

La vie et l'œuvre d'Edmond Rostand

par Émile Faguet (1910)

Je l'ai dit souvent et j'ai le regret de le répéter, mais non le repentir de l'avoir cru, puisque je le crois encore, Edmond Rostand, c'est tout 1630, et par conséquent c'est le Romantisme français, je dis le romantisme purement français. Car il y a eu deux romantismes en France, dont l'un était français et l'autre français aussi, surtout français, mais un peu mêlé d'apports étrangers et un peu défiguré par des influences étrangères et le premier est celui de 1630 et le second est celui de 1820. Edmond Rostand est un romantique français de 1630 et il réunit en lui tous les éléments divers du romantisme de cette époque-là. Il va, très exactement, de Corneille à Scarron en passant par Théophile. Il est sublime, il est précieux et il ne se refuse pas d'être burlesque, dont par parenthèse je ne le blâme point quoique sachant que là est le péril.

Le romantisme de 1630 c'était, comme tout ce qu'on appelle romantisme la prédominance de la sensibilité et de l'imagination sur la raison, le raisonnable et le régulier, et j'ajoute une légère prédominance de l'imagination sur la sensibilité. Il visait au grand, c'est-à-dire aux conceptions pour lesquelles la raison ne suffit pas et qui demandent un transport de l'imagination créatrice, partant de la réalité, mais la dépassant, et ceci est la définition générale de Corneille comme de Shakespeare.

Il visait aussi à l'inattendu, à l'imprévu, au rapprochement surprenant d'idées disparates au premier abord, à cet esprit de finesse qui saisit ou qui invente des rapports insoupçonnés entre des choses fort éloignées, pour le vulgaire, les unes des autres. Et ceci est le subtil, le maniéré, et quand il est dans une certaine mesure juste ou qui paraît juste, le précieux. C'est Théophile, c'est Cyrano. Il a beaucoup d'imagination encore dans cet esprit-là, une imagination qui vise au fin au lieu de viser au grand, au délicat au lieu du sublime, mais une imagination très vive, assez forte même, saillante pour ainsi parler et aigüe La Bruyère a bien vu cela quand il nous parle de cet esprit précieux « où l'imagination a trop de part ».

Et enfin, par une dégénérescence ou plutôt par une transposition, le précieux, souvent chez les précieux eux-mêmes, exemple Voiture, devenait le burlesque. Le burlesque, c'est une imagination gaie, drôle, bouffe, qui se moque du précieux, avec les procédés mêmes du précieux ; je dis plus, avec le fond même du précieux, à savoir la recherche de l'imprévu et du surprenant, et par conséquent ce peut être et c'est souvent le précieux se moquant lui-même de lui-même. Voiture est précieux quand il est sérieux et burlesque quand il s'amuse. Scarron, qui ne peut être sérieux, est burlesque continuellement, avec de l'imagination gaie qui est incroyable. Il parodie les précieux, c'est son procédé constant, et il parodie souvent, peut-être toujours, le précieux qu'il avait en lui. Inutile d'ajouter que cet esprit des burlesques devient très vite et presque forcément un esprit de mots. La recherche de l'imprévu, des rapports inattendus entre les idées, amène vite les esprits débiles, et aussi les esprits vigoureux en leurs moments de détente, à la recherche des rapprochements de mots, à la recherche des allitérations, des jongleries verbales et des calembours, et ceci n'est point burlesque en soi, mais un des exercices naturels et favoris du burlesque.

Toute littérature romantique a comme naturellement et presque fatalement sa littérature précieuse et sa littérature burlesque. Les groupes romantiques ont toujours

eu des précieux et des burlesques, et très souvent même, dans un seul poète romantique, il y a un précieux et un burlesque qui font très bon ménage avec l'homme d'imagination grandiose et grandiloquente. À la vérité, Corneille n'est jamais burlesque ; mais il est précieux très souvent. Shakespeare est sublime précieux et burlesque. Hugo est sublime, précieux et burlesque, ce dernier même avec une complaisance extraordinaire et inquiétante. Il semble que ces trois choses se tiennent.

