

OEUVRES DIVERSES

GEORGE DIVERS

DISCOURS

EN MÉMOIRE DU NOBLE POÈTE WIELAND,

NOTRE AMI, NOTRE FRÈRE,

PRONONCÉ LE 18 FÉVRIER 1813.

Auguste protecteur, respectables maîtres, honorables assistants ! Quoiqu'il ne convienne absolument à personne de s'opposer aux anciens et respectables usages, et de changer par caprice ce qu'il a plu à nos ancêtres d'établir, cependant, si j'avais à mon commandement la baguette magique que la Muse avait confiée à notre défunt ami, je changerais soudain tout ce lugubre appareil en appareil de fête ; ces sombres couleurs s'éclairciriaient à vos yeux, et vous verriez paraître une salle joyeusement décorée de tentures variées et de riantes couronnes, brillantes et gaies comme la vie de notre ami. Les créations de son imagination fleurie attireraient vos yeux, vos esprits ; l'Olympe, avec ses dieux, introduit par les Muses, orné par les Grâces, serait le vivant témoignage que celui qui a vécu dans un entourage si serein, et qui a pris congé de nous avec la même sérénité, doit être compté au nombre des hommes les plus heureux, et ne doit pas être inhumé avec des lamentations, mais avec l'expression de la joie et de l'allégresse.

Ce que je ne puis présenter à vos sens, souffrez du moins que je l'expose à votre pensée ! Quatre-vingts ans ! Que de choses en quelques syllabes !... Qui de nous osera les passer rapidement en revue, et se représenter ce que supposent tant d'années bien remplies ? Qui de nous voudrait affirmer qu'il sait mesurer et

apprécier sur-le-champ la valeur d'une vie à tous égards complète?

Si nous suivons notre ami dans la marche de sa vie, si nous l'observons enfant, jeune homme, homme fait et vieillard, nous trouvons qu'il eut en partage le bonheur extraordinaire de cueillir les fleurs de chacune de ces saisons, car le grand âge lui-même a sa floraison, et il fut donné à notre ami d'en jouir de la manière la plus heureuse. Il y a peu de mois que les frères unis couronnaient pour lui de roses leur sphinx mystérieux, pour faire entendre que, si Anacréon, le vieillard, entreprit de parer avec de légères branches de roses sa sensualité élevée, la sensualité morale, la volupté modérée, ingénieuse, de notre noble Wieland, méritait une riche et pleine couronne. Il y a peu de semaines que cet excellent ami assistait à nos réunions et même y déployait son activité. C'est à travers nos rangs qu'il a pris sa course pour quitter le monde terrestre; nous lui fûmes encore au dernier moment plus proches que le reste du monde, et, quand la patrie, quand les pays étrangers, célèbrent sa mémoire, où devait-elle être célébrée plus tôt et plus vivement que chez nous?

Je n'ai donc pu me refuser aux respectables commandements de nos maîtres, et je prononce d'autant plus volontiers dans cette honorable assemblée quelques mots consacrés à sa mémoire, qu'ils pourront être les fugitifs avant-coureurs de ce que le monde et notre confrérie feront bientôt pour lui. C'est ce sentiment, cette intention, en faveur desquels j'ose solliciter une attention bienveillante, et, si des paroles qui me seront inspirées par une affection éprouvée durant près de quarante ans plus que par une méditation oratoire; si un discours sans enchaînement convenable, de courtes réflexions, des idées éparses, ne semblaient pas dignes de l'homme célébré et de ceux qui le célèbrent, je dois faire observer qu'il ne faut attendre ici qu'un travail préparatoire, une esquisse, le fond ou, si l'on veut, les premiers traits d'un ouvrage futur. Sans tarder davantage, je passe donc au sujet qui nous est si cher, si précieux, et même sacré.

Wieland naquit en 1733 à Biberach, petite ville impériale de Souabe. Son père, ministre évangélique, lui donna une éduca-

tion soignée et fut son premier maître. Ensuite le jeune homme fut envoyé à Kloster-Bergen, au bord de l'Elbe, où se trouvait un institut renommé, sous la direction du pieux abbé Steinmetz. De là il se rendit à l'université de Tübingue, puis il remplit quelque temps à Berne une place de précepteur; mais il fut bientôt attiré à Zurich, auprès de Bodmer, qu'on pouvait appeler dans l'Allemagne du Sud l'accoucheur du génie, comme Gleim le fut plus tard dans l'Allemagne du Nord. Là il se livra sans réserve au plaisir que procure à la jeunesse la production spontanée, quand le talent se forme sous une direction bienveillante, sans que les hautes exigences de la critique soient mises sur le tapis. Mais l'élève fut bientôt trop grand pour le maître; il revint dans sa ville natale, et fut dès lors son propre maître et son instituteur, en développant sans relâche ses inclinations littéraires et poétiques. Les occupations mécaniques d'officier de la chancellerie lui prirent du temps, sans lui ôter le goût et le courage. Son génie aurait pu se flétrir dans une position si étroite; mais il fit la connaissance d'un riche voisin, le comte Stadion, ministre de l'électeur de Mayence. C'est dans cette illustre et opulente maison qu'il respira pour la première fois l'air du monde et des cours; les affaires d'État, intérieures et extérieures, ne lui restèrent pas étrangères, et il trouva dans le comte un protecteur pour toute sa vie. Par là, il ne resta pas inconnu au prince électeur, et lorsque, sous Emeric-Joseph, on songea à rendre une vie nouvelle à l'université d'Erfourt, on y appela notre ami : preuve évidente des sentiments de tolérance qui se répandaient depuis le commencement du siècle dans les différentes Églises chrétiennes et même chez tous les hommes.

Wieland ne put déployer longtemps à Erfourt son activité sans être connu de la duchesse régente de Weimar, et Charles de Dalberg, toujours si empressé à faire le bien, ne manqua pas de l'introduire auprès de la princesse. Cette mère, si tendre, si instruite elle-même, n'avait point de plus pressant souci que de faire donner aux princes ses fils une instruction suffisante. Wieland fut appelé, afin qu'il employât ses talents littéraires, ses qualités morales, pour le bien de la maison de nos princes, pour notre bien et celui de l'État.

Le repos qu'on lui avait promis après que l'éducation serait

achevée lui fut aussitôt accordé, avec une aisance plus grande que celle qu'on lui avait fait espérer, et dès lors il put vivre près de quarante ans d'une manière parfaitement conforme à sa nature et à ses désirs.

L'influence de Wieland sur le public fut continue et durable. Il a formé son siècle sur lui ; il a donné au goût comme au jugement de ses contemporains une direction décidée, en sorte que ses mérites sont assez reconnus, appréciés, décrits. Dans plusieurs ouvrages sur la littérature allemande, on parle de lui d'une manière aussi honorable que sensée. Je rappellerai seulement ce que Kuttner, Eschenbourg, Manso, Eichhorn, ont dit à sa gloire.

Et d'où est venue la grande influence qu'il a exercée sur les Allemands ? De son caractère ouvert et solide. L'homme et l'écrivain s'étaient pénétrés l'un l'autre ; sa poésie fut celle d'un vivant, sa vie celle d'un poète. Dans ses vers et dans sa prose, il ne dissimula jamais ses impressions du moment, sa manière de sentir dans chaque occasion ; aussi écrivait-il encore en jugeant et jugeait-il en écrivant. De la fécondité de son esprit découlait la fécondité de sa plume.

Je dis sa plume, et ce n'est pas une expression oratoire. Elle est ici tout à fait à sa place, et, si une pieuse vénération a rendu parfois hommage à un auteur en cherchant à s'approprier une plume avec laquelle il a écrit ses ouvrages, celle dont Wieland se servit serait, plus que bien d'autres, digne de cette distinction. Car c'est parce qu'il écrivait tout de sa main et d'une très-belle écriture, et en même temps avec liberté et réflexion ; c'est parce qu'il avait toujours son manuscrit devant les yeux, l'étudiait, le changeait, le corrigeait soigneusement, le travaillait et le retravaillait sans se rebuter ; c'est parce qu'il n'était même jamais las de recopier des ouvrages de longue haleine, que ses productions acquéraient la délicatesse, la grâce, la clarté, l'élégance naturelle, qui résultent non pas de pénibles efforts, mais de l'attention géniale et sereine qu'on donne à un ouvrage déjà terminé.

Ce soigneux remaniement de ses écrits résulta d'une heureuse conviction, qui se développa sans doute en lui à la fin de son séjour en Suisse, quand l'impatience de produire se fut un peu

apaisée, et qu'il vint à éprouver, d'une manière plus décidée et plus claire, le désir d'offrir au public un ouvrage achevé.

Et comme, chez lui, l'homme et le poète ne faisaient qu'un, quand nous parlerons du premier nous peindrons aussi le second. L'irritabilité et la mobilité, compagnes du talent oratoire et poétique, le dominaient à un haut degré; mais une modération plutôt acquise que naturelle leur faisait équilibre. Notre ami était au plus haut point susceptible d'enthousiasme : dans sa jeunesse il s'y abandonna entièrement, et cela, d'une manière d'autant plus vive et soutenue, que ce beau temps, durant lequel le jeune homme sent en lui le mérite et la dignité de la perfection, qu'elle soit accessible ou inaccessible, se prolongea pour lui bien des années.

Ces pures et riantes compagnes de l'âge d'or, ce paradis de l'innocence, il l'habita plus longtemps que les autres hommes. Sous son toit natal, où un ecclésiastique d'un esprit cultivé exerçait son autorité paternelle; dans l'antique Kloster-Bergen, entouré de tilleuls sur les rives de l'Elbe, où un pieux instituteur faisait son œuvre en patriarche; à Tubingue, où régnaient encore les habitudes claustrales; dans les simples demeures de la Suisse, entourées de ruisseaux murmurants, baignées par des lacs, envronnées de rochers : partout il retrouvait son Delphes, partout les bois sacrés dans lesquels le jeune homme, déjà développé, s'abandonnait encore à son ivresse. Là il fut puissamment attiré par les monuments qui nous restent de la mâle innocence des Grecs. Les grandes figures de Cyrus, Araspe et Panthée, et leurs pareilles, revivaient en lui; il sentait l'esprit de Platon agir dans le sien; il sentait qu'il en avait besoin, afin de reproduire pour lui et pour d'autres ces images lointaines, d'autant plus que son espérance était moins d'évoquer des ombres poétiques que de donner à des êtres réels une influence morale.

Mais, précisément parce qu'il eut le bonheur de séjourner longtemps dans ces hautes régions; parce qu'il put tenir longtemps pour la plus complète réalité toutes ses pensées, ses sentiments, ses conceptions, ses rêves, ses illusions, il dut trouver plus amer le fruit qu'il fut enfin contraint de cueillir sur l'arbre de la science.

Qui peut échapper au combat avec le monde? Notre ami fut entraîné à son tour dans cette lutte. A contre-cœur il se laisse démentir par l'expérience et la vie; et comme, après une longue résistance, il ne peut réussir à accorder ces admirables figures avec le monde vulgaire, cette volonté sublime avec les besoins du jour, il se résout à admettre le réel pour le nécessaire, et il déclare fantastique ce qui lui a paru vrai jusqu'à ce jour.

Mais là se montrent encore admirables le caractère et l'énergie de son esprit. Avec toute sa force de vie et son imperturbable gaieté, avec ses admirables facultés, ses aspirations et ses vues loyales et spirituelles, il se sent blessé par le monde, lésé dans ses plus précieux trésors. Il ne peut plus retrouver nulle part dans l'expérience ce qui avait fait son bonheur durant tant d'années, ce qui avait même été le fonds le plus intime de sa vie. Mais il ne se consume pas en plaintes vaines, comme nous en avons tant lu en prose et en vers; il se décide à la réaction. Il déclare la guerre à toute chose qui ne peut toujours se vérifier dans la réalité et, par conséquent, en premier lieu à l'amour platonique, puis à tout dogmatisme, surtout aux deux extrêmes, aux idées de Platon et de Pythagore. Il se déclare l'irréconciliable ennemi du formalisme religieux et de tout ce qui semble excentrique à la raison.

Mais aussitôt il est pris de la crainte d'aller trop loin, de s'abandonner lui-même à des rêveries, et il entreprend de lutter contre la réalité vulgaire. Il s'élève contre tout ce que nous avons coutume d'appeler *philistin*, contre la roideur pédantesque, l'esprit de petite ville, les habitudes mesquines, la critique étroite, la fausse prudence, le sot contentement, la dignité prétentieuse, enfin tous ces mauvais esprits dont le nom est légion.

Là, il procède d'une manière tout à fait naturelle, improvisée, inconsciente. Il se trouve à la gêne entre l'imaginable et le réel, et, comme il doit conseiller la modération pour les surmonter ou les unir l'un et l'autre, il doit aussi s'observer lui-même et se montrer large pour être équitable.

La sage et pure honnêteté de nobles Anglais, d'un Addison, d'un Steele, et leur action dans le monde moral, l'avaient de-

puis longtemps attiré ; mais il trouve bientôt dans cette société un homme dont le caractère lui va beaucoup mieux.

Shaftesbury, qu'il me suffit de nommer pour rappeler à tout esprit cultivé un remarquable penseur, Shaftesbury vécut dans un temps où divers mouvements se manifestaient dans la religion de sa patrie ; où l'Église dominante songeait à réprimer violemment les hétérodoxes. L'État, les mœurs, étaient aussi exposés à des mesures faites pour alarmer les hommes sages et bien pensants. Contre tous ces maux, il crut que le mieux était d'agir par la gaieté. « On ne voit bien, dit-il, que ce qu'on observe avec sérénité. Celui qui peut regarder d'un œil serein dans son propre cœur doit être un honnête homme. » C'était le point essentiel, duquel découlaient tous les autres biens. L'esprit, l'enjouement, l'humour, étaient les vrais organes avec lesquels un pareil tempérament saisit le monde. Tous les objets, même les plus éloignés, devaient supporter cette lumière et cette liberté, s'ils ne faisaient pas étalage d'une dignité présomptueuse, mais renfermaient en eux un mérite véritable, qui ne craignît pas l'épreuve. Dans cette ingénieuse tentative pour maîtriser les choses, il fallait bien s'assurer des arbitres, et le sens commun fut pris pour juge du fond, le goût, pour juge de la forme.

Notre Wieland ne trouva pas dans cet homme un devancier à suivre, ni un associé avec qui il dût travailler, mais un véritable esprit jumeau, auquel il ressemblait parfaitement sans s'être formé sur lui. C'est ainsi qu'on ne pourrait dire des Ménéchmes, lequel est l'original et lequel la copie.

Ce que Shaftesbury, né dans une condition plus relevée, mieux pourvu de ressources temporelles, plus favorisé par ses voyages, ses emplois, sa connaissance du monde, fit dans une sphère plus étendue, à une époque plus sérieuse, dans la maritime Angleterre, notre ami l'accomplit, d'un lieu d'abord très-borné, par un travail opiniâtre, par une action soutenue, dans son pays partout environné de terres et de montagnes, et le résultat en fut (pour nous servir dans ce court exposé d'une expression brève, mais généralement comprise) cette philosophie populaire par laquelle un esprit pratique, exercé, est érigé en arbitre de la valeur morale des choses comme de leur valeur esthétique.

Cette philosophie, préparée en Angleterre et favorisée aussi en Allemagne par les circonstances, fut donc répandue avec le concours d'une infinité de personnes bien intentionnées, par les poétiques et savants ouvrages, et par la vie même de notre ami.

Au reste, si nous avons pu trouver Shaftesbury et Wieland parfaitement semblables dans leurs vues et leurs sentiments, Wieland l'emporta de beaucoup par le talent : en effet, ce que l'Anglais enseigne et recommande avec sagesse, l'Allemand sait l'exposer en poète et en orateur, en vers et en prose.

Mais, dans l'exécution, la forme française devait particulièrement lui plaire. La sérénité, l'enjouement, l'esprit, l'élégance, se montrent déjà chez les Français : son imagination fleurie, qui ne veut s'occuper maintenant que de choses légères et gaies, se tourne vers les contes de fées et de chevalerie, qui lui procurent la plus grande liberté. Ici la France lui fournit encore dans les *Mille et une Nuits*, dans la *Bibliothèque des Romans*, une matière à demi préparée, tandis que les vieux trésors de ce genre que possède l'Allemagne étaient encore bruts et indigestes.

Ce furent justement ces poèmes qui étendirent et consolidèrent le plus la gloire de Wieland. Sa gaieté fut bienvenue chez tout le monde, et les plus graves Allemands s'en accommodèrent, car tous ses ouvrages parurent à propos et au moment favorable. Ils étaient tous écrits dans l'esprit que nous avons développé plus haut. L'heureux poète entreprit souvent en artiste de donner par la forme une haute valeur à un sujet indifférent, et l'on ne peut nier qu'il ne fasse triompher tantôt la raison sur les forces supérieures, tantôt la sensualité sur les forces morales; il faut reconnaître aussi qu'au bon moment, tout ce qui peut orner les belles âmes prend le dessus.

La traduction de Shakspeare fut antérieure, sinon à tous ces travaux, du moins à la plupart. Wieland ne craignait pas que l'étude fît tort à son originalité; il fut convaincu de bonne heure que la traduction de quelques ouvrages est, tout comme le remaniement de sujets connus, le meilleur délassement pour un esprit vif et fécond.

Traduire Shakspeare était dans ce temps-là une audacieuse

pensée, parce que des littérateurs cultivés déclaraient eux-mêmes impossible le succès d'une pareille entreprise. Wieland traduisit librement, saisit le sens de son auteur, laissa de côté ce qui lui paraissait intraduisible, et il donna ainsi aux Allemands une idée générale des plus admirables ouvrages d'une autre nation; il donna à son époque une idée de la haute culture de siècles écoulés.

Cette traduction, qui produisit un si grand effet en Allemagne, paraît avoir eu peu d'influence sur Wieland lui-même. Il était trop en lutte avec son auteur, comme on le reconnaît bien aux endroits qu'il a laissés de côté, et plus encore aux notes qu'il a ajoutées, et dans lesquelles ressortent les idées françaises.

Mais, d'un autre côté, les Grecs, avec leur mesure et leur pureté, sont pour lui des modèles infiniment précieux. Il se sent uni avec eux par le goût : religion, mœurs, constitutions, tout lui donne lieu d'exercer sa diversité, et comme ni les dieux, ni les philosophes, ni les citoyens, ni les peuples ne s'accordent entre eux, non plus que les hommes d'État et les guerriers, il trouve partout l'occasion la plus désirable, en paraissant douter et badiner, d'inculquer toujours sa philosophie douce, humaine, tolérante. Il se plaît en même temps à tracer des caractères problématiques, et, par exemple, il trouve du plaisir à faire briller, sans considérer la chasteté féminine, les grâces aimables d'une Musarion, d'une Laïs, d'une Phryné, et à mettre leur sagesse mondaine au-dessus de la sagesse pédantesque des philosophes.

Cependant il trouve dans le nombre de ceux-ci un homme qu'il peut peindre et produire comme le représentant de ses sentiments, c'est Aristippe. Chez lui, la philosophie et les plaisirs du monde sont si heureusement unis par une sage modération, qu'on voudrait avoir vécu dans un pays si beau, dans une si bonne société. On est heureux d'entrer en relation avec ces hommes instruits, bien pensants, cultivés, joyeux, et aussi longtemps qu'on est avec eux par la pensée, on croit même sentir et penser comme eux.

Notre ami se maintint dans ces régions par de sérieux exercices, qui sont encore plus nécessaires au traducteur qu'au

poète : ainsi prit naissance le Lucien allemand , qui devait nous reproduire le grec d'autant plus vivement que l'auteur et le traducteur peuvent véritablement passer pour des esprits de la même famille.

Un homme d'un talent si supérieur a beau prêcher les bien-séances, il se sentira quelquefois tenté de franchir les bornes, car le génie compte de tout temps ces témérités au nombre de ses privilèges. Wieland donna satisfaction à ce penchant en essayant de jouter avec l'audacieux, l'étrange Aristophane, et il sut traduire, adoucies par sa grâce native, ces plaisanteries aussi téméraires que spirituelles.

Sans doute une idée des grandes œuvres plastiques était nécessaire pour toutes ces peintures, et comme notre ami n'avait jamais eu le bonheur de contempler les chefs-d'œuvre qui nous restent de l'antiquité, il s'efforça de s'élever jusqu'à eux par la pensée, de les voir en imagination, en sorte qu'on doit admirer comme cet esprit excellent sait se faire une idée même d'objets éloignés de sa vue : et cela lui aurait réussi parfaitement, si une louable circonspection ne l'avait pas détourné de faire des pas décisifs; en effet, l'art en général, et particulièrement l'art antique, ne se peut ni saisir ni comprendre sans enthousiasme. Celui qui ne veut pas commencer par l'étonnement et l'admiration ne trouve pas l'entrée du sanctuaire. Mais notre ami était beaucoup trop sur ses gardes : et comment aurait-il fait dans ce cas unique une exception à la règle de toute sa vie?

S'il était proche parent des Grecs par le goût, il l'était plus encore des Romains par le sentiment. Non qu'il se fût laissé entraîner par le zèle républicain ou patriotique; mais, tandis qu'il ne s'est trouvé en quelque sorte avec les Grecs qu'une ressemblance imaginaire, il trouve réellement ses égaux chez les Romains. Horace a beaucoup de rapports avec lui : esprit ingénieux, homme de cour et homme du monde, il est un juge intelligent de la vie et de l'art; Cicéron est philosophe, orateur, homme d'État, citoyen plein d'activité, et tous deux sont parvenus d'une humble origine à de grandes dignités et de grands honneurs.

Combien notre ami, quand il s'occupe des ouvrages de ces

deux hommes, n'aime-t-il pas à se transporter dans leur siècle, dans leurs entours, chez leurs contemporains, pour nous transmettre une vive image de ce passé ! Et il y réussit étonnamment. Peut-être voudrait-on trouver chez lui plus de bienveillance pour les hommes dont il s'occupe ; mais il craint tellement d'être partial, qu'il préfère prendre parti contre eux plutôt que pour eux.

Il y a deux règles de traduction : l'une demande que l'auteur étranger soit transporté chez nous, de telle sorte que nous puissions le considérer comme un des nôtres ; l'autre règle exige, au contraire, qu'on se transporte chez l'étranger et qu'on s'accommode à sa situation, à son langage, à ses particularités. Les avantages de l'un et de l'autre système sont assez connus, par d'excellents exemples, de tous les hommes cultivés. Notre ami, qui cherchait encore ici la voie moyenne, s'efforçait d'unir les deux manières, mais en homme de sentiment et de goût, dans les cas douteux, il inclinait pour la première.

Personne peut-être n'a senti aussi profondément combien une traduction est une œuvre complexe. Comme il était profondément convaincu que ce n'est pas le mot, mais l'esprit qui vivifie ! Qu'on observe comme il s'efforce dans ces introductions de nous transporter d'abord dans l'époque, de nous familiariser avec les personnages ; comme il fait ensuite parler son auteur d'une manière qui nous est déjà connue, en relation avec notre esprit et notre oreille, comme il cherche enfin à expliquer, à éclaircir dans des notes les particularités qui pourraient rester obscures, éveiller des doutes, paraître choquantes ! On voit bien qu'il a commencé par se rendre maître de son sujet ; par un travail consciencieux, il veut nous mettre en état de nous instruire et de jouir avec lui.

Quoiqu'il possédât plusieurs langues, il s'attachait fermement aux deux dans lesquelles le mérite et la dignité du monde antique nous ont été transmises de la manière la plus pure. Car nous ne voulons pas nier qu'on a découvert et qu'on pourra découvrir encore des trésors en fouillant d'autres littératures anciennes ; mais on ne nous contestera pas que la langue des Grecs et celle des Romains nous ont transmis jusqu'à ce jour de précieuses richesses, égales pour le fond à ce que les autres ont de meilleur, et préférables à toutes pour la forme.

La constitution de l'Empire germanique, qui renfermait en elle tant de petits États, ressemblait en cela à la constitution de la Grèce. La moindre ville, inapparente, même invisible, ayant des intérêts particuliers, devait les soigner, les maintenir, les défendre contre les voisins. De là, sa jeunesse était promptement rendue attentive et obligée de réfléchir aux affaires d'État. Wieland, comme officier de la chancellerie d'une des plus petites villes impériales, eut aussi lieu de se montrer patriote et démagogue dans le meilleur sens du mot. On le vit même une fois, pour un objet de ce genre, s'attirer la disgrâce temporaire du comte Stadion, son voisin et son protecteur, plutôt que de céder en mauvais patriote.

Son Agathon nous apprend déjà qu'en cela comme dans le reste, il était ami de la règle : cependant ces choses lui inspiraient tant d'intérêt que, dans la suite, tous ses travaux et ses goûts ne l'empêchèrent pas d'y arrêter ses pensées, et il s'y sentit de nouveau appelé d'une façon particulière, quand il dut se promettre une influence marquée sur l'éducation de princes d'une grande espérance.

Tous les ouvrages qu'il publia dans ce genre révèlent un esprit cosmopolite, et comme ils furent écrits à une époque où la puissance monarchique n'était pas encore ébranlée, l'affaire principale de Wieland est de représenter vivement aux potentats leurs devoirs, et de leur montrer le bonheur qu'ils trouvent à rendre leurs sujets heureux.

Mais le temps arriva où une nation soulevée renversa tout ce qui avait subsisté jusqu'alors, et semblait appeler les esprits de tous les habitants de la terre à une législation générale. Il s'explique aussi sur ce sujet avec une prudente modestie, et, par de sages représentations, qu'il déguise sous différentes formes, il cherche à établir un contre-poids dans la multitude agitée. Mais, le tumulte de l'anarchie devenant toujours plus violent, et l'union volontaire de la masse paraissant impossible, il est le premier qui revienne à conseiller la monarchie, et qui désigne l'homme capable d'accomplir le miracle de la restauration.

1. Napoléon 1^{er}.

Si l'on réfléchit que notre ami a écrit ces choses, non pas après coup, mais dans le temps même, et qu'en sa qualité d'éditeur d'un journal très-répandu, il avait l'occasion, il était même obligé, de parler au public, tous les mois, sans préparation, ceux qui sont appelés à suivre selon l'ordre des temps le cours de sa vie remarqueront, non sans étonnement, avec quelle attention il suivait la marche rapide des événements du jour, et avec quelle sagesse il s'est comporté en véritable Allemand, en homme réfléchi et sympathique. Et c'est ici le lieu de mentionner le *Mercur allemand*, journal si important pour notre patrie. Cette entreprise n'était pas la première dans son genre, mais, pour le temps, elle était nouvelle et importante. Le nom de l'éditeur inspira d'abord une grande confiance. Un homme, qui était poète lui-même, promettait d'introduire dans le monde les poésies d'autres auteurs; un écrivain, auquel on devait d'excellents ouvrages, voulait lui-même juger, lui-même publier ses opinions, et cela excita les plus grandes espérances. Aussi des hommes de mérite se groupèrent-ils bientôt autour de lui, et cette réunion de littérateurs éminents exerça une action si marquée, que le *Mercur* peut servir de fil directeur pour l'histoire de notre littérature pendant nombre d'années. L'effet fut grand et considérable sur le public en général : car, d'un côté, l'habitude de lire et de juger se répandit davantage; de l'autre, le goût de se produire instantanément s'éveilla chez tous ceux qui avaient quelque chose à donner. Les communications affluèrent plus que l'éditeur ne l'avait attendu et désiré; son succès produisit des imitateurs; des gazettes semblables naquirent, qui s'offrirent à l'envi au public d'abord chaque mois, puis chaque semaine et chaque jour, et produisirent enfin cette confusion babylonienne dont nous avons été et dont nous sommes encore témoins, et qui vient proprement de ce que chacun veut parler et que personne ne veut écouter.

Ce qui maintint pendant beaucoup d'années le mérite et la dignité du *Mercur allemand*, ce fut le caractère naturellement libéral de l'éditeur. Wieland n'était pas né pour être chef de parti. Quiconque adopte pour maxime fondamentale la modération, ne doit jamais tomber dans l'esprit d'exclusion. Ce qui irritait sa nature vive, il cherchait à le souffrir doucement par

le bon sens et le goût, et c'est encore ainsi qu'il traitait ses collaborateurs, pour lesquels il ne s'enthousiasmait nullement. Et tout comme, en les traduisant avec soin, il combattait souvent dans des notes les anciens, qu'il estimait tant, il lui arrivait d'affliger et même de s'aliéner par des notes critiques des collaborateurs estimés et même chéris.

Notre ami avait déjà essuyé bien des attaques pour des ouvrages grands et petits ; comme éditeur d'un journal, il dut bien moins encore manquer de querelles littéraires. Il s'y montra toujours le même. Avec lui ces guerres de plume ne durent jamais longtemps, et, si elles se prolongent un peu trop, il laisse à l'adversaire le dernier mot et poursuit sa route.

Des étrangers ont fait la remarque fort juste que les écrivains allemands ont moins égard au public que ceux des autres nations, et que, par là, on peut découvrir bientôt dans leurs ouvrages l'homme qui se développe lui-même, l'homme qui veut se contenter lui-même ; que, par conséquent, on peut y découvrir son caractère. Nous avons déjà reconnu souvent cette qualité chez Wieland, et il sera d'autant plus intéressant de passer en revue, dans cette pensée, ses écrits comme sa vie, qu'on a voulu à diverses époques se fonder sur ses écrits pour rendre suspect le caractère de notre ami. Beaucoup de personnes s'abusent encore aujourd'hui sur son compte, parce qu'elles se figurent que l'homme divers doit être indifférent et l'homme mobile inconstant. On ne songe pas que le caractère se rapporte uniquement à la pratique. C'est seulement dans les choses que l'homme fait, qu'il continue de faire, et auxquelles il s'attache, qu'il montre son caractère. Et, dans ce sens, il n'y eut jamais d'homme plus ferme, plus égal à lui-même que Wieland. Quand il s'abandonnait à la diversité de ses sentiments, à la mobilité de ses pensées, qu'il ne voulait permettre à aucune impression isolée de le maîtriser, il montrait par là même la fermeté et la sûreté de son caractère. L'homme d'esprit jouait volontiers avec ses opinions, mais, j'en atteste tous ses contemporains, il ne joua jamais avec ses sentiments. C'est ainsi qu'il gagna et se conserva beaucoup d'amis. Je ne sache pas qu'il ait eu un seul ennemi déclaré. Dans la jouissance de ses travaux poétiques, il vécut de longues années à la ville, entouré de concitoyens et

d'amis, et il parvint à cette distinction, de voir une édition, une édition magnifique de ses œuvres complètes, soigneusement retouchées.

