter de la vérité. A part les réalisations désormais classiques de M. Paul Verlaine, et la découverte du *lied*, dont M. Gustave Kahn revendique l'honneur, quels sont les titres de gloire du groupe symboliste? Quelques beaux poèmes isolés, comme ceux de M. Henri De Régnier par exemple, mais dont la forme, pour être classique, hésite beaucoup trop entre le vers libre et le vers traditionnel.

Le rôle du Parnasse est-il donc terminé? Le rôle des parnassiens, oui, car leur œuvre est accomplie. Mais l'anarchie intellectuelle, l'éparpillement des écoles et des coteries, le curieux printemps de vanités, d'extravagances et de manies auquel nous assistons en ce moment, démontrent qu'un nouveau Parnasse est urgent. Les symbolistes de la dernière heure sont en train de le préparer par leurs enfantillages et leurs divagations. Et pour l'observateur perspicace, le manifeste de l'école romane, lancé par M. Jean Moréas et ses amis, est le premier symptôme de cette réaction. Malheureusement, ni M. Moréas ni ses amis ne sont de taille à édifier l'œuvre promise. Mais leurs récents *pronunciamentos* littéraires en amèneront d'autres et hâteront l'apparition du vrai Conquérant.

On finira bien par admettre que l'on peut avoir du talent et même du génie en vers de douze syllabes, et qu'il ne suffit

point non plus, pour avoir du talent ou du génie, d'ajouter un ou deux ou trois pieds à l'ancien alexandrin. Seulement, pour admettre cet axiome, il faut deux qualités modestes devenues trop rares : un peu de bon sens et un peu de bonne foi.

Faut-il conclure?

La décadence du naturalisme est évidente. Je la crois irrémédiable, parce que M. Emile Zola et les zolistes, au lieu de suivre la voie tracée par Balzac, n'ont été que des rhétoriciens orduriers et des romantiques callipyges. Quant aux idées scientifiques dont le naturalisme se réclame, elles perdent du terrain, non seulement en France, mais dans toute l'Europe. La réaction idéaliste, à laquelle nous assistons, n'est pas le moins curieux phénomène de la fin du XIX^e siècle. La synthèse se dresse partout, dans la philosophie, dans la science et dans l'art, sur le corps de l'analyse piétinée. Ce courant d'idées n'a pas encore trouvé son expression dans la poésie ni dans le roman. C'est pourquoi, devant le bel héritage laissé par Hugo et par Balzac, nous voyons les symbolistes se contenter de peser des vers polymorphes et les psychologues réduire le roman à des notations égotistes inscrites d'un crayon blasé sur de petits carnets à feuilles d'ivoire, tandis que les mages et les occultistes préludent, par l'excommunication mutuelle, à la fondation d'une bigoterie malsaine, la bigoterie noire, la bigoterie du Diable. Le théâtre est livré aux plus vils bateleurs; le roman est épuisé, et la poésie fermente. L'obscurité est complète, et le mot qui doit faire la lumière n'a pas encore été dit.

J'examinerai, dans un troisième et dernier chapitre, si l'évolution littéraire en Belgique diffère de l'évolution littéraire française, et quelle est l'orientation de nos écrivains.

ALBERT GIRAUD.

réalistes la corruption et les raffinements de la société berlinoise. M. Hauptmann, au contraire, tout jeune encore (il n'a pas vingt-huit ans), est resté un intransigeant apôtre du réalisme brutal. Il n'aime pas la ville, ni le monde, qui le gênent. Buveur d'eau, silencieux en société, il reste un peu à l'écart, avec le sourire doux des convaincus. Ses héros sont surtout les paysans ou les petites gens; son cadre, la campagne. Il est dommage que les lecteurs français ne puissent suivre le mouvement nouveau du drame allemand; la plupart de ces pièces contiennent en effet beaucoup de scènes écrites en argot ou en dialecte, c'est-à-dire intraduisibles.

Les poèmes d'Hérodos. — Après la *Constitution d'Athènes* d'Aristote, voici que l'on vient de découvrir sur un papyrus égyptien du Musée britannique, l'œuvre du poète grec, Hérodos. C'est M. Kenyon, l'éditeur du premier ouvrage, qui publie le second. Ce sont de petites pièces dialoguées qui mettent en scène des personnages et des mœurs de la vie réelle. Les Grecs, dit M. Théodore Reinach, qui entretient l'Académie de cette publication, appelaient ces poèmes des *mimes*. Sophron aurait créé le genre, mais on n'en avait pas conservé de spécimen, sauf les *Syracusaines* de Théocrite. Les mimes d'Hérodos n'ont pas une grande valeur poétique, mais ils offrent un intérêt de premier ordre pour l'histoire de la langue et des mœurs. M. Reinach lit quelques extraits de ces poèmes intitulés : *le Maître d'école, le Sacrifice à Esculape, l'Entretien, le Marchand de femmes*, etc. Le titre seul de la plupart de ces pièces montre assez qu'il n'est pas facile de tout lire. Aussi, M. Reinach n'a-t-il pas tout lu : mais les fragments qu'il a choisis donnent bien une idée de l'œuvre. Ainsi qu'il fa dit, nous avons devant nous un numéro de la *vie parisienne*, d'il y a deux mille ans; ajoutons seulement, dans une langue beaucoup plus crue. M. Reinach pense que ces poèmes ont été composés au III^e siècle avant notre ère et que leur auteur vivait dans l'île de Cos.