Elles se tiennent en effet. L'imagination du grand, l'imagination du rare, l'imagination de l'excentrique sont comme trois degrés, et si l'on ne monte pas facilement du dernier au premier, on descend très facilement du premier au dernier en ces moments de production facile où l'on fléchit, sans doute, mais sans se dépayser et en restant encore dans sa nature propre et dans son propre tour d'esprit. Corneille peut devenir précieux; ce serait absolument impossible à Voltaire.

Edmond Rostand a tout cet esprit de 1630. Il est Cornélien, Théophilien. Cyranien, Voituriste et Scarronien. Il est tout le romantisme proprement français. Je l'ai comparé à Alfred de Musset. je ne m'en dédis pas, quoiqu'il y ait tout un côté de Musset, et le plus accessible au public, qu'il n'a point ou qu'il a très peu, sur quoi nous reviendrons plus loin; mais il a certainement beaucoup de Musset. Il a en lui le Musset romantique des Contes d'Espagne et d'Italie il a en lui le Musset shakespearien de Lorenzaccio ; il a en lui le Musset précieux d'On ne badine pas avec l'amour et il a en lui le Musset burlesque de la Ballade à la Lune. Tous ces Musset-là, si je puis m'exprimer ainsi, qui eussent été tout à fait à leur place et à leur aise de 1630 à 1660 et que comprenait Théophile Gautier, qui a si bien compris lui-même qu'il était lui-même de tous ces Musset-là sont dans Rostand. Ils sont dans les Musardises dans les Romanesques , si comparables à A quoi rêvent les jeunes filles , dans la Princesse lointaine , si proprement shakespearienne et shakespearienne à la manière de Musset, dans la Samaritaine , qu'on dirait écrite après une lecture de la première partie de Rolla . Rostand est un Musset moins déclamatoire et plus précieux, aussi spirituel et qui rêve de la même façon . Son tour d'imagination est le même. Son tempérament n'est pas le même, et nous nous expliquerons là-dessus ; mais son tour d'imagination est le même. Tous deux sont des romantiques assez spirituels et assez souples pour parcourir tout le registre du romantisme et pour en mêler, à dire ainsi, les éléments avec aisance, avec une maestria fringante et un soupçon d'insolence, aimable encore.

Ainsi doué, ainsi marqué par décret individuel de la Providence, Edmond Rostand commença par des vers gais, rians, alertes, simples, verdissants, où l'on sentait comme la démarche alerte, sautillante et bondissante de la jeunesse ou plutôt de l'adolescence. C'étaient les Musardises, poèmes très ingénieux, la plupart exquis déjà de prestesse, de désinvolture et d'une sentimentalité légère, mousseuse et capiteuse. On parla d'un nouveau Banville ; il fallait parler d'un Banville rajeuni, qui, même pour commencer n'était pas imitateur, qui était de sève forte et fraîche et qui ne deviendrait jamais « le vieux clown ». Du reste, il était très vrai que ce jeune homme se faisait remarquer par la virtuosité, par la possession déjà complète de son instrument, par le don, si rare, assez dangereux aussi, que Victor Hugo possédait également, dès la vingtième année, de mettre en vers et en vers agréables, absolument tout ce qu'il voulait . Chez Rostand, comme chez Hugo, comme chez Mozart, l'artiste précédait le poète, phénomène assez rare, dont il n'y a rien à augurer; car il arrive que dans l'artiste précoce un poète ne naît jamais, comme il arrive qu'il y naisse, ou plutôt s'y développe et finisse par prendre la maîtrise; comme il arrive que dans un jeune poète qui est

encore artiste maladroit, l'artiste se forme peu à peu et se met au service du poète à qui désormais ne manque rien. Les Musardises étaient une promesse significative, intéressante, qui pouvait être décevante, qui pouvait n'avoir pas trompé.