Mais, dans son automne, il devait ressentir encore l'influence de l'esprit du temps, et commencer d'une manière imprévue une nouvelle vie, une nouvelle jeunesse. Les bénédictions de la paix avaient longtemps régné sur l'Allemagne ; la sûreté et la tranquillité extérieures générales s'accordaient admirablement avec les sentiments intimes, humains, cosmopolites ; le paisible citadin semblait n'avoir plus besoin de ses murailles : on s'y dérobaît, on aspirait à la campagne. La sécurité du propriétaire inspirait à chacun la confiance ; la libre vie naturelle attirait chacun, et l'homme né sociable, pouvant se bercer de la douce illusion qu'il mènerait dans la retraite une vie meilleure, plus commode, plus sereine, Wieland, qui avait déjà en partage le plus grand loisir littéraire, parut se chercher une demeure où régnerait une tranquillité plus favorable aux Muses. Et comme il eut l'occasion et le moyen d'acheter un domaine dans le voisinage de Weimar, il prit la résolution d'y passer le reste de sa vie. Ceux qui l'ont visité souvent, qui ont vécu avec lui, pourront nous raconter en détail de quelle manière il se montra dans cette retraite avec toute son amabilité, comme chef de maison et père de famille, comme ami et comme époux, surtout parce qu'il pouvait bien s'éloigner des hommes, mais que les hommes ne pouvaient se passer de lui ; on nous dira avec quelle grâce il développa ses vertus sociales et hospitalières.

Je demanderai à de plus jeunes amis de nous retracer cette idylle, et je me borne à rappeler en peu de mots avec sympathie comment ce bonheur champêtre fut troublé par la mort, qui enleva d'abord à Wieland une fidèle amie, habitante de sa maison, puis la digne et soigneuse compagne de sa vie. Il dépose ces restes chéris dans son propre domaine, et, lorsqu'il prend le parti de renoncer au ménage champêtre, beaucoup trop compliqué pour lui, et de vendre la propriété dont il avait joui gaie-ment quelques années, il se réserve une place entre ses deux amies pour y trouver aussi son repos. Et c'est là que les honorables frères l'ont accompagné ou plutôt l'ont porté, accomplissant ainsi son touchant désir que les descendants puissent,

d'un cœur joyeux, visiter et honorer sa tombe dans un frais bocage.

Ce ne fut pas sans de hautes raisons qu'il revint à la ville. Les relations avec sa grande protectrice, la duchesse mère, avaient plus d'une fois attristé son séjour champêtre. Il sentait trop ce qu'il lui en coûtait d'être éloigné d'elle. Il ne pouvait se passer de sa société, et pourtant il ne pouvait en jouir sans difficultés et sans embarras. Aussi, après avoir vu sa famille étendue, resserrée, accrue, diminuée, réunie, dispersée, il fut appelé dans l'intime société de l'auguste princesse. Il revient, il fixe sa demeure tout près de la sienne; il prend part aux séjours d'été de Tiefour, et se considère désormais comme membre de la famille et de la cour.

Wieland était né pour la haute société; la plus haute même aurait été son véritable élément. En effet, comme il ne voulait primer nulle part, mais qu'il prenait volontiers part à tout, qu'il était porté à s'exprimer sur tout avec mesure, on devait le trouver d'un commerce agréable, et il l'eût paru plus encore chez un peuple qui ne prendrait pas toute conversation trop au sérieux.

Car sa tendance, soit poétique soit littéraire, était dirigée immédiatement vers la vie, et, lors même qu'il ne se proposait pas toujours directement un objet pratique, il avait toujours, près ou loin, un but pratique devant les yeux. Aussi ses pensées étaient-elles toujours claires, son expression distincte, compréhensible, et comme, avec ses connaissances étendues, il s'attachait constamment à l'intérêt du jour; qu'il le suivait, qu'il s'en occupait avec esprit, sa conversation était extrêmement vive et variée. Je n'ai vu, je crois, personne accueillir avec plus de joie ce qu'un autre avait dit d'heureux, et y faire des répliques plus vives.

Telle étant sa manière de penser, d'amuser et lui-même et les autres, sa loyale intention d'agir sur son siècle, on ne peut lui faire un grief de sa répugnance pour les nouvelles écoles philosophiques. Lorsque, dans de petits écrits, Kant préluda à ses grandes idées, et que, dans une forme sereine, il parut s'exprimer d'une manière problématique sur les objets les plus importants, il se trouvait encore assez près de notre ami. Mais

lorsqu'il eut élevé l'imposant édifice de sa doctrine, tous ceux qui, se donnant carrière, avaient jusqu'alors poétisé et philosophé librement, durent y voir une forteresse menaçante, d'où l'on mettrait des bornes à leurs joyeuses courses dans le champ de l'expérience.

Mais ce ne fut pas seulement le philosophe, ce fut le poète, qui eut beaucoup, qui eut tout à craindre de la nouvelle direction de l'esprit, aussitôt qu'une grande masse se laissa entraîner par elle. En effet, quoiqu'il parût d'abord que l'on n'avait en vue que la science, puis la morale et ses plus proches dépendances, il était facile de voir que, si l'on songeait à donner une base plus solide à ces graves intérêts de la haute science et de la conduite morale; si l'on demandait dans ce domaine un jugement plus sévère, mieux enchaîné, développé des profondeurs de l'humanité, on ne tarderait pas non plus de signaler au goût ces principes et l'on chercherait à écarter complètement le goût particulier, la culture accidentelle, les particularités nationales, et qu'on invoquerait une loi plus générale comme règle décisive.

C'est aussi en effet ce qui arriva, et il s'ouvrit dans la poésie une époque nouvelle, qui devait être en contradiction avec notre ami comme lui avec elle. Dès lors il eut à subir plusieurs jugements peu équitables, dont il ne fut pas très-ému, et je signale ici cette circonstance, parce que le débat qui s'en est suivi dans la littérature allemande n'est nullement apaisé et terminé, et qu'un homme bienveillant, qui se propose d'apprécier le mérite de Wieland et de maintenir fermement sa mémoire, devra connaître exactement la situation des choses, la naissance comme le développement des opinions, le caractère, les talents des coopérateurs, les forces, les mérites des deux partis, et, pour agir d'une manière impartiale, appartenir en quelque mesure à l'un et à l'autre.

Mais je suis détourné des grandes ou petites querelles auxquelles ces nouveautés ont donné naissance, par une sérieuse réflexion à laquelle nous devons désormais nous abandonner.

La paix, heureusement fixée durant de longues années entre nos collines et nos montagnes, dans nos vallons bien arrosés, était depuis longtemps troublée ou du moins menacée par des

expéditions guerrières. Quand vint le jour mémorable qui nous jeta dans l'étonnement et la frayeur, ce jour où le destin du monde fut décidé dans nos promenades, même pendant ces heures effroyables, que notre ami affrontait avec une âme tranquille, la fortune ne lui fut pas infidèle, car il fut d'abord préservé par les précautions d'un jeune et courageux ami, puis par les attentions des autorités françaises, qui respectèrent en lui l'honorable et célèbre écrivain, et en même temps un membre de leur grand Institut.

Il eut bientôt après à pleurer avec nous la perte douloureuse d'Amélie. La cour et la ville s'efforcèrent de lui offrir toutes les compensations, et, au bout de quelque temps, deux empereurs l'honorèrent de marques de distinction qu'il n'avait jamais ni recherchées ni attendues pendant sa longue vie.

Il était pareil à lui-même dans les jours sombres comme dans les jours sereins, et il démontrait ainsi l'avantage des natures délicates, dont la sensibilité modérée sait accueillir doucement la bonne comme la mauvaise fortune.

Il parut surtout admirable, pour le corps et pour l'âme, après le grave accident dont il fut victime dans un si grand âge, lorsqu'il fut grièvement blessé par une chute de voiture en même temps qu'une fille chérie. Il supporta avec la plus grande égalité d'âme les suites douloureuses de la chute, les lenteurs de la guérison; et, pour la consolation de ses amis plus que pour la sienne, il disait qu'un malheur pareil ne lui était jamais arrivé, et que les dieux avaient pu juger équitable de lui faire aussi payer de cette manière la dette de l'humanité. Il guérit bientôt; sa nature se rétablit promptement, comme celle d'un jeune homme, et il fut pour nous la preuve qu'une grande force physique peut être aussi dispensée à la délicatesse et à la pureté.

Et comme sa philosophie pratique se vérifia par cette épreuve, l'accident ne changea rien à ses sentiments et à sa manière de vivre. Après sa guérison, sociable comme auparavant, il prit part à tous les amusements accoutumés de la cour et de la ville, et, avec une véritable affection et une application soutenue, aux travaux des frères unis. Si vivement que son regard semblât toujours dirigé sur les choses terrestres, sur la connais-

sance et l'emploi qu'on en peut faire, il ne pouvait nullement, doué comme il l'était de facultés excellentes, se passer du sur-humain et du supersensible. Ici encore se produisit remarquablement cette lutte que je me suis fait un devoir de décrire plus haut avec détail : car, en même temps qu'il semblait écarter tout ce qui se trouve hors des limites des connaissances générales, hors du cercle de ce qu'on peut vérifier par l'expérience, il ne pouvait s'empêcher de s'avancer ou du moins de regarder, comme par forme d'essai, au delà de la ligne si nettement tracée, et de se construire, de se représenter à sa manière un monde supérieur, un état dont toutes les forces natives de notre âme ne peuvent nous donner aucune idée.

Des traits épars de ses ouvrages en offrent des témoignages variés; mais je puis surtout alléguer son *Agathodémon* et son *Euthanasie*, et même les belles et sages et cordiales paroles que naguère encore il prononça avec tant de franchise et de simplicité dans cette assemblée. Car il avait conçu une confiante affection pour notre confrérie. Il avait connu dès sa jeunesse ce que l'histoire nous a transmis sur les mystères des anciens; avec son esprit clair et serein, il fuyait, il est vrai, ces sombres mystères, mais il ne se dissimulait point que sous ces enveloppes, étranges peut-être, des lumières supérieures avaient d'abord pénétré chez les hommes barbares et sensuels; par des symboles mystérieux, des idées puissantes, lumineuses, s'étaient éveillées; la foi à un Dieu qui gouverne tout avait été communiquée; la vertu, représentée avec plus d'attraits, et l'espérance de la continuation de notre existence, purifiée des terreurs d'une ténébreuse superstition, tout comme des exigences aussi fausses d'une voluptueuse sensualité.

Or, comme vieillard, laissé sur la terre par tant d'amis et de contemporains aimés, se sentant isolé en plus d'un sens, il se rapprocha de notre chère société. Comme il s'y présentait le cœur joyeux, comme il se trouvait régulièrement à nos assemblées, donnait son attention à nos affaires, se réjouissait de l'admission de jeunes hommes distingués, assistait à nos honorables banquets, et ne pouvait s'empêcher de nous découvrir ses pensées sur plus d'une affaire importante : nous en sommes tous témoins; nous l'avons observé avec affection et reconnais-

sance. Oui, si cette société, dès longtemps fondée, et souvent reconstituée après maintes vicissitudes, avait besoin d'un témoignage, le plus complet se présenterait ici, puisqu'un homme plein de talent, sage, prudent, circonspect, expérimenté, bienveillant et modéré, crut trouver chez nous ses pareils, se sentait chez nous dans une société qui lui paraissait, à lui, accoutumé à la meilleure, l'accomplissement de ses aspirations humaines et sociales!

Quoique invité par nos maîtres à prononcer quelques paroles sur le défunt devant cette honorable assemblée, j'aurais voulu refuser, dans la pensée qu'il ne suffit pas d'une heure fugitive, de quelques feuilles légères, détachées, mais que des années entières, des volumes bien médités, bien ordonnés, sont nécessaires pour célébrer glorieusement sa mémoire, à côté du monument qu'il s'est dignement élevé lui-même dans ses ouvrages et ses travaux. Si je me suis chargé de ce devoir honorable, c'est encore dans la pensée que mes paroles pourront servir d'introduction à ce qui sera mieux développé par d'autres à l'avenir, quand sa mémoire sera de nouveau solennisée. S'il plaît à nos respectables maîtres de déposer avec cet écrit dans leurs archives ce qui sera publié, nous l'espérons, sur notre ami, mais surtout ce que nos frères sur lesquels il a exercé une action plus considérable et plus particulière, qui ont vécu sans cesse dans son intimité, voudront bien nous communiquer et nous confier, il en résultera un trésor de faits, de renseignements et de jugements qui sera unique dans son genre, et dans lequel nos descendants pourront puiser, afin de protéger sans cesse, de maintenir et de mettre dans un nouveau jour, avec une affection fidèle, une si noble mémoire.

L'IMPORTANCE DE L'INDIVIDUEL.

L'individu se perd, son souvenir s'évanouit, et pourtant il importe et à lui et aux autres que ce souvenir soit conservé.

Chacun n'est lui-même qu'un individu, et ne peut non plus

s'intéresser proprement qu'à l'individuel. L'universel se trouve de lui-même, s'impose, se maintient, s'accroît. Nous l'utilisons, mais nous ne l'aimons pas.

Nous n'aimons que l'individuel : de là le grand plaisir que nous prenons aux relations, aux confessions, aux mémoires, aux lettres, aux aventures de personnes mortes, ces personnes fussent-elles insignifiantes.

C'est très-mal à propos qu'on demande si un homme doit écrire sa biographie : je tiens celui qui le fait pour le plus court des hommes.

Si quelqu'un s'ouvre à nous, peu importe le motif qui l'engage à le faire.

Il n'est nullement nécessaire qu'on soit irréprochable, qu'on fasse les choses les plus excellentes et les plus irréprochables, mais seulement qu'il se passe quelque chose qui puisse être utile aux autres ou les amuser.

On a trouvé mauvais que Lavater se soit fait si souvent peindre, dessiner, graver sur cuivre, et qu'il ait répandu partout son portrait, mais n'est-on pas charmé, aujourd'hui que la forme de cet être extraordinaire est détruite, de savoir en somme, d'une manière certaine, quelle figure il avait, au moyen d'imitations si diverses faites en divers temps?

On a peu s'en faut imputé à crime au bizarre Arétin d'avoir fait frapper des médailles à son effigie et d'en avoir fait hommage à ses amis et à ses protecteurs. Moi, je me félicite d'en posséder une couple dans ma collection, et d'avoir de lui sous mes yeux une image qu'il a lui-même avouée.

Nous sommes en général beaucoup trop légers pour conserver comme un ensemble le souvenir individuel dans ses vraies particularités, et, d'un autre côté, beaucoup trop curieux d'apprendre les détails, surtout ceux qui rabaissent.

KOTZEBUE¹.

Si l'on étudie attentivement l'histoire de la littérature, on reconnaît que ceux qui entreprennent d'instruire et d'amuser par leurs ouvrages se trouvent dans une très-fâcheuse position : car ils ne manquent jamais d'adversaires qui s'efforcent d'effacer les impressions qu'ils ont produites, d'affaiblir ou de détourner l'effet du moment et de détruire l'influence dans l'avenir. Qu'on ne puisse rien opposer à ces attaques, c'est ce que démontrent les controverses de tout genre, anciennes et nouvelles ; car tout manque à ces combats, champ clos, sergents d'armes, juges du camp, et, comme jadis dans le cirque, la foule impétueuse se jette partialement, dans tout amphithéâtre, du côté des verts ou des bleus ; la masse domine le moment ; une lutte ingénieuse excite le tumulte, l'irritation, et finit violemment.

Toutefois, dans une situation pareille, l'homme moral ne peut jamais demeurer sans secours, pourvu qu'il ne le cherche pas trop loin, quand ce secours se trouve immédiatement à son côté, et souvent même s'impose à lui avec emportement.

Pour user de mon droit de biographe, je rappelle ici, par exemple, qu'avec beaucoup d'autres, qui ont lutté contre mon influence, il est surtout un homme qui prend à tâche de s'élever par tous les moyens contre mon talent, mon activité, ma fortune. Et moi, avec mon caractère, je me trouverais absolument sans défense et dans une position désagréable, si je n'avais pas employé depuis longtemps contre ces importunités ma vieille recette vantée, et si je ne m'étais pas accoutumé à considérer

1. On imprime partout *Kotzebue*, et cela conduit les Français à une prononciation vicieuse. Nous nous sommes permis souvent un changement pareil dans l'orthographe des noms propres allemands. Il nous semble qu'on devrait en faire une règle générale. Les Allemands ont les deux voyelles *ou* et *u* : chacune devrait être rendue exactement. On n'entendrait pas parler de la *Théorie des beaux-arts de Sulzer*, et l'on rendrait à *Soulzer* son véritable nom. On ne dirait plus le canton d'*Uri*, mais le canton d'*Ouri*, etc., etc.

comme un ingrédient nécessaire et même salulaire de mon existence celle de l'homme qui me poursuit de son antipathie et de sa haine.

J'aime à songer qu'il est de Weimar, et je suis charmé qu'il ne puisse ravir à cette ville, qui m'est si chère, le mérite d'avoir été le lieu de sa naissance. Je me le rappelle avec plaisir bel et joyeux enfant, qui tendait des lacets dans mon jardin, et qui m'amusait souvent par sa libre activité; j'aime à voir en lui le frère d'une aimable personne, qui s'est toujours montrée digne de respect comme femme et comme mère. Si je passe en revue ses travaux littéraires, je me retrace avec plaisir les heureuses impressions que m'ont faites quelques endroits, quoique l'ensemble d'un de ses ouvrages, soit comme œuvre d'art ou de sentiment, soit par ce qu'il exprimait ou faisait entendre, n'ait jamais pu me charmer et s'identifier avec ma nature. D'un autre côté, ses travaux littéraires m'ont beaucoup servi à exercer mon jugement, car les œuvres contemporaines aiguïssent notre jugement d'une façon toute particulière.

Il m'a fourni l'occasion de connaître beaucoup d'autres choses, et même le public tout entier. Et, pour dire plus, je trouve encore souvent l'occasion de défendre contre des critiques et des improbateurs ses ouvrages, dont on ne peut méconnaître le mérite.

Si maintenant je me considère comme directeur d'un théâtre, si je me rappelle tous les moyens qu'il nous a fournis d'amuser les spectateurs et de remplir notre caisse, je ne sais comment je pourrais dédaigner, critiquer ou même nier l'influence qu'il a exercée sur mes affaires et mon entreprise : au contraire, je crois avoir tout sujet de m'en applaudir et de souhaiter qu'il puisse l'exercer encore longtemps.

Je me féliciterais de l'aveu que je viens de faire, si j'apprenais que ce moyen, qui n'est point d'une haute morale, qui est moins encore chrétien, mais inspiré par un égoïsme intelligent, est employé de même avec avantage par tel homme qui se trouve dans le même cas, pour bannir de son cœur le plus désagréable de tous les sentiments, l'antagonisme sans force et la haine impuissante.

Et pourquoi ne pas avouer que, dans ce grand commande-

ment qu'il faut *aimer ses ennemis*, le mot *aimer* est employé dans un sens abusif ou du moins très-impropre, tandis que je répète volontiers, avec une grande conviction, cette sage maxime, qu'on reconnaît principalement un bon ménager à ce qu'il sait se servir avantageusement même des contrariétés.

Avec son talent distingué, Kotzeboue avait dans sa nature une certaine nullité, sur laquelle on n'a point de prise, qui le tourmentait et le forçait de rabaisser l'excellent, afin de paraître excellent lui-même. Par là, il était toujours révolutionnaire et esclave, excitant la multitude, la dominant, la servant; et il ne pensait pas que la plate multitude peut se relever, se former, et même s'élever haut, pour distinguer le mérite, le demi-mérite et l'absence de mérite.

SUR MOI-MÊME (FRAGMENTS).

JEUNESSE.

Il n'y a guère d'enfant, de jeune homme, ayant un peu d'esprit, qui ne se demande de temps en temps l'origine, le comment et le pourquoi des choses qu'on voit paraître. Pour moi, j'avais le besoin décidé et constant de rechercher les maximes desquelles il fallait déduire une œuvre de l'art ou de la nature, une action ou un événement. Ce besoin, je ne le sentais pas sans doute aussi clairement que je l'exprime aujourd'hui; mais plus je suivais cette direction d'une manière inconsciente, plus mes efforts étaient sérieux, passionnés, inquiets, assidus; et parce que je ne trouvais nulle part une direction qui me rendît le progrès facile, au degré de développement où j'étais parvenu, je faisais cent fois le chemin en avant et en arrière, comme cela peut nous arriver dans un labyrinthe artificiel ou dans un lieu sauvage.

Ce que j'appelle maximes, on l'appelait règles, et je croyais bien qu'on pouvait les donner, tandis qu'il aurait fallu les chercher.

Je croyais de m'être assez bien approprié les règles d'après lesquelles on devait écrire et juger les pièces de théâtre, et je pouvais me le figurer, à cause de la facilité avec laquelle je savais adapter la forme dramatique à tous les événements, grands et petits. Je contais facilement toute sorte de légendes, de nouvelles, d'histoires de revenants, d'histoires merveilleuses, et je savais présenter à l'impromptu, dans cette forme, mille incidents de la vie. Je m'étais fait aussi là-dessus une règle qui s'écartait peu de la règle théâtrale. En ce qui touchait le jugement, mes idées étaient assez étendues : aussi tout ce qui était poétique et oratoire me semblait-il agréable et charmant. En revanche, l'histoire, dont je ne pouvais absolument rien tirer, ne m'entraînait pas dans l'esprit. La vie me donnait encore plus d'exercice ; j'y manquais tout à fait d'une boussole, qui m'aurait été bien nécessaire ; car, au moindre vent favorable, je voguais toujours à pleines voiles, et je courais à tout moment le risque d'échouer. Combien m'était-il déjà arrivé de choses tristes, pénibles, fâcheuses ! Quand je portais avec quelque attention mes regards autour de moi, je ne voyais aucun jour où je fusse à l'abri de semblables expériences. Depuis plusieurs années, la bonne fortune m'avait adressé plus d'un sage mentor ; mais, plus j'apprenais à en connaître de nouveaux, moins j'arrivais à ce qui était proprement l'objet de mes recherches. L'un plaçait la maxime fondamentale de la vie dans la bonté et la tendresse ; l'autre dans une certaine habileté ; le troisième dans l'indifférence et la légèreté ; le quatrième dans la pitié ; le cinquième dans le travail et dans l'activité du devoir ; le sixième dans une imperturbable sérénité, et ainsi de suite, en sorte qu'avant ma vingtième année, j'avais parcouru presque toutes les écoles des moralistes. Ces leçons se contredisaient trop souvent pour se pouvoir concilier. Cependant on parlait toujours d'une certaine modération, qu'avec mon naturel, je comprenais moins que tout le reste, et que la jeunesse en général ne peut comprendre, parce que la modération, quand elle n'est pas native, exige la plus claire connaissance de soi-même, et qu'avec tous ses efforts pour se montrer modérée, la jeunesse ne s'en abandonne que plus à des déraisonnables emportements. Toutes ces pensées et ces opinions étaient donc éveillées chez moi, et si vive, libre et joyeuse

que fût ma vie de jeune homme, cette règle connue et désirable m'était rappelée assez souvent. J'avais beau vivre librement et sans gêne, me montrer joyeux avec mes amis, je m'aperçus bientôt que les circonstances nous limitent quoi que nous puissions faire, et l'idée me vint que le mieux était de nous faire du moins une âme indépendante.

AGE MÛR.

Je n'ai jamais connu d'homme plus présomptueux que moi, et, en le disant, je prouve déjà la vérité de ce que j'avance.

Je ne croyais jamais qu'il s'agit d'atteindre à quelque chose : je pensais toujours que c'était chose faite. On aurait pu me poser une couronne sur la tête, que cela m'aurait paru tout simple. Et, par là justement, je n'étais qu'un homme comme un autre. Mais, ce qui me distinguait d'un véritable fou, c'est que je cherchais à venir à bout de ce que j'avais entrepris au-dessus de mes forces, et de mériter ce que j'avais obtenu au delà de mon mérite.

J'étais d'abord importun aux gens par mon erreur, puis par mon application. J'avais beau faire, j'étais seul.

La raison serait en nous une grande puissance, si seulement elle savait qui elle aura à combattre. La nature prend en nous incessamment une forme nouvelle, et chaque forme nouvelle devient un ennemi inattendu pour la bonne raison, toujours égale à elle-même.

Les amis qui observent de sang-froid éveillent parfois sans ménagement les somnambules de génie par des observations, qui interrompent et détruisent l'intime vie mystique de ces enfants favorisés ou, si l'on veut, maltraités de la nature.

Dans mon meilleur temps, des amis, qui devaient bien me connaître, me disaient souvent que ma vie valait mieux que mes

discours, mes discours que mes écrits, mes écrits que mes livres.

Par ces propos bienveillants et même flatteurs, ils ne faisaient pourtant rien de bon : car ils ne faisaient qu'augmenter chez moi le mépris du moment, ce qui était déjà ma disposition dominante, et je contractai l'habitude invincible de négliger ce que j'avais dit et écrit, et de laisser avec indifférence se perdre bien des choses qui auraient mérité d'être conservées.

J'avais le sentiment que je poursuivais de grands et de nobles desseins, mais je ne pouvais jamais comprendre les conditions sous lesquelles j'agissais. Ce qui me manquait, je le voyais bien, tout comme ce qui surabondait : c'est pourquoi je ne cessais pas de me cultiver au dehors et au dedans. Et pourtant c'était toujours la même affaire. Je poursuivais toujours mon but avec ardeur et fidélité. Il m'arrivait souvent de surmonter complètement des obstacles, mais souvent aussi je me brisais contre eux, parce que je ne pouvais apprendre à céder, à faire un détour. Ainsi s'écoulait ma vie entre l'action et la jouissance, la souffrance et la lutte, entre l'amour, la satisfaction, la haine et le mécontentement d'autrui. Que celui-là se reconnaisse dans cette peinture, à qui est échu le même sort.

PROPOSITION AMIABLE.

On a publié un volume in-octavo intitulé : *Goethe, selon les témoignages bienveillants des contemporains*. Je conseillerais maintenant d'y faire une contre-partie : *Goethe, selon les témoignages malveillants des contemporains*.

Ce travail serait facile pour mes adversaires, et il serait instructif. Il procurerait aussi un bénéfice assuré à un de ces éditeurs qui trouvent au gain, d'où qu'il vienne, une bonne odeur.

Ce qui me détermine à faire cette proposition, c'est que,

comme il paraît que je tiendrai désormais ma place dans la littérature universelle et dans la littérature allemande, il ne sera pas désagréable aux amis de l'histoire d'apprendre commodément quelle fut la physionomie de notre temps et quels esprits y régnèrent.

Une pareille entreprise m'offrirait à moi-même un haut degré d'intérêt, quand je reporterais mes regards sur ma propre vie; en effet, comment pourrais-je me dissimuler que j'ai été odieux et antipathique à beaucoup de gens, et qu'ils ont essayé de me dépeindre au public à leur façon?

Pour moi, je puis me rendre le témoignage de n'avoir jamais agi directement contre les malveillants, et de m'être maintenu dans une activité non interrompue, dans laquelle, en dépit des hostilités, j'ai persévéré jusqu'à la fin.

FRÉRON¹.

NÉ A QUIMPER EN 1719, MORT A PARIS EN 1776.

Homme de tête, homme d'esprit. Il avait fait de bonnes études et possédait une instruction variée, mais, parce qu'il avait des lumières sur quelques points, il crut tout dominer du regard. Il chercha surtout à se donner de l'importance par son opposition à Voltaire; et son audace à combattre cet homme illustre, extraordinaire, amusa un public qui ne peut se défendre en secret d'une maligne joie, quand il voit rabaisser des hommes éminents, auxquels il a de grandes obligations, tandis qu'il se prend d'affection et de pitié pour la médiocrité durement traitée.

Les feuilles de Fréron obtinrent succès et faveur et le méritaient en partie. Malheureusement il se regarda dès lors comme un personnage de la plus haute importance, et, de sa propre autorité, il se fit le prôneur des petits talents et le rival des grands. Car celui qui, par défaut de lumières ou de conscience

1. Cet article et les suivants, jusqu'à VOLTAIRE, sont tirés des notes ajoutées à la traduction du *Neveu de Rameau*. Nous avons traduit celles de ces notes qui nous ont semblé particulièrement intéressantes pour les lecteurs français.

rabaisse l'excellent, n'est que trop enclin à relever le vulgaire, qui se trouve à sa portée, et à se ménager ainsi un agréable élément moyen, sur lequel il peut régner à son aise.

On trouve surtout de ces niveleurs dans les littératures qui sont en fermentation, et ils ont une grande influence chez un bon peuple qui recherche dans les arts et les sciences la convenance et la juste mesure plutôt que l'excellent.

En revanche, la spirituelle nation française eut bientôt éventé Fréron, et Voltaire n'y contribua pas peu en ne cessant de combattre son adversaire d'une manière juste et injuste, mais toujours spirituelle. Aucune bévue du journaliste ne passa inaperçue; aucune forme du discours et de la poésie ne fut négligée, jusqu'à produire l'homme sur la scène, sous le nom de Fréron, dans *l'Écossaise*.

