

les adapte à notre poitrine de façon que nous pourrions les réciter tout haut presque sans fatigue. Nul, comme Pascal, n'eut ces énergies techniques, et dans une époque où la qualité des mots était merveilleuse. Le seizième siècle était derrière chacun d'eux. Enfin, pour conclure par une de ses formules, cet instrument incomparable était entre les mains, non pas d'un auteur, mais d'un homme. Quand chez un grand artiste l'art est tout entier au service de la foi, cet artiste est Dante, il est Michel-Ange, — et il est Pascal.

II

LA FONTAINE ⁽¹⁾

La belle collection des *Grands Écrivains de la France* que publie la maison Hachette vient de s'enrichir du premier tome des œuvres de Jean de La Fontaine. L'éloge de cette série n'est plus à faire. On trouvera dans les notes consacrées aux cinq premiers livres des *Fables* que comprend ce premier tome les qualités de science et de goût qui se remarquaient dans les précédents volumes. M. Henri Régnier, au cours d'un substantiel avertissement, nous dit que MM. Julien Girard et Desfeuilles se sont chargés du travail de ce commentaire. M. Paul Mesnard a écrit une notice sur le poète, qui est un modèle de biographie judicieusement complète. Je voudrais prendre texte de cette publication commençante, et qui promet d'être magis-

(1) A propos de la publication du premier volume des *Fables de La Fontaine* par M. Henri RÉGNIER, dans la collection des *Grands Écrivains* (1883).

tralement continuée, non point pour donner à mon tour un *Essai* sur La Fontaine, — la besogne n'est plus à faire, — mais pour formuler quelques réflexions d'abord sur le caractère même du fabuliste, ou, comme nous disons aujourd'hui avec quelque pédantisme, sur sa psychologie, puis sur la qualité particulière de son style poétique. Cela fournira la matière de deux fragments dont le défaut sera d'être consacrés à un auteur sur lequel il semble que tout ait été dit. Mais, n'est-ce pas le privilège des génies d'une étonnante puissance de création qu'ils soient comme la vie même, sur laquelle, après tant et tant de siècles, tout reste à dire?

I

Quand on a lu cette notice biographique de M. Paul Mesnard, et suivi par le menu le détail de l'existence du Bonhomme, une impression d'étonnement s'impose, si prévenu que l'on ait été à l'avance. Même dégagée de la légende, et réduite à la réalité des anecdotes indiscutables, cette existence apparaît comme quelque chose de prodigieusement excentrique et solitaire. Aucune des lois qui gouvernent notre conduite, à tous, ne trouve ici son application, sans doute parce que les facultés très exceptionnelles de cet être singulier l'ont comme

mis à part de la communauté. Considérez-le, en effet, du point de vue de la morale universelle. Traduisez-le à la barre de cet impératif catégorique dont parle Kant et qui veut que chacun de nos actes puisse servir de règle à chacun de nos frères en conscience, et voici que le Bonhomme n'est pas très loin d'être un très malhonnête homme. Le mot n'est pas trop fort, si l'on s'en tient à la stricte constatation des faits. Que penser, en effet, d'un mari qui abandonne sa jeune femme sans motif aucun, après l'avoir lancée dans un monde de galanterie et de légèreté; — d'un père au regard duquel son fils est exactement comme s'il n'était pas et qui ne révèle pas une fois, dans le cours de sa longue vie, par une ligne, par un mot, une trace de remords, voire de regrets à l'endroit de cet abandon; — d'un écrivain qui, réduit à la médiocrité par une inguérissable incurie, va quêtant des secours auprès de tous les grands de son époque, depuis le financier concussionnaire jusqu'aux bâtards royaux, payant avec de petits vers les écus que ses protecteurs lui comptent; — d'un vieillard sans dignité qui prolonge presque jusqu'à son dernier jour ses habitudes de basse galanterie et ne se convertit à la suprême heure qu'avec la crainte de l'enfer? « Ah! mon ami », écrivait-il à Maucroix, « mourir n'est rien, mais songes-tu que je vais comparaître devant Dieu et tu sais comme j'ai vécu!... » Ce billet est de 1695. Cinq ans auparavant, Vergier écrivait au sujet du poète, alors âgé de soixante-dix ans, et qui allait vivre auprès de