Les Romanesques vinrent ensuite. Edmond Rostand s'était trouvé. Il s'était trouvé comme poète dramatique, d'abord. Il l'était essentiellement. Qui saura dire les rapports étroits, les rapports intimes qui existent entre le romantisme et la poésie dramatique ? Le poète romantique est fait pour le théâtre, il a besoin du théâtre et il ne peut pas se passer du théâtre. On a dit que le théâtre vit de réalité bien observée. C'est presque faux; c'est un peu vrai ; c'est surtout faux. Parce que le théâtre ne laisse pas au spectateur le temps de la réflexion et parce que le spectateur sait qu'il ne l'a pas et prend son parti de ne pas l'avoir, il faut que le théâtre ravisse, transporte, enlève le spectateur, et c'est précisément l'affaire de l'imagination et du mouvement qui est lui-même une faculté de l'imagination. Tous les grands poètes dramatiques sont surtout de grands imaginatifs. On peut faire du théâtre avec de l'observation, de la raison et de la logique, et les âges qui n'ont pas d'imagination font du théâtre ainsi. Seulement de leur théâtre il ne reste rien. C'est l'histoire du théâtre du XVIIIe siècle. C'est par leurs belles parties d'imagination que Racine et Molière ont réussi sur le théâtre, comme c'est par leurs parties de forte et profonde psychologie qu'ils ont réussi auprès du lecteur; mais c'est par leurs parties d'imagination qu'ils ont triomphé aux chandelles. Le poète romantique a donc la première des qualités requises au théâtre ; il lui faut encore quelques-unes au moins des autres ; mais il a la première.

Dès les Romanesques , Rostand se montra homme de théâtre. Il avait l'instinct d'une fable ingénieuse, curieuse, originale, à amuser l'imagination. Il avait le don du mouvement, de l'action vive sans être précipitée, ne s'arrêtant jamais et se renouvelant par elle-même. Il avait l'instinct du mot extérieur jaillissant, ailé, passant la rampe. Le premier acte des Romanesques alla aux nues ; les deux autres, moins drus, ne recevant pas une sève suffisante d'une matière qui n'était pas assez ample, tombant aussi, c'est trop dire, descendant un peu du côté de ce burlesque qui déjà était, en même temps qu'un don heureux, un défaut périlleux de l'auteur, furent moins goûtés ; l'ensemble fut accepté avec un grand applaudissement et comme un émoi d'espérance.

La Samaritaine suivit de près. On n'y trouvait point de burlesque, ni même de semi-burlesque, le sujet s'y opposant absolument; mais on y trouva du précieux, qui blessa un peu, en une histoire si grave, les juges un peu sévères. Ce qu'on y trouva surtout, c'était une éloquence puissante ardente, tout orientale, et des vers et des couplets d'une suavité tout évangélique, des vers et des couplets qui semblaient couler du Siloé...

Pareilles à ces eaux si pures et si belles

Oui coulent sans effort des sources naturelles .

Ce fut un enchantement. Bien que le défaut sensible de cette pièce soit que Jésus n'y joue point, tout compte fait, le principal rôle, cependant l'esprit de Jésus, un esprit de fraîcheur limpide, rajeunissant la terre, l'air, l'humanité tout entière, y était si bien, partout répandu que ce fut un succès d'attendrissement, d'émotion pleine et douce, de sensibilité religieuse. Ce succès se renouvela toutes les fois qu'on reprit cette pièce

pleine de grâce et se renouvellera toutes les fois qu'on la voudra reprendre. La Samaritaine est dans l'oeuvre de Rostand une oasis en Orient.

La Princesse lointaine est à peu près de la même époque, peut-être un peu antérieure et il n'importe. Cette fois, Edmond Rostand visait au grand et au très grand. Il voulait prendre un rêve en action et mettre dans l'action toute la beauté sublime d'un rêve héroïque. La fable est symbolique. Il y a quelque part une princesse adorable, de toute beauté et de tout charme. Joffroy Rudel, prince et poète, en est amoureux sans l'avoir vue. Il va vers elle, déjà fatigué, affaibli, presque mourant, avec d'humbles compagnons qui, par une sorte de contagion, partagent son enthousiasme. Il arrive. L'idéale beauté est séparée de lui par des obstacles matériels que, relativement, il est facile de vaincre. Elle l'est beaucoup plus par ses caprices, par sa versatilité féminine, par quelque perfidie plus ou moins consciente qui la pousse à prolonger les épreuves de ceux qui l'aiment plutôt qu'à les abrégés. Entendez que l'idéal est décevant, qu'il ne s'ajuste pas à nos désirs, qu'il est facile d'en rêver, plus difficile de l'atteindre, infiniment plus difficile encore de le posséder, de l'épouser, d'en faire sa vie. La Princesse lointaine s'humanise enfin et met ses lèvres sur les yeux et sur la bouche de son amant au moment qu'il meurt. Entendez que la vie entière se passe à poursuivre l'idéal et qu'on meurt, du reste content et ravi, de l'avoir senti un instant. Ce moderne Roman de la Rose, un peu déparé par le rôle tout matériel et trop matériel d'un odieux mercanti, est un charme du cœur et surtout de la pensée. Il nous donne le plaisir de voir très clairement une grande idée philosophique à travers le voile d'une fiction ingénieuse; et l'idée est belle et le voile est d'une richesse admirable. Les vers définitifs y abondent :