Voltaire qui, dans ses innombrables écrits, surpassait l'attente du monde, amusa aussi dans cette affaire le public par des facéties toujours nouvelles et surprenantes; il s'en prit au journaliste et à tous ses favoris, dont il rejeta les ridicules sur leur protecteur.

On vit alors clairement les vaines prétentions de l'homme. Fréron perdit son crédit, même celui qu'il méritait, parce que, au bout du compte, le public, comme les dieux, aime à se ranger du côté des vainqueurs.

La personne de Fréron en a été tellement défigurée et obscurcie, que la postérité a de la peine à se faire une juste idée des mérites de cet homme et de ce qui lui manquait.

DU GOUT.

« Le goût, dit-il, le goût est une chose.... En vérité, je ne sais quelle chose il dit que c'était. Il ne le savait pas lui-même. »

Dans ce passage, Diderot veut se moquer de ses compatriotes, qui, avec ou sans idée, ont sans cesse le mot de *goût* à la bouche, et qui rabaisent souvent des productions remarquables, en leur reprochant le défaut de goût.

A la fin du dix-septième siècle, les Français n'employaient pas ce mot d'une manière absolue; ils le déterminaient par un adjectif. Ils disaient « un bon, un mauvais goût, » et ils savaient fort bien ce qu'ils entendaient par là. Cependant on trouve déjà dans un recueil d'ana et de maximes de ce temps-là : « Les écrivains français ont tout, excepté le goût ¹. »

Si l'on étudie la littérature française dès son origine, on trouve que, de très-bonne heure, le génie a beaucoup fait pour elle. Marot était un homme éminent, et qui peut méconnaître le haut mérite de Montaigne et de Rabelais?

Le génie, aussi bien que le bon esprit, cherche à étendre son domaine dans l'infini. Ils embrassent dans leur cercle de création les éléments les plus divers, et sont souvent assez heureux pour les dominer et les mettre en œuvre parfaitement. Si l'entreprise ne réussit pas tout à fait, l'esprit ne se sent pas absolument obligé de carguer les voiles; que les travaux arrivent seulement à un certain degré, où il peut y reprendre quelque chose, aussitôt se produisent la louange et la critique des détails, et l'on croit préparer des ouvrages parfaits, si l'on sépare bien nettement les éléments dont ils doivent se composer.

Les Français ont un poète dont ils ne parlent plus ou dont ils ne parlent qu'avec mépris, c'est Dubartas. Il vécut de 1544 à 1590. Il fut soldat et homme du monde et il écrivit d'innombrables alexandrins. Nous autres Allemands, qui observons l'état de cette nation d'un autre point de vue, nous sommes disposés à sourire, quand nous trouvons réunis chez ce poète, que le titre de ses ouvrages proclame le prince des poètes français, tous les éléments de la poésie française, mêlés, il est vrai, d'une étrange façon. Il traita des sujets importants et vastes, comme, par exemple, les Sept jours de la création, où il trouva l'occasion d'étaler, sous une forme narrative, descriptive, didactique, un tableau naïf de l'univers et les diverses connaissances qu'il avait acquises dans une vie active. Ces poèmes, très-sérieusement conçus, ressemblent par conséquent à d'innocentes parodies et leur aspect bigarré choque au plus haut point le Français, au degré élevé de culture où il se flatte d'être parvenu,

1. Ce mot est de Ménage.

tandis qu'un poète français devrait porter dans ses armes, sous quelque symbole, la *Semaine* de Dubartas, comme l'archevêque de Mayence porte la roue.

Mais, pour que notre exposition aphoristique ne semble pas vague et paradoxale, nous demanderons si les quarante premiers vers du septième jour de la *Semaine* de Dubartas ne sont pas excellents; s'ils ne méritent pas de figurer dans toute chrestomathie française; s'ils ne soutiennent pas la comparaison avec d'estimables productions plus récentes?

Les connaisseurs allemands seront de notre avis, et ils nous remercieront d'avoir fixé leur attention sur cet ouvrage. Mais les Français continueront sans doute à méconnaître ce qu'il renferme de bon et d'excellent, à cause des bizarreries qu'il présente.

Car la culture intellectuelle, toujours en progrès, et parvenue à sa maturité sous Louis XIV, s'est constamment efforcée de bien distinguer tous les genres de poésie et de style, en procédant, non pas de la forme, mais du fond, et en écartant certaines idées, certaines pensées, certaines expressions de la tragédie, de la comédie, de l'ode (avec laquelle on ne pouvait en finir); en admettant au contraire d'autres à leur place, dans chaque genre particulier, comme spécialement appropriées et réservées à ce genre.

On traita les différents genres de poésie comme différentes sociétés, dans lesquelles aussi est convenable une conduite particulière. Les hommes ne se comportent pas quand ils sont seuls entre eux comme quand ils sont avec des dames; une société change d'aspect quand il y paraît un grand personnage, auquel on doit du respect. Le Français, dans ses jugements sur les ouvrages d'esprit, ne craint non plus nullement de parler de convenances, expression qui ne peut être admise que pour les bienséances de la société. Et il ne s'agit pas là-dessus de contester avec lui, mais de s'appliquer à reconnaître à quel point il a raison. On peut se féliciter qu'une nation si spirituelle et si polie ait été forcée de faire cette expérience et le soit de la continuer.

Mais, dans un sens plus élevé, l'essentiel est de savoir quelles limites le génie s'est tracées pour y déployer son action, quels éléments il rassemble pour en composer son œuvre.

A cet égard, il est déterminé soit par son impulsion intérieure et sa propre conviction, soit par le peuple et le siècle pour lesquels il s'agit de travailler. Or, le génie n'atteint le véritable but qu'autant qu'il produit des ouvrages qui lui font honneur, qui charment et qui éclairent en même temps ses contemporains. En effet, comme il voudrait concentrer tout le champ plus vaste de sa lumière dans le foyer de sa nation, il sait mettre à profit tous les avantages intérieurs et extérieurs et satisfaire la foule, la combler même de plaisirs. Qu'on se représente Shakspeare et Caldéron ! Selon les principes de l'esthétique la plus élevée, ils sont irréprochables, et, si quelque habile éplucheur leur reprochait obstinément certains endroits défectueux, ils produiraient en souriant une image du peuple, du temps, pour lequel ils ont travaillé, et par là ils n'obtiendraient pas seulement l'indulgence, ils mériteraient de nouvelles couronnes, pour avoir su s'y accommoder et avec tant de bonheur.

La distinction des genres de poésie et de style est renfermée dans la nature même du style et de la poésie : mais c'est l'artiste lui seul qui doit et qui peut entreprendre cette séparation, et il l'entreprend, car il est le plus souvent assez heureux pour sentir ce qui appartient à tel ou tel domaine. Le goût est inné au génie, bien qu'il n'arrive pas dans chacun à la perfection.

Il serait donc sans doute à désirer que la nation eût du goût, afin que chacun n'eût pas besoin de se former, que bien que mal, isolément. Par malheur le goût des natures improductives est négatif, étroit, exclusif, et il ôte à la classe productive la force et la vie.

Il se trouve bien chez les Grecs et chez quelques Romains une très-judicieuse épuration et séparation des divers genres de poésie ; mais on ne peut nous adresser, nous autres gens du Nord, exclusivement à ces modèles. Nous pouvons nous glorifier d'autres ancêtres, et nous avons d'autres types devant les yeux. Si l'évolution romantique des siècles incultes n'avait mis en contact le prodigieux et l'absurde, aurions-nous un *Hamlet*, un *Roi Léar*, une *Adoration de la Croix*, un *Prince constant* ? Et comme nous n'atteindrons jamais aux mérites antiques, nous

1. Ces deux dernières pièces sont de Caldéron.

maintenir courageusement au faite de ces barbares avantages est notre devoir; mais c'est notre devoir aussi de bien connaître et d'apprécier loyalement les idées, les jugements et les convictions des autres, ce qu'ils font et ce qu'ils produisent.

PALISSOT.

NÉ A NANCY, 1730.

Palissot était une de ces natures moyennes qui aspirent au grand sans pouvoir y atteindre, et qui fuient le vulgaire, auquel elles ne peuvent échapper. Si l'on veut être équitable, on le comptera au nombre des bonnes têtes. Il ne manque pas de clarté d'esprit, de vivacité, d'un certain talent, mais ce sont justement ces hommes qui affichent toute sorte de prétentions. Comme ils mesurent tout d'après une certaine petite échelle, il leur manque le sens de l'extraordinaire, et comme ils se montrent justes envers l'ordinaire, ils deviennent injustes envers le mérite éminent, surtout au début, quand il s'annonce. C'est ainsi que Palissot se méprit sur Jean-Jacques Rousseau.

Le roi Stanislas érigeait à Nancy une statue de Louis XV. On désirait pour la consécration (6 novembre 1755) une pièce de théâtre analogue. Palissot, dont le talent avait sans doute éveillé la confiance de sa ville natale, fut chargé de l'exécution. Un véritable poète eût saisi cette occasion pour offrir un noble et digne spectacle : l'homme d'esprit ne chercha qu'à se débarrasser de cette heureuse matière par un prologue allégorique, qu'il fit suivre d'une pièce à tiroirs, *le Cercle*, dans laquelle il se complut à traiter ce qui était le plus à la portée d'un petit littérateur tel que lui.

Dans cette pièce paraissaient des poètes exagérés, des protecteurs et des protectrices d'humeur orgueilleuse, des femmes savantes et d'autres personnages pareils, dont les originaux ne sont pas rares, dès que les arts et les sciences agissent sur la vie. Ce qu'ils peuvent avoir de ridicule est exagéré dans cette pièce jusqu'à l'absurde, et pourtant on a toujours lieu de s'ap-

plaudir qu'une personne qui se distingue de la foule, une belle femme, un homme riche, un grand, s'intéressent à ce qui est bon et vrai, lors même que cela n'a pas lieu de la bonne manière.

En général, rien n'appartient moins au théâtre que la littérature et ce qui s'y rapporte. Tout ce qui s'agite dans cette sphère est si délicat et si important qu'il n'est pas une de ces questions controversées qui doit être portée devant le tribunal de la foule, qui ouvre de grands yeux et s'étonne. Qu'on n'invoque pas l'autorité de Molière, comme l'ont fait Palissot et d'autres après lui. On ne peut rien prescrire au génie; il court avec bonheur, comme un somnambule, sur les arêtes aiguës des toits, d'où la médiocrité qui veille se précipite à la première tentative.

Palissot, non content de railler devant la cour et la ville ses confrères en littérature, produisit sur la scène une caricature de Rousseau, qui s'était annoncé dans ce temps-là en homme à paradoxes, mais avec assez de dignité. Ce qu'il y avait de singulier chez cet homme extraordinaire, qui pouvait choquer le mondain, était présenté ici non pas avec esprit et gaieté, mais d'une manière lourde et malveillante, et la fête de deux rois était déshonorée par la diffamation.

Cette hardiesse maladroite ne fut pas sans conséquence pour l'auteur; elle eut même de l'influence sur toute sa vie. La société des hommes de génie et de talent qu'on désignait sous le nom de philosophes ou d'encyclopédistes s'était déjà formée, et d'Alembert en était un membre important. Il sentit quelles suites pourrait avoir une pareille incartade dans un pareil jour, devant une pareille société. Il s'y opposa de toutes ses forces, et, quoiqu'on ne pût avoir d'ailleurs aucune prise sur Palissot, on le traita en ennemi décidé de cette grande société, et l'on sut, de plus d'une façon, lui rendre la vie amère. Lui, de son côté, il ne resta pas oisif.

Il est tout naturel que cette ligue d'hommes extraordinaires ait dû trouver, à cause de ce qu'ils étaient et de ce qu'ils voulaient, beaucoup d'ennemis. Palissot fut du nombre, et il écrivit la comédie des *Philosophes*, qui fut jouée à Paris le 2 mai 1760.

Un écrivain continue le plus souvent comme il s'est annoncé, et, chez les hommes d'un talent moyen, le premier ouvrage ren-

ferme tous les autres, car l'homme, qui est lui-même *unus et rotundus*, ne peut non plus parcourir qu'un certain cercle dans ses ouvrages. Les *Philosophes* de Palissot n'étaient qu'une amplification de la pièce pour la fête de Nancy. Palissot va plus loin, mais il ne voit pas plus loin. Esprit borné, ennemi d'un certain ordre de choses, il n'aperçoit nullement l'idée générale dont il a affaire, et il produit sur un public passionné, ignorant, un effet momentané.

Élevons-nous plus haut, et nous ne pourrions méconnaître qu'une fausse apparence accompagne d'ordinaire les sciences et les arts quand ils pénètrent dans la vie, car ils agissent sur tous les hommes et non pas seulement sur les plus distingués de l'époque. L'intérêt que leur portent des esprits médiocres, présomptueux, est souvent stérile et même nuisible. Le sens commun s'effraye de la fausse application de maximes élevées, quand on les met en rapport direct avec la dure réalité.

D'ailleurs tous les hommes retirés, occupés d'une seule affaire, ont aux yeux du monde un air étrange, qu'on se plaît à trouver ridicule. Ils ne cachent guère que l'objet auquel ils consacrent leur vie a pour eux grande importance, et ils paraissent orgueilleux, fantasques et vains à celui qui ne sait pas apprécier leurs efforts, ni avoir quelque indulgence pour le mérite peut-être trop conscient de lui-même.

Tout cela résulte de la chose, et, pour mériter des louanges, il faudrait savoir s'élever contre ces maux inévitables, de telle sorte que le but principal ne fût pas manqué, et que les grands effets ne fussent pas perdus pour le monde. Mais Palissot veut empirer le mal ; il songe à faire une satire, et à nuire dans l'opinion publique à certains individus, dont on peut toujours faire grimacer la figure. Le plan de sa pièce est assez bien conçu, mais elle est pauvre d'invention. Il n'y a rien de neuf que la hardiesse de produire des personnalités clairement exprimées.

PIRON.

NÉ EN 1689, MORT EN 1773.

Piron était un causeur des plus agréables et des plus spirituels, et le ton libre et joyeux de ses écrits est aussi plein d'attrait et de vie.

Les critiques français regrettent que, dans la collection de ses ouvrages, on n'ait pas été assez sévère. On aurait dû, pensent-ils, abandonner bien des choses à l'oubli. Le jugement dédaigneux des critiques paraît tout à fait ridicule en présence de la masse de livres insignifiants que nous voyons étalés, qui pourtant appartiennent tous à la postérité et que nul bibliothécaire n'a le droit de proscrire. Pourquoi veut-on nous dérober les essais, les compositions ingénieuses et légères d'un bon esprit ?

Ces travaux légers sont justement ceux qui nous affectionnent d'abord à Piron. C'était une bonne et forte tête. Né et élevé dans une ville de province, et, plus tard, menant à Paris une vie pauvre, il se développa par lui-même plus qu'il ne put profiter pour sa culture des avantages que le siècle lui présentait. C'est pourquoi il se trouve toujours dans ses premiers ouvrages quelque chose à rejeter.

Nous ne dissimulerons pas qu'il ne nous intéresse peut-être jamais plus que lorsqu'il prodigue son talent, dans l'occasion, pour un but étranger. Comme Gozzi, quoique avec moins de force et d'étendue, il s'attache aux théâtres gênés ou limités ; il travaille pour eux, les met en réputation, et se plaît à produire des choses inattendues.

On sait que les théâtres de Paris étaient rigoureusement distingués les uns des autres ; chaque théâtre avait un privilège déterminé, borné à tel ou tel genre de spectacle. Toutes les autres formes étant déjà concédées, un artiste obtint encore la permission de représenter des monodrames, dans le sens le plus rigoureux. D'autres personnages pouvaient bien encore paraître sur la scène, mais cet artiste pouvait seul agir et parler. Piron

travailla pour lui et ce fut avec succès. Remercions les éditeurs de nous avoir conservé ces bagatelles, dont les pharisiens et les docteurs de la critique nous auraient frustrés volontiers.

Dans ses vaudevilles aussi, Piron s'est montré fort spirituel. Il réussissait parfaitement à s'emparer au hasard d'une mélodie dont le premier texte se trouve dans un rapport malin avec le nouveau, et, dans ce genre, il a souvent fort bien réussi.

Piron eut d'abord le malheur de ne pouvoir faire goûter au public difficile aucune de ses pièces écrites pour le Théâtre-Français, mais il fut bien dédommagé par le succès de sa *Métromanie*. Dans cet ouvrage il sut si bien prendre ses compatriotes par leur côté faible, que cette pièce, dès son apparition et bien des années après, ne cessa pas d'être estimée au-dessus de son mérite. On la plaçait à côté de celles de Molière, auxquelles on ne peut d'aucune façon la comparer. Mais peu à peu on saura, même en France, l'apprécier à sa juste valeur.

En général, rien n'était plus difficile pour les Français que de classer un homme tel que Piron, qui, avec un talent supérieur et fait pour plaire à ses compatriotes, laissait trop à désirer dans la plupart de ses ouvrages. Sa vie fut excentrique dès sa jeunesse. Une poésie licencieuse l'obligea à fuir de sa ville natale, pour vivre chétivement à Paris pendant neuf ans. Jamais il ne démentit tout à fait son caractère indépendant. Ses vives saillies, souvent égoïstes, ses excellentes épigrammes, son esprit, sa gaieté, qui ne lui faisait jamais défaut, lui gagnèrent tellement la faveur de ses contemporains, qu'il put, sans paraître ridicule, se comparer à Voltaire, qui lui était si supérieur, et se poser non-seulement comme son adversaire, mais comme son rival.

VOLTAIRE.

Quand les familles se maintiennent longtemps, on peut remarquer que la nature finit par produire un individu qui renferme en lui les qualités de tous ses ancêtres, et qui montre unies et complètes toutes les dispositions jusqu'alors isolées

et en germe. Il en est de même des peuples, dont toutes les qualités s'expriment une fois, si le bonheur le veut, dans un individu. C'est ainsi qu'on vit paraître en Louis XIV un roi français par excellence, et dans Voltaire l'écrivain le plus éminemment français qui se puisse imaginer, le plus approprié à la nation.

Les qualités qu'on veut trouver, qu'on admire, chez un homme bien doué, sont diverses, et, à cet égard, les exigences des Français sont plus grandes, ou du moins plus diverses, que celles des autres peuples.

Voici, pour amuser nos lecteurs, cette échelle, que nous n'avons pas tracée peut-être d'une manière complète, ni assurément assez méthodique :

Profondeur, génie, intuition, élévation, naturel, talent, mérite, noblesse, esprit, bel esprit, bon esprit, sentiment, sensibilité, goût, bon goût, intelligence, justesse, convenance, ton, bon ton, ton de cour, variété, abondance, richesse, fécondité, chaleur, magie, charme, grâce, agrément, légèreté, vivacité, finesse, brillant, saillant, pétillant, piquant, délicat, ingénieux, style, versification, harmonie, pureté, correction, élégance, perfection.

De toutes ces qualités et ces manifestations de l'esprit, on contestera peut-être à Voltaire la première et la dernière, la profondeur dans la disposition et la perfection dans l'exécution. Mais tous les dons, toutes les facultés, qui jettent sur la face du monde un brillant éclat, il les a possédés, et c'est ainsi qu'il a répandu sa renommée sur la terre.

Il est très-intéressant d'observer en quelles occasions les Français se servent dans leur langue des mots synonymes ou équivalents de ceux que nous avons cités, et les appliquent à tel ou tel cas. Une histoire de l'esthétique française par un Allemand serait donc très-intéressante, et nous y trouverions peut-être quelques points de repère pour observer et juger certaines régions de la manière et de l'art allemand, dans lesquelles il règne encore beaucoup de confusion, et pour préparer une esthétique générale allemande, qui pêche encore par tant de vues étroites.

SUR LE LAOCOON.

1797.

Une véritable œuvre d'art, comme une œuvre de la nature, sera toujours infinie pour notre esprit; nous la contemplons, nous la sentons, elle agit sur nous, mais nous ne pouvons proprement la connaître à fond, et nous pouvons bien moins en exprimer par le langage l'essence et le mérite. Dans ce que nous allons dire sur le Laocoon, nous n'avons donc nullement la prétention d'épuiser ce sujet; nous n'écrivons pas sur cet excellent ouvrage, mais à son occasion.

Si l'on veut parler d'une œuvre d'art excellente, il est presque nécessaire de parler de l'art tout entier, car elle le renferme tout entier, et chacun peut, autant que ses facultés le lui permettent, développer d'un cas particulier comme celui-là la théorie générale. C'est pourquoi nous commencerons par quelques généralités.

Tous les grands ouvrages d'art représentent la nature humaine. Les arts plastiques s'occupent particulièrement du corps humain. C'est d'eux seulement que nous parlons ici. L'art a de nombreux degrés; sur chacun peuvent se produire d'excellents artistes; mais un ouvrage parfait possède toutes les qualités qui ne sont d'ordinaire que réparties isolément.

Les œuvres d'art les plus éminentes que nous connaissons nous montrent :

DES NATURES VIVANTES, D'UNE ORGANISATION SUPÉRIEURE. On attend avant tout la connaissance du corps humain dans ses parties, ses masses, ses destinations intérieures et extérieures, ses formes et ses mouvements en général.

DES CARACTÈRES. La connaissance de la dégradation de ces parties dans la forme et l'effet. Les qualités se séparent et se présentent isolément; par là naissent les caractères, et par là différents ouvrages d'art peuvent être mis dans une relation intéressante les uns à l'égard des autres; tout comme, quand un

ouvrage est composé, ses parties peuvent avoir entre elles des relations importantes. Le sujet est :

EN REPOS OU EN MOUVEMENT. Une œuvre d'art ou ses parties peuvent être présentées pour elles-mêmes, à l'état de repos et simplement existantes, ou bien en mouvement, agissantes, avec une expression passionnée.

IDÉAL. Pour s'élever jusque-là, il faut que l'artiste soit doué d'un sentiment profond, persévérant, et d'une élévation qui lui permettent d'embrasser l'objet dans son ensemble pour trouver le moment culminant qu'il faut représenter, le dégager par conséquent de sa réalité bornée et lui donner dans un monde idéal la mesure, la limite, la vérité et la dignité.

GRACE. L'objet et la manière de le représenter sont assujettis à des règles sensibles, savoir à l'ordre, à la clarté, à la symétrie, aux contrastes, etc., par lesquels il sera beau à l'œil, c'est-à-dire gracieux.

BEAUTÉ. Il est de plus soumis à la loi de la beauté intellectuelle, qui résulte de la mesure à laquelle l'homme exercé à exposer ou à produire le beau sait soumettre jusqu'aux extrêmes.

Après avoir présenté les conditions que nous voulons voir remplies dans une grande œuvre d'art, je dirai beaucoup en peu de mots, si j'affirme que notre groupe les remplit toutes, et qu'on pourrait les déduire de cet unique ouvrage.

On me dispensera de prouver qu'il montre la connaissance du corps humain, qu'il en reproduit le caractère, comme l'expression et la passion. Combien la conception du sujet est élevée et idéale, c'est ce qui paraîtra par ce que nous allons dire. Qu'on doive appeler l'ouvrage beau, on n'en doutera point, si l'on reconnaît la mesure avec laquelle est ici représentée l'extrême douleur physique et morale.

En revanche, je paraîtrai paradoxal à plusieurs, si je soutiens que ce groupe est en même temps gracieux. Quelques mots sur ce point.

Toute œuvre d'art doit se présenter comme telle, et elle le peut seulement par ce que nous appelons beauté sensible ou grâce. Les anciens, bien éloignés de l'opinion moderne, qu'une œuvre d'art doit redevenir en apparence une œuvre de nature, signalaient leurs œuvres d'art comme telles par un ordre choisi

des détails; ils facilitaient à l'œil la vue des rapports par la symétrie, et par là une œuvre compliquée devenait claire. Par cette symétrie même et par des oppositions, devenaient possibles, dans de légères déviations, les plus hauts contrastes.

Le soin des artistes d'opposer les unes aux autres des masses diverses, surtout de placer dans une situation régulière, les unes par rapport aux autres, dans les groupes les extrémités des corps, était au plus haut degré médité et heureux, en sorte que toute œuvre d'art, même abstraction faite du sujet, même vue de loin et dans ses contours les plus généraux, paraît toujours à l'œil comme un ornement. Les vases antiques nous offrent cent exemples de ce groupement gracieux, et peut-être parviendrait-on à présenter par degrés, depuis le groupe le plus tranquille d'un vase antique jusqu'au Laocoon, si mouvementé, les plus beaux exemples d'une composition artistement symétrique, agréable aux yeux. Je ne crains donc pas de répéter que le groupe du Laocoon, outre tous les mérites qu'on lui reconnaît, est aussi un modèle de symétrie et de diversité, de repos et de mouvement, d'opposition et de gradation, qui s'offrent ensemble soit aux sens soit à l'esprit du spectateur, éveillent, à l'aspect de la grande souffrance, une agréable sensation, et tempèrent par la grâce et la beauté l'orage de la douleur et de la passion.

C'est un grand mérite pour un ouvrage d'art d'être indépendant et complet en soi. Un objet tranquille se manifeste uniquement dans son existence : il est donc complet par lui-même et en lui-même. Un Jupiter tenant la foudre dans son giron, une Junon qui se repose dans sa majesté et sa dignité de femme, une Minerve pensive et recueillie, sont des objets qui n'ont, semble-t-il, aucun rapport avec l'extérieur, qui reposent en eux-mêmes et sur eux-mêmes, et ce sont les premiers, les plus chers objets de la sculpture. Mais dans le cycle admirable de l'art mythologique, dans lequel les types isolés, indépendants, subsistent et reposent en eux-mêmes, il y a de plus petits cycles où les figures isolées sont supposées et mises en rapport avec d'autres. Par exemple, les neuf Muses avec Apollon, leur guide. Chacune est conçue et exécutée pour elle-même; cependant elle devient encore plus intéressante dans l'ensemble varié du chœur.

Si l'art en vient à la passion prononcée, il peut procéder de même : ou bien il nous présente un cercle de figures qui ont entre elles une relation passionnée, comme Niobé avec ses enfants, poursuivie par Apollon et Diane, ou bien elle nous montre dans un seul ouvrage le mouvement en même temps que sa cause. Nous ne rappellerons ici que le gracieux enfant qui se tire une épine du pied, le Lutteur, deux groupes de Faunes et de Nymphes à Dresde, et le groupe mouvementé et magnifique du Laocoon.

On estime si haut la sculpture, et à bon droit, parce qu'elle peut et qu'elle doit porter la représentation à son plus haut degré, parce qu'elle dépouille l'homme de tout ce qui ne lui est pas essentiel. Aussi, dans ce groupe, le Laocoon n'est-il qu'un nom : les artistes l'ont dépouillé de son sacerdoce, de sa nationalité troyenne, de tout accessoire poétique et mythologique ; il n'est rien de tout ce que la fable fait de lui : c'est un père avec ses deux fils, en danger de succomber sous les attaques de deux serpents. Il n'y a point là non plus de serpents envoyés des dieux, mais seulement des serpents naturels, assez puissants pour vaincre quelques hommes ; mais, ni dans leur figure ni dans leur action, n'apparaissent des êtres extraordinaires, vengeurs et punisseurs. Selon leur nature, ils s'avancent en rampant, ils entourent, ils enlacent, et l'un d'eux mord parce qu'il est provoqué. Si je n'avais sur ce groupe aucune indication particulière, je l'appellerais une idylle tragique. Un père dormait avec ses deux fils ; ils ont été enlacés par des serpents, et, au réveil, ils s'efforcent de s'arracher à ce réseau vivant.

Cet ouvrage est extrêmement remarquable par le choix du moment. Si une œuvre plastique doit se mouvoir réellement devant nos yeux, il faut choisir un moment de transition. Il faut qu'un instant plus tôt, aucune partie de l'ensemble n'ait dû se trouver dans cette position, et qu'un instant après, chaque partie soit forcée de la quitter. Par là l'ouvrage paraîtra toujours vivant et nouveau à mille et mille spectateurs.

Pour bien saisir l'intention du Laocoon, qu'on se place à une distance convenable les yeux fermés ; qu'on les ouvre et qu'on les referme aussitôt, et l'on verra tout le marbre en mouvement, et l'on craindra de retrouver tout le groupe changé quand

on les rouvrira. Tel qu'il est, je dirais que c'est un éclair fixé, un flot pétrifié au moment où il se brise contre le rivage. Le même effet se produit, quand on voit le groupe de nuit aux flambeaux.

La pose des trois figures est graduée avec la plus grande sagesse. L'aîné des fils n'est pris que par les extrémités; le plus jeune est entouré plusieurs fois, et sa poitrine surtout est serrée; par le mouvement du bras droit il cherche à se dégager; de sa main gauche il repousse doucement la tête du serpent, pour l'écarter et empêcher qu'il ne forme un cercle de plus autour de sa poitrine; le serpent est sur le point de glisser sous la main, mais il ne la mord point. En revanche, le père veut se délivrer par la force, lui et ses fils, de ces enlacements; il serre l'autre serpent, et celui-là, irrité, le mord dans le flanc.

Pour expliquer la pose du père, soit dans l'ensemble soit dans toutes les parties du corps, il me semble que le mieux est de présenter la douleur instantanée de la blessure comme la cause principale de tout le mouvement. Le serpent n'a pas mordu, il mord, et dans une partie délicate au-dessus et un peu en arrière de la hanche. La position de la tête restaurée du serpent n'a jamais bien exprimé la véritable morsure. Heureusement les restes des deux mâchoires se sont conservés dans la partie postérieure de la statue. Pourvu que ces vestiges si importants n'aient pas péri dans le triste changement actuel! Le serpent fait à l'infortuné une blessure dans la partie du corps où l'homme est très-sensible à la moindre atteinte, où même un chatouillement léger provoque le mouvement que nous voyons produit ici par la blessure. Le corps fuit de l'autre côté, le ventre se contracte, l'épaule s'abaisse, la poitrine ressort, la tête se penche du côté blessé, et, comme le reste de la situation ou de l'action précédente se montre encore dans les pieds, qui sont enchaînés, et dans les bras, qui combattent, il en résulte une combinaison de lutte et de fuite, d'action et de souffrance, d'effort et de relâchement, qui ne pouvait guère se rencontrer dans d'autres conditions. On est confondu de la sagesse des artistes, si l'on essaye d'appliquer la morsure à une autre partie du corps. Toute l'attitude serait changée et l'on ne peut d'aucune façon l'imaginer plus convenable. Ceci est donc fondamental : l'artiste

a mis sous nos yeux un effet sensible : il nous en montre aussi la cause sensible. Le point de la morsure détermine, je le répète, les mouvements actuels des membres, la fuite des parties inférieures, la contraction du ventre, la saillie de la poitrine, l'abaissement des épaules et de la tête ; je vois même tous les traits du visage déterminés par cette atteinte momentanée, douloureuse, inattendue.