Mlle de Beaulieu : « Pourvu qu'il ne s'avise pas d'effaroucher cette jeunesse simple et modeste par ses naïvetés et par ces petites façons qu'il emploie quand il veut caresser les jeunes filles. » — Oui, tout cela est vrai, et l'opinion du sévère dix-septième siècle n'a pourtant pas tenu compte de ce manquement continuél aux plus simples règles de la morale et de la décence, pas plus que la postérité n'en tient et n'en tiendra compte. Il est trop évident, pour quiconque lit cette biographie après avoir lu les *Fables* et les *Contes*, que nous avons affaire à un artiste pour qui les actes extérieurs ne signifient par les états de l'âme qu'ils signifient chez les autres hommes. Goethe disait à Eckermann : « Tous les faits de ma vie ont été des symboles... » Et Stendhal : « J'ai dépensé ma jeunesse en expériences... » Ce sont deux paroles dangereuses mais profondes, et qu'il faut comprendre, pour juger un artiste de la valeur de La Fontaine du point de vue véritablement psychologique.

Et remarquez-le : non seulement La Fontaine a vécu en dehors des lois générales qui sont celles de l'éthique universelle; mais encore il s'est isolé dans ses façons de penser et de sentir, au point de présenter un exemplaire unique d'originalité dans la galerie de nos écrivains, grands ou petits. Ce poète en qui se sont incarnées les plus essentielles qualités du génie français n'offre peut-être pas dans sa physionomie morale un seul des traits que la critique se plaît à reconnaître au caractère

national. C'est le défaut et la qualité de notre race d'être sociable jusqu'à l'excès, sociabilité qui se manifeste dans notre littérature par un souci constant de l'opinion. Ou pour la flatter, ou pour la braver, — c'est encore une manière de la reconnaître, — nos écrivains ont toujours cette opinion devant leurs yeux, depuis Corneille que l'insuccès de ses dernières pièces martyrise, jusqu'à Voltaire dont on disait : « Il a pour cent mille francs de gloire et il en voudrait bien encore pour deux sous... » Mais La Fontaine? Sait-il seulement que cette opinion existe, lui qui s'étonne d'apprendre que ses *Contes* ont une réputation d'ouvrage immoral; lui qui, en pleine effervescence de l'esprit classique, va puiser son style aux plus dédaignées d'entre les sources de notre vieux langage et qui ose écrire de Malherbe : *il pensa me gêner?* Pareillement vous chercherez en vain chez lui ce souci de la prévoyance personnelle, si général qu'il se retrouve et chez notre paysan, que son épargne occupe à la passion, et chez notre bourgeois, qui fait de ses fils des fonctionnaires, et chez les bohémien de notre littérature, qui ne se consolent pas d'avoir négligé le soin du *terrier* — c'était l'expression de Mérimée parlant de l'Institut. Vous souvenez-vous des vers où Villon pleure sa jeunesse dépensée au hasard et comme il regrette la « maison » avec la « couche molle » :

En écrivant cette parole
A peu que le cœur ne me fend ?