Le journal *la Nation*, de Bruxelles, a lui aussi entrepris une enquête sur le mouvement littéraire en Belgique.

M. Georges Eekhoud, le grand romancier de *la Nouvelle Carthage* et le généreux artiste qui écrivit *les Fusillés de Malines*, a fait au rédacteur de ce journal des déclarations particulièrement intéressantes. Nous voudrions pouvoir les reproduire en entier; mais force nous est de les résumer rapidement.

« L'art pour l'art est une formule générale donnant satisfaction à tous les genres de talent. Je puis faire de l'art dit *social*, je puis me rallier à n'importe quel système philosophique, je puis être socialiste, républicain, aristocrate, athée, croyant, — question secondaire! — Barbey d'Aurévilly, le catholique intransigeant, a fait de l'art, tout comme Homère, le païen.

De même que de préférence je m'occupe de ceux de mon pays, j'aime passionnément et esthétiquement plus que les autres castes les humbles, les déshérités, voire les criminels et les hors-la-loi. Je souhaite que mon œuvre légitime cette passion. Au demeurant, je suis tout ce qu'il y a de plus *PANTHÉISTE*. »

Puis, il montre quel fut le rôle de Max Waller et de *la Jeune Belgique* dans le mouvement littéraire contemporain.

« Nos *PRINCIPAUX ENNEMIS* étaient et sont encore les bureaucrates, les professeurs de littérature, rhéteurs officiels, les snobs et les pimbêches de la critique, puis quelques chroniqueurs spirituels, tellement spirituels, qu'ils sont les premières victimes de leur esprit et que leur scepticisme les a toujours empêchés de faire œuvre d'artiste et d'écrire un vrai livre. Nous avons eu l'impertinence grande de créer à coups de livres, un mouvement littéraire en Belgique, sans eux, même malgré eux. Ils considèrent chacun de nos livres comme un reproche, comme une injure personnelle! Et ils poussent la mesquinerie jusqu'à chicaner un écrivain de talent à propos des témoignages d'estime qu'il accorde à d'autres écrivains. On ne leur dédie pas le moindre sonnet à ces bonzes et on ne leur demande pas de préfaces! Ce sont des *MYOPES* à qui les *FIGARISTES* prêtent de *TEMPS EN TEMPS* leurs *LUNETTES*. Ils n'ont jamais encouragé un talent naissant. Rancune de coquettes et de écladons de lettres qui sont dépensés en grimaces, en minauderies et en petites « postures »; incapables d'un sentiment profond, d'une passion noble et féconde. *L'Art moderne* les comparait récemment avec raison aux pèlerins d'Echternach : deux pas en arrière pour un pas en avant; deux coups de patte après un semblant d'éloge. Ils viennent d'inventer et de couronner Maurice Maeterlinck! Les poètes de Gand leur arrivent à Bruxelles, *pié* Paris. »

Nous parlerons ultérieurement des incidents auxquels ces déclarations ont donné lieu.

L'Enquête sur l'Évolution littéraire ⁽¹⁾

III

Est-il vrai, comme l'a déclaré M. Camille Lemonnier dans une interview récente, que l'évolution littéraire en Belgique soit un reflet fidèle de l'évolution littéraire française?

Je ne le pense pas. Je crois que la proposition de M. Camille Lemonnier, telle qu'elle est formulée, est fautive. J'ajoute qu'elle me paraît émaner d'un malentendu. C'est ce que je vais essayer de démontrer dans ce troisième et dernier chapitre.

Reprenons, au point de vue de la littérature française en Belgique, les questions de M. Huret. A peine sont-elles posées, que surgit une difficulté. Elles ne correspondent à rien de précis ni de tangible, bref, elles n'ont pas d'objet. Avons-nous eu un mouvement naturaliste, dans le sens que les zolistes français donnent à ce mot? Avons-nous une école qui s'intitule psychologique? Nos poètes sont-ils divisés en deux églises, l'une desservie par des parnassiens, l'autre par des symbolistes? La guerre des écoles et des groupes littéraires existe-t-elle à Bruxelles?

A toutes ces interrogations le lecteur même le plus distrait et le plus superficiel est forcé de répondre négativement.