Mais je suis loin de briser l'unité de la nature humaine, de nier le concours des forces intellectuelles de cet homme aux formes admirables, de méconnaître les efforts et les douleurs d'une grande nature. L'angoisse, la peur, l'effroi, l'amour paternel, me semblent circuler aussi dans ces veines, monter dans cette poitrine, sillonner ce front. Je me plais à reconnaître que la souffrance morale est exprimée au plus haut degré avec la souffrance physique : toutefois il ne faut pas reporter trop vivement sur l'ouvrage même l'effet qu'il produit sur nous ; que surtout on ne voie pas un effet du poison dans un corps que saisissent en cet instant même les dents du serpent ; qu'on ne voie aucune agonie dans un corps superbe, résistant, sain, à peine blessé. Qu'on me permette ici une observation importante pour l'art plastique : la plus haute expression pathétique qu'il puisse présenter se déploie sur le passage d'un état à un autre. Qu'on voie un enfant vif, qui court, saute et se divertit avec toute l'énergie et le plaisir de la vie, et qui est soudain frappé rudement par un camarade, ou qui éprouve une atteinte violente, physique ou morale, cette nouvelle sensation se communique à tous les membres comme une décharge électrique, et ce brusque passage est pathétique au plus haut point : c'est une opposition dont on n'a aucune idée sans expérience. Là, l'homme moral agit manifestement aussi bien que l'homme physique. Si dans une pareille transition la trace distincte de l'état précédent subsiste encore, il en résulte le plus magnifique sujet pour l'art plastique, comme c'est le cas dans le *Laocoon*, où la lutte et la souffrance sont réunies dans un même instant. C'est ainsi, par exemple, qu'Eurydice, mordue au talon par un serpent qu'elle a foulé au moment où elle traverse gaïement la prairie en portant ses fleurs, ferait une statue très-pathétique, si l'on savait exprimer non-seulement par les fleurs

qui tombent, mais aussi par la direction de tous les membres et le mouvement incertain des plis de la robe, le double état d'une marche joyeuse et d'un arrêt douloureux.

Après avoir compris dans ce sens la figure principale, nous pouvons juger d'un regard libre et sûr les rapports, les dégradations et les contrastes de toutes les parties de l'ouvrage entier.

Le sujet est un des plus heureux qu'on puisse imaginer. Des hommes sont en lutte avec des animaux dangereux, qui agissent non pas comme masses violentes, mais comme forces divisées, qui ne menacent pas d'un seul côté, n'exigent pas une défense ramassée, mais qui, grâce à leur organisation étendue, sont en état de paralyser plus ou moins trois personnes sans les blesser. Par ce moyen de la paralysie, un certain repos, une certaine unité, sont déjà répandus sur l'ensemble si mouvementé. L'action des serpents est représentée avec gradation. L'un ne fait qu'envelopper, l'autre est provoqué et blesse son adversaire.

Les trois personnes sont aussi très-heureusement choisies. C'est d'abord un homme bien fait et robuste, mais qui a déjà passé les années de la plus grande énergie, capable cependant de résister à la douleur et à la souffrance. Mettez à sa place un robuste jeune homme, et le groupe perdra toute sa valeur. Avec lui souffrent deux adolescents qui, même proportion gardée, sont petits auprès de lui; ce sont encore deux natures accessibles à la douleur. Le plus jeune résiste sans force; il est angoissé, mais non pas blessé; le père résiste avec force, mais sans effet; sa résistance produit même l'effet contraire: il provoque son ennemi et il est blessé. L'aîné des fils est le plus légèrement embrassé; il ne sent ni étouffement ni douleurs; il s'effraye de la blessure et du mouvement soudain de son père; il crie, en même temps qu'il cherche à dérouler de son pied la queue du serpent. Il est donc là encore un observateur, un témoin compatissant de l'action, et l'œuvre est complète.

Ce que j'ai déjà touché en passant, je veux le faire observer encore, c'est que les trois figures expriment toutes une double action, si diversement qu'elles soient occupées. Le plus jeune fils veut se dégager en élevant le bras droit, et de la main gauche il repousse la tête du serpent; il veut se soulager du mal

présent et empêcher le mal plus grave. C'est toute l'activité qu'il peut déployer encore dans ses chaînes. Le père s'efforce de se délivrer des serpents, et le corps fuit en même temps devant la morsure soudaine. L'aîné des fils est saisi d'horreur en voyant le mouvement de son père, et il cherche à se délivrer du serpent qui l'enlace légèrement.

Nous avons déjà signalé le point suprême du moment représenté comme un grand mérite de cet ouvrage : c'est de quoi nous avons à dire encore quelques mots.

Nous avons supposé que des serpents naturels ont enlacé pendant le sommeil un père avec ses fils, afin d'avoir devant nous une gradation dans l'étude des moments. Les premiers instants de l'enlacement pendant le sommeil sont menaçants, mais insignifiants pour l'artiste. On pourrait représenter un jeune Hercule endormi, enlacé par des serpents; mais sa taille et son corps nous diraient ce que nous pouvons attendre de son réveil.

Allons plus loin et figurons-nous le père, qui se sent, comme que ce soit, enveloppé avec ses fils par les serpents : il n'y a qu'un seul moment d'intérêt suprême, c'est celui où l'un des corps est rendu impuissant par les étreintes, où l'autre se défend mais est blessé, et où le troisième conserve encore une espérance de fuite. Le premier cas est celui du plus jeune fils, le second, celui du père, le troisième, celui de l'aîné. Qu'on cherche à trouver un autre cas, qu'on cherche à partager les rôles autrement qu'ils sont ici distribués!

Représentons-nous l'action dès le commencement, reconnaissons qu'elle est arrivée au point culminant, et nous sentirons aussitôt, en réfléchissant aux moments qui ont suivi, que tout le groupe doit changer, et qu'on ne saurait plus trouver un instant qui soit égal à celui-là en valeur esthétique. Le plus jeune fils est étouffé par le serpent qui l'embrasse, ou, s'il le provoque, dans sa situation tout à fait désespérée, il souffre encore une morsure. Les deux éventualités sont insupportables, parce qu'elles sont un état suprême, qui ne doit pas être offert aux regards. Quant au père, ou bien il est mordu en d'autres endroits, ce qui doit changer toute sa pose, et les premières blessures sont perdues pour le spectateur, à moins qu'elles ne lui soient montrées, ce qui provoquerait son dégoût; ou bien le serpent

se retournera et attaquera l'aîné des fils. Alors celui-ci est ramené sur lui-même, l'événement n'a plus de spectateur qui s'y intéresse; la dernière lueur d'espérance disparaît du groupe; ce n'est pas une scène tragique, c'est une scène cruelle. Le père, qui repose maintenant dans sa grandeur et sa souffrance, devrait se tourner vers son fils et deviendrait une figure accessoire compatissante.

Dans ses douleurs et dans celles d'autrui, l'homme n'est susceptible que de trois sentiments, la crainte, la terreur et la compassion, la prévoyance inquiète d'un mal qui s'approche, le sentiment inattendu d'une douleur présente, et la sympathie pour une douleur durable ou passée: tous trois sont exprimés et éveillés par cet ouvrage, et cela avec les dégradations les plus convenables.

L'art plastique, qui travaille toujours pour le moment, saisira, dès qu'il choisit un sujet pathétique, le moment qui excite la terreur, tandis que la poésie s'attache à ceux qui excitent la peur et la pitié. Dans le groupe du Laocoon, la souffrance du père inspire la terreur au plus haut point; en lui, la sculpture a accompli son œuvre souveraine; mais, soit pour parcourir le cercle de tous les sentiments humains, soit pour adoucir l'impression violente de la terreur, elle éveille la pitié pour l'état du plus jeune fils et pour l'autre la peur, en même temps qu'elle laisse encore pour lui de l'espérance. Par là les artistes ont mis, au moyen de la variété, un certain équilibre dans leur travail; ils ont adouci et élevé l'effet par les effets, et achevé un ensemble qui parle aux sens et au cœur.

Enfin, nous oserions affirmer que cet ouvrage épuise son sujet, et remplit heureusement toutes les conditions de l'art. Il nous apprend que, si le maître peut répandre sur des sujets simples et paisibles le sentiment qu'il a de la beauté, ce sentiment se montre toutefois dans son énergie et sa dignité la plus haute, quand il déploie sa force en traçant des caractères variés et qu'il sait modérer et contenir dans l'imitation artiste les éclats passionnés de la nature humaine. Les statues connues sous le nom de la famille de Niobé et le groupe du taureau Farnèse sont du petit nombre des scènes pathétiques qui nous soient restées de la sculpture antique.

D'ordinaire les modernes se sont mépris dans le choix des sujets de ce genre. Que Milon, pris par les deux mains dans un tronc d'arbre fendu, soit attaqué par un lion, l'art s'efforcera vainement d'en faire une œuvre qui inspire un intérêt pur. Une double souffrance, un effort inutile, un état désespéré, une perte certaine, ne peuvent exciter que l'horreur, s'ils ne laissent pas complètement froid.

Et, pour finir, encore un mot sur les rapports de ce sujet avec la poésie.

On est souverainement injuste envers Virgile et la poésie, quand on compare un seul instant le chef-d'œuvre le plus accompli de la statuaire avec la description épisodique de l'*Énéide*. Énée, le malheureux exilé, ayant à raconter que ses compatriotes et lui-même ont commis l'impardonnable folie de mener dans leurs murs le fameux cheval, le poète ne doit songer qu'au moyen d'excuser cette action. Tout est disposé pour cela, et l'histoire de Laocoon n'est là qu'un argument oratoire, où l'on peut fort bien pardonner l'exagération, si elle est conforme au but. D'énormes serpents viennent de la mer ; leurs têtes sont couronnées de crêtes ; ils courent aux enfants du prêtre qui avait blessé le cheval, les enlacent, les déchirent, les arrosent de venin ; puis ils entourent, ils enveloppent la poitrine et le cou du père, accouru pour les défendre, et ils élèvent bien haut leurs têtes triomphantes, tandis que le malheureux, sous les replis qui l'enchaînent, demande en vain du secours par ses cris. Le peuple, saisi d'horreur, s'enfuit à ce spectacle ; personne ne se hasarde plus à se montrer patriote ; et l'auditeur, effrayé par ce récit étrange et dégoûtant, excuse aussi les Troyens d'avoir traîné le cheval dans la ville.

L'histoire de Laocoon n'est donc dans Virgile qu'un moyen pour atteindre un grand but, et c'est encore une grande question de savoir si cet événement en soi est un sujet poétique.

LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI

PAR JOSEPH ROSSI, GRAND IN-FOLIO DE 264 PAGES, 1810.

(1817-1818.)

L'auteur de cet important ouvrage naquit à Milan en 1777. Doué par la nature de belles facultés, qui se développèrent de bonne heure, il montra surtout beaucoup de goût pour les arts plastiques, et paraît s'être cultivé par lui-même et par les ouvrages qui nous restent de Léonard de Vinci. Après avoir fait à Rome un séjour de seize ans, il revint dans sa ville natale, et fut nommé directeur d'une académie des arts, à laquelle il s'agissait d'imprimer une vie nouvelle.

Aussi porté à la méditation qu'au travail, il avait approfondi les principes et l'histoire de l'art, et il put en conséquence entreprendre la tâche difficile de reproduire dans une copie soigneusement méditée le célèbre tableau de la Cène par Léonard de Vinci, pour qu'on en pût faire une mosaïque, qui lui assurerait une durée perpétuelle. Il expose dans ce livre comment il a procédé, et notre dessein est de donner ici une idée de ses travaux.

Les amis des arts ont fait en général à cet ouvrage un accueil favorable, mais on s'est heureusement trouvé à Weimar en mesure d'en porter un jugement plus approfondi, parce que Bossi, n'ayant pu prendre pour base de son travail un original entièrement altéré et repeint, s'est vu forcé d'étudier à fond les copies qui en restent. Il a dessiné les têtes ainsi que les mains de trois reproductions; il a cherché à pénétrer, autant que possible, dans l'esprit de son illustre devancier et à deviner ses intentions; enfin, conduit par le jugement, le choix et le sentiment, il a terminé son travail, modèle d'une mosaïque désormais exécutée. Or tous ces dessins se trouvent à Weimar. C'est le fruit du dernier voyage de S. A. R. le grand-duc en Lombardie. La suite de cet exposé en fera apprécier la grande valeur.

SUR LA VIE DE LÉONARD DE VINCI.

Vinci, château et seigneurie du val d'Arno, près de Florence, fut possédé, vers la fin du quinzième siècle, par un seigneur nommé Pierre, qui eut, d'une mère inconnue, un fils naturel. Ce fils, nommé Léonard, déploya, dès sa plus tendre jeunesse, toutes les qualités d'un chevalier; il avait la force du corps, l'adresse à tous les exercices, la grâce et les bonnes manières; mais il fit surtout paraître un goût passionné et une grande aptitude pour les arts plastiques. Aussi fut-il envoyé de bonne heure à Florence, et donné pour élève à Berrochio, esprit méditatif, profondément versé dans la théorie. Léonard surpassa bientôt son maître dans la pratique, au point de lui faire prendre la peinture en dégoût.

L'art se trouvait alors au point où un grand talent pouvait entrer avec succès dans la carrière, et se produire dans tout l'éclat de son activité. La peinture avait déjà renoncé depuis deux siècles à la sèche roideur de l'école byzantine, et, par l'imitation de la nature, par l'expression de sentiments pieux et moraux, elle s'était élevée à une vie nouvelle. L'artiste travaillait excellemment, mais d'une manière inconsciente, il exprimait avec bonheur ce que lui inspirait son talent, les choses auxquelles son sentiment le portait, selon la mesure de son développement esthétique, mais nul ne savait encore se rendre compte des mérites et des défauts de ses ouvrages, qu'il ne laissait pas de sentir et de remarquer. Chacun a dans l'œil la vérité et le naturel, mais l'unité vivante fait encore défaut; on trouve les plus admirables dispositions, et pourtant aucun ouvrage n'est parfaitement conçu, entièrement combiné; on rencontre partout quelque chose d'accidentel, d'étranger; les principes d'après lesquels on aurait pu juger son propre travail ne sont pas encore formulés.

Telle était l'époque dans laquelle parut Léonard de Vinci, et en même temps que son habileté naturelle lui rendait facile l'imitation de la nature, son esprit profond remarqua bientôt que, derrière l'apparence extérieure, qu'il savait si heureusement reproduire, étaient cachés encore bien des mystères, qu'il

devait s'efforcer sans relâche de découvrir. Il chercha donc les lois de la structure organique, la base des proportions; il étudia les règles de la perspective, de la disposition, du coloris; bref, il tâcha d'approfondir toutes les exigences de l'art. Mais ce qui l'intéressait surtout, c'était la diversité de la figure humaine, sur laquelle se manifeste aussi bien le caractère permanent que la passion momentanée, et ce sera le point auquel nous devons nous arrêter le plus en étudiant le tableau de la Cène.

TRAVAUX PUBLICS DE LÉONARD.

Les troubles que la faiblesse de Pierre de Médicis fit naître à Florence chassèrent Léonard en Lombardie, où Ludovic le More, successeur de François Sforza, songeant à honorer et son devancier et lui-même par la même grandeur et la même activité, voulait illustrer son propre gouvernement par la culture des arts. Léonard fut chargé d'exécuter une statue équestre colossale.

Après plusieurs années de travail, il termina le modèle du cheval, qui excita l'admiration générale. Malheureusement, on en fit parade dans une fête, comme de l'objet le plus magnifique; il se brisa, et l'artiste fut obligé d'en entreprendre un second. Il en vint aussi à bout. Alors les Français passèrent les Alpes. Les soldats prirent le cheval pour but de leurs exercices, et ils le détruisirent à coups de fusil. Aucune trace ne nous est restée de ces deux modèles, qui avaient coûté un travail de seize années. Nous voyons par là que la vaine ostentation et la grossière ignorance sont également funestes.

Nous ne mentionnerons qu'en passant la bataille d'Anghiari, dont il exécuta le carton à Florence, en rivalisant avec Michel-Ange, et le tableau de sainte Anne, où la Vierge, tenant son fils dans ses bras, est assise sur les genoux de sa mère.

LA CÈNE.

Portons maintenant notre attention sur le véritable objet de notre étude, la Cène, qui fut peinte sur la muraille du couvent des Dominicains à Milan. Si nos lecteurs ont sous les yeux la

gravure de Morghen, elle suffira pour l'intelligence de l'ensemble et du détail.

Il faut d'abord considérer la place où le tableau est peint; car la sagesse de l'artiste s'y manifeste comme dans son foyer. Pouvait-on choisir pour un réfectoire un sujet plus noble et plus convenable qu'un repas suprême, qui devait prendre dans tout le monde, pour tous les siècles, un caractère de sainteté?

Nous avons vu dans nos voyages, il y a bien des années, cette salle encore intacte. Vis-à-vis de l'entrée, le long du côté étroit, au fond de la salle, était la table du prieur, et, de part et d'autre, les tables des moines, toutes élevées d'une marche au-dessus du plancher, et, quand le visiteur se retournait, il voyait sur la quatrième muraille la quatrième table, peinte au-dessus des portes peu élevées; à cette table, le Christ et ses disciples, absolument comme s'ils avaient fait partie de la société. Ce devait être, à l'heure du repas, un remarquable coup d'œil que ces deux tables du prieur et du Christ en regard l'une de l'autre et celles des moines comprises entre elles. Ce fut pour l'ingénieux artiste une raison de prendre comme modèles les tables des moines, telles qu'il les trouvait.

Et sans doute la nappe, avec ses plis froissés, ses rayures ouvragées et ses franges, a été prise de la lingerie du couvent; les sièges, les assiettes, les coupes et tous les autres ustensiles sont également imités de ceux dont les moines se servaient.

L'artiste n'a donc nullement visé à se rapprocher d'un costume antique incertain. Il eût fait une grande maladresse d'étendre en ce lieu la sainte assemblée sur des coussins. Elle devait être rapprochée du présent; le Christ devait célébrer la Cène chez les Dominicains à Milan.

Le tableau devait, à d'autres égards encore, produire un grand effet. Les treize figures, qui ont à peu près une fois et demie la grandeur naturelle, occupent, à dix pieds environ au-dessus du sol, une longueur de vingt-huit pieds. On n'en voit que deux tout entières aux deux bouts de la table; les autres sont des demi-figures, et l'artiste a trouvé encore ici son avantage dans la nécessité. Toute expression morale appartient exclusivement à la partie supérieure du corps, et, dans ces occasions, les pieds sont toujours un obstacle : ici l'artiste s'est assuré onze

demi-figures, dont le giron et les genoux sont couverts par la table et la nappe, et dont les pieds devaient être à peine aperçus dans une ombre modeste.

Qu'on se transporte par la pensée dans cette salle; qu'on se figure la tranquillité décente qui règne dans un réfectoire de moines tel que celui-là, et l'on admirera l'artiste, qui a répandu dans son tableau une émotion puissante, un mouvement passionné, et, en approchant le plus possible son œuvre de la nature, la met en contraste avec la réalité voisine.

Le stimulant que l'artiste emploie pour émouvoir le saint et paisible souper, ce sont les paroles du maître. « Je vous le dis en vérité, l'un de vous me trahira. » Ces paroles sont prononcées, et toute l'assemblée s'agite. Jésus penche la tête, il baisse les yeux; toute son attitude, le mouvement des bras, des mains, tout répète, avec une résignation céleste, les funestes paroles; le silence même fortifie cette déclaration: « Oui, il n'en est pas autrement, l'un de vous me trahira. »

Avant d'aller plus loin, développons un grand moyen par lequel Léonard a surtout animé ce tableau: c'est le mouvement des mains, et ce moyen, un Italien pouvait seul le trouver. Chez ses compatriotes, tout le corps est intelligent; tous les membres prennent part à toute expression du sentiment, de la passion, même de la pensée. Certains gestes et certains mouvements des mains diront, par exemple: « Que m'importe? — Viens ça. — Cet homme est un fripon: défie-toi de lui. — Il n'a pas longtemps à vivre. — C'est là le point capital. — Messieurs, notez bien ceci, etc. etc. » Léonard, qui observait avec la plus grande attention tout ce qui était caractéristique, dut remarquer particulièrement ces habitudes nationales. Sous ce rapport, le tableau de la Cène est unique, et l'on ne peut y donner assez d'attention. Une parfaite harmonie règne entre l'expression du visage et chaque mouvement, et l'on ne peut trop louer la manière, tout aussi claire, dont les membres sont disposés et coordonnés.

A droite et à gauche du Seigneur, les figures peuvent être considérées trois à trois; c'est ainsi qu'elles ont été groupées, et pourtant mises en rapport avec celles d'alentour. A la droite du Christ et auprès de lui, se trouvent Jean, Judas et Pierre.

Pierre, le plus éloigné, après avoir entendu les paroles du Maître, s'avance précipitamment, avec l'ardeur qui le caractérise, derrière Judas, qui lève les yeux avec effroi et se penche en avant sur la table, serrant la bourse de la main droite, tandis que la gauche fait un mouvement convulsif involontaire, comme s'il voulait dire : « Qu'est-ce que cela signifie ? Que va-t-il arriver ? » Cependant Pierre a saisi de la main gauche l'épaule droite de Jean, qui est penché vers lui. Il lui indique Jésus et il invite le disciple bien-aimé à demander qui donc est le traître. Il tient de la droite un couteau, dont la pointe menace accidentellement les côtes de Judas, ce qui détermine bien à propos le mouvement d'effroi avec lequel Judas se penche en avant et renverse même une salière. Ce groupe peut être considéré comme le premier conçu ; c'est le plus parfait du tableau.

Si, à la droite du Seigneur, un mouvement modéré a exprimé la menace d'une vengeance immédiate, à sa gauche éclate une vive horreur de la trahison. Jacques le Majeur recule d'épouvante ; il ouvre les bras, saisi de stupeur, et baisse la tête, en homme qui croit voir déjà de ses yeux l'acte abominable qu'il entend de ses oreilles. On voit par-dessus son épaule Thomas, qui s'approche du Sauveur en portant à son front l'index de sa main droite. Philippe, le troisième personnage de ce groupe, l'achève avec une grâce infinie. Il s'est levé, il s'incline vers le Maître, il pose sa main sur sa poitrine, et il semble qu'on l'entende dire : « Seigneur, ce n'est pas moi ! Tu le sais. Tu connais la pureté de mon cœur. Ce n'est pas moi ! »

Les trois derniers personnages de ce côté nous fournissent de nouveaux sujets d'observation. Ils s'entretiennent sur l'affreuse nouvelle qu'ils viennent d'apprendre. Matthieu tourne vivement le visage à gauche vers ses deux interlocuteurs, en même temps qu'il tend les mains vers le Maître et, par un artifice admirable, relie le groupe au précédent. Thaddée exprime la plus violente surprise, le doute et le soupçon. Il a posé sur la table sa main gauche ouverte, et il lève la droite, comme s'il était sur le point de frapper du dos de cette main dans la gauche, mouvement qu'on observe encore chez les personnes naturelles, quand elles veulent dire, à propos des événements inattendus : « Ne l'ai-je pas dit ? Ne l'ai-je pas toujours soupçonné ? » Simon

est assis, avec une grande dignité, au bout de la table, aussi le voyons-nous tout entier. Il est le plus âgé de tous ; il porte un ample et riche vêtement ; sa figure et ses gestes font voir qu'il est surpris et pensif, mais non ébranlé, à peine ému.

Portons maintenant les yeux à l'autre bout de la table : nous y voyons Barthélemy. Le pied droit croisé sur le pied gauche, les deux bras accoudés sur la table et soutenant son corps penché en avant, il paraît prêter l'oreille à ce que Jean demande au Seigneur. Car la question présentée par le disciple bien-aimé semble partir de tout ce côté de la table. Jacques le Mineur, en arrière et à côté de Barthélemy, pose la main gauche sur l'épaule de Pierre, comme Pierre sur l'épaule de Jean ; mais Jacques se borne à demander doucement une explication, tandis que Pierre menace déjà de la vengeance. Ainsi donc, comme Pierre derrière Judas, Jacques le Mineur s'avance derrière André, une des figures les plus importantes, qui, levant les bras à demi, montre les paumes des mains, expression décidée de l'horreur, qui ne paraît qu'une fois dans ce tableau, tandis qu'elle est trop souvent répétée dans d'autres ouvrages d'une conception moins ingénieuse et moins solide.

PROCÉDÉS TECHNIQUES.

Il nous reste beaucoup de choses à dire sur les figures et les physionomies, le mouvement et les costumes ; mais nous devons nous occuper d'une autre partie de notre exposé, où nous ne trouverons que matière à nous affliger. Je veux parler des moyens mécaniques, physico-chimiques et techniques dont l'artiste a fait usage pour exécuter son œuvre admirable. Les nouvelles recherches n'ont prouvé que trop clairement que le tableau fut peint à l'huile sur la muraille. Ce procédé, employé depuis longtemps avec avantage, devait plaire infiniment à un artiste comme Léonard, qui, étant né avec le plus heureux coup d'œil pour contempler la nature, s'efforçait de la pénétrer jusqu'au fond, afin de manifester l'intérieur dans l'extérieur.

Combien c'est là une grande et même une ambitieuse entreprise, c'est ce qui paraît avec évidence, quand on réfléchit que la nature travaille du dedans au dehors, et qu'elle doit d'abord

se préparer à elle-même des moyens infinis avant de pouvoir, après mille tentatives, faire sortir les organes les uns des autres, les développer ensemble, pour produire une œuvre telle que la figure humaine, qui manifeste, il est vrai, extérieurement les plus hautes perfections intérieures, mais qui semble envelopper plutôt que résoudre l'énigme derrière laquelle se cache la nature.

Représenter consciencieusement l'intérieur dans l'extérieur était le vœu suprême, unique, des plus grands maîtres; ils ne s'efforçaient pas seulement de rendre avec une vérité frappante l'idée de l'objet, ils voulaient que l'imitation fût équivalente à la nature, qu'elle lui fût même supérieure sous le rapport de l'effet. Or cela exigeait avant tout le plus grand détail, et l'on ne pouvait y arriver que par degrés. Il était d'ailleurs indispensable qu'on pût retoucher, et donner un nouveau coup de pinceau : ces avantages, et bien d'autres, on les trouve dans la peinture à l'huile.

On a donc reconnu, après d'exactes recherches, que Léonard avait enduit avec un fer chaud la crépissure d'un mélange de mastic, de poix et d'autres ingrédients. Ensuite, pour obtenir un fond parfaitement uni, et une plus grande sûreté contre les influences extérieures, il avait passé sur le tout une couche légère de blanc de plomb et une fine argile jaune. Mais ces soins mêmes paraissent avoir nui à l'ouvrage; en effet, si, dans les commencements, quand les couleurs du tableau avaient assez de nourriture, cette dernière et légère couche huileuse en prit sa part et se maintint quelque temps; lorsque, avec le temps, l'huile vint à se dessécher, l'enduit perdit également de sa force et commença à se gercer; parce que l'humidité de la muraille y pénétra et produisit d'abord la moisissure, qui effaça peu à peu le tableau.

EMPLACEMENT.

Mais ce qui provoque des réflexions encore plus tristes, c'est que, le tableau une fois achevé, on put en prédire la destruction, vu la nature et la situation de l'édifice. Soit dessein, soit caprice, le duc Ludovic avait obligé les moines de rebâtir dans ce lieu défavorable leur monastère tombé en ruine. D'ailleurs

il fut mal construit et comme par corvées. On voit dans le vieux cloître de misérables colonnes, négligemment travaillées, de grands arceaux alternant avec de petits, des tuiles inégales, ébréchées, des matériaux de vieux édifices démolis. Si l'on traita de la sorte les parties extérieures, exposées aux regards, on peut présumer que les murs intérieurs, qui devaient être crépis, furent bâtis plus mal encore. On y employa probablement des briques effleuries et d'autres pierres pénétrées de sels nuisibles, qui absorbaient et exhalaient ensuite la funeste humidité du local. Ajoutons que la malheureuse muraille à laquelle un si grand trésor était confié regardait le nord et se trouvait dans le voisinage de la cuisine, de l'office, du dressoir. Quel dommage qu'un artiste si prévoyant, qui ne pouvait assez choisir et préparer ses couleurs, assez clarifier ses vernis, se soit vu forcé par les circonstances de négliger ou de trop peu considérer l'emplacement qui devait recevoir le tableau, circonstance capitale de laquelle tout dépend !

Si du moins le couvent se fût trouvé sur une hauteur, le mal ne serait pas arrivé à ce point. Mais l'édifice, et surtout le réfectoire, est placé si bas qu'en 1800, après de longues pluies, l'eau s'y éleva à la hauteur de trois palmes, ce qui nous autorise à conclure que l'effroyable inondation de 1500 s'y étendit également. Quelques soins que les ecclésiastiques aient pris alors pour sécher la salle, les murailles ne restèrent que trop pénétrées d'humidité. Et cela arriva dès le temps où Léonard travaillait encore à son tableau.