C'est le mot de Murger : « La Bohème est une ma-

ladie, et j'en meurs... » Aucune mélancolie de cet ordre ne se rencontre chez le fabuliste, qui mangea son bien et son revenu, ainsi qu'il l'avouait ingénument, avec la plus complète tranquillité d'esprit et de cœur, et qui mourut chez ses amis les d'Hervart, comme il serait mort à l'auberge, sans avoir connu, semble-t-il, ni l'inquiétude du lendemain ni le besoin de la sécurité matérielle. Il n'avait pas connu davantage cet autre besoin, commun aussi à presque tous les écrivains français, d'appuyer son invention personnelle sur une théorie esthétique d'ordre universel. Même Molière, ainsi que l'attestent les *Précieuses*, le premier acte du *Misanthrope* et la *Critique de l'École des Femmes*, professait une doctrine qui le rattachait à une école. Il reconnaissait les exigences d'une formule d'art. Non pas La Fontaine, qui composait des ouvrages d'un genre sans analogue, d'après des procédés d'une technique solitaire et qu'il n'a jamais communiquée. C'est dans ce sens qu'on peut interpréter le mot de son amie : « C'est un *fablier*. » Oui, un *fablier*; car il portait des fables comme les rosiers portent des roses. Il écrivait comme un arbuste végétal, par la poussée d'une sève intérieure, et la floraison de son génie ne pouvait pas plus appartenir à un autre que les roses à une tige qui ne soit pas celle d'un rosier.

Enfin, pour que la différence fût complète entre cet auteur et la plupart des écrivains de son pays, La Fontaine était privé complètement du don de la causerie brillante et de la séduction personnelle.

On connaît le portrait qu'a laissé de lui La Bruyère : « Un homme paraît grossier, lourd, stupide. Il ne sait point parler, ni raconter ce qu'il vient de voir. S'il se met à écrire, c'est le modèle des bons contes. Il fait parler les animaux, les arbres, les pierres, tout ce qui ne parle point. Ce n'est que légèreté, qu'élégance, que beau naturel et que délicatesse dans ses ouvrages... » Il est certain que voilà une singularité encore et qui tranche sur la tradition de notre histoire. Sans rappeler ceux de nos poètes qui ont eu la belle figure d'un Racine et d'un Alfred de Musset, ni les éloquents qui ont improvisé avec l'entraînement d'un Diderot ou d'un Balzac, même Corneille, qui ne payait pas de mine, n'eût pu être qualifié par de telles épithètes. Il était, comme La Bruyère dit encore, « simple et timide »; mais il y a loin de cette simplicité à la lourdeur du fabuliste. Les anecdotes abondent qui témoignent que l'observateur des *Caractères* n'a pas beaucoup exagéré les étranges dehors de La Fontaine. Et ces dehors frustes achèvent de donner au poète ce caractère profondément, suprêmement original qui le met à part de tous ses confrères en gloire.

Il me semble que les bizarreries de cette nature concentrée s'éclaircissent d'un jour singulier, si l'on veut admettre que La Fontaine fut simplement un des artistes de notre pays auquel tout ce qui n'était pas son art fut le plus complètement indifférent. On a beaucoup parlé de ses distractions, qu'il serait plus juste d'appeler des rêveries. Il me pa-

raît certain qu'elles étaient uniquement consacrées à l'invention des procédés nouveaux dont toute son œuvre est remplie. Nul écrivain n'est plus réfléchi, plus calculateur que celui-ci. Nul n'a eu plus entièrement la conscience de ce qu'il voulait exécuter, ni possédé davantage la sûreté de main qui réalise un programme idéal sans une seule défaillance. C'est à découvrir cet idéal et conquérir cette sûreté de main que La Fontaine a travaillé toute sa vie. Il a sacrifié à ce but suprême depuis les grands devoirs jusqu'aux petits, estimant sans doute que les quelques heures par jour qu'il eût consacrées au soin de ses affaires étaient perdues pour son art. Il s'affranchit ainsi de la famille qui gênait son rêve, du métier qui occupait sa pensée, des devoirs sociaux qui enchaînaient sa liberté. Il y a bien de la ruse dans la bonhomie dont il s'enveloppait, et une singulière habileté à conserver son absolue indépendance. Il se fit ainsi, à moitié par instinct, à moitié par réflexion, une morale à lui, comme Goethe devait s'en faire une plus tard, et il s'y conforma jusqu'aux affaiblissements de la dernière heure, — on sait avec quel profit pour les Lettres. Y a-t-il un fanatique assez barbare pour le regretter?...