Oui, tous les grands amours travaillent pour le ciel.

Que d'hommes meurent loin de la Terre Promise de leurs rêves :

Combien

Moins heureux, épuisés d'une poursuite vaine,

Meurent sans avoir vu leur princesse lointaine !

Sur le plaisir pervers d'étouffer dans l'amour l'amitié qu'un homme a pour un autre homme :

Heureuse de tenir dans ses bras un Oreste,

Dont le Pylade meurt, qui le sait, et qui reste.

Et surtout celui-ci qui résume et condense en lui l'esprit de tout le poème :

On finit par aimer tout ce vers quoi l'on rame.

Quelques années plus tard paraissait *Cyrano de Bergerac*. Ce fut comme un coup de tonnerre. Ce fut la journée de théâtre la plus éclatante depuis *Hernani* et ce fut un *Hernani* sans bataille. Il y eut unanimité de Paris, des Provinces, de l'Europe entière. On se sentait en face d'un chef-d'oeuvre. On a dit que la pièce avait dû son succès à

ceci qu'elle était « héroïque », qu'elle était comme une protestation contre le « naturalisme » et qu'elle permettait de respirer du naturalisme. Il ne faut rien croire de cela. Le naturalisme était déjà en décadence très marquée à cette époque, et au théâtre, il n'avait *jamaïs* rencontré de succès sérieux. Sans doute on attendait quelque chose; mais on n'était étouffé par rien. Ce qu'on saluait avec ravissement, c'était une bonne pièce. Ce qu'on saluait aussi, c'était la renaissance éclatante de ce romantisme que les Français ont comme dans le sang, non pas depuis *Hernani* mais depuis le *Cid*, c'était la pièce à grands sentiments et à grands coups d'épée et à grandes tirades éloquentes, du reste admirablement composée, commençant comme une comédie, continuant comme une tragédie romanesque, poursuivant comme un drame de cape et d'épée, s'achevant comme une élégie, dans une atmosphère d'automne et de crépuscule. Un grand critique, dans un sentiment de vive bienveillance, je crois, pour l'auteur, fit remarquer que ce n'était pas là une nouveauté, le commencement d'une ère, mais au contraire l'oeuvre la dernière venue de tout un genre qui remontait très haut dans l'histoire de notre littérature et non pas seulement de la nôtre. Il avait raison. C'était un *Cid* ou un *Nicomède* ou un *Don Sanche d'Aragon*, ou un *Ruy Blas*. Le critique ne voulait pas que Cyrano fût un homme nouveau; mais il lui donnait ses lettres de noblesse.

Ce que tout le monde a fait remarquer, en revanche, c'est qu'Edmond Rostand était tout entier, cette fois, dans sa pièce. Ses grandes qualités s'y déployaient dans toute leur ampleur, et ses défauts mêmes, ou si l'on préfère, ses qualités secondaires, l'y suivaient. Il y était épique, il y était fastueux, élégiaque, attendrissant à n'y rien souhaiter; il y était comique; il y était précieux; mais quoi? il plaçait sa pièce au temps des précieuses et il faisait parler des précieuses; un peu d'excès dans ce sens n'eût été que trait de couleur locale et il n'y avait point d'excès; et quand Cyrano disait, voyant Roxane en embrasser un autre en récompense d'une déclaration que lui, Cyrano, avait faite :

Puisque sur cette lèvre où Roxane se leurre

Elle baise les mots que j'ai dits tout à l'heure.

il avait simplement beaucoup d'esprit dans beaucoup de sensibilité et il était pour ainsi parler, dans le sublime du précieux.