Et d'abord, les écrivains français de Belgique n'éprouvent pas le besoin de se diviser en écoles. Les polémiques littéraires, qui sont chez nous d'une vivacité extrême, n'ont jamais roulé sur des programmes de cénacle, ni sur des querelles de rhétoriciens. On s'est disputé, non pas sur la question de savoir si le roman doit être zoliste ou bourgetiste, si la poésie doit être parnassienne ou symboliste, si le vers peut avoir

(1) Voir le n° LXXXI de *la Société nouvelle*.

plus de douze pieds, mais sur des questions d'esthétique générale, que les soixante-quatre clients de M. Huret n'ont pas effleurées. Si un Huret belge, il y a six ans, à l'époque des prises de bec et de plume, s'était avisé d'interviewer les belligérants, il aurait dû les interroger sur la formule de l'art pour l'art, sur l'art social, sur l'art national. Il aurait dû leur demander si l'œuvre d'art a pour but direct la réalisation de la Beauté, ou si elle doit être la servante de la politique, de la science, de la morale, du patriotisme. Toute autre question n'eût pas même été comprise, et l'interviewer eût été quinaud. Cette situation n'a guère changé, car si les opinions sont faites sur ces problèmes d'esthétique, et si l'enquête sur ces matières est aujourd'hui inutile, les écrivains français de Belgique demeurent rebelles à toute tentative d'enrégimentement ou de classification.

Nous n'avons pas d'école naturaliste. Assurément on pourrait citer deux ou trois romanciers qui, par la petitesse et la platitude de leur observation, se rapprochent de Champfleury et de Duranty (1). Mais leurs romans, rédigés dans un patois abominable, ont disparu depuis longtemps dans le barathre dont ils étaient dignes. Quels sont donc, parmi les écrivains d'aujourd'hui, les naturalistes? Est-ce M. Camille Lemonnier? Sans doute l'auteur du *Mâle*, du *Mort* et des *Concubins* ne recule devant aucune réalité, si basse qu'elle soit. Sans doute on pourrait détacher de la masse imposante de ses œuvres maint tableau d'une crudité féroce, plus audacieux peut-être que les plus audacieuses descriptions de M. Emile Zola; mais l'anthologiste qui procéderait ainsi donnerait du labeur artistique de M. Camille Lemonnier une idée incomplète et fautive. Il oublierait que le terrible écrivain de *l'Enfant du Crapaud*, même lorsqu'il semble se complaire dans la notation exacte des cas physiologiques les plus répugnants, obéit aux préceptes d'une esthétique particulière, très différente de l'esthétique de Médan. Ou je me trompe fort, ou M. Camille Lemonnier, quand il conçoit une œuvre, la voit sous l'aspect

(1) M. Émile Leclercq et feu Louis Hymans.

d'une vaste antithèse, dont la double face contradictoire s'éclaire au reflet d'une seule idée d'art. Les pages violentes et grossières doivent servir de repoussoir aux pages de douceur et de tendresse. Les âmes calmes et blanches paraîtront plus pures si elles se mêlent, dans d'horribles combats, au groupe effrayant des âmes véhémentes et noires. M. Camille Lemonnier confond ainsi les êtres et les choses dans un clair-obscur tourmenté, qu'il accentue avec délices, par l'emploi des artifices de style les plus opposés. Ajoutez qu'il est en littérature, comme M. Peter Benoit en musique, l'héritier direct des maîtres flamands de la Renaissance, et que son amour de la couleur ivre, des mouvements désordonnés l'emporte, malgré lui, sur ses combinaisons les plus volontairement subtiles, et que sa frénésie de l'opulence lui donne un double luxe caractéristique, aussi débridé dans l'expression de la Beauté que dans celle de la Laideur.

Si M. Camille Lemonnier n'est pas un romancier naturaliste, que dire de M. Georges Eekhoud?

Pas plus que M. Camille Lemonnier, M. Georges Eekhoud ne fait la petite bouche devant les réalités. Certains chapitres des *Kermesses* et des *Milices de saint François* sont d'une crudité qui va parfois jusqu'au sadisme. Partout ailleurs, dans son œuvre, se dénonce un observateur scrupuleux, soucieux du détail à l'égal d'un maître hollandais, et qui déteste le mensonge dans l'art autant qu'un religieux peut le détester dans la vie. Au rebours de M. Camille Lemonnier, qui continue la tradition des peintres de bravoure de la Renaissance, M. Georges Eekhoud se rattache directement aux gothiques flamands, dont il a la tendresse taciturne, les effusions concentrées, et aussi, par réaction, les accès de brutalité. Loin d'imiter les naturalistes, dont les romans se déroulent, suivant le caprice de l'écrivain, dans n'importe quelle partie de la France, M. Georges Eekhoud reste fidèle au coin de terre où il est né. C'est un Flamand, un Flamand particulariste, un Flamand de la province d'Anvers. Il ne sort guère de la vieille ville hanséatique, de son polder et de sa bruyère, et quand il franchit les limites du vieux marquisat,

c'est pour quelques heures de marche incertaine, à reculons, en tournant sans cesse la tête vers la flèche de la cathédrale d'Anvers. Et non seulement M. Georges Eekhoud se renferme, avec une ardeur ombrageuse, dans ce qu'il appelle son « terroir » et son « pays de dilection », non seulement il est partial en Belgique envers ses Flandres, partial dans ses Flandres envers sa province d'Anvers, mais dans sa chère province même il promène la plus farouche des partialités littéraires. Sa curiosité, sa sympathie d'artiste vont droit, comme une embrassade, aux gens du peuple, aux humbles, aux petits, aux incultes, et, par-dessus tout, aux irréguliers, aux sauvages, à ceux qui sont blâmés par la loi ou vomis par la société. Rappelez-vous, dans les *Milices de saint François*, cette étonnante plébéienne devenue comtesse d'Adembroode, Clara Moortsel, qui lutte en vain contre « la nostalgie de la déchéance ». L'art de M. Georges Eekhoud ressemble à l'héroïne de ce beau roman, mais cette nostalgie est de celles dont on n'a pas à rougir, car elle est une des formes de la charité et de l'amour. Et chez M. Georges Eekhoud, la charité et l'amour vont jusqu'à une espèce de sensualisme panthéiste, dont les manifestations spasmodiques ressemblent à des convulsions de joie et à des épilepsies de bonheur.