II

Il est aisé de démontrer, par une analyse, même superficielle, de quelques-unes des fables prises au hasard, le témoignage constant que cette hypothèse sur la profonde réflexion de La Fontaine n'est pas un paradoxe. C'est même le raffinement de ses procédés de style qui rend La Fontaine à peu près inintelligible à qui n'a pas une connaissance profonde de notre langue. Aussi les critiques étrangers sont-ils volontiers à son endroit d'une sévérité qui n'étonne qu'au premier regard. Un des essayistes anglais qui connaissent le mieux notre littérature, M. Saintsbury, a pu résumer ainsi le jugement que ses compatriotes portent sur notre grand fabuliste : « C'est un prosateur de premier ordre qui a choisi d'écrire en vers... » Et ce n'est pas ce que l'on pourrait appeler le caractère gaulois de La Fontaine qui déconcerte les critiques comme M. Saintsbury. Ils sont portés, au contraire, à une admiration presque trop indulgente envers notre poésie légère. Ce n'est pas non plus le choix des sujets qui leur rend malaisée la pleine intelligence de La Fontaine; car, sauf exception, la matière de ses fables comme celle de ses contes est empruntée à des auteurs d'une popularité classique. Non; mais la beauté de cette poésie réside

si particulièrement dans une science infinie du rythme et des mots, qu'elle échappe presque tout entière aux esprits qui ne connaissent ce rythme et ces mots que par le dehors. N'est-ce pas toujours un peu le cas lorsqu'il s'agit d'une langue qui n'est pas celle de notre enfance et de notre race?

Oui, le style de La Fontaine est un style très savant, et son art, un art très compliqué, bien que le titre de «bonhomme», qui lui avait été donné par ses amis et qui l'accompagne dans la gloire, semble attester le contraire, et bien que l'opinion range volontiers le poète parmi les écrivains simples. Virgile, avec lequel La Fontaine a plus d'un rapport, quand ce ne serait que la sensibilité de certains vers, comme celui-ci :

Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance...

passé bien, lui aussi, pour employer des procédés d'art d'une absolue simplicité, et il n'y a peut-être pas de versificateur plus compliqué. Mais cette complication est comme celle de la vie même. A force d'adresse, elle est invisible. L'un et l'autre poète, le romain et le français, ont réalisé ce rêve, qui fut celui du plus subtil analyste de la Renaissance, Léonard de Vinci : ils ont eu l'aisance parfaite dans le raffinement suprême, et l'apparent naturel dans le plus savant calcul. A lire Virgile et à lire La Fontaine, que de vérités n'aperçoit-on pas sur l'Esthétique ! On reconnaît que tout le talent d'écrire se ramène à l'art du détail, et en

même temps que cet art du détail n'est complet que s'il se dissimule, c'est-à-dire s'il n'y a ni saillie trop vive du mot, ni soulignement trop marqué de l'expression. De même on découvre que les effets de force sont surtout des effets de nuance. Avec un adjectif placé en son lieu, une vision peut apparaître aussi démesurée, aussi tragique et grandiose que si le poète avait employé les entassements des métaphores. Et l'on éprouve une tristesse intellectuelle à constater qu'il fut pour la langue un âge heureux où les mots encore jeunes avaient la plénitude de leur sens originel, où la simple juxtaposition exacte de deux termes produisait une harmonie irréprochable. Les écrivains du troisième siècle devaient lire les *Georgiques* avec ce regret-là, et nous le ressentons, nous autres, laborieux ouvriers de prose et de vers du dix-neuvième siècle finissant, à étudier les *Fables* et les *Contes*.