Peut-être le quatrième acte, brillamment soldatesque, du reste, était-il, je ne dirai pas plus vulgaire, mais d'un grain moins pur que le reste; mais l'admiration sans réserve renaissait à ce merveilleux acte V, où l'élégie, et l'élégie en action, traînait harmonieusement ses longs habits de deuil, où la mort d'un héros et d'un poète se présentait en beauté et en gloire, où le héros poète regardait tomber les feuilles mortes, et disait avec un retour sur lui-même :

Et malgré leur chagrin de pourrir sur le sol

Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol.

Cyrano de Bergerac est comme une pièce qui aurait été écrite par Corneille en collaboration avec Théophile et Benserade ou par Hugo en collaboration avec Musset. Il a pris son rang dans le groupe des oeuvres qui ne peuvent pas périr.

A partir de *Cyrano*, l'évolution d'Edmond Rostand devient très visible. Déjà dans la *Princesse lointaine* il tendait vers le drame épique. Seulement la *Princesse Lointaine* n'était qu'un épisode de drame épique. Pour faire de la *Princesse lointaine* un drame épique proprement dit, il aurait fallu nous montrer Joffroy Rudel dans son château de Provence, rêvant de la Princesse de Tripoli, puis Joffroy Rudel sur les flots ; puis Joffroy Rudel un instant trahi par son ami Bernard ; puis Joffroy Rudel mourant enseveli dans les cheveux de la Princesse ; puis Joffroy Rudel *ressuscité* dans le cour de Bernard et de la Princesse, les animant à la croisade sainte, et Bernard et la Princesse se consacrant à une grande oeuvre, jusqu'au jour où, mourant eux-mêmes, ils se disent : « Nous allons le rejoindre, - Il fut toujours en nous ».

Avec *Cyrano*, nous avons le drame épique complet. De plus en plus, Rostand va tendre à cette forme d'art et toujours l'atteindra plus ou moins heureusement, mais toujours l'atteindra. *L'Aiglon* est le poème de la faiblesse héroïque, du rêve de grandeur se posant sur une âme trop faible ou plutôt trop mal servie par ses organes pour le pouvoir porter; d'un jeune homme pliant sous un trop grand souvenir trop amoureusement caressé. Comme Hamlet fléchit sous un trop grand devoir, Césarion fléchit sous un trop grand nom et il en meurt. C'est l'histoire d'un homme, c'est l'histoire de plus d'un peuple. Ainsi Rome plia sous les grands souvenirs qu'elle portait, *nec se Roma ferens* ; ainsi d'autres peuples, modernes, sont accablés sous leur histoire et par le désir et l'impuissance d'en être dignes.

En sa composition la pièce est magnifique, comme toutes les pièces de Rostand. Il a en perfection le génie architectural. Il y a des défaillances dans l'exécution. Si le rôle de Flambeau est exquis, celui de Metternich est contestable. Si la scène de l'Aiglon devant l'amour « Je déchire... Je déchire... et je suis déchiré », est quelque chose comme une élégie héroïque, l'acte du *veglione* disperse l'attention et la refroidit. Mais tout, de *L'Aiglon*, dût-il périr, ce que je suis très loin de croire, il resterait l'acte étonnant du champ de bataille de Wagram, vision merveilleuse qui porte jusqu'aux dernières limites les émotions de terreur et de pitié et de grandeur, grand poème épique et tragique à lui tout seul et qui rappelle à l'esprit, quand on songe à comparer, les plus grands noms de la littérature dramatique depuis Eschyle jusqu'à Shakespeare. Le plus bel acte tragique de toute la littérature romantique française est le cinquième acte de *L'Aiglon*.