Environ dix ans après que l'ouvrage fut terminé, une affreuse peste envahit la bonne ville. Comment peut-on prétendre que les religieux, abandonnés de tout le monde, en danger de mort, aient dû prendre soin du tableau de leur réfectoire ?

Les troubles de guerre et tant d'autres adversités, qui assaillirent la Lombardie dans la première moitié du seizième siècle, firent aussi négliger complètement les ouvrages d'art ; et le nôtre, grâce aux défauts intérieurs que nous avons signalés, surtout ceux de la muraille, de l'enduit, peut-être du genre même de la peinture, était déjà livré à la destruction. Dès le milieu du seizième siècle, un voyageur dit que l'ouvrage est à moitié dégradé ; un autre n'y voit qu'une tache sombre ; on

déplore déjà le tableau comme perdu; on assure qu'on le voit à peine et mal; quelqu'un déclare qu'on n'y voit plus rien. Et c'est ainsi que s'expriment tous les écrivains postérieurs.

Cependant le tableau était toujours là; il n'était plus qu'une ombre de lui même, toutefois cette ombre existait. Dès lors on commence à craindre de le perdre entièrement; les crevasses augmentent, elles se rencontrent, et la grande et précieuse surface, qui éclate en mille petites croûtes, menace de tomber morceau par morceau. Le cardinal Frédéric Borromée s'en émeut et, en 1612, il commande une copie, que nous mentionnons préalablement avec reconnaissance.

BESOIN CROISSANT.

Mais ce n'est pas seulement le laps du temps, joint aux circonstances que nous avons rapportées, ce sont les possesseurs eux-mêmes, ceux qui auraient dû garder et protéger ce chef-d'œuvre, ce sont eux qui lui causèrent le tort le plus grave, et, par là, couvrirent leur mémoire d'une honte éternelle. La porte par laquelle ils entraient dans le réfectoire leur parut trop basse; elle faisait symétrie avec une autre, pratiquée dans le socle sur lequel reposait le tableau. Les moines demandèrent une entrée majestueuse dans ce lieu, qui leur était si cher.

Une porte beaucoup plus grande qu'il n'était nécessaire fut ouverte dans le milieu, et, sans aucun respect pieux ni du peintre ni des saints personnages qu'il avait représentés, les moines détruisirent les pieds de quelques apôtres et du Christ lui-même. Et c'est là proprement que commence la ruine du tableau. En effet, comme, pour former un cintre, il fallut pratiquer dans le mur une ouverture beaucoup plus grande que la porte, on perdit une plus grande partie de la surface du tableau. D'ailleurs les coups de pic et de marteau l'ébranlèrent dans son véritable champ; en plusieurs endroits la croûte tomba et l'on refixa les morceaux avec des clous.

Plus tard une nouvelle insulte au bon goût assombrît la peinture. On fixa au plafond un écusson seigneurial, qui, touchant presque la tête du Christ, resserrait et déshonorait par en haut la personne du Seigneur, comme la porte par en bas.

Dès ce temps là, on parla toujours plus de la restauration du tableau. Elle fut entreprise fort tard. Quel véritable artiste se serait hasardé à prendre sur lui une pareille responsabilité ? Malheureusement, en 1726, Bellotti offrit ses services. C'était un pauvre artiste, qui, selon l'ordinaire, ne manquait pas de prétentions. En vrai charlatan, il se vanta de posséder un secret avec lequel il se chargeait de rendre à la vie la peinture effacée. Un petit essai éblouit les moines ignorants ; le trésor est livré à l'entrepreneur, qui l'entoure aussitôt d'une paroi de planches, et, caché derrière, il repeint de sa main profane le tableau du haut en bas. Les pauvres moines admirent le secret qu'il leur communique pour les aveugler entièrement, et qui n'était autre chose qu'un vernis ordinaire. « C'était, leur dit-il, une ressource infaillible pour l'avenir. »

S'ils firent encore usage de ce précieux moyen quand le tableau vint de nouveau à s'assombrir, c'est ce qu'on ne sait pas ; mais il est certain qu'on lui fit subir encore quelques restaurations partielles, et l'on y employa la détrempe, comme on peut l'observer encore en quelques places.

Cependant le tableau se dégradait toujours davantage, et la question de savoir à quel point on pouvait encore le conserver fut, entre les artistes et les administrateurs, le sujet de nombreux débats. De Giorgi, artiste modeste, d'un talent moyen, mais exclusif et enthousiaste, appréciateur de l'art véritable, refusa de mettre la main où Léonard avait mis la sienne.

Enfin, en 1770, sur un ordre donné à bonne intention, mais aveuglement, par la condescendance d'un prieur courtisan, l'affaire fut remise à un certain Mazza. Cet homme bâcla l'ouvrage de la bonne manière. Le peu de parties originales qui restaient, quoique deux fois altérées par une main étrangère, gênaient son hardi pinceau : il les gratta avec le fer, et se ménagea des places unies pour ses barbouillages téméraires. Plusieurs têtes furent même traitées de la sorte.

Les amis de arts se révoltèrent. On blâma publiquement les protecteurs et les protégés. Des esprits vifs et singuliers attisèrent le feu ; la fermentation fut générale. Mazza, qui avait commencé son travail à la droite du Sauveur, s'arrêta, comme il travaillait à la gauche, et ne toucha pas aux têtes de Matthieu,

de Thaddée et de Simon. Là encore, il se proposait de repeindre le travail de Bellotti et de lui disputer le nom d'un Érostrate. Mais la destinée voulut qu'après que le prieur complaisant eut accueilli une renommée étrangère, son successeur, amateur des arts, ne balançât pas un moment à éloigner Mazza, et cette décision sauva les trois têtes, en ce sens qu'on peut juger par elles le travail de Bellotti. C'est probablement cette circonstance qui fit dire qu'il restait encore trois têtes du travail original.

Depuis cette époque, on discuta souvent, mais on ne fit rien de plus. Et quel autre embaumement aurait-on pu pratiquer encore sur un cadavre de trois cents ans ? En 1796, l'armée française franchit les Alpes d'une marche victorieuse. Elle était commandée par le général Bonaparte. Jeune, avide de gloire et à la recherche des choses renommées, il fut attiré par le nom de Léonard de Vinci dans le lieu, qui subsiste encore. Il ordonna sur-le-champ qu'on n'y logeât point de soldats et qu'on n'y causât aucun dommage. Il signa l'ordre sur son genou avant de monter à cheval. Bientôt après, un autre général n'eut aucun égard pour cet ordre ; il fit enfoncer la porte et transforma la salle en écurie.

La toilette de Mazza avait déjà perdu son éclat, et la transpiration des chevaux, plus pernicieuse que la fumée des mets de l'office monacal, ayant couvert incessamment les murailles, produisit sur le tableau une nouvelle moisissure ; l'humidité devint si forte qu'elle ruisselait et marqua son passage par des traces blanches. Plus tard, par un nouvel abus, on fit de cette salle un magasin à foin, puis on la consacra à d'autres services militaires.

Enfin l'administration parvint à la fermer et même à la murer, en sorte que, pendant un long temps, les personnes qui voulaient voir la Cène devaient monter par une échelle dans la chaire, accessible du dehors, d'où le lecteur édifiait les moines pendant le repas.

En 1800, survint la grande inondation : elle fit de la salle un marais. En 1801, sur la proposition de Bossi, qui s'y trouvait autorisé comme secrétaire de l'Académie, une porte fut ouverte et le conseil d'administration promit ses soins pour l'avenir. Enfin, en 1807, le vice-roi d'Italie ordonna que la salle fût

restaurée et respectée. On posa des fenêtres et une partie du carrelage ; on dressa des échafaudages , pour examiner s'il y avait encore quelque chose à faire. On rejeta la porte dans le côté, et, depuis lors, on ne trouve aucun changement remarquable, quoique le tableau paraisse plus ou moins sombre à l'observateur attentif, selon l'état de l'atmosphère. Puisque l'ouvrage est, on peut dire, perdu, que du moins la trace en soit désormais conservée, comme un triste et pieux souvenir!

DES COPIES EN GÉNÉRAL.

Avant d'en venir aux copies de notre tableau, dont on compte une trentaine, disons quelques mots des copies en général. Elles ne furent pas en usage avant que tout le monde eût reconnu que l'art avait atteint son point culminant. Alors les faibles talents, contemplant les ouvrages des grands maîtres, désespérèrent de produire par leurs propres forces, soit d'après nature, soit d'imagination, quelque chose de pareil ; l'art devint un métier, et il commença à répéter ses propres créations. Cette incapacité de la plupart des artistes ne fut pas un mystère pour les amateurs, qui, ne pouvant s'adresser toujours aux premiers maîtres, appelèrent et payèrent des talents inférieurs, et, pour ne pas en recevoir quelque chose de tout à fait manqué, pour être jusqu'à un certain point bien servis, aimèrent mieux leur commander des copies d'ouvrages d'un mérite reconnu. Les amateurs et les artistes favorisèrent cette nouvelle habitude par lésinerie et par précipitation, et l'art s'abaisse de propos délibéré à copier par principe.

Dans le quatorzième et le quinzième siècles, les artistes avaient d'eux-mêmes et de l'art une haute idée, et ils ne se résignaient guère à répéter les inventions d'autrui. Aussi ne voit-on de ce temps-là point de véritables copies : circonstance que doit bien remarquer tout homme qui cultive l'histoire de l'art. Les arts inférieurs se servaient bien pour de petits travaux de plus grands modèles, comme cela est arrivé dans le guillochis et d'autres ouvrages d'émailleur ; et quand des motifs religieux ou autres faisaient demander une reproduction, on se contentait d'une imitation inexacte, qui exprimait à peu près l'action et le

mouvement de l'original, sans qu'on observât soigneusement la forme et la couleur. C'est pourquoi on ne trouve dans les plus riches galeries aucune copie antérieure au seizième siècle.

Mais le temps vint où un petit nombre d'hommes extraordinaires (parmi lesquels notre Léonard est rangé sans conteste, et considéré comme le plus ancien) portèrent la peinture, dans chacune de ses parties, au point de la perfection. On apprit à mieux voir et à mieux juger, et désormais la demande de copies d'excellents ouvrages ne fut pas difficile à satisfaire, surtout dans les écoles où se pressaient beaucoup d'élèves, et où les ouvrages du maître étaient très-recherchés. Toutefois les demandes se bornèrent dans ce temps-là aux petits ouvrages, qu'on peut aisément comparer avec l'original et apprécier. Quant aux grands travaux, il en fut tout autrement, alors comme plus tard, parce que l'original ne se peut confronter avec la copie : aussi ces commandes sont-elles rares. L'art et les amateurs se contentèrent donc d'imitations en petit, où on laissait au copiste beaucoup de liberté, et les suites de cet arbitraire se montrèrent outre mesure dans le peu de cas où l'on demanda des copies en grand, qui étaient presque toujours des copies de copies, et même faites d'après des copies réduites, exécutées loin de l'original, souvent d'après de simples dessins ou peut-être même de mémoire. Alors se multiplièrent les peintres à la douzaine, qui travaillaient à vil prix. On faisait parade de peinture; le goût déclina; les copies furent toujours plus nombreuses; elles obscurcissaient les murs des antichambres et des escaliers; des commençants faméliques vivaient d'un chétif salaire, en reproduisant sur toute échelle les ouvrages les plus importants; beaucoup de peintres passaient même toute leur vie à copier. Cependant on voyait encore dans chaque copie quelque divergence, qu'il faut attribuer au caprice de l'amateur ou du peintre, et peut-être à la prétention de se montrer original.

Ajoutons encore la demande de tapisseries, où la peinture ne semblait dignement enrichie que par l'or, et où l'on tenait pour maigres et misérables les plus admirables tableaux, parce qu'ils étaient sérieux et simples. C'est pourquoi le copiste ajoutait dans le fond des fabriques et des paysages, des ornements aux

habits, des rayons d'or ou des couronnes autour des têtes, puis des enfants, des animaux de formes bizarres, des chimères, des grotesques et d'autres folies. Souvent aussi le cas se présentait, qu'un artiste, qui se croyait inventeur, recevait d'un amateur, qui ne savait pas estimer son talent, la commission de copier un ouvrage étranger, et, le faisant avec répugnance, voulait aussi par-ci par-là se montrer original, et changeait ou ajoutait selon les inspirations de sa science et peut-être aussi de sa vanité. Ces changements étaient aussi demandés quelquefois par le temps et le lieu. On se servait de telle ou telle figure pour un but tout différent de celui auquel le premier auteur l'avait destinée. Les peintures profanes étaient transformées en peintures sacrées avec quelques garnitures; des dieux et des héros païens devaient se résigner à être des évangelistes et des martyrs. Souvent aussi l'artiste, après avoir copié dans un tableau célèbre quelque figure pour s'exercer et s'instruire, y ajoutait quelque chose de son invention pour en faire un tableau de vente. Enfin, on peut aussi attribuer en partie à l'invention et à l'abus de la gravure la décadence de l'art, parce que la gravure offrit en foule aux peintres médiocres des inventions étrangères, en sorte que personne n'étudia plus, et que la peinture finit par tomber au point d'être confondue avec les travaux mécaniques. Les gravures étaient déjà différentes des originaux, et qui les copiait multipliait le changement selon son idée ou son caprice, ou le caprice et l'idée d'autrui. Il en alla de même pour les dessins : les artistes esquaissaient pour eux les objets les plus remarquables de Rome et de Florence, afin de les reproduire arbitrairement une fois qu'ils seraient chez eux.

COPIES DE LA CÈNE.

Ce qui précède fera bien juger ce qu'on peut plus ou moins attendre des copies de la Cène, quoique les plus anciennes soient contemporaines du tableau, parce que l'ouvrage fit une grande sensation et que d'autres couvents en demandèrent de pareils.

Des copies citées par l'auteur, trois seulement nous occuperont ici. Cependant il en est une quatrième qui leur a servi de

base, et nous devons par conséquent en dire d'abord quelques mots.

Marcus d'Oggiono, élève de Léonard de Vinci, n'avait pas un vaste talent; cependant il acquit le mérite de son école, surtout dans les têtes, sans se montrer pourtant toujours égal à lui-même. Il fit vers 1510 une copie en petit, afin de l'utiliser ensuite en grand. Suivant l'usage du temps, elle n'était pas tout à fait exacte, mais il la prit pour base d'une plus grande, qui se trouve à la muraille du couvent de Castellazzo, maintenant aboli, et toujours dans le réfectoire des anciens moines. Tout y est soigneusement travaillé, mais l'arbitraire accoutumé règne dans les accessoires. Et quoique Bossi n'en dise pas beaucoup de bien, il ne nie pas que ce ne soit un monument considérable, et que le caractère de plusieurs têtes, quand l'expression n'en est pas exagérée, ne mérite des éloges. Bossi l'a calquée.

Une deuxième copie est une fresque qu'on voit à Ponte Capriasca. On la rapporte à l'an 1563, et on l'attribue à Pierre Lovino. Elle a ceci de particulier que les noms des figures y sont inscrits, précaution qui nous aide à caractériser d'une manière sûre les différentes physionomies.

Nous avons exposé avec assez de détails la destruction graduelle de l'original. Il était déjà en fort mauvais état en 1612, quand le cardinal Frédéric Borromée, amateur zélé des beaux-arts, essaya de prévenir la perte totale de l'ouvrage et chargea un Milanais, André Bianchi, surnommé Vespino, d'en faire une copie de la même grandeur. Cet artiste s'essaya d'abord sur quelques têtes seulement; elles réussirent, il passa outre et copia toutes les figures, mais une à une, et il les groupa ensuite avec tout le soin possible. Le tableau se trouve encore actuellement dans la bibliothèque Ambrosienne à Milan, et il a été la base principale de la nouvelle copie, exécutée par Bossi. Voici à quelle occasion celle-ci fut entreprise.

LA NOUVELLE COPIE.

Le royaume d'Italie était proclamé, et, à l'exemple de Ludovic Sforza, le prince Eugène voulut signaler le début de sa vice-royauté par l'encouragement des beaux-arts. Ludovic avait com-

mandé à Léonard le tableau de la Cène, Eugène résolut de faire revivre, autant que possible, dans un nouvel ouvrage celui que trois siècles avaient détruit; mais, pour que le nouveau travail fût impérissable, il devait être exécuté en mosaïque.

Bossi est chargé de ce travail et il commence dès les premiers jours de mai 1807. Il juge convenable d'exécuter un carton de même grandeur. Il reprend les études de sa jeunesse et s'attache entièrement à Léonard; il étudie ses œuvres et surtout ses écrits, parce qu'il est convaincu qu'un homme qui a produit de si excellents ouvrages doit avoir travaillé d'après les principes les mieux arrêtés et les meilleurs. Il avait calqué les têtes et quelques autres parties de la copie de Ponte Capriasca, les têtes et les mains de la copie de Castellazzo et de celle de Bianchi. Il dessine ensuite tout ce qui reste de Léonard lui-même et aussi de quelques contemporains. Il se procure toutes les autres copies encore existantes, dont il apprend à connaître vingt-sept de près ou de loin; des dessins et des manuscrits de Vinci lui sont obligeamment communiqués de toutes parts.

Dans la composition de son carton, il s'attache surtout à la copie Ambrosienne : c'est la seule qui soit aussi grande que l'original. Bianchi avait cherché, au moyen de fils croisés et de papier transparent, à donner une imitation très-exacte, et il avait travaillé incessamment en présence de l'original, qui, déjà très-endommagé, n'était pourtant pas encore repeint.

A la fin d'octobre 1807, le carton est achevé; une toile d'une seule pièce et de même grandeur est tendue, et tout l'ensemble aussitôt dessiné dessus. Alors, afin de régler un peu ses teintes, Bossi peignit le peu de ciel et de paysage qui, à cause de la situation élevée et de la pureté des couleurs, était resté frais et brillant dans l'original. Ensuite il ébauche les têtes de Christ et des trois apôtres à sa gauche. Pour ce qui regarde les vêtements, il commence par peindre ceux dont il a pu constater plus tôt les couleurs, afin de choisir ensuite les autres d'après les principes du maître et d'après son goût personnel. C'est ainsi qu'il parvint à couvrir toute la toile, dirigé par une méditation attentive, donnant à ses couleurs des tons élevés et vigoureux.

Malheureusement l'humidité de ce lieu inhabité lui fit contracter une maladie, qui le força de suspendre ses travaux; mais il

profita de cet intervalle pour mettre en ordre les dessins, les gravures, les écrits, qui se rapportaient soit à la Cène de Léonard de Vinci, soit à ses autres ouvrages. La bonne fortune fit parvenir dans ses mains une collection de dessins à la plume, qui venait du cardinal César Monti, et qui renfermait, parmi d'autres trésors, des choses excellentes de Léonard lui-même. Bossi étudia aussi les écrivains contemporains de ce maître, pour mettre à profit leurs avis et leurs vœux; enfin il porta de tous côtés ses regards sur ce qui pouvait lui être avantageux. C'est ainsi qu'il utilisa son état maladif et qu'ayant enfin recouvré ses forces, il put se remettre à l'ouvrage.

Tous les artistes, tous les amateurs, voudront lire comment il a procédé dans le détail, comment il a approfondi les caractères des physionomies, leur expression et jusqu'aux mouvements des mains, comment il les a reproduits. Il considère également les ustensiles de table, la chambre, le fond, et montre qu'il ne s'est décidé sur aucune partie sans les plus fortes raisons. Quelle peine ne se donne-t-il pas pour placer régulièrement les pieds sous la table, cette partie de l'œuvre étant depuis longtemps détruite dans l'original et négligemment traitée dans les copies!

Jusqu'ici nous avons donné une idée générale de l'ouvrage du chevalier Bossi; nous l'avons traduit et abrégé dans le détail; nous avons accueilli son exposé avec reconnaissance; nous avons partagé sa conviction, admis son opinion, et, quand nous y avons intercalé quelque chose, nous l'avons fait d'accord avec ce qu'il avance. Mais, à présent qu'il est question des principes qu'il a suivis dans l'exécution de sa copie, de la voie qu'il a prise, nous sommes amenés à nous éloigner un peu de lui. Nous trouvons aussi qu'il a essuyé bien des attaques, que ses adversaires l'ont traité durement, que ses amis eux-mêmes se sont écartés de lui, et cela nous conduit du moins à douter si nous devons tout approuver ce qu'il a fait. Néanmoins comme il n'est plus de ce monde, qu'il ne peut plus se défendre, plus soutenir ses raisons, c'est notre devoir de le justifier ou du moins de l'excuser autant que possible, en rejetant sur les cir-

constances dans lesquelles il a travaillé ce qu'on met à sa charge, et en cherchant à démontrer que ses décisions et ses actes lui ont été imposés plutôt qu'ils ne sont émanés de lui.

Les œuvres d'art comme celle-là, qui doivent frapper les yeux, faire sensation et même exciter l'étonnement, sont d'ordinaire exécutées dans des proportions colossales. Dans son tableau de la Cène Léonard dépasse déjà de moitié la grandeur naturelle; les figures étaient calculées pour neuf pieds, et quoique douze soient assises, ou que, placées derrière la table, elles doivent être considérées comme des demi-figures; qu'une seule soit debout, mais courbée, le tableau, même à une distance considérable, doit avoir été d'un effet prodigieux. C'était ce qu'on voulait reproduire, sinon dans les détails avec une délicatesse caractéristique, du moins dans l'ensemble avec une vive énergie.

Pour le public, c'était un prodige qu'on annonçait. Un tableau de vingt-huit pieds de long sur dix-huit pieds de haut, devait être composé de mille et mille petits morceaux de verre, après qu'un artiste ingénieux aurait copié soigneusement tout l'ouvrage, l'aurait médité, et, appelant à son aide tous les moyens matériels et intellectuels, aurait reproduit du mieux possible l'ouvrage perdu. Et pourquoi douter qu'une pareille entreprise pût s'exécuter au moment où l'État éprouvait une transformation mémorable? Pourquoi l'artiste n'aurait-il pas été entraîné à produire dans une pareille époque ce qui aurait pu sembler absolument impraticable en temps ordinaire?

Une fois qu'il fut résolu que la copie serait de même grandeur que l'original, Bossi, qui s'était chargé du travail, nous paraît excusable de s'être arrêté à la copie de Vespino. L'ancienne copie de Castellazzo, à laquelle on reconnaît justement de grands avantages, est notablement plus petite que l'original. Si l'artiste avait voulu s'en servir exclusivement, il aurait dû agrandir les corps et les têtes, travail inimaginable, le dernier surtout, comme le savent fort bien tous les connaisseurs.

On a reconnu depuis longtemps qu'il n'appartient qu'aux plus grands maîtres de peindre dans des proportions colossales

la figure humaine. Le corps humain, et surtout le visage, est réduit, d'après les lois de la nature à une certaine dimension, qu'il ne doit pas excéder, pour paraître régulier, caractéristique, beau, spirituel. Essayons de nous regarder dans un miroir concave, et nous serons effrayés de l'objet uniforme, inanimé, inculte, qui s'offre à nous comme une tête de Méduse. Il arrive quelque chose de pareil à l'artiste sous les mains duquel doit se former un visage énorme. Un tableau s'anime par le détail : or, pour représenter le détail, il faut descendre aux particularités ; mais où les trouver, quand les parties se développent et se généralisent ?

Nous ne pouvons plus juger du haut degré de fini que Léonard avait donné à ses têtes. Dans celles de Vespino, que nous avons sous les yeux, quelques éloges et quelque reconnaissance que nous devons à son travail, on sent un certain vide, qui délaye sous l'enflure le caractère qu'on a voulu exprimer. Cependant elles sont imposantes par la grandeur, assez hardiment exécutées, et elles doivent produire de loin un assez grand effet. Bossi les trouvait devant lui ; le travail de l'agrandissement, qu'il aurait dû entreprendre à ses risques et périls d'après ses petites copies, ce travail était fait : pourquoi ne s'en serait-il pas contenté ? En homme d'un caractère vif, il s'était décidé pour ce qu'il avait devant lui ; il avait rejeté complètement ce qui se trouvait à côté ou qui lui faisait obstacle : de là son injustice envers la copie de Castellazzo et sa ferme confiance dans les principes qu'il s'était faits d'après les ouvrages et les écrits du maître. Là-dessus il entra publiquement en lutte avec le comte Verri, et en désaccord, sinon en mésintelligence, avec ses meilleurs amis.

UN COUP D'ŒIL SUR LÉONARD DE VINCI.

Avant d'aller plus loin, nous avons à dire quelques mots sur la personne et les talents de Léonard. Les dons variés que lui avait faits la nature se concentraient principalement dans l'œil : de là vient qu'étant capable de tout, il se montra surtout un grand peintre. D'une taille belle et régulière, il semblait un modèle de la figure humaine, et, comme la force compréhensive

sive et la clarté de l'œil se rapportent tout particulièrement à l'intelligence, la clarté et l'intelligence étaient éminemment propres à notre artiste. Il ne se reposait pas sur l'impulsion secrète de son talent naturel, inestimable; il ne se permettait pas un coup de pinceau arbitraire, accidentel : tout devait être médité deux fois et trois fois. De la proportion pure et constatée jusqu'aux monstres les plus étranges, formés d'un assemblage d'imaginations contradictoires, tout devait être à la fois naturel et rationnel.

C'est à sa vive et intelligente perception du monde extérieur que nous devons aussi le grand détail avec lequel il sait présenter par le langage les mouvements les plus impétueux d'événements compliqués, absolument comme s'ils pouvaient devenir des tableaux. Qu'on lise la description de la *Bataille*, de la *Tempête*, et l'on reconnaîtra qu'il est difficile de trouver des représentations plus exactes. On ne pourrait les peindre, il est vrai, mais elles indiquent au peintre ce qu'on pourrait exiger de lui.

Nous voyons donc par les écrits que notre Léonard a laissés combien son sentiment délicat et paisible était disposé à recevoir l'impression des phénomènes les plus divers et les plus animés. Ses leçons insistent d'abord sur la beauté générale des formes, puis en même temps sur l'observation attentive de toutes les déviations, jusqu'à la plus affreuse laideur. La transformation visible de l'enfance jusqu'à la vieillesse, par tous les degrés, mais surtout l'expression de la passion, depuis la joie jusqu'à la fureur, doivent être rendues d'une manière fugitive, comme elles se présentent dans la vie. Veut-on dans la suite faire usage d'une pareille représentation, il faut chercher dans la réalité une figure qui en approche, la placer dans la même position, et traiter l'idée générale qu'on a dans l'esprit exactement d'après le vif. Mais, quelques avantages que puisse offrir cette méthode, on sent bien qu'elle ne peut être employée que par le plus grand talent. En effet, comme l'artiste part de l'individuel et s'élève à l'universel, il trouvera toujours devant lui une tâche difficile, surtout s'il faut rendre l'action simultanée de plusieurs figures.

Considérons la Cène, où Léonard a représenté treize person-

nages, depuis le jeune homme jusqu'au vieillard, l'un paisiblement résigné, l'autre effrayé; onze, émus et irrités par la pensée d'une trahison domestique. On passe de la tenue la plus douce et la plus modeste jusqu'à la passion la plus violente. S'il fallait prendre tout cela dans la nature, quelle attention de tous les moments, quel temps ne serait pas nécessaire, pour trouver tant de détails et en former un ensemble! Il n'est donc pas invraisemblable que l'artiste ait travaillé seize ans à cet ouvrage, et qu'il n'ait pu achever ni l'Homme-Dieu ni le traître, qui, n'étant l'un et l'autre que des conceptions idéales, ne s'étaient pas offerts à ses yeux.

AU FAIT!

Si nous pesons les considérations qui précèdent, si nous réfléchissons qu'une sorte de miracle de l'art a été nécessaire pour faire approcher l'ouvrage de sa perfection; que, d'après le procédé décrit, il resta toujours dans plusieurs têtes quelque chose de problématique, qui l'est devenu davantage encore par les copies, même par la plus exacte, nous nous trouvons dans un labyrinthe, où les calques placés sous nos yeux¹ nous fournissent bien quelque lumière, mais d'où ils ne peuvent entièrement nous tirer.

Ainsi donc nous devons avouer d'abord que le traité par lequel Bossi cherche à nous rendre les copies absolument suspectes, sans porter atteinte à leur exactitude historique, que ce traité, dis-je, semble être écrit dans le but oratoire de rabaisser la copie de Castellazzo, qui, avec tous les défauts qu'elle peut avoir, a cependant, sous le rapport des têtes que nous voyons devant nous, des avantages décidés sur celle de Vespino, dont nous avons exprimé plus haut le caractère général. Pour les têtes de Marcus d'Oggiono, on y peut reconnaître évidemment l'intention de Vinci; peut-être même y a-t-il pris une part active et la tête du Christ est-elle de sa propre main. N'aurait-il pas aussi étendu aux autres têtes, si ce n'est pas à tout l'ensemble, l'influence de ses leçons et de ses conseils? Les domi-

1. Voyez ci-dessus, page 399.

riains de Milan eussent-ils été assez désobligeants pour léfendre qu'on prît désormais l'ouvrage pour modèle, il se trouvait dans l'école même assez d'esquisses, de dessins et de cartons, avec lesquels Léonard, qui n'avait rien de caché pour ses élèves, pouvait très-bien aider un disciple favori, qui entreprenait de faire, non loin de la ville, une imitation soignée du tableau.

Quelques mots seulement, les plus nécessaires et les plus décisifs, sur le rapport des deux copies¹. La troisième², il faut la voir : des paroles ne peuvent en exprimer les mérites.

COMPARAISON.

SAINT BARTHÉLEMY. Un mâle jeune homme, un profil marqué, un visage pur, recueilli, la paupière et les cils baissés, la bouche fermée, comme prêtant l'oreille avec soupçon : caractère parfaitement dessiné. Dans Vespino, aucune apparence d'une physionomie individuelle et caractéristique; une figure d'album, n'ayant rien de particulier, écoutant la bouche ouverte. Bossi a approuvé cette ouverture des lèvres et il l'a maintenue. Nous ne pouvons l'approuver.