Ce qui révèle la puissance du génie poétique de La Fontaine, c'est d'abord l'emploi qu'il a su faire de ce que l'on appelle le vers libre. Il semble que cette sorte de vers doive être plus facile à manier que toute autre. Pour se convaincre du contraire, il suffit de réfléchir que les poèmes en vers libres ne peuvent pas plus se passer de rythme que les poèmes en vers réguliers. La seule différence est qu'ils exigent une invention continue et toujours renouvelée de ce rythme. Il ne suffit pas à l'écrivain de mettre bout à bout des lignes inégales et qui riment, il faut qu'il relie ces lignes les unes

aux autres par un nombre secret. M. Legouvé, au cours de ses études sur la diction, a été conduit à reconnaître que, sans cesse, La Fontaine compose des stances régulières à travers l'apparente irrégularité de ses périodes. L'observation est très juste, et l'on citerait d'innombrables exemples qui la corroborent. N'est-ce pas une stance, carrée et massive, dans la forme du vieux Malherbe, que ce début de *la Besace*?

Jupiter dit un jour : « Que tout ce qui respire
« S'en vienne comparaître au pied de ma grandeur ;
« Si, dans son composé, quelqu'un trouve à redire,
« Il peut le déclarer sans peur... »

Ne sont-ce pas des couplets, et d'une facture identique à ceux des odelettes de Ronsard, que les deux strophes qui composent cette chanson ironique : *le Coq et la Perle*?

Un jour un coq détourna
Une perle, qu'il donna
Au beau premier lapidaire.
« Je la crois fine », dit-il,
« Mais le moindre grain de mil
« Serait bien mieux mon affaire... »

Et c'est si bien une chanson que la seconde strophe répète la première dans sa coupe et jusque dans son refrain :

Un ignorant hérita
D'un manuscrit qu'il porta
Chez son voisin le libraire.
« Je crois », dit-il, « qu'il est bon,
« Mais le moindre ducaton
« Serait bien mieux mon affaire... »

Quand il n'intercale pas ainsi des groupes de

vers d'une forme arrêtée dans ses petits poèmes, La Fontaine se sert de la facilité d'allonger ou de raccourcir les vers de manière à suivre exactement le contour de ses idées. Il y en a de célèbres exemples, tel que :

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.

Ou encore :

Mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent.

Ce sont là les types les plus frappants d'un procédé qui est habituel au poète et qu'il emploie tout le long de ses récits, soit que, pour peindre l'effort impuissant de la Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf, il dise :

Envieuse, s'étend, et s'enfle et se travaille...

soit que, devant les inventions pittoresques de l'école romantique, il adopte hardiment l'usage du rejet qui enjambe d'un vers sur l'autre :

Attaché, dit le loup, vous ne courrez donc pas
Où vous voulez?...

Et ailleurs :

Nous nous réjouissons des suites de l'affaire
Une autre fois .. — Le galant aussitôt...

Et ailleurs :

« Oh! dit-il, j'en fais faire autant
« Qu'on m'en fait faire? — Ma présence...

L'industrie de la rime est égale chez lui à l'in-

dustrie du rythme. S'il ne rime pas d'habitude avec les consonnes d'appui, tenez pour certain qu'il a sa raison secrète, car il connaît les objections qui peuvent lui être faites à ce sujet, ainsi que l'atteste la sorte d'épître familière mise en tête du Livre II des *Fables*, sous le titre : *Contre ceux qui ont le goût difficile*. Mais la rime riche aurait eu cet inconvénient de faire saillie d'une manière trop forte, et d'empêcher l'effet de fluidité heureuse qui était dans ses intentions d'artiste. En revanche, s'il ne choisit pas pour les mettre à la fin de ses vers des mots d'une identité trop complète de chute, il est merveilleux de voir comme il installe à cette place les vocables essentiels à son récit, ceux qui donneront la couleur à l'ensemble du morceau. Examinez, entre autres fables, cette moqueuse et fine élégie qui s'appelle *le Lièvre et les Grenouilles*, dont Maurice de Guérin récitait le début avec un si profond accent de mélancolie ! Il y voyait tout le symbole de la maladie de l'inquiétude. Sur les dix-huit premiers vers, dix des mots placés à la rime expriment précisément cette inquiétude : *songeait*, — *songe*, — *le ronger*, — *peureux*, — *malheureux*, *crainte maudite*, — *yeux ouverts*, — *le guet*, — *inquiet*, — *fièvre*, et ce dernier mot rime avec *lièvre* ! Toute la tonalité de la fable est là, perceptible. Aussi bien que les plus modernes théoriciens de notre versification française, La Fontaine sait que dans un morceau de poésie, c'est la finale du vers qui fait tache, qui reste devant les yeux de