Nous voilà loin, j'imagine, des prétentions scientifiques de M. Emile Zola, loin aussi de sa compréhension animale des êtres, de son pessimisme enfantin et de son optimisme encore plus puéril. Nous en sommes tout aussi loin avec les contes de M. Eugène Demolder, ces *Contes d'Yperdamme* qui se passent dans une ville imaginaire, bâtie avec des morceaux d'architecture de toutes les villes et peuplée par des héros et par la plèbe de tous les peintres flamands, avec les *Contes de mon village* de M. Louis Delattre, où la joie de vivre et de picorer la vie s'exerce avec tant de curiosité ingénue sur les menus événements d'une petite commune wallonne, avec les *Bons Parents* de M. Hubert Krains, qui m'apparaît comme le contradicteur involontaire de M. Louis Delattre et qui, sous une forme tranquille, acérée et froide, réserve à ses paysans les venins, en apparence incolores, de la plus féroce et de la plus mortelle ironie.

On peut donc affirmer que si les romanciers et les conteurs français de notre pays sont tous, à des degrés divers, profondément réalistes, ils se séparent des naturalistes par une répudiation absolue des prétendues théories expérimentales sur lesquelles le panoramiste de Médan a voulu bâtir son œuvre, et par une compréhension moins étroite des phénomènes de l'âme et des combinaisons de la vie. Ils sont réalistes, mais ils ne tranchent pas la créature humaine en deux tronçons pour n'en étudier que le plus mécanique et le plus vil. Ils ne sont l'esclave d'aucune espèce de système, et la libre expansion de leur tempérament leur ouvre des régions spirituelles fermées aux sectaires du naturalisme. Ils acceptent l'humanité tout entière, sans lui couper les pieds ou la tête pour la faire entrer dans le cadre de leurs romans.

Si nous n'avons pas, en Belgique, d'école naturaliste, avons-nous une école de psychologues professionnels ?

Nullement. Il n'y a pas, chez nous, un groupe d'écrivains tenant boutique de psychologie, de lecteurs d'âmes assermentés dont la spécialité consiste à cataloguer et à expliquer des états de sensibilité. Il serait impossible, en Belgique, d'établir entre les romanciers réalistes et les romanciers psychologues cette division d'écoles qui fait couler des flots d'encre inutile chez nos grands voisins. Tout ce que l'on peut dire, c'est que MM. Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Eugène Demolder et Hubert Krains attachent une grande importance à la vie extérieure, tandis que nos prosateurs psychologues lui préfèrent le plus souvent des conceptions moins concrètes. C'est ainsi qu'un noble et délicat écrivain, Octave Pirmez, aime à raffiner sur des problèmes de morale et sur des subtilités de sentiment, que M. Edmond Picard, dans *la Forge Roussel*, *l'Amiral* et *Mon Oncle le jurisconsulte*, expose avec une incisive éloquence des théories sur le droit et sur la société, que M. Henry Maubel pique sur le papier, d'une plume nerveuse et câline, les légers papillons qui fleurissent le printemps de l'âme féminine, que d'autres encore, parmi lesquels MM. Arnold Goffin, Hector Chainaye, Jules et Georges Destrée, Maurice Desombiaux, se tournent vers un art

de rêve et de synthèse voisin de la poésie. Mais ces psychologues, puisqu'il faut leur donner un nom, n'ont aucun parti pris d'école. Ils ne professent pas, pour la vie extérieure, le dédain un peu stérile des adorateurs du *Moi*. Octave Pirmez décrit parfois les apparences des choses et des êtres avec une étonnante puissance de relief. Il est visible que M. Edmond Picard, dans ses dialogues, s'attache à dramatiser ses idées, à les habiller de chair et d'humanité. Je sais, de M. Henry Maubel, des pages où le profil des objets se silhouette avec la netteté que leur donnent les peintres japonais. Et même chez les poètes en prose, la synthèse est parfois enfermée à mi-corps, comme un dieu terme, dans une gaine d'analyse matérielle d'une grande rigueur.