SAINT JACQUES LE MINEUR. Encore un profil; la ressemblance de famille avec le Christ est incontestable; mais les lèvres saillantes, entr'ouvertes, lui donnent quelque chose d'individuel, qui refoule cette ressemblance. Dans Vespino, une figure de Christ, générale, académique, la bouche ouverte pour l'étonnement plutôt que pour l'interrogation. Notre assertion, que Barthélemy a la bouche fermée, se confirme par le fait que son voisin a la bouche ouverte. Léonard ne se serait pas permis cette répétition.

SAINT ANDRÉ a lui-même aussi la bouche fermée. A la manière des personnes âgées, il presse davantage la lèvre inférieure contre celle d'en haut. Cette tête a dans la copie de Marcus quelque chose de particulier, d'inexprimable, le regard recueilli, la bouche naïve, quoique fermée. Le contour du côté

1. Celle de Castellazzo et celle de Bianchi (Vespino).

2. Celle de Marcus Oggiono.

gauche forme contre le fond une belle silhouette ; on voit de ce côté-là assez du front, de l'œil, du nez, de la barbe, pour que la tête s'arrondisse et prenne une vie propre. En revanche, Vespino efface entièrement l'œil gauche et ne laisse voir du front et de la barbe, du côté gauche, qu'autant qu'il en faut pour produire l'expression dure et hardie d'un visage relevé, intéressant, il est vrai, mais qui conviendrait mieux à des poings fermés qu'à des mains qui se présentent ouvertes.

JUDAS. Concentré, effrayé, regardant avec angoisse en haut et derrière lui ; le profil anguleux, sans exagération ; ce n'est point une figure repoussante, car le bon goût ne pourrait souffrir auprès d'hommes si vertueux et si purs un véritable monstre. Vespino, au contraire, en a fait un de son Judas, et l'on ne peut nier que, prise à part, cette tête n'ait beaucoup de mérite. Elle exprime vivement une joie maligne et hardie ; elle ressortirait parfaitement dans la populace, triomphante devant l'*Ecce homo* et criant : « Crucifie ! crucifie ! » Elle conviendrait aussi pour un Méphistophélès, dans le moment le plus satanique. Mais, de crainte et d'effroi unis à la dissimulation, à l'indifférence et au mépris, on n'en voit pas une trace. Les cheveux hérissés vont bien à l'ensemble ; toutefois leur exagération ne peut aller qu'avec l'énergie et la violence des autres têtes de Vespino.

SAINT PIERRE. Figure très-problématique. Elle n'offre déjà chez Marcus que l'expression de la douleur ; on ne peut y voir ni colère ni menace ; elle exprime également quelque angoisse. Il est possible que Léonard n'ait pas été ici d'accord avec lui-même, car il est difficile de faire paraître à la fois sur un visage la cordiale sympathie pour un maître chéri et la menace pour le traître. Cependant le cardinal Borromée prétend avoir vu de son temps ce prodige. Mais, si éloquentes que soient ses paroles, nous avons lieu de croire que le cardinal ami des arts a plutôt rendu son sentiment que le tableau ; autrement nous ne saurions justifier notre Vespino, dont le Pierre a une expression désagréable. Il semble un dur capucin, qui va réveiller les pécheurs par un sermon de carême. Il est étrange que Vespino lui ait donné des cheveux hérissés, tandis que le Pierre de Marcus a une belle tête frisée aux cheveux courts.

Le SAINT JEAN de Marcus est rendu tout à fait dans le sentiment de Vinci ; c'est un beau visage ovale ; les cheveux lisses descendent et se terminent en boucles allongées, infiniment gracieuses, surtout à l'endroit où elles caressent la main de Pierre, qui presse l'épaule de Jean. Ce qu'on voit de la prunelle se détourne de Pierre : observation pleine de finesse, car celui qui prête l'oreille avec un sentiment profond à son voisin, qui lui parle en secret, détourne de lui son regard. Dans Vespino, c'est un jeune homme satisfait, tranquille, presque endormi ; pas une trace de sentiment sympathique.

Passons à la gauche du Christ, et réservons pour la fin ce que nous avons à dire sur la figure du Sauveur.

SAINT THOMAS. La tête et la main droite. L'index élevé est un peu courbé vers le front, pour exprimer la réflexion. Ce mouvement, qui convient si bien au soupçon et au doute, a été méconnu jusqu'à ce jour, et l'on a déclaré menaçant un disciple méditatif. Dans la copie de Vespino, il est également assez réfléchi ; mais, l'artiste ayant encore omis l'œil droit, qui fuit, il en résulte un profil perpendiculaire, uniforme, où il n'est rien resté de cette tête de l'ancienne copie, qui se pousse en avant et qui cherche.

SAINT JACQUES LE MAJEUR. Émotion violente ; la bouche très-ouverte, l'effroi dans l'œil ; tentative originale de Léonard. Mais nous avons lieu de croire que cette tête a été aussi fort bien rendue par Marcus. Le calque est excellent. Dans la copie de Vespino, tout est perdu, pose, attitude, expression, tout a disparu et s'est fondu dans je ne sais quelle indifférente vulgarité.

SAINT PHILIPPE. Infiniment aimable. Il ressemble parfaitement aux jeunes hommes de Raphaël, qui se groupent autour de Bramante, au côté gauche de l'École d'Athènes. Malheureusement Vespino a encore effacé l'œil droit, et, comme il ne pouvait nier qu'il n'y eût là plus qu'un profil, il a fait une tête équivoque, singulièrement penchée par-dessus.

SAINT MATTHIEU. Nature jeune, confiante ; cheveux crépus ; air d'angoisse dans la bouche entr'ouverte ; les dents, visibles, expriment une sorte de légère fureur, qui s'accorde avec le mouvement passionné du visage. Il n'est rien resté de tout cela dans

Vespino. Matthieu porte devant lui un regard fixe, inanimé; nul ne soupçonne le moins du monde le mouvement violent du corps.

SAINT THADDÉE. Dans Marcus, encore une tête inestimable. L'angoisse, le soupçon, le chagrin, se révèlent dans tous les traits. L'unité de cette figure émue est admirable; elle s'accorde parfaitement avec le mouvement des mains, que nous avons expliqué. Dans Vespino tout est généralisé; il a rendu la tête insignifiante en la tournant trop vers le spectateur, tandis que, dans Marcus, le côté gauche en forme à peine le quart, ce qui exprime à merveille le soupçon, la défiance.

SAINT SIMON, le plus âgé, n'est qu'un profil opposé au profil pur du jeune Matthieu. La lèvre inférieure proéminente, que Léonard aimait tant dans les vieilles figures, est ici des plus exagérées, mais elle produit avec le front sévère et surplombant un excellent effet de chagrin et de méditation, ce qui forme une opposition très-prononcée au mouvement passionné du jeune Matthieu. Dans Vespino, c'est un vieillard décrépît, débonnaire, incapable de prendre aucun intérêt à l'affaire la plus importante qui se passe en sa présence.

Après avoir considéré les apôtres, tournons-nous vers le CHRIST. Ici nous retrouvons la légende qui rapporte que Léonard de Vinci ne sut achever ici ni Jésus ni Judas, ce que nous croyons sans peine, car, avec sa méthode, il était impossible de mettre la dernière main à ces figures capitales. Aussi, après tous les obscurcissements que l'original a dû subir, la physionomie ébauchée du Christ devait-elle y produire un assez fâcheux effet. Que Vespino ait trouvé peu de chose, c'est ce qu'on peut conclure de ce qu'il a produit une tête colossale de Christ, tout opposée au sentiment de Vinci, sans même observer le moins du monde l'inclination de la tête, qui devait nécessairement être mise en parallèle avec celle de saint Jean. Nous ne disons rien de l'expression : les traits sont réguliers, bienveillants, intelligents, tels que nous sommes accoutumés à les voir dans le Christ, mais sans la moindre sensibilité, en sorte que nous ne saurions presque dire à quelle histoire du Nouveau Testament cette tête pourrait convenir.

Heureusement les connaisseurs nous assurent que, dans la

copie de Castellazzo, la tête du Sauveur a été peinte par Léonard lui-même, et qu'il a risqué dans un travail étranger ce qu'il n'a pas voulu entreprendre dans son propre tableau. Nous n'avons pas cette copie sous les yeux, mais nous pouvons dire que le calque répond parfaitement à l'idée qu'on se fait d'un homme généreux, oppressé d'une douleur morale dont il a voulu se soulager par un épanchement qui, loin d'alléger le mal, l'a rendu plus grave encore.

Au moyen de cette marche comparative, nous nous sommes assez approchés des procédés de l'artiste éminent, tels qu'il les a expliqués et démontrés d'une manière claire et détaillée dans ses récits et ses tableaux, et nous trouvons heureusement l'occasion de faire un pas de plus. On conserve dans la bibliothèque Ambrosienne un dessin authentique de Léonard; il est sur papier bleu, avec un peu de crayon blanc et de couleur. Le chevalier Bossi en a donné un fac-simile fort exact. C'est un noble visage de jeune homme, dessiné d'après nature, manifestement avec l'intention d'en faire usage pour la tête de Christ dans le tableau de la Cène. Des traits purs, réguliers, les cheveux unis, la tête inclinée du côté gauche, les yeux baissés, la bouche entr'ouverte, et toute la figure mise dans la plus belle harmonie par un léger trait de tristesse. Là, rien de plus, il est vrai, que l'homme qui ne dissimule pas une souffrance morale; mais comment, sans effacer cet aveu, devrait-on exprimer la sublimité, l'indépendance, la force, la puissance de la divinité? C'est une tâche difficile à remplir pour une main terrestre, quelque génie qui la guide. Dans cette figure de jeune homme, qui flotte entre le Christ et saint Jean, nous voyons une tentative suprême pour s'attacher à la nature, quand il s'agit d'exprimer le surhumain.

SUR LA VÉRITÉ ET LA VRAISEMBLANCE
DANS LES ŒUVRES D'ART.

DIALOGUE.

1798.

On avait représenté sur un théâtre d'Allemagne un édifice ovale, une sorte d'amphithéâtre, dans les loges duquel étaient peints de nombreux spectateurs, qui semblaient s'intéresser à ce qui se passait sous leurs yeux. Plusieurs spectateurs réels du parterre et des loges en furent mécontents, et trouvaient mauvais qu'on voulût leur faire accroire quelque chose de si contraire à la vérité et à la vraisemblance. A cette occasion, s'engagea à peu près la conversation suivante.

L'AVOCAT DE L'ARTISTE.

Voyons si nous ne pouvons par quelque voie parvenir à nous rapprocher.

LE SPECTATEUR.

Je ne comprends pas comment vous prétendez excuser une pareille exhibition.

L'AVOCAT.

N'est-il pas vrai que vous ne vous attendez pas, quand vous allez au spectacle, à trouver réel et véritable tout ce que vous y verrez?

LE SPECTATEUR.

Non, mais je demande que du moins tout me semble réel et véritable.

L'AVOCAT.

Excusez-moi si je vous contredis en face, et si j'affirme que vous ne le demandez pas du tout.

LE SPECTATEUR.

Voilà qui serait étrange ! Si je ne le demandais pas, pourquoi

le décorateur se donnerait-il la peine de tracer toutes les lignes exactement d'après les lois de la perspective, de peindre tous les objets avec une entente parfaite? Pourquoi étudierait-on le costume? Pourquoi se mettrait-on en dépense afin d'y rester fidèle, et de me transporter ainsi dans des temps reculés? Pourquoi donnerait-on plus d'éloges au comédien qui exprime les sentiments avec le plus de vérité, qui, dans le discours, la tenue et les gestes, s'approche le plus de la vérité, qui me trompe de telle sorte que je crois voir non pas une imitation, mais la chose elle-même?

L'AVOCAT.

Vous exprimez fort bien vos sensations. Cependant il est plus difficile que vous ne pensez peut-être de discerner clairement ce qu'on sent. Que direz-vous si je vous objecte que les représentations théâtrales ne vous paraissent jamais vraies, et que vous avez plutôt une simple apparence du vrai?

LE SPECTATEUR.

Je dirai que vous avancez une subtilité qui pourrait bien n'être qu'un jeu de mots.

L'AVOCAT.

Et je vous répondrai que, quand nous parlons des opérations de notre esprit, il n'y a pas de termes assez délicats et assez subtils, et que les jeux de mots de ce genre annoncent même un besoin de l'esprit, qui, dans l'impuissance où nous sommes d'exprimer tout uniment ce qui se passe en nous, s'efforce d'opérer par des antithèses, de répondre à la question de deux côtés, et, par là, de saisir en quelque sorte la chose dans le milieu.

LE SPECTATEUR.

Fort bien! mais expliquez-vous plus clairement, et, si j'ose vous le demander, expliquez-vous par des exemples.

L'AVOCAT.

Il me sera facile d'en citer à mon avantage. Par exemple, quand vous êtes à l'Opéra, ne sentez-vous pas un plaisir vif et complet?

LE SPECTATEUR.

Quand tout s'accorde bien, un des plus complets que je connaisse.

L'AVOCAT.

Mais, quand ces bonnes gens se saluent, se complimentent à-haut en chantant, chantent les billets qu'ils reçoivent, expriment en chantant leurs amours, leurs haines, toutes leurs passions, se battent et rendent l'âme en chantant, pouvez-vous dire que la représentation tout entière, ou seulement une partie, vous semble vraie, je dirai même ait la moindre apparence de vérité ?

LE SPECTATEUR.

Franchement, lorsque j'y réfléchis, je n'oserais le dire. Rien de tout cela ne me semble vrai.

L'AVOCAT.

Et pourtant vous en êtes entièrement satisfait et content ?

LE SPECTATEUR.

Sans contredit. Je me souviens encore fort bien qu'on voulait naguère présenter l'opéra comme ridicule, à cause de sa grossière invraisemblance, et que malgré cela j'y trouvais le plus grand plaisir, et je l'y trouve toujours plus, à mesure qu'il devient plus riche et plus parfait.

L'AVOCAT.

Et à l'Opéra, ne vous trouvez-vous pas aussi complètement trompé ?

LE SPECTATEUR.

Trompé !.... Je ne voudrais pas me servir de ce mot. Et pourtant oui !.... et pourtant non !

L'AVOCAT.

Vous voilà à votre tour dans une complète contradiction, qui semble être bien plus fâcheuse qu'un jeu de mots.

LE SPECTATEUR.

Patience ! La chose s'éclaircira.

L'AVOCAT.

Aussitôt qu'elle sera éclaircie, nous serons d'accord. Voulez-vous me permettre, au point où nous en sommes, de vous adresser quelques questions ?

LE SPECTATEUR.

Puisque vos questions m'ont jeté dans cette perplexité, il est juste que vos questions m'en tirent.

L'AVOCAT.

Vous n'aimeriez pas à nommer tromperie la sensation que vous éprouvez à l'Opéra ?

LE SPECTATEUR.

Non pas volontiers, et pourtant c'en est une espèce, quelque chose qui y touche de tout près.

L'AVOCAT.

N'est-il pas vrai que vous vous oubliez peu s'en faut vous-même ?

LE SPECTATEUR.

Non pas peu s'en faut, mais complètement, quand l'ouvrage est bon dans son ensemble, ou quand une partie est bonne.

L'AVOCAT.

Vous êtes ravi ?

LE SPECTATEUR.

Cela m'est arrivé plus d'une fois.

L'AVOCAT.

Pourriez-vous dire dans quelles circonstances ?

LE SPECTATEUR.

Les cas ont été si nombreux qu'il me serait difficile de les compter.

L'AVOCAT.

Et pourtant vous l'avez déjà dit : assurément, c'est surtout quand tout s'accordait.

LE SPECTATEUR.

Sans contredit.

L'AVOCAT.

Cette exécution parfaite s'accordait-elle avec elle-même ou avec une autre production naturelle ?

LE SPECTATEUR.

C'était sans aucun doute avec elle-même.

L'AVOCAT.

Et cet accord était sans doute un ouvrage de l'art ?

LE SPECTATEUR.

Sans doute.

L'AVOCAT.

Nous refusions tout à l'heure à l'opéra une sorte de vérité, nous affirmions qu'il ne présente point d'une manière vraisem-

blable ce qu'il imite; mais pouvons-nous lui contester une vérité intérieure, qui résulte de l'enchaînement d'une œuvre d'art?

LE SPECTATEUR.

Quand l'opéra est bon, il compose un petit monde à lui, dans lequel tout se passe selon certaines lois, et qui veut être jugé selon ses propres lois, senti selon ses propres qualités.

L'AVOCAT.

Ne s'ensuivrait-il pas que le vrai dans les arts et le vrai dans la nature sont complètement différents, et que l'artiste ne doit nullement viser à ce que son ouvrage paraisse proprement une œuvre de la nature?

LE SPECTATEUR.

Cependant il nous paraît tel bien souvent.

L'AVOCAT.

Je ne veux pas le nier. Mais dois-je être sincère?

LE SPECTATEUR.

Pourquoi pas? Il ne s'agit pas ici de nous faire des compliments.

L'AVOCAT.

Eh bien, je ne craindrais pas de le dire, c'est aux spectateurs tout à fait incultes qu'une œuvre de l'art peut sembler une œuvre de la nature. Et ces spectateurs, l'artiste les aime aussi et les apprécie, bien qu'ils soient d'un ordre tout à fait inférieur. Malheureusement, ces spectateurs ne seront satisfaits qu'aussi longtemps que l'artiste s'abaissera jusqu'à eux; jamais ils ne s'élèveront avec le véritable artiste, lorsqu'il doit prendre l'essor auquel le porte son génie, et donner à l'œuvre toute son ampleur et sa perfection.

LE SPECTATEUR.

Cela est singulier et pourtant plausible.

L'AVOCAT.

Vous ne le trouveriez pas plausible, si vous ne vous étiez pas déjà élevé à un degré supérieur.

LE SPECTATEUR.

Laissez-moi essayer de mettre en ordre ce que nous avons dit et d'aller plus loin. Souffrez que je vous questionne à mon tour.

L'AVOCAT.

Fort bien !

LE SPECTATEUR.

Vous dites que c'est seulement à l'homme sans culture qu'une œuvre d'art paraîtra une œuvre naturelle ?

L'AVOCAT.

Certainement. Rappelez-vous les oiseaux qui volaient aux cerises du grand artiste.

LE SPECTATEUR.

Cela ne prouve-t-il pas que ces fruits étaient peints excellentement ?

L'AVOCAT.

Point du tout, cela prouve que ces amateurs étaient de vrais moineaux.

LE SPECTATEUR.

Je ne puis m'empêcher de juger un pareil tableau excellent.

L'AVOCAT.

Vous conterai-je une histoire moderne ?

LE SPECTATEUR.

En général, j'écoute les histoires plus volontiers que les raisonnements.

L'AVOCAT.

Un grand naturaliste possédait parmi ses animaux domestiques un singe, qui disparut un jour et qu'après de longues recherches, il trouva dans sa bibliothèque. L'animal était assis par terre et avait dispersé autour de lui les gravures d'un ouvrage d'histoire naturelle qui n'était pas relié. Étonné de ce zèle studieux chez son familier, le maître s'approcha et fut bien surpris et bien affligé de voir que le singe friand avait enlevé et dévoré tous les scarabées qu'il avait vus çà et là représentés.

LE SPECTATEUR.

L'histoire est assez drôle.

L'AVOCAT.

Et j'espère qu'elle vient à propos. Vous ne mettrez pas cependant ces planches enluminées à côté du tableau d'un grand artiste.

LE SPECTATEUR.

Ce serait difficile.

L'AVOCAT.

Mais vous rangerez pourtant le singe parmi les amateurs sans culture ?

LE SPECTATEUR.

Sans doute, et de plus parmi les curieux. Vous faites naître chez moi une singulière pensée. L'amateur sans culture demanderait-il peut-être qu'une œuvre d'art fût naturelle, afin de pouvoir en jouir d'une manière naturelle, souvent grossière et commune ?

L'AVOCAT.

C'est tout à fait mon avis.

LE SPECTATEUR.

Et vous soutenez qu'un artiste s'abaisse, de poursuivre cet effet ?

L'AVOCAT.

C'est ma ferme conviction.

LE SPECTATEUR.

Mais je sens encore ici une contradiction. Vous m'avez fait l'honneur de me ranger du moins dans le nombre des amateurs à demi cultivés.

L'AVOCAT.

Parmi les amateurs qui sont en chemin de devenir connaisseurs.

LE SPECTATEUR.

Eh bien, dites-moi comment il se fait qu'une œuvre d'art parfaite me semble une œuvre naturelle ?

L'AVOCAT.

Parce qu'elle s'harmonise avec votre meilleure nature, parce qu'elle est supra-naturelle, mais non extra-naturelle. Une œuvre d'art parfaite est une œuvre de l'esprit humain, et, dans ce sens, elle est aussi une œuvre de la nature. Mais, en tant que les objets épars sont réunis et que même les plus communs sont pris dans leur valeur et leur dignité, cette œuvre est au-dessus de la nature. Elle veut être saisie par un esprit qui est né et cultivé avec harmonie, et cet esprit trouve l'excellent, le parfait en soi, conforme aussi à sa nature. C'est de quoi l'amateur vulgaire n'a aucune idée ; il traite une œuvre d'art comme une marchandise qu'il trouve au marché ; mais l'amateur éclairé ne

voit pas seulement la vérité de l'imitation, il voit le mérite du choix, l'intelligence de la composition, le surhumain de ce petit monde des arts ; il sent qu'il doit s'élever jusqu'à l'artiste pour jouir de l'ouvrage ; il sent qu'il doit se recueillir de sa vie distraite, se familiariser avec l'ouvrage, le contempler souvent et se créer par là une plus haute existence.

LE SPECTATEUR.

Bien, mon ami ! Devant ces tableaux, au théâtre et à la lecture d'autres genres de poésie, j'ai eu des sensations assez pareilles, et pressenti à peu près ce que vous demandez. A l'avenir, j'observerai encore plus attentivement et moi-même et les œuvres d'art : mais, quand j'y réfléchis, il me semble que nous nous sommes beaucoup écartés du sujet de notre conversation. Vous vouliez me persuader que je devais trouver admissibles les spectateurs peints dans notre opéra, et je ne vois pas encore, lors même que je me suis mis d'accord avec vous jusqu'ici, comment vous justifierez aussi cette licence, et à quel titre vous introduisez chez moi ces assistants peints.

L'AVOCAT.

Par bonheur, on redonne aujourd'hui l'opéra, et apparemment vous ne manquerez pas le spectacle ?

LE SPECTATEUR.

Non, certainement.

L'AVOCAT.

Et les figures peintes ?

LE SPECTATEUR.

Ne m'effaroucheront pas, parce que je crois être quelque chose de mieux qu'un moineau.

L'AVOCAT.

Je souhaite que le plaisir nous réunisse bientôt l'un et l'autre.

POÉSIES LYRIQUES DE JEAN-HENRI VOSS¹.

1802.

Ces poésies sont rangées, dans l'ordre chronologique, et cette disposition, adoptée par plusieurs poètes, annonce, particulièrement chez le nôtre, une culture paisible, uniforme, graduelle, et nous fait pressentir que nous trouverons reproduits dans ce recueil, plus peut-être que dans tout autre, la vie, le caractère et la marche du poète.

Tout écrivain se peint en quelque mesure dans ses ouvrages, et même contre son gré. Le nôtre nous expose de propos délibéré sa vie intérieure et extérieure, sa manière de penser, les mouvements de son cœur, et il ne répugne pas à nous expliquer familièrement dans des notes supplémentaires son état, ses sentiments, ses desseins et son langage.

Invités d'une manière si amicale, approchons-nous de lui, cherchons-le chez lui-même, attachons-nous à lui, et promettons-nous d'avance beaucoup d'instruction et de plaisir.

Nous le trouvons dans les plaines du Nord, menant une vie heureuse, sous un climat où les anciens soupçonnaient à peine des êtres vivants.

L'hiver y exerce en effet tout son empire. Il s'élance du pôle avec les orages et couvre les forêts de frimas, les fleuves de glace; la neige en poussière tourbillonne autour du pignon pointu, tandis que le poète, bien abrité, jouit des douceurs du foyer et défie gaiement ces fureurs. Arrivent des amis, en pelisses brodées de frimas. Cordialement accueillis sous l'avant-toit protecteur, réunis en cercle pour l'intime causerie, ils animent le repas familial par le choc des verres, par les chansons, et savent se créer un été idéal.

Nous le voyons ensuite braver en personne les horreurs du ciel hivernal. Tandis que l'essieu crie sous la charge du bois à

1. Extrait de la *Gazette littéraire générale* d'Iéna.

brûler, que même la glace craque sous les pas du voyageur, nous voyons notre ami, tantôt pousser à travers la neige son cheval au grand trot, pour se rendre chez ses amis écartés, tantôt avec une grande file de traîneaux, dont les sonnettes retentissent, parcourir les vastes plaines, au bout desquelles une auberge hospitalière accueille les promeneurs engourdis; la vive flamme du foyer salue les hôtes qui se précipitent dans la salle; on danse, on chante en chœur, et la jeunesse et l'âge mûr trouvent pour se restaurer des boissons réchauffantes.

Quand le soleil revient fondre la neige, que le sol réchauffé se délivre un peu de cette enveloppe importune, le poëte se hâte avec les siens de courir dans les champs; il se ranime au premier souffle de vie de l'année, et cherche les premières fleurs. Il cueille le trèfle aux diverses couleurs, il en fait des bouquets qu'on rapporte en triomphe à la maison, où les avant-coureurs de jouissances prochaines sont destinés à couronner une joyeuse fête de famille.

Le printemps est-il en effet arrivé, il n'est plus question du logis; on trouve toujours le poëte hors de chez lui suivant les doux sentiers autour de son lac. Chaque buisson se développe à son tour; toutes les espèces de fleurs s'épanouissent l'une après l'autre en sa présence. Comme dans un tableau détaillé, on voit autour de lui, aux rayons du soleil, le gazon et les herbes aussi bien que les chênes et les buissons, et, au bord de l'eau tranquille, ne manquent ni le roseau ni les herbes flottantes.

Là ne l'accompagne point cette imagination transformatrice dont le travail impatient métamorphose les rochers en vierges divines, fait que l'arbre retire ses rameaux, et semble inviter le chasseur avec de jeunes bras potelés: le tendre poëte se promène solitaire, comme un prêtre de la nature; il touche d'une main légère chaque plante, chaque buisson, et les consacre comme membres d'une aimable et harmonieuse famille.

Autour de lui, comme autour d'un habitant du paradis, jouent d'innocentes créatures, l'agneau dans la prairie, le chevreuil dans la forêt; en même temps se rassemble tout le chœur des oiseaux, et la vie du jour s'annonce avec mille accents divers.

A l'approche de la nuit, quand la lune se lève avec un éclat paisible, et qu'elle nous envoie son image mobile sur la face de l'eau doucement agitée; quand la nacelle se balance et s'enfuit, que l'aviron murmure en cadence, que chaque mouvement fait jaillir l'étincelle d'un reflet, le rossignol jette au loin, du rivage, ses célestes accents, et appelle tous les cœurs aux tendres pensées, alors l'amour et la passion se montrent dans une heureuse tendresse, depuis les premiers symptômes d'une sympathie préordonnée par l'Être suprême, jusqu'à cette sensualité paisible, gracieuse, timide, qui se développe dans le cercle étroit de la vie bourgeoise, Un sein palpitant, un regard de flamme, un serrement de main, un baiser dérobé, animent la chanson. Mais c'est toujours le fiancé qui s'enhardit, toujours la fiancée qui cède : ainsi toutes les hardiesses se plient elles-mêmes sous la règle; mais, dans ces limites, le poète se permet quelques libertés. Femmes et filles disputent hardiment et sans honte sur leur situation désormais connue, et une fiancée inquiète est portée au lit au milieu des vives importunités d'hôtes malicieux. Mais bientôt le poète nous ramène sous le vaste ciel dans la verdure, au berceau de feuillage, au buisson, et là il se montre sur son terrain de la manière la plus gaie, la plus affectueuse et la plus tendre.

L'été est revenu, une ardeur salubre souffle à travers la chanson; les tonnerres grondent, les nues répandent leur rosée, les arcs-en-ciel paraissent, les éclairs brillent à l'écart, et une fraîche bénédiction se verse à flots sur les campagnes. Tout mûrit, le poète n'oublie aucune moisson; il les solennise toutes par sa présence.

Et c'est ici le lieu de remarquer quelle influence notre poète pourrait avoir, quelle influence il a peut-être en quelques lieux, sur la culture de la classe inférieure du peuple allemand.

Ses poésies, à l'occasion des incidents de la vie champêtre, expriment plutôt, il est vrai, les réflexions d'un tiers que les sentiments de la population elle-même; mais, si l'on veut se représenter un joueur de harpe assistant à la récolte du foin, du blé, des pommes de terre¹; si on se le figure entouré des

1. La Récolte des pommes de terre peut sembler un singulier sujet de poésie :

hommes, dont il fixe l'attention sur ce qui leur arrive tous les jours; s'il exprime, s'il relève poétiquement la chose vulgaire en méditant sur elle; s'il rend plus vive par une noble peinture la jouissance des dons du Créateur et de la nature, on osera dire qu'il est le bienfaiteur du peuple; car le premier degré d'une véritable instruction, c'est que l'homme s'accoutume à réfléchir sur son état et, en conséquence, à le trouver digne d'envie. Qu'on chante la chanson des pommes de terre sur le champ même où se manifeste, après le long et secret travail des forces végétales, l'accroissement merveilleux qui conduit le naturaliste lui-même à de hautes méditations, sur ce champ où s'épanche de la terre une inconcevable richesse, et l'on sentira le mérite de ces poésies et d'autres semblables, où le poète, s'adressant à l'homme inculte, léger, distrait, qui croit tout connaître, essaye de le rendre attentif à ces hautes merveilles qui l'environnent tous les jours, qui donnent à tous la nourriture.