l'imagination, et l'on ne citerait pas beaucoup de ses belles fables où il ne se soit conformé à cette loi.

Si, dans cette partie toute technique de son art, la trace de la réflexion est très saisissable, elle l'est davantage encore dans la substance même de sa langue. Il est impossible de le lire sans remarquer aussitôt l'abondance des vieux mots qu'il emprunte au dictionnaire des auteurs du moyen âge, et aussi comme jamais cet emprunt n'est archaïque. Ce n'est ni par dilettantisme ni par curiosité que La Fontaine rajeunit des termes abolis. Son intention est au contraire de rendre son récit plus vivant. Il espère qu'une senteur de terroir passera dans ses vers avec les idiomes du parler rustique et plébéien, mais il se rend bien compte qu'écrivant d'une façon savante, il ne peut être trop discret dans l'usage de ces formes, sous peine d'afficher une prétention là où il désire paraître naïf et familier. Ses audaces de patois sont rares, toujours aisées à saisir du premier coup, ainsi que ses rappels des anciens sobriquets ou que ses rééditions des anciens verbes. Il agit de même avec le vocabulaire des termes de métier, qu'il connaît aussi bien qu'un Saint-Simon ou qu'un Théophile Gautier. Parmi ces termes, il en a employé de délicieux, et ceux-là seulement, — comme dans *le Paon se plaignant à Junon*, ce charmant nué, de *nuer*, qui signifie « assortir et disposer les couleurs dans les ouvrages de laine et de soie de manière qu'il y ait une dégradation insensible d'une cou-

leur dans l'autre. La Déesse dit à l'Oiseau :

Est-ce à toi d'envier la voix du rossignol,
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies...

La qualité maîtresse de cet esprit est, en effet, la justesse impeccable, qui dérive d'une pensée toujours surveillée. S'il décrit un paysage, c'est d'un trait qui découpe la partie essentielle de l'impression et la fixe sous la lumière précise, comme dans *l'Hirondelle et les petits Oiseaux*, ce tableau des semailles, rendu visible en dix mots :

Voyez-vous cette main qui, par les airs, chemine ?

Il n'y a qu'un œil d'une sûreté accomplie qui, parmi ses sensations, discerne ainsi celle qui peut et qui *doit* être le signe de tout un groupe. — Et si La Fontaine abonde en trouvailles de cet ordre, c'est qu'il est probablement, avec André Chénier, le poète français qui s'est fait la théorie la plus raisonnée, la plus complète, la plus personnelle de son art.

III

RIVAROL ⁽¹⁾

Ce gentilhomme à la physionomie mobile et fière, voluptueuse et réfléchie, — ce Méridional à la bouche insolente et gaie, d'où la raillerie va s'élançer tout à l'heure, — ce philosophe au front noblement coupé, aux yeux profonds, mélange singulier de trois ou quatre tempéraments fondus en un seul, — qui pourrait-ce bien être sinon le prince de la conversation française, l'aventurier à la fois frivole et prophétique auquel il n'aura manqué pour être un très grand écrivain qu'une meilleure surveillance de ses dons prestigieux, et, pour être un grand ministre, que la rencontre d'un roi capable de l'apprécier : Son Impertinence le comte de Rivarol?... Rivarol! Ce nom jette un scintillement de gloire et cependant l'homme qui le porta

(1) A propos du livre de M. DE LESCURE : *Rivarol et la société française pendant l'Émigration et la Révolution* (1882).