Toujours plus haut, du moins dans ses conceptions, Rostand a voulu essayer du drame épique-philosophique, à la manière de la *Tempête*, de Shakespeare, c'est-à-dire du drame qui, dans une action épique, sous l'enveloppe, pour ainsi dire, d'une action épique, raconte, prise à un certain point de vue, l'histoire même de l'humanité. Un homme, comme tant d'autres, a un grand rêve, faire régner la lumière sur la terre, y faire régner la vérité, la justice, la bonté et l'amour. Il a pour ennemis, et il les rencontre à chaque pas, les partisans intéressés des ténèbres et de la nuit, et aussi les envieux, ceux qu'importune la gloire qui accompagne quelquefois les grands desseins; et aussi les égoïstes, femme coquette qui veut accaparer le génie et s'en faire un jouet agréable, et aussi les simples imbéciles qui, en ne voyant pas le bien, lui font obstacle tout autant que ceux qui font le mal. Et cet homme, après des péripéties diverses, s'aperçoit qu'il est impuissant, que ce n'est pas lui, si tant est que ce puisse être jamais quelqu'un, qui transformera jamais la terre et que son oeuvre est parfaitement vaine. Dépouillé de son illusion, que fera-t-il ? Il continuera ! Il s'avisera de ceci, qu'il faut toujours essayer de faire le bien *comme si* on pouvait le faire et quand

même on a acquis la certitude qu'on ne le fera point; que c'est même là le devoir, car il consiste à faire quelque chose sans espoir de profit, de récompense, ni même de succès. Il transformera ainsi dans son cœur le rêve en devoir, l'espérance en charité et la foi en amour pur.

Voilà ce que se dit le penseur. Le poète intervient et dit : « Ceci, c'est le coq. Oui, c'est le coq, qui chante avant le jour et qui croit qu'il fait lever le soleil, qui croit qu'il crée la lumière, parce qu'il la pressent. Qu'un jour le coq s'aperçoive que le soleil peut se lever sans qu'il ait chanté, il sera triste ; mais s'il n'est pas un coq de gloire ou un coq de vanité, il continuera de chanter *comme si c'était lui qui fit lever le soleil.* » *Chantecler* était conçu ; il était même à peu près composé. Il ne restait plus qu'à l'écrire.

L'exécution fut inférieure à la grandeur de l'idée. La pièce est trop longue. Il y a des moments où elle semble un peu s'endormir. Il y a des moments où l'idée maîtresse, dont il importait que le lecteur ne fût distrait et ne se détachât jamais, devient un peu indistincte, encore que l'auteur on le sent à le relire ne l'abandonne jamais. Il y a un peu de développement facile et, comme déjà dans *l'Aiglon*, l'auteur se laisse aller à cette abondance, à cette effusion et profusion dont il lui est difficile non seulement de se défendre, mais de se défier. Le burlesque, l'esprit de mots, le jeu (les mots et le jeu de mots, qui semblait bien étranger au sujet, sont dans cette pièce plus que toute autre, au contraire, où l'auteur vise à tomber presque sans cesse, soit tendance naturelle, soit précisément parce que le sujet est très sérieux, et que l'auteur en a eu peur, a craint d'ennuyer et a eu recours aux procédés d'amusement qui appartiennent à un autre genre littéraire.

Ces défauts, que je n'ai songé ni à taire ni à pallier, sont compensés d'abord par la beauté de l'idée générale et par l'ingéniosité du symbole ; ensuite par des morceaux lyriques, non sans taches encore, mais qui dépassent tout ce que Rostand, en tant que poète lyrique, avait produit jusqu'alors, l'Hymne au Soleil et ce que j'appellerais la profession de foi du coq (II, 3); enfin par un nombre extraordinaire de vers qu'on peut isoler, valant par eux-mêmes et qui sont parmi les plus riches de sens et les plus fortement frappés de toute l'oeuvre de Rostand :

Chanter, c'est ma façon de combattre et de croire ;

Je pense à -la lumière et non pas à la gloire.

Ils abondent surtout dans le plus beau des actes de *Chantecler*, qui est le dernier. Patou :

Je veux bien.

Nul ne sait regarder pleurer comme un vieux chien.

Chantecler :

Mais si je chante, exact, sonore et si, sonore,

Exact, bien éveillé, pendant longtemps encore,

Chaque ferme a son coq qui chante dans sa cour,

Je crois qu'il n'y aura plus de nuit - Quand? - Un jour

Chantecler :

Pensant que la moins triste et plus pieuse tombe

C'est la terre qui s'ouvre à la place où l'on tombe.