A peine tous ces biens se sont-ils produits aux regards de l'homme, que déjà l'automne revient tout doucement, et notre poète adresse des adieux touchants à une nature mourante, ou du moins qui semble mourir. Cependant il n'abandonne pas entièrement au rigoureux hiver cette végétation chérie. Des vases élégants recueillent l'arbuste, l'oignon à fleurs, afin que la retraite hivernale simule une apparence de l'été, et que, même dans cette saison, aucune fête ne se passe sans fleurs et sans couronnes. On a même pourvu à ce que l'oiseau, hôte de la famille, ait toujours dans sa cage un toit de fraîche verdure.

L'automne est le temps le plus favorable aux courtes promenades, aux conversations intimes dans les soirées frileuses. Tout ramène aux jouissances domestiques; on soupire après ses amis; le besoin de musique se fait plus vivement sentir; le malade lui-même veut se joindre au cercle intime, et un ami mourant prend la couleur de l'année expirante.

mais cela ne tient-il pas à la malheureuse dénomination de l'objet? Il manque un mot à la langue française pour désigner le trésor de l'agriculture moderne. Paris n'a pas voulu adopter quelqu'un des termes que les campagnes emploient, par exemple, le joli mot de *truffelle*, qui est usité dans quelques provinces. Nous avons confié à l'Académie française le soin d'épurer la langue, nous aurions dû lui remettre aussi celui de la compléter.

Car, aussi certainement qu'un printemps revient après l'hiver enduré, les amis, les époux, les parents à tous degrés, se reverront; ils se retrouveront en présence d'un Père qui est tout amour; alors ils seront entre eux et avec tous les bons un même cœur, ce qu'ils ont vainement désiré dans ce misérable monde. De même, la félicité du poète repose déjà sur la persuasion que tout est remis à la providence d'un Dieu sage, dont la force vient en aide à chacun, et qui fait briller sur tous sa lumière. L'adoration de cet Être développe chez le poète la clarté et la sagesse la plus haute, et en même temps l'assurance que les pensées, les mots, avec lesquels il saisit et il exprime des qualités infinies, ne sont pas de vains songes et de vains bruits : sentiment délicieux d'une félicité particulière et universelle, dans laquelle tout ce qui résiste, s'isole, s'écarte, est résolu et absorbé.

Nous avons vu jusqu'ici la douce, paisible et calme nature de notre poète en paix avec elle-même, avec Dieu, avec le monde; mais cette même indépendance, de laquelle une vie si sereine découle dans les sphères intérieures, ne dut-elle pas être assiégée souvent par le monde extérieur, blessée et poussée à des mouvements passionnés?

A cette question, la réponse se trouve au complet dans les poésies qui nous occupent.

Le sentiment de s'être tiré de circonstances difficiles par sa force propre, par une ferme volonté, de s'être formé par lui-même, de ne devoir qu'à soi son mérite, de n'avoir pu conserver et augmenter ces avantages que par le libre essor de l'intelligence, élève le sentiment naturel d'indépendance qui, toujours plus exalté par l'éloignement du monde, doit éprouver plus d'une fois le malaise et la gêne dans les relations inévitables de la vie.

Si donc le poète a lieu d'observer que bien des personnes de haute condition négligent les grands privilèges et les inestimables avantages qu'ils tiennent de leur naissance, et si, au contraire, il voit chez eux l'ineptie, la grossièreté, la rudesse, le défaut de culture, il ne peut pardonner une pareille légèreté. Et si, en outre, ces personnes traitent le mérite avec une vanité prétentieuse, il s'éloigne avec dépit, se bannit capricieusement

des festins joyeux et des compagnies de buveurs, où l'homme doit s'ouvrir, les cœurs s'épancher dans les cœurs, et la joie sociable former les plus aimables nœuds.

Avec une sainte et solennelle gravité, il montre le vrai mérite en regard du faux; tantôt il punit par la moquerie la vanité exclusive, tantôt il cherche à ramener avec amour celui qui s'égare.

Mais, s'il voit les avantages natifs relevés par un mérite propre, il témoigne une sincère estime et se fait les plus dignes amis.

Il prend d'ailleurs une part passagère au poétique sentiment de liberté, éveillé et entretenu en Allemagne par des peintures idéales, durant la jouissance d'une paix de dix ans. Des jeunes gens bien intentionnés, qui transportaient dans la vie et dans les arts le sentiment de l'indépendance universitaire, devaient trouver tant de choses oppressives et irrégulières dans les combinaisons de l'administration civile, qu'ils se faisaient un devoir de méditer le rétablissement du droit et de la liberté, sinon en particulier, du moins en général. Nuls ennemis extérieurs ne menaçaient la patrie, mais on croyait les trouver à l'intérieur, dans tel et tel tribunal, dans les châteaux, dans les cabinets, dans les cours, et Klopstock lui-même ayant fourni une sorte de base à l'imagination allemande en introduisant le chœur des bardes dans le bois sacré de chênes, ayant maintes fois battu les Romains avec le secours du chant, il devait naturellement se trouver parmi les jeunes hommes des bardes, avec ou sans vocation, qui useraient et abuseraient quelque temps de leur verve. On ne blâmera donc pas notre poète, dont le patriotisme se déploya plus tard si noblement, d'avoir voulu, comme les autres, teindre parfois les flots du Rhin avec le sang des tyrans, pour briser les chaînes de la réalité.

Dans la suite, il ne fut ni vivement ni longtemps attiré vers la liberté française; il fut bientôt repoussé par les résultats de cette tentative malheureuse, et il rentra sans chagrin dans le sein de la liberté morale et civile.

Dans la sphère des arts, il laisse quelquefois aussi paraître son mécontentement : surtout il se prononce énergiquement, on peut dire même durement, contre ces diverses tentatives mal sûres qui jetèrent quelque temps la confusion dans la poésie

allemande. Là il ne semble pas distinguer assez soigneusement; il enveloppe tout dans une égale condamnation, quoiqu'il soit sorti même de ce mouvement chaotique quelques bons résultats. Mais ces poèmes et ces passages sont rares dans son recueil; ils s'expriment par emblèmes, et sont à peine intelligibles sans clef. C'est pourquoi il y faut aussi sous-entendre ce que pense d'ailleurs le poète.

On soupçonne aisément qu'une nature si délicate, recueillie en elle-même, éloignée du monde, ne fut pas fortement encouragée dans sa carrière, aidée, entretenue dans une sereine activité. Mais qui peut dire qu'un sort pareil lui soit échu? Aussi trouvons-nous déjà dans quelques-unes de ses premières poésies un léger malaise, qui perce inopinément à travers l'allégresse du chant de ronde, comme à travers les joyeuses fêtes de l'amour et de l'amitié, et qui ôte à certains endroits d'admirables poésies un intérêt général. Plus tard nous remarquons d'autres chants, où les efforts contrariés, la croissance gênée, le succès troublé, les blessures de toute sorte, sont déplorés doucement, et où sont regrettées les époques perdues de la vie. Mais ensuite il se présente avec force et puissance; il combat obstinément, comme pour sa propre vie; il trouve des paroles véhémentes, de graves invectives, si la sereine liberté d'esprit qu'il a conquise, si ce regard tranquille, qui a sa source dans la paix de l'âme, ce regard qu'il porte sur l'univers, sur son harmonie morale, si cet amour d'enfant pour Celui qui dirige et gouverne toutes choses, pouvaient être un peu inquiétés, gênés, troublés. Veut-on ravir au poète ce sentiment de sainte et universelle béatitude, veut-on produire quelque doctrine particulière, quelque opinion exclusive, quelque principe étroit, son esprit se passionne, l'homme paisible se lève, il prend son arme, et marche avec emportement contre les erreurs qui le menacent si horriblement, contre la croyance irréfléchie et la croyance superstitieuse, contre toutes les illusions qui surgissent des profondeurs de la nature et de l'esprit humain, contre les préceptes, les commandements, les anathèmes, qui obscurcissent le jugement, qui bornent l'intelligence, contre les gens qui crient à l'hérétique, contre les hiérarques, la prêtraille et leur ancêtre, le diable corporel.

Pourrait-on blâmer de pareils sentiments chez un homme pénétré de la joyeuse conviction qu'il est redevable, avec beaucoup d'autres, du véritable bonheur de sa vie à la sereine lumière qui, depuis quelques siècles, s'est répandue dans le Nord, non sans imposer à ses propagateurs et à ses confesseurs les plus grands sacrifices? Faudrait-il adhérer à cette maxime juste en apparence, mais réellement partielle et radicalement fausse, qui demande, assez effrontément, que la vraie tolérance tolère même l'intolérance? Nullement! l'intolérance est toujours active et agissante : on ne peut la surmonter qu'en lui opposant l'activité intolérante.

Oui, nous comprenons d'autant mieux l'inquiétude passionnée du poète, que ces ténébreuses puissances le menacent d'un autre côté; elles menacent de lui ravir un ami, un ami dans le vrai sens du mot. Si notre poète, ainsi que nous l'avons vu, peut s'attacher si affectueusement même à ce qui ne saurait lui rendre son affection, comme il s'unira étroitement avec ce qui pourra lui répondre, avec les hommes, avec ses pareils, avec les natures excellentes, et les rangera parmi ses plus précieuses richesses!

Son esprit et son cœur cherchent de bonne heure les hommes cultivés, les hommes qui aspirent à la culture. Hagedorn et Kleist, ces figures de poètes déjà disparues et proclamées bienheureuses, planent désormais dans les demeures éthérées; sur elles sont dirigés les regards de leurs jeunes successeurs; leurs noms sont célébrés dans des hymnes pieux; les maîtres et les connaisseurs qui vivent encore, qui ouvrent la marche, Klopstock, Lessing, Gleim, Gerstenberg, Bodmer, Ramler, sont vénérés par des nouveaux venus qui sentent leur force. Déjà se font connaître Stolberg, Burger, Boie, Miller, Hœlty, et bientôt la patrie confirmera leur gloire naissante.

Le poète poursuit longtemps sa carrière sans perte sensible, au milieu de ce cercle d'amis qu'il honore; il réussit même à entrelacer dans le tissu de sa vie les fils de ses jeunes années d'université par l'amitié, l'amour, la parenté, le mariage, la sympathie fidèle, les voyages, les visites et les correspondances.

Aussi, quelle ne doit pas être la douleur du poète accoutumé aux prévenances de l'amitié, quand il voit, non pas la mort,

mais le changement d'opinion, le retour à l'ancien ordre de choses oppresseur des âmes, combattu énergiquement par nos pères, menacer de lui ravir pour jamais un de ses amis les plus chers ! A ce coup, son mécontentement ne connaît point de mesure ; sa douleur est sans bornes, à ce triste démembrement de son aimable entourage. Il ne pourrait surmonter sa peine et son chagrin, si la Muse ne lui offrait pas cette fois encore l'incalculable avantage d'exhaler en vers harmonieux le sentiment qui l'opprime dans le sein d'un ami qui partage sa douleur.

Sans plus nous occuper des sentiments généraux et particuliers exprimés par le poète, si nous revenons à son talent d'exposition, diverses réflexions se présentent à notre esprit.

C'est déjà par une sorte de poésie, vouée surtout à la nature et, l'on peut dire, à la réalité, qu'un homme, d'ailleurs prosaïque, est disposé à attacher une valeur particulière aux choses qu'il possède, à ce qui l'entoure immédiatement. Cette aimable expression d'un égoïsme qui nous fait trouver une saveur plus agréable aux productions de notre sol, qui nous persuade que nous préparons, même pour nos amis, un meilleur régal avec les fruits qui ont mûri dans notre jardin, cette persuasion, est déjà une sorte de poésie, que le génie artiste ne fait que développer en lui ; il donne à sa chose d'abord une valeur particulière par sa préférence, puis une valeur générale, une incontestable dignité, par son talent, et, de la sorte, il sait consacrer et transmettre sa propriété à ses contemporains, au monde et à la postérité.

Cet effet, qui tient de la magie, une nature énergique, qui sent profondément, le produit par une intuition fidèle, par une affectueuse persévérance, en isolant les situations, en traitant chacune en soi comme un tout, et, par là, elle satisfait aux conditions fondamentales, indispensables, de valeur intérieure ; mais cela ne suffit pas : il faut encore des moyens extérieurs pour former de cette matière un beau corps. Ces moyens sont la langue et le rythme. Et c'est là encore que notre poète montre au plus haut point sa supériorité.

Il semble que le Bas-Allemand a ses motifs tout particuliers pour étudier la langue avec amour. Séparé de tout ce qui n'est

pas allemand, il n'entend autour de lui que l'ancien idiome national, agréable et doux, et ses voisins parlent des langues analogues. Même s'il approche de la mer, s'il lui arrive des navigateurs d'autres contrées, il reconnaît les syllabes radicales de sa langue, et retrouve ainsi sur des lèvres étrangères plus d'un idiotisme qu'il avait lui-même abandonné; par là il s'accoutume plus que le Haut-Allemand, voisin de peuples d'origine toute différente, à observer, même dans la conversation ordinaire, la dérivation des mots.

Notre poète s'attache consciencieusement à cette première partie de la philologie. La dérivation le conduit à l'essence du mot, et il rétablit ainsi bien des termes expressifs; il ramène à leur premier état ceux qu'on employait abusivement, et, s'il procède en cela avec exactitude et précaution, il ne manque pas de hardiesse pour employer à propos un terme dur, d'ordinaire évité. Une si exacte appréciation des vocables, l'usage précis qu'il en fait, donnent naissance à un langage ferme, qui s'élève insensiblement de la prose aux plus hautes sphères, et qui, par lui-même, y peut être le digne interprète de la poésie. Là, paraissent à leur grand avantage les constructions, les compositions, les combinaisons de mots, qui s'offrent à l'Allemand, et l'on peut bien dire qu'il se trouve dans le nombre d'inestimables exemples.

Et ce n'est pas seulement la révélation d'un langage si riche et si noble dans sa profondeur que nous admirons, ce sont tous les services que le poète a rendus par ses hautes exigences pour la rythmique, dont il a suivi les règles les plus sévères. Ce n'est pas assez pour le satisfaire que cette vigueur de l'expression, où chaque mot est bien choisi, ne permet aucune idée accessoire, mais détermine et désigne uniquement son objet; il exige pour la perfection l'harmonie des sons, le beau mouvement de la période, telle que l'esprit cultivé la développe de lui-même, pour que l'expression réponde parfaitement à l'objet, à la sensation, et qu'elle ait en même temps la grâce qui charme. Ici nous reconnaissons ses impérissables mérites à l'égard de la rythmique allemande, qu'après tant d'essais incertains, il élève à une sûreté et une fermeté si désirables pour l'artiste. Voss prêta une oreille attentive aux

accents de l'antiquité grecque, et la langue allemande se régla sur eux pour la même harmonie. Ainsi se dévoila à lui le mystère de la quantité; ainsi lui fut manifestée l'étroite union de la poésie et de la musique, et, sous l'influence de son intimité avec Schoulze, il fut en état de communiquer, d'une manière à la fois théorique et pratique, à ses concitoyens les beaux fruits de leurs travaux communs.

Il est surtout agréable d'étudier celles de ces poésies qui, par la forme, annoncent une imitation de celles qui nous restent de l'antiquité. On s'instruit à observer comment le poète procède. Ce n'est pas seulement un corps semblable, qu'on a rétabli tant bien que mal, c'est le même esprit, qui semble reproduire exactement la même forme.

Et comme le poète reconnaît vivement le mérite d'une forme déterminée et accomplie, dont il est parfaitement maître dans ses derniers travaux, il se montre aussi sévère pour ses premières poésies, et les remanie en maître selon les règles d'une perfection qui est arrivée chez lui plus tard à maturité.

C'est aux grammairiens et aux hommes du métier d'apprécier à fond ces mérites; pour nous, il nous reste à terminer en quelques traits la tâche que nous avons entreprise d'expliquer le poète par les poésies et les poésies par le poète.

Nous le trouvons ici tel qu'il est devenu peu à peu, traducteur excellent des ouvrages de l'antiquité.

Par la victoire décidée de la forme sur le fond, cette victoire à laquelle nous avons rendu hommage, par plusieurs poésies entièrement indépendantes de toute impulsion extérieure, le poète nous montre qu'il peut à son gré abandonner le réel et aborder le possible, rejeter ce qui est proche et saisir ce qui est éloigné, renoncer à ce qui lui est propre et s'approprier ce qui lui est étranger. Et comme on disait qu'à côté du peuple romain, un peuple de statues décorait la ville, on peut dire de notre poète que chez lui, à un entourage réel et véritablement national, se joint un monde intellectuel vraiment antique.

Il avait eu le bonheur de se vouer dès sa jeunesse aux langues et aux littératures anciennes; il en avait fait l'affaire de sa vie. Son objet n'était pas un savoir morcelé et littéral; il pénétra jusqu'à l'intuition, jusqu'à la compréhension immédiate du

passé dans ses relations les plus vraies ; il se représenta le lointain, et saisit heureusement l'idée enfantine que les premières nations policées se faisaient, dans leur imagination bornée, de leur grand domicile, la terre, du ciel courbé sur elle en voûte, du Tartare caché ; il vit comme ces nations peuplaient ces espaces de dieux, de demi-dieux et de merveilleuses figures ; comme ils assignaient à chacun une place pour sa demeure, un sentier pour sa marche ; puis, attentif aux progrès de l'esprit humain, qui ne cessait pas d'observer, de conclure, d'inventer, l'investigateur laissa se développer par degrés et s'élever de ses premiers germes l'idée complète que les modernes ont acquise de la terre et de l'univers comme de ses habitants. Personne n'ignore plus combien la fable et l'histoire en ont profité, et son mérite paraîtra toujours plus éclatant à mesure qu'on agira de tous côtés en suivant cette méthode, et qu'on ordonnera, qu'on exposera ce qu'on aura recueilli.

C'est ainsi qu'il s'assura le glorieux privilège de s'attacher au bardé antique¹, de recevoir de lui la consécration poétique, de l'accompagner dans ses pèlerinages, pour revenir, affermi et fortifié, parmi ses compatriotes. Ainsi, avec une inaltérable individualité, il sut apprécier le caractère individuel de chaque siècle, de chaque peuple, de chaque poète, et il nous a transmis, d'une main exercée et savante, les anciens poètes, de telle sorte que les nations étrangères seront désormais obligées d'estimer hautement la langue allemande, comme intermédiaire entre les temps anciens et les temps modernes.

POÉSIES ALEMANIQUES.

PAR J.-P. HÉBEL. (1804.)

L'auteur de ces poésies, écrites dans un dialecte de la Haute-Allemagne, se ménage une place particulière sur le Parnasse allemand. Son talent se porte de deux côtés opposés. D'une

1. Homère, qu'il a traduit vers pour vers en hexamètres.

part, il observe, d'un vif et joyeux regard, les œuvres de la nature qui manifestent leur vie dans une existence durable, dans la croissance et le mouvement, et que nous avons coutume d'appeler choses inanimées, et il s'approche de la poésie descriptive, en donnant toutefois à ses tableaux, par d'heureuses personnifications, une haute valeur esthétique. D'une autre part, il incline vers le genre moral, didactique, et l'allégorie, mais ici ses personnifications viennent encore à son aide, et comme il a trouvé d'abord ses corps pour un esprit, ici il trouve pour ses esprits un corps. Cela ne lui réussit pas constamment; mais, quand il réussit, ses travaux sont excellents, et, à notre avis, la plupart méritent cet éloge.

Les poètes antiques et ceux qui se sont formés par le goût plastique animent par des figures idéales ce qu'on appelle nature inanimée; ils mettent des essences supérieures, divines, des nymphes, des dryades et des hamadryades, à la place des rochers, des sources, des arbres : l'auteur des *Poésies allemandiques* change ces objets naturels en campagnards, et, d'une manière toute naïve et charmante, il « empaysanne » tout l'univers, si bien que la campagne, dans laquelle on voit d'ailleurs toujours le campagnard, semble, dans notre imagination exaltée et réjouie, ne faire plus qu'un avec lui.

Le lieu de la scène est extrêmement favorable au poète. Il s'arrête surtout au coin de pays que limite le Rhin en tournant de Bâle vers le Nord. Un ciel serein, une terre fertile, un paysage varié, des eaux vives, un peuple gai, jaseur, qui sait peindre par la parole, des formes de conversation familières, un langage railleur : tout cela est au service du poète, pour exprimer ce que lui inspire son talent.

La première pièce renferme déjà un très-joli anthropomorphisme. Une petite rivière, nommée la Wiese, qui a sa source au Feldberg, est représentée comme une jeune paysanne qui toujours avance et grandit, et qui, après avoir parcouru une remarquable contrée de montagnes, arrive dans la plaine et finit par se marier avec le Rhin. Le détail de ce pèlerinage est singulièrement joli, spirituel, varié, développé avec une tenue parfaite et une progression croissante.

Si nous portons nos regards de la terre au ciel, nous trou-

vons aussi les grands luminaires devenus de bienveillants et honorables paysans. L'astre du jour¹ repose derrière ses volets; le flambeau de la nuit, son mari, vient voir si sa femme est déjà couchée, et s'il peut boire encore un coup; leur fils, l'étoile du matin, se lève plus tôt que sa mère pour rendre visite à sa bien-aimée.

Notre poète doit-il représenter ses amants sur la terre, il sait y mêler quelque chose de fantastique, comme dans la *Petite Sorcière*; de romantique, comme dans le *Mendiant*. Il les représente aussi heureux ensemble, comme dans *Jean et Vèrene*.

Il s'arrête avec complaisance aux métiers et aux occupations domestiques. L'*Heureux paysan*, le *Haut Fourneau*, l'*Ouvrier menuisier*, offrent plus ou moins une dure réalité avec joyeuse humeur. Les *Femmes du marché à la ville* sont moins bien réussies: en étalant leurs produits champêtres, elles font trop gravement la leçon aux citadins. Nous engageons l'auteur à reprendre ce sujet, pour le rendre à une vraie et naïve poésie.

Il excelle à exprimer les saisons et les heures. C'est qu'il a un merveilleux talent pour saisir et peindre les particularités de chaque situation. Il sait s'approprier et reproduire non-seulement ce qui frappe la vue, mais aussi l'ouïe, l'odorat, le toucher, et la sensation qui résulte de l'ensemble des impressions sensibles. Je cite comme exemple l'*Hiver*, *Janvier*, le *Soir d'été*, et surtout la *Matinée du dimanche*, un des meilleurs poèmes qu'on ait jamais faits dans ce genre.

Le poète sent le même attrait pour les plantes, pour les animaux. La croissance de l'avoine, racontée par une mère à ses enfants à l'occasion d'une *Bouillie d'avoine*, est une délicieuse idylle. Nous voudrions voir l'auteur reprendre la *Cigogne* et n'admettre dans le poème que les idées paisibles. En revanche l'*Araignée* et le *Scarabée* sont admirables de plan et d'exécution.

Si, dans toutes les pièces que nous avons citées, l'auteur fait toujours entrevoir l'idée morale, si le travail, l'activité, l'ordre, la modération, le contentement, sont partout la chose désirable et ce qu'exprime toute la nature, il y a d'autres pièces qui

1. Le *Soleil* est du genre féminin en allemand, la *lune* du genre masculin. En français, il faudrait changer les rôles.

doivent conduire gaiement du mal au bien d'une manière plus directe, mais pourtant avec un grand charme d'invention et de style. Nous citerons le *Guide*, l'*Homme dans la lune*, les *Feux follets*, le *Fantôme du chemin de Kander*. De cette dernière pièce nous pouvons dire encore qu'on n'a jamais rien conçu ni exécuté de meilleur dans ce genre.

Les relations de parents et d'enfants sont souvent aussi mises en œuvre par le poète, pour conduire d'une manière plus pressante et plus tendre à ce qui est juste et bon. Nous citerons la *Mère dans la veille de Noël*, une *Question*, *Encore une question*.

Après nous avoir ainsi promenés gaiement à travers la vie, le poète exprime aussi avec gravité et même avec mélancolie, par l'organe des paysans et des gardes de nuit, les sentiments plus élevés de la mort, la fragilité des choses terrestres, la durée de celles du ciel, l'autre vie. *Sur une tombe*, le *Cri du guet*¹, le *Guet à minuit*, l'*Instabilité*, sont des peintures crépusculaires et sombres heureusement rendues. Ici la dignité du sujet semble avoir entraîné le poète hors du domaine de la poésie populaire; toutefois les sujets, les circonstances réelles, sont si bien mis à profit, qu'on se sent ramené dans le cercle qu'il s'est tracé.

En général, le poète a fort bien saisi le caractère de la poésie populaire, en ce qu'il exprime toujours avec plus ou moins de douceur ou de rudesse l'application. Si le lecteur instruit veut que l'ensemble de l'œuvre d'art fasse impression sur son être moral, s'il veut donc, dans un sens élevé, être édifié, les hommes d'une culture inférieure demandent l'application de chaque détail, afin de pouvoir s'en servir aussitôt dans la vie domestique. A notre avis, l'auteur amène d'ordinaire très-heureusement et avec beaucoup de goût le *Fabula docet*, et, en même temps que l'œuvre garde le caractère de poésie populaire, le lecteur qui cherche une jouissance esthétique ne se sent pas blessé.

La Divinité suprême réside chez lui dans l'arrière-plan des étoiles, et, pour ce qui regarde la religion positive, nous devons avouer que nous avons été très-satisfaits de parcourir une contrée toute catholique sans rencontrer à chaque pas la Vierge

1. Dans quelques villes aux frontières des pays allemands, par exemple, à Lausanne, on appelle *guet*, l'homme chargé de crier les heures de nuit soit dans les rues, soit du haut d'un clocher.

Marie et les blessures saignantes du Sauveur. Le poète fait des anges un délicieux emploi, en les associant aux destinées de l'humanité et aux phénomènes de la nature.

Si, dans les pièces citées jusqu'à présent, le poète a saisi très-heureusement la réalité, on remarque bientôt qu'il a très-bien compris les principaux caractères du sentiment et de la tradition populaire. Cette précieuse qualité se montre principalement dans deux légendes populaires dont il a fait deux idylles.

La première, l'*Escarboucle*, légende fantastique, représente un jeune paysan libertin, adonné surtout aux jeux de cartes, qui court irrésistiblement dans les filets du malin, et cause la ruine de sa famille puis la sienne propre. La fable, avec tous ses développements, est excellente, et le sujet fort bien traité.

J'en dirai autant du *Maire de Schopfheim*. Il commence d'un ton grave et mystérieux, on s'attend presque à une fin tragique, et il aboutit à une heureuse conclusion. C'est proprement l'histoire de David et Abigaïl, non pas parodiée mais incarnée sous le costume de paysans modernes.

Ces deux pièces, traitées sous forme d'idylles, présentent l'histoire à l'auditeur comme racontée par des paysans, et elles y gagnent beaucoup, les bons et naïfs narrateurs ayant l'habitude d'animer le récit par de vives prosopopées et par l'intérêt immédiat qu'ils prennent à l'affaire, comme si elle était présente.

Une langue familière et naïve fait très-bien valoir les mérites du fond. On rencontre beaucoup de mots expressifs et harmonieux, les uns particuliers à ces contrées, les autres empruntés au français et à l'italien; des mots d'une ou deux lettres, des abréviations, des contractions, beaucoup de syllabes courtes, légères, des rimes nouvelles, avantage plus grand qu'on ne le croit pour le poète. Ces éléments sont resserrés par d'heureuses constructions et des formes vives en un style qui a pour cet objet de grands avantages sur notre langue des livres.

Nous souhaitons que l'auteur poursuive dans cette voie; qu'il veuille aussi prendre en considération ce que nous avons dit sur le fond de la poésie, et qu'il donne encore plus d'attention à la partie technique, surtout à ses vers sans rime, afin qu'ils soient toujours plus achevés et plus agréables à la nation. Car, s'il est désirable qu'on puisse nous présenter dans un diction-

naire universel le trésor entier de la langue allemande, cette communication se fait pourtant d'une manière beaucoup plus prompte et plus vivante au moyen des poésies et des livres.

On pourrait même faire observer à l'auteur que, tout comme un peuple se civilise à traduire dans sa langue des ouvrages étrangers, on avance aussi la culture d'une province, quand on lui donne à lire dans son dialecte des ouvrages de la même nation. Que l'auteur essaye donc de traduire dans son dialecte du Haut-Rhin des poésies convenablement choisies dans ce qu'on appelle le haut-allemand. Les Italiens ont traduit leur Tasse en plusieurs dialectes.

Après avoir exprimé le plaisir que nous a fait ce petit recueil, nous émettrons le vœu qu'on puisse lever un peu pour la moyenne et la Basse-Allemagne l'obstacle d'une langue et d'une orthographe étranges, afin de procurer à toute la nation cette charmante jouissance. Divers moyens se présentent : on peut lire à haute voix ; on peut se rapprocher de l'orthographe et de la prononciation ordinaires, et un homme de goût peut arranger pour sa société les pièces qu'il a le plus goûtées. C'est une petite peine qui procure à nos amis un grand plaisir.

SANS-CULOTTISME LITTÉRAIRE.

1795.

Dans les *Archives du temps et de son goût*, qui se publient à Berlin, a paru, cette année, au mois de mars, un article *Sur la prose et l'éloquence des Allemands*, que les éditeurs n'ont pas inséré sans scrupule, comme ils nous le disent eux-mêmes. Pour notre part, nous ne les blâmons point d'avoir accueilli cette production mal mûrie. Si des archives doivent conserver les témoignages de l'esprit d'une époque, c'est aussi leur destination d'en éterniser les sottises. A la vérité, le ton et le langage tranchants avec lesquels on croit se donner l'air d'un esprit vaste, ne sont rien moins que nouveaux dans le domaine de notre critique ; mais la marche rétrograde de quelques hommes

vers un siècle plus barbare doit être remarquée, puisqu'on ne saurait l'empêcher. Que ces lignes soient donc, en ce que nous avons à dire, quoiqu'on l'ait déjà dit souvent et peut-être mieux, un témoignage qu'à côté de ces exigences peu équitables et exagérées à l'égard de nos écrivains, règnent encore en silence des sentiments équitables et reconnaissants envers ces hommes mal récompensés de leurs travaux.