Quant à nos poètes, si l'on peut les diviser en deux groupes, dont l'un, et c'est le plus nombreux, demeure fidèle au vers traditionnel, et dont l'autre emploie, dans une certaine mesure, quelques-unes des formes récentes, cette classification qui repose sur de légères différences de prosodie et de rythme, devient arbitraire et fautive lorsqu'on veut la pousser plus à fond. J'ose affirmer, par exemple, que M. Iwan Gilkin, dont les poèmes sont rimés en vers orthodoxes, est plus symboliste au sens exact du mot que M. Albert Mockel, un poète épris des techniques nouvelles. M. Maurice Maeterlinck aussi, dans les *Serres chaudes*, à l'exception de quelques morceaux de prose qu'il a eu le tort de disposer arbitrairement comme des vers libres, a revêtu de l'enveloppe la plus traditionnelle les curieuses prières de ce bréviaire d'analogies. M. Fernand Severin ne s'écarte pas davantage de la prosodie classique. Les poèmes publiés dans le *Parnasse de la Jeune Belgique* par M. Charles Van Lerberghe, sont exécutés d'après les règles de la métrique parnassienne. Et si MM. Grégoire Le Roy et Valère Gille se sont émancipés un peu, l'ensemble de leur œuvre tranche encore très violemment sur celle des poètes français de la jeune école. Quant à M. Emile Verhaeren, serait-il paradoxal de prétendre qu'il apparaît, dans ses derniers livres, avec une audace plus consciente, tel qu'il se révéla naguère dans les *Flamandes* et dans les *Moines* : un

iconoclaste enivré de destruction, cassant le vers pour soulager son imagination frénétique, mais un iconoclaste qui se surprend parfois à recoller, pour les adorer mieux, les morceaux des idoles qu'il brise ! Il passe tour à tour, selon la température de sa pensée, de la strophe la plus grégorienne au vers le plus écartelé et le plus sauvage. Avec M. Albert Mockel, et beaucoup moins que l'auteur de *Chantefable un peu naïve*, M. Emile Verhaeren est le seul poète français de Belgique qui ait renoncé, dans une certaine mesure, aux règles formulées par Théodore de Banville. Encore convient-il d'ajouter que tous deux obéissent beaucoup plus à la poussée de leur tempérament qu'à l'exemple et à l'autorité de tel récent écrivain de France. Ils ont choisi, naturellement, la forme plastique qui convient le mieux à leurs qualités et à leurs défauts, ou, en d'autres termes, au développement de leur sensibilité particulière. Et en se déterminant ainsi, ils ont suivi, d'une manière différente, le même conseil intérieur qui a guidé le choix de MM. Iwan Gilkin et Fernand Severin. Ce qui le prouve, c'est que les poètes fidèles à la forme traditionnelle ne font aucun effort pour convertir MM. Verhaeren et Mockel et que, de leur côté, ces deux dissidents ne songent plus guère, si tant est qu'ils y aient jamais songé, à excommunier les poètes qui ne sont pas de leur confession. Comme je l'ai dit plus haut, on chercherait en vain, chez nous, le moindre vestige de ces proclamations d'école, de ces scissions quotidiennes multipliées jusqu'à la solitude du dernier scissionnaire, de ces futiles et féroces querelles sur la hauteur d'un saut de puce qui signalent la décadence du Parnasse français.

Si donc nos romanciers les plus réalistes ont leurs moments de psychologie, si nos psychologues les plus abstraits ont des moments de réalisme, si nos poètes les plus parnassiens sont parfois les plus symbolistes, et si nos très rares adeptes des religions nouvelles affirment la sincérité de leurs croyances artistiques en respectant les croyances des poètes demeurés classiques, en un mot, si les questions de M. Huret paraissent inutiles et vaines, voire même incompréhensibles lorsqu'on essaie de les poser aux écrivains de Belgique, c'est qu'il existe

entre l'art des écrivains de France et l'art des écrivains français de Belgique une différence essentielle, fondamentale, qui tient à la source de leur inspiration et à la nature de leur génie.

Le mouvement littéraire français en Belgique n'est pas un reflet du mouvement littéraire français. Il n'est pas, non plus, un mouvement étroitement national, c'est-à-dire belge. Il n'est pas davantage, malgré des influences particulières qu'il serait puéril de nier, un mouvement de couleur flamande ou wallonne. Il est une manifestation, dans des formes d'origine latine, de l'imagination et de la culture septentrionales (1).

Les neuf provinces dont la réunion sous la dynastie des Saxe-Cobourg forme depuis 1831 le royaume indépendant de Belgique, furent mêlées, pendant des siècles, aux grands déplacements d'hégémonie qui ensanglantèrent l'Europe. Elles furent souvent l'enjeu de la guerre, et elles en furent, plus souvent encore, le champ de bataille et le théâtre. On peut dire qu'elles ont été, depuis les campagnes de Jules César jusqu'au début du XIX^e siècle, couvertes et fécondées par toutes les grandes forces qui se sont disputé le monde. Il n'y a guère, en Belgique, de village perdu, de ville oubliée, de plaine ou de vallée solitaires, de monument délaissé qui ne puissent raconter, à leur manière, quelque fragment de l'histoire universelle.