Et, comme un vers que j'ai cité, résumait toute la *Princesse lointaine*, ce vers résume tout *Chantecler* comme formule saisissante :

Il n'est de grand amour qu'à l'ombre d'un grand rêve !

Rostand, très jeune encore, s'en ira vers de nouvelles destinées, à coup sûr grandes et belles, vers le drame épique certainement ; et c'est où je le convie le plus complaisamment et avec le plus de confiance ; vers le drame philosophique exprimé dans une épopée, et c'est où je trouve qu'il a donné sa mesure en tant que conception et composition générale ; qu'il ne l'a pas donnée en tant qu'expression significative et maîtrisante de chaque détail ; et qu'il peut la donner à la condition, non pas d'un plus grand effort, mais peut-être d'un moindre effort.

Quoi qu'il fasse, il ne fera jamais rien d'indifférent. Il aura à combattre la raillerie facile qui s'excite contre toute grandeur et qu'il a, comme par avance, flagellée à verges vertes dans *Chantecler* ; la jalousie qui s'attache à tout succès et qu'aussi dans *Chantecler*, en la personnifiant comme elle le mérite et en lui donnant le nom qui lui sied, il a condamnée au mépris, sinon au silence; quelque chose encore, mais qui a très peu d'importance, la levée de boucliers, très lourds, qui a été faite en France contre le romantisme, rendu responsable de toutes les erreurs et de toutes décadences, niaiserie qui, pour être furieuse chez les uns et solennelle chez les autres, ne pèsera pas d'un grand poids dans la balance des esprits équilibrés.

Je n'ai pas besoin de dire que Rostand est de ceux que les obstacles de ce genre n'arrêtent ni n'intimident, mais seulement excitent et mettent en humeur quand il daigne les apercevoir.

Tel qu'il est, au moment où j'en parle, il est, par delà le romantisme de 1820, l'héritier direct du romantisme de 1630, c'est-à-dire du romantisme proprement français. Ce qui distingue ces deux romantismes, c'est que le premier, malgré quelque influence espagnole qu'il a admise, mais surtout pour l'épurer, est presque absolument autochtone, piété dans le sol comme Chantecler dans sa terre natale, tout plein de qualités vraiment françaises, imagination puissante, mais éloquente plutôt que rêveuse ; goût du grand, mais dans l'action et dans l'effort; sensibilité profonde, mais qui se connaît et qui s'analyse; fantaisie, mais spirituelle et gaie; esprit, mais joyeux et incisif plutôt qu'amer; subtilité, mais qui même dans ses excès est une tendance à la finesse et non à l'obscurité ; goût du burlesque, même, mais qui n'est pas laborieux et triste et n'est qu'une débauche rapide et légère de l'imagination qui s'amuse.

Et ce qui distingue le plus le romantisme de 1630 de celui de 1820, c'est que dans celui de 1630 l'imagination, tout compte fait, prédomine sur la sensibilité, et que dans celui de 1820, la sensibilité prédomine sur l'imagination. Le romantisme de 1820 est encore essentiellement français ; c'est mon avis très décidé; mais il faut convenir qu'il a un peu subi l'influence des littératures septentrionales et qu'il y a pris, non point du tout son *fond*, mais une *couleur* particulière. Voyez un peu, par supposition d'impossible, quel effet aurait produit *Volupté* publié en 1630 ! Les *Nuits* d'Young, sans la noyer, ont flotté au moins sur la France.