L'auteur de l'article s'afflige de voir l'*Allemagne si pauvre en prosateurs excellents et classiques*, et là-dessus il lève bien haut le pied pour enjamber, d'un pas de géant, par-dessus une douzaine de nos meilleurs auteurs, qu'il ne nomme pas, et qu'avec de médiocres éloges et de sévères critiques, il caractérise de telle sorte qu'on aurait beaucoup de peine à les deviner sous ses caricatures.

Aucun auteur allemand, nous en sommes convaincus, ne se regarde comme classique, et chacun d'eux est plus sévère pour lui-même qu'un Thersite aux prétentions extravagantes, frondeur de personnes respectables, qui ne demandent nullement qu'on admire sans réserve leurs travaux, mais qui peuvent s'attendre qu'on saura les apprécier.

Nous nous garderons bien de commenter le texte mal pensé et mal écrit que nous avons sous les yeux. Nos lecteurs ne parcourront pas sans dégoût ces pages dans l'endroit indiqué, et ils sauront juger et châtier la prétention malhonnête avec laquelle un intrus veut pénétrer dans une honorable compagnie, et mettre à la porte des gens de mérite, afin de prendre leur place. Quelques mots seulement, pour faire justice de cette grossière importunité.

L'homme qui regarde comme un devoir indispensable d'attacher des idées déterminées aux mots dont il se sert en parlant ou en écrivant, emploiera très-rarement les expressions d'*auteur classique*, d'*ouvrage classique*. Quand voit-on, où voit-on paraître un auteur classique national? Lorsqu'il rencontre dans l'histoire de sa nation de grands événements, et qu'il en observe les suites dans une heureuse et imposante unité; quand il ne cherche pas inutilement dans le caractère de ses compatriotes la grandeur; dans leurs sentiments la profondeur, et dans leurs actions la force et la conséquence; quand, pénétré lui-même de

l'esprit national, il se sent, par l'effet d'un génie qui habite en lui, capable de sympathiser avec le passé comme avec le présent; quand il trouve sa nation à un haut degré de civilisation, qui lui rend facile sa propre culture; quand il voit devant lui beaucoup de matériaux rassemblés, des essais complets ou incomplets de ses devanciers, et quand il se rencontre tant de circonstances extérieures et intérieures qu'il n'a pas besoin de payer un coûteux apprentissage, qu'il peut, dans ses meilleures années, embrasser le plan d'un grand ouvrage, l'ordonner et l'exécuter dans une seule pensée.

Ces conditions, sous lesquelles seulement un écrivain classique, surtout un prosateur, est possible, qu'on les mette en regard des circonstances au milieu desquelles ont travaillé nos meilleurs auteurs de ce siècle, et, si l'on voit clair, si l'on pense justement, on admirera avec respect ce qu'ils ont fait de bien, et l'on regrettera déceamment ce qui leur manque.

Un livre marquant n'est, comme un discours marquant, qu'une conséquence de la vie; l'écrivain, non plus que l'homme d'action, ne crée pas les circonstances au milieu desquelles il est né, et au milieu desquelles il agit. Chaque homme, et même le plus grand génie, souffre de son siècle en quelques points, comme il est favorisé en d'autres, et c'est de la nature seulement qu'il faut attendre un excellent écrivain national.

Mais il ne faut pas non plus faire un reproche à la nation allemande, de ce que sa position géographique la resserre, et que sa situation politique la morcelle. Nous ne voulons pas souhaiter les bouleversements qui pourraient préparer en Allemagne des ouvrages classiques.

C'est donc le blâme le plus injuste que celui qui déplace le point de vue. Qu'on voie notre position comme elle était et comme elle est; qu'on observe les rapports individuels dans lesquels se sont formés les écrivains allemands, et l'on trouvera aisément le point de vue sous lequel il faut les juger. Il n'existe en Allemagne aucun centre de culture sociale où les écrivains se rencontrent et, suivant une même manière, dans un même esprit, se puissent développer chacun dans sa spécialité. Naissant dispersés, élevés de la manière la plus diverse, abandonnés le plus souvent à eux-mêmes et aux impressions de sociétés

toutes différentes ; entraînés par leur préférence pour tel ou tel modèle national ou étranger, contraints à toutes sortes de tentatives et même de bousillages, pour essayer, sans direction, leurs propres forces ; avertis seulement par degrés et par leurs méditations de ce qu'on doit faire ; instruits par la pratique de ce qu'on peut faire ; sans cesse rejetés dans la confusion par un grand public sans goût, qui se repaît du mauvais après le bon avec le même plaisir, puis ranimés par la connaissance qu'ils font du public éclairé, mais dispersé dans toutes les parties du grand empire ; fortifiés par des contemporains, qui travaillent, qui s'évertuent comme eux : les écrivains allemands arrivent enfin à l'âge mûr, où le souci de leur entretien, le souci d'une famille, les oblige de se chercher une position, et souvent, avec le sentiment le plus triste, de se procurer, par des travaux qu'eux-mêmes ils n'estiment pas, les moyens de pouvoir produire les choses dont leur esprit cultivé voudrait s'occuper uniquement. Quel écrivain allemand, en réputation, ne se reconnaîtra pas dans ce portrait ? Lequel n'avouera pas avec une modeste douleur qu'il a soupiré souvent après l'occasion de soumettre plus tôt les singularités de son génie original à une culture nationale universelle, que, par malheur, il ne rencontrait pas ? Car la culture des hautes classes par des mœurs et par une littérature étrangères, quelques nombreux avantages qu'elle nous ait procurés, a empêché l'Allemand de se développer plus tôt comme Allemand.

Qu'on observe maintenant les travaux de nos poètes et de nos prosateurs d'une réputation bien établie. Avec quel soin, avec quelle religion, ils ont obéi dans leur marche à une conviction éclairée ! Ce n'est pas aller trop loin, par exemple, d'affirmer que, par la comparaison des diverses éditions de notre Wieland, de cet homme dont nous osons nous glorifier en dépit du murmure de tous les frondeurs, un littérateur judicieux et appliqué pourrait développer toutes les règles du goût au moyen des corrections graduelles de cet écrivain infatigable à chercher le mieux. Que tout bibliothécaire attentif ait soin de rassembler cette collection, qui est possible encore, et le siècle qui vient saura en faire usage avec reconnaissance.

Peut-être oserons-nous tracer plus tard l'histoire du déve-

loppement de nos principaux écrivains, comme il se révèle dans leurs écrits. S'ils voulaient eux-mêmes, sans que nous nous permettions de leur demander des confessions, nous faire connaître les causes qui ont le plus contribué à leur développement et ce qui l'a le plus contrarié, l'heureuse influence qu'ils ont exercée en recevrait une extension nouvelle.

Car ce que des censeurs ignorants remarquent le moins, l'avantage dont jouissent aujourd'hui les jeunes hommes de talent de se former plus tôt, et d'arriver plus promptement à écrire d'un style pur, proportionné au sujet, à qui en sont-ils redevables qu'à leurs devanciers, qui, dans la dernière moitié de ce siècle, se sont formés, chacun à sa manière, par des efforts continuels, au milieu d'obstacles de tout genre? Par là s'est constituée une sorte d'école invisible, et le jeune homme, qui commence aujourd'hui sa carrière, entre dans une sphère beaucoup plus grande et plus lumineuse que l'écrivain plus ancien, qui devait d'abord la parcourir lui-même d'un pas incertain dans un jour crépusculaire, pour s'aider comme par hasard à l'agrandir. Il vient beaucoup trop tard, ce pauvre critique, qui veut nous éclairer avec sa petite lampe; le jour a paru et nous ne refermerons pas les volets.

On ne donne pas cours à sa mauvaise humeur en bonne compagnie, et il doit être de très-mauvaise humeur, celui qui dénie à l'Allemagne d'excellents écrivains dans le moment où presque tout le monde écrit bien. On n'a pas besoin de chercher loin pour trouver un joli roman, une heureuse narration, un mémoire bien écrit sur tel ou tel sujet. Nos revues critiques, nos journaux et nos abrégés, quelles preuves ne donnent-ils pas souvent d'un bon et convenable style? Les connaissances positives s'étendent de plus en plus chez les Allemands; leurs vues générales s'éclaircissent. En dépit de la résistance des opinions flottantes, une saine philosophie leur fait toujours mieux connaître les forces de leur esprit et leur en facilite l'emploi. Les nombreux exemples de style, les préparatifs et les travaux de tant d'écrivains mettent plus promptement le jeune homme en état d'exposer avec clarté, avec grâce, et d'une manière conforme au sujet, ce qu'il a recueilli du dehors et élaboré en lui. C'est ainsi qu'un Allemand qui a de la justice et de la sérénité

voit les écrivains de sa nation montés à un degré honorable, et il est persuadé que le public ne se laissera pas non plus égarer par un critique de mauvaise humeur. Qu'on l'éloigne de la société, d'où il faudrait exclure tout homme dont les efforts destructeurs ne feraient que chagriner ceux qui travaillent, refroidir les hommes sympathiques et rendre les spectateurs défiants et indifférents.

SUR LA LANGUE ALLEMANDE.

1817.

Une conversation dans laquelle je m'engageai dernièrement avec de jeunes amis des arts réveilla chez moi des scrupules de conscience, et, pour qu'on ne m'adresse pas, dans quelque vingt ans, au delà du Lethé, le reproche d'avoir gardé mal à propos le silence, je me décidai à dire un mot de la langue allemande, et de ce que, à tort et à droit, elle doit accepter aujourd'hui. Heureusement il me tomba dans les mains un mémoire que je recommande à tous mes lecteurs; ils y trouveront à peu près tout ce que je pense moi-même sur ce sujet. Ce travail a paru dans le troisième numéro de la *Némésis*, sous ce titre : *Du développement de la langue allemande, sous le point de vue des nouveaux essais dont elle est l'objet*¹.

Nous sommes très-obligés à l'auteur d'avoir dit à notre place ce que nous pensons à ce sujet. Il signale, comme nous l'aurions fait, le tort irréparable qu'on peut causer à une nation, même avec de loyales convictions et des intentions excellentes, quand on lui donne une direction fautive, comme on voudrait le faire maintenant chez nous en ce qui touche le langage. Comme nous souscrivons à tout ce que dit l'auteur et à la manière dont il l'expose, nous nous bornerons à dire un mot de sa personne.

1. Les réflexions qui suivent ce morceau font assez entendre quelles étaient les vues de Goethe en ce qui concernait le développement de la langue allemande, et combien il désapprouvait la tendance de quelques hommes à isoler l'Allemagne du reste de l'Europe et surtout de la France.

Ce n'est point un écrivain étranger à l'Allemagne, ni un Allemand désaffectionné, mais un véritable et digne enfant de la Germanie, tel qu'on peut souhaiter un jeune homme.

Charles Rouckstouhl, d'une bonne famille du canton de Lucerne, fit ses premières études dans sa patrie, puis il se rendit à l'université d'Heidelberg. Convaincu que la source d'une véritable culture ne se trouve que chez les anciens, il se voua essentiellement aux études philologiques. Désirant être utile à sa patrie en se consacrant à l'éducation de la jeunesse, il remplit quelque temps, pour s'y préparer par la pratique, la place de maître de langues anciennes à l'école cantonale d'Aarau.

Mais au printemps de 1815, le repos du monde étant de nouveau menacé, il céda au noble désir de combattre dans l'armée prussienne, avec laquelle il entra à Paris. Au milieu des armes, il n'oublia point les sciences, et, soit à Paris, soit à son retour en Allemagne, il se lia partout avec les savants. Il est maintenant à Berlin, où il poursuit ses études, et c'est là qu'il a écrit le mémoire que nous recommandons.

A une époque où les Allemands tendent à borner l'horizon de la pensée, il serait bien utile, pour l'ouvrir et l'étendre, qu'un jeune savant entreprît d'apprécier les mérites vraiment poétiques auxquels se sont élevés pendant trois siècles nos poètes qui ont écrit dans la langue latine. On reconnaîtrait que l'Allemand reste fidèle à son caractère, même lorsqu'il parle une langue étrangère. Nous ne citerons que Balde et Jean Second. M. Passow, qui a traduit Jean Second, devrait entreprendre ce travail. Il pourrait examiner aussi avec quel succès les autres nations policées ont cultivé la poésie latine dans un temps où le latin était la langue universelle, et se sont entendues entre elles d'une manière aujourd'hui perdue pour nous.

On ne réfléchit pas que souvent on poétise dans sa langue maternelle comme si elle était étrangère. Voici ce qui arrive :

lorsque, pendant un certain temps, on a beaucoup écrit dans une langue, et que des talents supérieurs l'ont mise en œuvre pour développer le cycle actuel et vivant des destinées et des sentiments humains, le fonds de l'époque est épuisé et la langue également, si bien que tout talent médiocre peut se servir à son aise des expressions toutes faites comme de phrases données.

A travers l'histoire littéraire, comme à travers l'histoire du monde, se glissent souvent de petits travaux qui semblent de peu de valeur, mais qui, par une persévérance soutenue, produisent des effets remarquables. Il serait intéressant, par exemple, de nous faire voir dans un court exposé comment, depuis quarante années, des hommes d'esprit, qui avaient l'oreille musicale, ont mis des paroles allemandes à des opéras français et italiens, et ont rendu par ce moyen à la langue et à la musique de grands services inaperçus. Par là notre scène lyrique s'est élevée insensiblement à une hauteur extraordinaire; nous avons vu sur nos théâtres les principales productions du drame lyrique français, les opéras italiens ne nous sont pas demeurés étrangers; depuis nombre d'années, des libretti allemands, mis en musique par des maîtres allemands, charment l'esprit, élèvent le cœur; la masse du public se forme et s'éclaire, et la poésie lyrique y gagne d'année en année l'inestimable avantage de devenir toujours plus chantante sans perdre de sa valeur. Des chants religieux, patriotiques, affectueux, passionnés, retentissent de toutes parts, et notre musique, grave, caractéristique, a trouvé l'emploi multiplié de ses inépuisables moyens. Et qui dira pourtant que ce fut Marchand¹, ce directeur de théâtre entièrement oublié, qui donna la première impulsion, en nous amenant de France la malicieuse *Laitière* avec les niais *Chasseurs*, puis la *Belle* avec la bonne et douce *Bête*, en animant le théâtre avec la touchante musique de Grétry: car, depuis ce temps-là, on peut suivre sans interruption l'histoire de l'opéra allemand. Peut-être un collaborateur de la *Gazette musicale*, qui a gardé

1. Voyez tome VIII, page 590.

le souvenir de ces temps, auxquels il s'intéressait, nous en donnera-t-il une idée. On verrait clairement, une fois de plus, que l'Allemand ne saurait faire une chose plus bizarre que de se renfermer dans son enceinte méditerranée, se figurant qu'il se nourrit de son propre bien, sans songer à tout ce qu'il a reçu depuis un demi-siècle des peuples étrangers et à ce qu'il leur emprunte encore tous les jours.

Mais, sur tout cela, le mieux aujourd'hui est de se taire : le temps viendra où l'Allemand demandera encore par quelle voie ses ancêtres ont réussi à élever sa langue à ce haut degré d'indépendance dont elle se glorifie aujourd'hui.

Nous accordons volontiers que tout Allemand peut se développer complètement dans les limites de notre langue, sans aucun secours étranger. Nous devons cet avantage aux travaux particuliers et divers du siècle passé, travaux qui profitent maintenant à toute la nation, mais surtout à une certaine classe moyenne, à prendre ce mot dans son acception la plus favorable. A cette classe appartiennent les habitants des petites villes, dont l'Allemagne compte un si grand nombre de bien situées et bien établies ; tous les employés et les sous-employés qui s'y trouvent, les commerçants, les fabricants, particulièrement les femmes et les filles de ces familles, les ecclésiastiques campagnards, en tant qu'ils sont instituteurs : toutes ces personnes, qui se trouvent dans une situation bornée, mais pourtant aisée et qui procure un bien-être moral, peuvent subvenir à leur besoin de société et d'instruction avec les seules ressources de la langue maternelle.

Mais, si l'on a quelque expérience du monde, on ne peut ignorer que, dans les sphères plus étendues et plus élevées, on exige aussi de nous la connaissance pratique d'autres langues.

Épurer et enrichir en même temps la langue maternelle est l'affaire des meilleurs esprits. L'épurer sans l'enrichir est sou-

vent l'œuvre d'un sot, car il n'y a rien de plus commode que de négliger le sens et de s'arrêter à l'expression.

L'homme d'esprit pétrit la matière de son langage, sans considérer de quels éléments elle se compose ; le sot n'est pas embarrassé à parler purement ; il n'a rien à dire. Comment sentirait-il quel misérable pis aller il admet à la place d'un mot expressif, ce mot n'ayant jamais été vivant pour lui, parce qu'il n'y attachait aucune idée ? Il y a bien des manières d'épurer et d'enrichir un idiome, et elles doivent proprement s'enchaîner toutes, pour que le langage se développe d'une manière vivante. La poésie et le discours passionné sont les seules œuvres d'où cette vie jaillit, et lors même que, dans leur essor impétueux, elles entraînent quelques débris de la montagne, il se dépose au fond, et le flot pur poursuit son cours.

TRADUCTION DE LUCRÈCE PAR DE KNEBEL.

1821.

L'œuvre qu'un ami éprouvé avait poursuivie pendant de longues années vient enfin de paraître, et j'ai de fortes raisons pour lui souhaiter un bon accueil, car il y a longtemps que je profite de ce travail, accompli avec tant de persévérance. Les difficultés que présente à chacun l'étude de Lucrèce m'arrêtaient aussi, et mon ami, en s'appliquant à comprendre ce précieux monument de l'antiquité, m'en a considérablement facilité l'intelligence. Il ne s'agit de rien moins en effet que de se transporter, soixante et dix ou quatre-vingts ans avant notre ère, dans le centre du monde, c'est-à-dire à Rome, et de se représenter quel était alors l'aspect de la vie civile, guerrière, religieuse et esthétique. On ne connaîtra jamais le vrai poète, si l'on ne connaît pas le temps où il a vécu.

On peut dire que Lucrèce parut à l'époque (qu'il concourut à former) où la poésie romaine était arrivée au grand style. L'ancienne et énergique rudesse était adoucie ; un plus vaste horizon ouvert à la pensée, une appréciation plus profonde des carac-

tères marquants, qu'on voyait agir à côté et autour de soi, avaient amené la civilisation romaine au point admirable où la force et la gravité pouvaient se marier avec la grâce, un langage énergique, violent, avec la bienveillance. De là se développa par degrés le siècle d'Auguste, où des mœurs plus délicates cherchèrent à faire disparaître la grande distance du maître aux sujets, et qui présenta dans leur perfection le bon et le beau auxquels les Romains étaient capables d'atteindre. Dans la suite, un accommodement ne fut plus imaginable; du forum, la tyrannie relégua l'orateur dans l'école; elle concentra le poète en lui-même. Suivant donc cette période par la pensée avec un vif intérêt, si j'ai commencé avec Lucrèce, je finis avec Perse, qui, enveloppant dans des maximes sibyllines le plus amer mécontentement, exprime son désespoir dans de sombres hexamètres.

Que la marche de Lucrèce est plus libre encore ! A la vérité, il est gêné par les orages du temps, qui troublent son heureux loisir ; il fuit le théâtre du monde ; il déplore l'absence de son excellent ami ¹ et se console en lui communiquant ses méditations sublimes. Et qu'est-ce proprement qui l'opprime ? Depuis la fondation de Rome, l'homme d'État, le guerrier, ont, selon le besoin, tiré de la superstition les plus grands avantages ; mais, si l'on croyait recevoir des dieux favorables de fidèles avis par le vol des oiseaux et l'état des entrailles d'une victime ; si le ciel semblait s'intéresser aux croyants, ils n'étaient pas à l'abri des terreurs de l'enfer ; et comme l'horrible ébranle toujours plus que le doux ne peut apaiser, les flammes fumantes de l'enfer obscurcissaient l'éther olympien, et la Gorgone stygienne effaçait toutes les pures et paisibles images des dieux qu'on avait arrachés à leurs belles demeures et traînés à Rome en esclavage.

Dès lors les esprits faibles s'appliquaient toujours plus à détourner les présages menaçants et à se délivrer heureusement de la peur. Cependant l'inquiétude et l'angoisse croissaient, une vie après la mort paraissant toujours plus désirable, avec la misérable vie qu'on menait sur la terre : mais qui garantis-

1. C. Gemellus Memmius.

sait qu'on ne se trouverait pas aussi mal, peut-être plus mal encore, là-bas qu'à la lumière du jour ? Ainsi flottait entre la crainte et l'espérance la multitude, qui, bientôt après, dut accueillir avec joie le christianisme et aspirer au règne de mille ans comme au plus souhaitable des états.

En revanche, les esprits forts, comme Lucrèce, qui pouvaient bien renoncer, mais non pas se soumettre, cherchaient, rejetant l'espérance, à se délivrer aussi de la crainte ; mais vainement était-on parvenu à se mettre d'accord avec soi-même, on avait encore à souffrir de grandes attaques du dehors.

Un homme condamné à entendre répéter sans cesse ce qu'il a rejeté depuis longtemps, éprouve un malaise qui peut monter de l'impatience jusqu'à la fureur ; de là vient la véhémence avec laquelle Lucrèce s'élève et s'indigne contre ceux qui ne veulent pas s'anéantir dans la mort. Ces violentes invectives m'ont toujours paru avoir quelque chose de comique, et me rappellent ce général, qui, dans le moment décisif de la bataille, voyant que ses troupes hésitaient à marcher à une mort inévitable, leur cria avec colère : « Hé ! chiens, voulez-vous donc vivre toujours ? » C'est ainsi que l'effroyable touche au risible.

Nous n'en dirons pas davantage pour le moment sur un ouvrage qui, méritant l'attention générale, doit offrir à l'époque actuelle un intérêt tout particulier.

Bien souvent on ne pensera pas comme Lucrèce, on ne le peut même quand on le voudrait, mais on avait besoin d'apprendre comment on pensait soixante ou quatre-vingts ans avant notre ère. Ce document est infiniment remarquable comme prologue de l'histoire de l'Église chrétienne.

Qu'il me soit permis de revenir sur un sujet si important. Je souhaitais de présenter Lucrèce dans ses divers caractères, de peindre l'homme et le Romain, le philosophe naturel et le poète : cet ancien projet, l'heureuse traduction de Knebel vient à propos le faciliter. Elle seule en rend l'exécution possible. Car nous la voyons marcher toujours avec une majestueuse et noble liberté ; s'offrir dans une forme claire à notre intelligence, même quand il s'agit des problèmes les plus abstrus. Elle nous invite avec grâce à pénétrer dans les plus profonds mystères ; elle commente sans périphrase et anime un antique et difficile original.

POUR LES JEUNES POÈTES.

1831.

De jeunes hommes m'envoient fort souvent des poésies allemandes, en me priant de les juger et même de dire ma pensée sur la vocation poétique de l'auteur. Mais, malgré mon désir de reconnaître cette confiance, il m'est impossible de faire par écrit, dans le cas particulier, une réponse convenable, qu'il serait assez difficile d'exprimer de vive voix. Cependant ces envois s'accordent, en général jusqu'à un certain point, et je puis me résoudre à présenter ici quelques réflexions pour l'avenir.

La langue allemande est arrivée à un si haut degré de perfection, qu'il est donné à chacun, selon son talent, de s'exprimer heureusement, en prose et en vers rythmiques ou rimés, d'une manière convenable à l'objet comme au sentiment. Il s'ensuit que toute personne qui s'est un peu formée en écoutant et en lisant, dès qu'elle s'entend un peu elle-même, se sent pressée de communiquer, avec une certaine facilité, ses pensées et ses jugements, ce qu'elle a reconnu et senti.

Mais il est difficile, je crois même impossible, au jeune homme de reconnaître que, dans un sens élevé, c'est encore avoir fait peu de chose. Si l'on considère attentivement ces productions, on trouve tout ce qui se passe dans l'intérieur, tout ce qui se rapporte à la personne même, plus ou moins réussi, et quelquefois si bien, que l'expression paraît avoir autant de clarté que de profondeur, autant de fermeté que de grâce. Tout ce qui est général, l'Être suprême, comme la patrie, l'immense nature, avec ses merveilleux phénomènes, nous surprennent dans les poésies de jeunes hommes ; nous ne pouvons en méconnaître la valeur morale, et nous devons en trouver l'exécution digne d'éloges.

Mais voici justement la difficulté. Plusieurs jeunes gens, qui entrent dans la même voie, se grouperont ensemble, et entreprendront ensemble un joyeux pèlerinage, sans s'éprouver,

et sans considérer si leur but n'est pas trop reculé dans le vague.

Car, par malheur, un observateur bienveillant ne tarde pas à remarquer que le bien-être juvénile diminue soudain ; que le regret des joies évanouies, la poursuite langoureuse des biens perdus, l'aspiration à l'inconnu, à l'inaccessible, le découragement, les invectives contre les obstacles de tout genre, la lutte contre la disgrâce, l'envie et la persécution, troublent la source claire. Et nous voyons la joyeuse société s'éparpiller et se disperser en ermites misanthropes : aussi est-il bien difficile de faire comprendre aux talents de tout genre et de tout degré que LA MUSE ACCOMPAGNE VOLONTIERS LA VIE, MAIS NE SAIT NULLEMENT LA DIRIGER.

Quand nous entrons dans la vie active et forte, quelquefois fâcheuse, où nous devons tous, tels que nous sommes, nous sentir dépendants d'un grand ensemble, si nous redemandons tous nos premiers rêves, nos vœux, nos espérances et les agréments des vieux contes, la Muse s'éloigne et cherche la société de celui qui renonce avec sérénité, qui se relève aisément, qui sait dérober quelques jouissances à chaque saison, qui donne le temps convenable au chemin de glace comme au jardin de roses, qui fait taire ses propres douleurs, et cherche attentivement autour de lui où il pourrait trouver une douleur à calmer, une joie à faire éclore.

Alors les années ne le sépareront point des nobles déesses, car, tout comme elles se plaisent à l'innocence ingénue, elles marchent volontiers aux côtés de la sagesse prudente ; là, favorisant dans son germe un être naissant, d'une belle espérance ; ici, prenant plaisir à un être accompli dans son entier développement. Qu'il me soit permis de finir par quelques rimes ces épanchements.

A l'âge où d'espoir on s'enivre,
Jeune homme, écoute, et te souvien
Que la Muse, qui sait nous suivre,
A nous conduire n'entend rien.

ENCORE UN MOT POUR LES JEUNES POÈTES.

Notre maître est celui sous la direction duquel nous nous exerçons dans un art d'une manière continue, et qui, à mesure que nous acquérons de l'habileté, nous communique peu à peu les principes d'après lesquels nous pourrions atteindre le plus sûrement le but désiré.

Dans ce sens, je n'ai été le maître de personne. Mais, si je dois dire ce que j'ai été pour les Allemands en général, et particulièrement pour les jeunes poètes, j'oserais me nommer leur libérateur; chez moi, en effet, ils se sont aperçus que, de même que l'homme doit vivre du dedans au dehors, l'artiste doit opérer aussi du dedans au dehors : car, il aura beau faire, il ne produira jamais que son individualité.

S'il se met à l'œuvre vivement et gaïement, il manifestera certainement la valeur de son être, la grandeur ou la grâce, peut-être aussi la gracieuse grandeur, que lui a dispensée la nature. Je puis d'ailleurs très-bien observer sur qui j'ai opéré de la sorte. Il en résulte en quelque façon une poésie naturelle, et c'est la seule manière dont il est possible d'être original.

Heureusement notre poésie est si perfectionnée sous le rapport technique, le mérite d'un fonds intéressant se montre si clairement au jour, que nous voyons paraître des œuvres merveilleusement agréables. Cependant le progrès peut devenir plus sensible tous les jours, et nul ne sait où cela peut conduire. Mais il faut que chacun apprenne à se connaître lui-même, sache se juger lui-même, parce qu'il est ici impossible de recourir à une mesure étrangère.

Disons en peu de mots l'essentiel. Le jeune poète doit exprimer uniquement sa vie et son œuvre, sous quelque forme que ce puisse être ; il doit écarter rigoureusement tout esprit de contradiction, toute malveillance, toute médisance, et ce qui est purement négatif, car de cela il ne sort rien.

Je ne puis assez sérieusement recommander à mes jeunes amis de s'observer eux-mêmes, afin que, à côté d'une certaine

facilité d'expression rythmique, ils gagnent aussi de plus en plus pour le fonds.

Mais le fonds poétique, c'est le fonds de notre propre vie, et personne ne peut nous le donner; on peut l'assombrir peut-être, mais non le gâter. Tout ce qui est vanité, c'est-à-dire amour-propre sans fondement, sera plus maltraité que jamais.

Se déclarer libre est une grande prétention, car on déclare en même temps qu'on veut se dominer soi-même. Et qui en est capable? A mes amis, les jeunes poètes, voici là-dessus ce que je dirai : Vous n'avez proprement aujourd'hui aucune règle, et vous devez vous en tracer une à vous-mêmes. Demandez-vous, au sujet de chaque poésie, si elle renferme une chose que vous ayez éprouvée et si cette épreuve vous a avancés. Vous n'êtes pas avancés, si vous pleurez sans cesse une amante, que vous avez perdue par l'absence, l'infidélité ou la mort. Cela n'est d'aucune valeur, quelque habileté, quelque talent qu'on y sacrifie.

Qu'on s'en tienne au courant de la vie, et qu'on s'éprouve dans l'occasion; car c'est ainsi qu'il se vérifie, dans l'instant même, si nous sommes vivants, et, dans la méditation postérieure, si nous étions vivants.

FIN.