Placés par la nature au confluent de trois races, nous avons été, nous sommes et nous serons, pendant longtemps encore, le rendez-vous où se rencontrent le fleuve anglo-saxon, le fleuve germanique et le fleuve latin. Notre sol a été inondé par ces masses torrentielles, et lorsque la paix les forçait à regagner leur lit historique, elles laissaient derrière elles des alluvions séculaires. Les débordements de la race anglo-saxonne et de la race germanique ont déposé dans nos âmes des germes d'idées, les crues répétées de la race latine, des germes de mœurs plus douces, de culture plus brillante et de

(1) Voir, à ce propos, les curieuses remarques faites dans *la Société nouvelle* de juillet par M. Francis Nautet.

civilisation plus affinée. Naguère, à l'époque des violentes secousses, ces trois éléments dominaient tour à tour l'esprit flamand et l'esprit wallon, presque toujours en lutte acharnée. Aujourd'hui, provinces flamandes et wallonnes vivent de la même vie et, malgré les efforts, aussi stériles que bruyants, du félibrige néerlandais, cuvent côte à côte, paisiblement, sous des institutions communes, dans une béatitude de prospérité, le vin des anciennes querelles. La fusion s'opère, non seulement dans la vie matérielle, mais dans le monde des esprits. Assurément il serait facile de découvrir, entre les écrivains de souche flamande et les écrivains de souche wallonne, quelques menues différences d'accent local, mais il n'en est pas moins vrai que ces différences deviennent de plus en plus négligeables. Le mariage est consommé et nous sommes en train d'en recueillir les fruits. Ce qui l'a favorisé, c'est l'adoption presque universelle, comme instrument artistique, de la langue française. Cette langue, qui fut presque la nôtre naguère, a été jetée comme un pont entre la Wallonie et les Flandres, et c'est sur ce pont que les écrivains wallons et les écrivains flamands se sont rencontrés et confondus.

Aujourd'hui, de leur origine respective, il ne leur reste plus que des sympathies, wallonnes chez MM. Mockel et Delattre, flamandes chez MM. Eekhoud et Demolder. Mais ces sympathies tendent de plus en plus à disparaître, et ceux-là mêmes qui les ressentent le plus profondément, M. Georges Eekhoud par exemple, sont cependant entrés définitivement dans le courant littéraire français, à l'égal des écrivains d'origine bretonne ou pyrénéenne. Et si l'on constate, entre la masse des artistes de France et le petit groupe des artistes français de Belgique, des différences capitales, croyez bien qu'elles ne proviennent ni de l'influence wallonne ni de l'influence flamande. Pour les démêler, il faut remonter jusqu'à ces invasions de l'esprit du Nord, anglo-saxonnes et germaniques, que je signalais plus haut. L'élément franco-latin nous a fourni l'instrument plastique, tandis que l'élément anglo-saxon et l'élément germain ont laissé des traces indélébiles dans notre pensée, dans notre imagination et dans notre

sensibilité. Nos idées, nos sentiments, nos sensations, même chez les plus latins d'entre nous, gardent je ne sais quel reflet du soleil septentrional. Mais leur expression est essentiellement française, c'est-à-dire latine. C'est dans notre littérature que s'accomplit l'hymen des races ; c'est elle, ce pays entrevu par Victor Hugo, ce pays

«... où le Nord se réchauffe engourdi
Au soleil de Castille et s'accouple au Midi.»

Et ce sera l'originalité de nos écrivains, qu'ils sortent du rameau flamand ou de la branche wallonne, d'être les premiers-nés de cette mystérieuse conjonction.

Si l'on étudie nos romanciers et nos poètes, on est frappé par un phénomène : leur forme est évidemment française, française au point que des critiques superficiels ont été excusables de leur contester une particulière saveur. Mais si l'on passe de l'étoffe de la langue à la façon dont elle se drape sur la pensée et sur le sentiment, aux plis qu'elle contracte et, enfin, à la pensée et au sentiment qu'elle recouvre de ses draperies, l'insuffisance d'un pareil jugement saute à tous les yeux. Les idées répugnent aux idées françaises par leur couleur indécise, changeante comme notre ciel. L'imagination est plus libre, plus ardente et plus sombre. Les sentiments trahissent, sous la finesse de la culture acquise, une âme prompte à des bonds désordonnés. Et les sensations, aussi aiguës dans la joie que dans la douleur, déconcertent la psychologie classique.

Nul ne prétendra que le luxe imaginaire de M. Camille Lemonnier, le sensualisme panthéiste de M. Georges Eekhoud, l'hystérie de la peur qui règne dans les visions de M. Maurice Maeterlinck, le pessimisme schopenhauerien de M. Iwan Gilkin, le platonisme lilyal de M. Fernand Severin et la psychologie hargneuse de M. Emile Verhaeren soient des conceptions spirituelles familières aux écrivains français de la branche latine. Elles le sont si peu qu'elles exigent, pour être comprises, une espèce d'initiation. Et si l'on descend, de ces conceptions générales qui sont l'épine dorsale de leurs œuvres, jusqu'à leur enveloppe charnelle, nerveuse et muscu-

laire, il faut reconnaître que s'il n'y a pas divorce entre les artistes français du centre et les artistes français du nord, il y a du moins, dans une enveloppe commune, séparation d'âmes.