Ce qui distingue encore le romantisme de 1820 de celui de 1630, c'est que, chez la plupart des romantiques de 1820 la sensibilité l'emporte sur l'imagination, non point chez un Hugo, mais presque chez tous les autres, ou tout au moins rappelle à elle l'imagination et prétend toujours la mettre à son service. Le romantique de 1630 est un homme qui sent très vivement - songez à Corneille, à Théophile, à Cyrano, à Tristan, à Saint-Amant - mais qui aime le plus souvent à s'extérioriser, c'est-à-dire, pour ainsi parler, à confier sa sensibilité à son imagination qui l'agrandit, l'amplifie, l'enrichit, l'applique à d'autres qu'à lui-même, la répand sur l'univers. Le romantique de 1820 est de très riche imagination, mais a au moins une tendance à la faire travailler au profit de la sensibilité, à aiguiser sa sensibilité par son imagination, à enrichir, à doubler, à tripler son *moi* par les façons diverses non seulement dont il l'observe, non seulement dont il le sent, mais dont il l'imagine. Il se fait ainsi une sensibilité maîtrisante, despotique, tyrannique, en partie fautive du reste, mais toujours en exercice et toujours en avidité d'elle-même. La sensibilité a comme absorbé l'imagination et s'en est enflée, hypertrophiée et intoxiquée, et de ce qu'elle était assez forte pour dominer, elle a pris des aliments qui l'ont développée de manière à dominer plus encore.

Or, chez Rostand, comme chez le romantique de 1630, c'est bien l'imagination qui domine avec toutes ses puissances et je permets que l'on dise avec quelques-uns de ses excès. On a remarqué comme, tout mesuré, l'amour tient peu de place dans ses écrits, comme dans Hugo du reste ; car Hugo fait exception dans L'Ecole dont il est le chef ; comme l'amour est chez Rostand quasi effacé et pâissant dans le rayonnement des passions qui l'avoisinent : générosité, désintéressement, amour de la gloire, grandeur d'âme, amour du beau. C'est ce qui distingue Rostand de cet Alfred de Musset avec lequel il a tant de rapports et auquel je persiste à le comparer, sous le bénéfice de la réserve que je fais à présent. Goût shakespearien, fantaisie, goût oratoire, esprit, gaminerie spirituelle, précieux, burlesque, tout Musset est dans Rostand, sauf les *Nuits*, sauf les cris aigus de sensibilité déchirée et frémissante. Il est impossible de mieux marquer la différence des deux romantismes, comme aussi leurs nombreuses et éclatantes similitudes.

Rostand représente donc deux traditions françaises, infiniment glorieuses l'une et l'autre, et des deux, il représente davantage celle qui est la plus française, la plus anciennement française et la plus destinée, à travers les oscillations et péripéties de la littérature, à reparaître périodiquement et à se renouer ; et il la représente sans parti pris, sans ferme propos, sans imitation, avec une originalité parfaite, avec une personnalité très nette et très tranchée. Il fait songer à tous les poètes du premier romantisme et à quelques-uns du second, et il ne ressemble précisément, il ne s'ajuste précisément à aucun d'eux. C'est un poète national qui est essentiellement personnel.

Si donner des avis à de tels hommes n'était pas, en cherchant à être utile, trouver surtout le ridicule, je lui recommanderais d'élargir son cadre pour assouplir sa manière, déjà, à la vérité, si souple. Je voudrais qu'il ne fît pas uniquement de la littérature dramatique ; que, par une infidélité à lui-même comme il en a fait quelques-unes, notamment dans *Un soir à Hernani*, il délaissât, rarement mais quelquefois, sa muse dramatique, pour la retrouver ensuite, plus riche de ses dérivations mêmes, et plus dispose et plus féconde. Le théâtre donne à l'esprit un pli qu'il faut effacer de temps en temps pour que l'esprit reste plus pliant. Quelques diversions vers la poésie épique dans la manière de Victor Hugo, pour quoi Rostand est merveilleusement doué, vers la nouvelle en vers qu'il me paraît apte à traiter avec une admirable dextérité, vers le discours en vers - il en a fait, et d'exquis - ne desserviraient point son éminente faculté dramatique et, je crois, lui seraient, au contraire, très utiles. Et qu'il revienne ensuite au drame romanesque, au drame historique ou au drame philosophique avec des forces et avec des souplesses renouvelées !

Quelque voie qu'il suive, ou qu'il s'ouvre, il est si merveilleusement doué qu'il s'y couvrira de gloire et la revêtira de gloire elle-même. Quelque mer qu'il coure, il aura toujours dans ses voiles le vent heureux, plein de chansons berceuses, plein de force aussi et d'élan, qui

Fait glisser jusqu'au port la nef comme un grand cygne.

Emile FAGUET,

de l'Académie française.