Pour le démontrer brièvement, j'userai d'un moyen fort simple. La sensibilité de l'écrivain se manifeste surtout dans les rapports personnels qu'il établit entre les choses. L'image, c'est-à-dire la brusque confrontation de deux idées qui ne s'y attendent pas, est, pour ceux qui savent lire, le plus sûr indice de la personnalité littéraire. Les métaphores sont les fleurs mystérieuses de la sensibilité. C'est en les cueillant et en les flairant qu'on juge la plante humaine qui les a produites.

Or, prenez n'importe lequel des écrivains français de Belgique, qu'il soit flamand ou wallon, que l'héliotrope de sa pensée se tourne vers le Nord ou vers le Midi, vous remarquerez chez lui des associations de mots, — donc d'idées — dont la violence ou la subtilité dénotent un état d'esprit particulier. Quand M. Georges Eekhoud veut exprimer l'étrange fascination qu'exerce sur la comtesse d'Adembroode la présence du rustre qui l'éblouit, il la compare à « l'une de ces tièdes et longues pluies de printemps que tamisent les lilas en fleur et dont les larges gouttes apportent aux fronts les plus rudes la sensation d'invisibles lèvres » (1). Lorsqu'il cherche à rendre l'impression que lui produisent les voix insexuelles des enfants de chœur du jubé de Montaigu, les chants, écrit-il, jaillissent de ces « gosiers d'impubères, étroits et étranglés », comme un « mince jet d'eau visant un ciel lunaire » (2). S'il lui arrive d'inventer une chanson populaire flamande, voici comment il nous la traduit : « Nous irons au pays des roses — au pays des roses d'un jour — nous faucherons comme foin les fleurs trop belles — et en tresserons des meules si hautes et si odorantes — qu'elles éborgneront la lune et feront éternuer le soleil » (3). C'est lui aussi qui risque ce raccourci de sensations : « Il y avait dans l'air une odeur d'eau stagnante et une chanson de haleur » (4). Et en évoquant, à la vue et à l'odo-

(1-2) *Les Milices de saint François.*

(3-4) *Les Nouvelles Kermesses.*

rat, le groupe minable des reclus de Hoogstraeten, il remarque que « leur masse tire sur le fauve, sur le brun de la glèbe, ou sur la poussière des routes », et qu'« elle dégage la puanteur spéciale des bosquets infestés de hannetons » (1). De même, quand M. Maurice Maeterlinck s'ingénie à rendre sensible son idée de la disproportion et de l'absurdité des choses, il écrit : « Oh ! il doit y avoir quelque part une énorme flotte sur un marais » (2), ou, « tous les beaux roseaux verts des berges sont en flammes » (3), ou encore « il y a un festin dans une forêt vierge » (4) ou enfin « les malades ont allumé un feu de joie et jettent à pleines mains les lys verts dans les flammes » (5). M. Iwan Gilkin, dont la forme est cependant essentiellement latine, nous fait toucher « des ténèbres velues » (6), suscite un Christ féminin « beau jusqu'aux pleurs » (7), voit luire des yeux qui, « pareils à des ventouses, sucent les secrets d'autres yeux » (8), et nous représente son *Bon Ange*

...Ouvrant la fenêtre, armoire
Où git l'azur foudroyé (9).

M. Emile Verhaeren écrit ce vers étonnant :

Je sens pleurer sur moi l'œil blanc de la folie (10).

Le ciel, pour lui, est « mythologique » (11); il fait reluire « d'éclatants couteaux de crime et de soleil » (12); il frissonne à « l'aboi tumultueux de la mort volontaire » (13); il compare son âme malade à « un morne crapaud blotti sous des roses, tout seul » (14); son rêve rampe

Vers des ventres mûfflés de lourdes toisons d'or (15)

et la couronne symbolique de sa douleur est « comme une rage »,

Comme un buisson d'ébène en feu, comme des crins
D'éclairs et de flammes, peignés de vent sauvage (16).

(1) *Les Nouvelles Kermesses.*

(2-3-4-5) *Les Serres chaudes.*

(6-7-8-9) *La Damnation de l'Artiste.*

(10-11-12-13-14-15-16) *Les Débâcles.*

Il me serait facile de faire le même travail sur les vers de MM. Van Lerberghe et Severin, sur la prose de MM. Eugène Demolder, Hector Chainaye et Arnold Goffin, en un mot sur l'ensemble des œuvres françaises écrites en Belgique depuis quelques lustres. Les exemples cités suffiront, j'espère, pour éveiller l'attention de la critique et des lettrés.

Si notre production littéraire est le résultat d'une greffe heureuse, n'oublions pas, d'ailleurs, qu'elle a obéi aux mêmes influences que la peinture flamande de la Renaissance. Non seulement nos maîtres flamands campaient leur chevalet au milieu des guerres de religion, « dans leur patrie en feu, sur le brasier des guerres » (1), non seulement leurs toiles s'enflammaient à cet incendie, mais l'instinct de leur race les poussait, inconscients Jasons, vers de nécessaires voyages. Rubens serait-il Rubens s'il n'avait pas promené sous le manteau du diplomate et du peintre courtisan, son étonnant génie d'assimilation à travers l'Europe? Van Dijkstra serait-il Van Dijkstra s'il n'avait pas écouté les voix qui l'appelaient en Italie et en Angleterre? Et, de nos jours, M. Félicien Rops serait-il le très grand artiste qu'il est, s'il n'était allé se jeter, à Paris, dans la seule fournaise qui convint à son génie?

A toutes les époques, l'art de notre pays, notre art le plus personnel, celui dont nous sommes le plus fier, a été soumis à la loi des émigrations. Seulement, tandis que nos peintres émigraient en personne, nos écrivains peuvent se contenter d'émigrer en esprit. Les uns et les autres, dans leurs voyages, réels ou fictifs, n'ont jamais rien perdu de leurs qualités natives; mais ils sont rentrés dans leur patrie, presque toujours, plus forts, plus aguerris, plus conscients d'eux-mêmes et plus capables d'exprimer, dans une langue universelle, le trésor héréditaire de leurs visions.

Ce phénomène ne doit pas effaroucher nos voisins de France. Ce n'est pas seulement en Belgique que le génie français s'est rencontré avec le génie des races étrangères. La Renaissance française ne s'est-elle pas désaltérée, jusqu'à s'y noyer, dans

(1) Emile Verhaeren, *Les Flamandes.*

les sources jaillissantes de la Renaissance italienne? La pensée française n'a-t-elle pas, bien avant les armées de Napoléon, envahi toutes les Espagnes? N'a-t-elle pas, depuis Voltaire jusqu'aux grands poètes romantiques, tendu la main, pardessus la mer, aux dépositaires de l'esprit anglo-saxon? N'a-t-elle point passé le Rhin avec M^{me} de Staël? Les œuvres qui sont nées de ces invasions spirituelles font cependant partie du patrimoine artistique français.

De pareilles rencontres ont eu lieu chez nous. Seulement, elles ne se sont jamais terminées par une conquête. Il n'y a eu ni vainqueurs ni vaincus, mais une éclosion littéraire nouvelle, un mariage de races dont les enfants, tout en portant sur leur visage la ressemblance lointaine de leurs parents, n'en ont pas moins une physionomie personnelle qu'ils sont en passe de transmettre à leurs descendants.

Notre enquête sur l'évolution littéraire française en Belgique, menée à l'imitation de l'enquête de M. Jules Huret, aboutit donc à des conclusions diamétralement opposées. Tandis qu'en France nous assistons au crépuscule momentané d'un art magnifique dont la chaude clarté a doré l'Europe, nous observons en Belgique l'aurore d'une littérature nouvelle, appelée sans doute à de moins glorieuses destinées, mais dont la naissance, le développement et l'avenir ont déjà préoccupé, et préoccuperont davantage encore, les curiosités et la sympathie de la haute critique internationale.

ALBERT GIRAUD

LE PAUPÉRISME

Si une personne, gravement malade, atteinte d'une maladie mortelle, se croit néanmoins en bon état de santé, néglige toute précaution, méprise même les avis salutaires de ses amis et des médecins, refuse d'employer aucun remède et persiste dans son genre de vie habituelle; cette personne-là doit mourir; ses jours sont comptés; elle se suicide. Si elle n'est pas folle, elle est coupable, digne du sort qui l'attend.

Lorsqu'une société malade, atteinte d'une maladie mortelle, est gouvernée par des hommes qui la croient en bon état de santé, méprisent les avis salutaires, ne tiennent aucun compte des avertissements des membres souffrants, ni des symptômes manifestés par l'agitation des parties atteintes du mal, et persistent à maintenir un ordre de choses funestes, dangereux; cette société-là doit mourir; ses jours sont comptés; et ses représentants, s'ils ne sont pas fous, sont coupables de négligence ou d'imprudence; à moins qu'ils ne soient ignorants, auquel cas ils sont coupables de vanité, coupables de laisser aller la société à la ruine, sans chercher les moyens de l'y soustraire, sans provoquer l'examen du mal, de ses causes, du remède.

La société actuelle est atteinte d'une maladie grave, d'une maladie mortelle. Le paupérisme, croissant sans cesse, la ronge, creuse sa tombe, entretient et active des germes de dissolution et de mort prochaine. Le prolétaire *sent* sa misère, il souffre, il languit, il se voit dépérir lentement et douloureusement. Il ne vit pas, il végète. Courbé sous le fardeau qui l'accable, il a à peine la force d'exhaler une plainte. Mais s'il se tait, qu'on ne s'y trompe pas! sa soumission n'est qu'apparente, sa résignation n'est plus justifiée. Tôt ou tard, un cri échappé d'une poitrine comprimée par la douleur, sera répercuté par les échos de la misère, et, semblable à l'étincelle qui allume l'incendie dans une forêt, ce cri couvrira le monde de désolation.

C'est un devoir (pour ceux qui, à cette époque de scepticisme, admettent encore l'existence d'un devoir) de dévoiler la plaie sociale, d'en montrer les caractères alarmants et de chercher à secouer l'apathie des bourgeois. Signaler le danger, tel doit être le but des amis du véritable ordre social; tel est le nôtre.