

DE L'ÉDITEUR

AU PAYS DU ROMAN



Biblioteca Centrală Universitară
"Carol I" București

Cota..... T 162 707

306/13

JUSTIFICATION DU TIRAGE

*Il a été tiré de cet ouvrage
50 exemplaires sur vélin bibliophile
numérotés de 1 à 50.*

B.C.U. "CAROL I" BUCURESTI



C20132814

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour
tous les pays. Copyright 1931 by Editions R.-A. CORRÊA.

A

ANDRÉ MAUROIS

sont offertes

en affectueux témoignage

ces modestes études

sur une littérature

qu'il comprend mieux que personne

Il y a des fanatiques du roman anglais.
Mais pourquoi le sont-ils ?

*
* *

Les Français ont l'esprit abstrait. Je ne les en loue ni ne les en blâme : c'est un fait. Mais le roman a horreur de l'esprit abstrait. Nous avons cependant de grands romanciers : Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola.

Stendhal est un moraliste ; il raisonne sans cesse sur les cas de ses héros, et si vite que son intelligence nous aveugle, comme un phare automobile, les moucheron de la nuit.

Balzac a une philosophie sociale ; il veut en faire la preuve, et il la fait, car il a toujours raison ; mais il sait à l'avance qu'il

aura raison : c'est facile pour un homme de génie.

Flaubert possède une expérience, la sienne propre ; elle est considérable. Charles du Bos a établi que Flaubert, en tant que Normand, avait une âme de viking : il y a un périple immense autour de son œuvre ; mais il a une idée de derrière la tête : sa propre apologie ; apologie du conquérant voué à la paralysie, du viking amarré, du grand rêveur perdu dans les sargasses de la réalité. Son thème éternel est le plus grand de tous. Comment vivre si l'on n'est pas une simple brute ? Madame Bovary s'empoisonne ; Salammbô meurt ; Frédéric Moreau regrette la maison publique ; saint Antoine rêve de devenir la matière : la conclusion est la même.

Zola est, au fond, le plus poète de tous, mais en tant qu'Italien, les problèmes le dominent plus que les êtres ; d'où sa passion politique, son goût puéril pour la Science, son lyrisme élémentaire qui est — à trois mille ans près — celui de Lucrèce. Mais il a aussi, comme Italien, le sens formidable du réel : la croupe de la Mouquette domine *Germinal*. Et *La Joie de vivre* est un des plus beaux romans qui aient

été écrits. Voilà de magnifiques tempéraments que l'esprit français a transformés en filtres. Ce sont des romanciers passionnants, mais incomplets en tant que romanciers (à l'exception de Balzac), par dédain instinctif du détail et d'autrui. Les Français, de Racine à Mauriac, tendent au général. Il faut l'admettre une fois pour toutes et, si l'on juge un conteur, le juger en fonction de cette tendance (1).

*
* * *

Les Anglais ont l'esprit concret. Pour que Carlyle établisse une philosophie du monde, il lui faut la baser sur des vestons. Leurs plus grands poètes ne confondraient jamais une violette et une asphodèle. Shelley sait la botanique, Browning, la musique et l'histoire : ils ne disent pas le vent, comme nous, mais le vent du Sud ou le vent d'Ouest ; ce sont des lyriques, mais aussi des navigateurs et des colonisateurs. Et ils ont peu d'idées. Les idées sont la ruine du roman. Des hommes, des circonstances, des faits, voilà le roman

(1) André Gide a établi une fois pour toutes que les Français étaient des moralistes et non des romanciers : je ne reviendrai donc pas là-dessus.

— hélas ! (1) Rastignac, Julien Sorel sont des ambitieux comme Harpagon est un avare, Emma Bovary, une *snob* sentimentale, Saccard, un spéculateur. Mais Tom Jones est Tom Jones; M. Micawber, M. Micawber; Rebecca Sharp est Rebecca Sharp : qu'en dire de plus ? Pour nous, chacun vaut surtout par ses points de contact avec autrui ; pour eux, par ses points de différenciation. Nous avons des gens du monde (2), ils ont des excentriques. Nos écrivains les plus amers sont des mondains déçus (La Rochefoucauld, Chamfort, Paul Hervieu) ; leurs grands satiriques, des solitaires triomphants (Daniel de Foë, Sterne, Swift, Samuel Butler).

*
* * *

Notre vie sociale fait de nous des révoltés soumis ; la vie sociale anglaise, des anarchistes d'abord secrets, puis déchaînés ou excentriques. Comparez Byron à Victor Hugo, Shelley à Vigny et, dans la fiction, M. Dorrit à Jean Val-

(1) Hélas, c'est pour moi — et pour quelques autres...

(2) Les apaches de Carco sont aussi sociables que les snobs de Proust : leurs usages ne sont pas les mêmes, voilà tout.

jean ou à l'archevêque Myriel. L'un devient soi-même dans la prison; l'autre se déforme au contact de l'édifice légal. Le héros anglais, c'est Robinson Crusoë se créant un monde dans une île déserte (et dans le réel, Brummel à Caen, Beckford à Fonthill Abbey, Elisabeth Barrett dans sa chambre de malade, Stevenson aux îles Samoa); le héros français, Alceste, dépité et rêvant de cette île déserte à côté d'une coquette (car Molière ne nous a jamais affirmé qu'il fût vraiment parti). Ce sont aussi deux conceptions du roman.

*
* *

Ce qui donne également, pour certains esprits, un charme infini au roman anglais, c'est sa mélancolie. Une délicieuse Anglaise me disait un jour : « Cette mélancolie, mais nous autres, Anglais, nous la portons tous en nous. » Il y en a peu dans notre roman. Et d'ailleurs, qu'est-ce que la mélancolie, cette musique, cet horizon de brumes qui enveloppe toute chose, ce prolongement, au delà des âmes, de ce qu'elles ont de plus prophétique, de plus ancien et de plus divin, cette efflorescence de douleur, de tendresse

et d'aspiration qui flotte autour de certains êtres, de certains paysages, de certaines émotions, de certains souvenirs, de certaines images, à la façon d'une essence ravie aux vieillesses des roses ?

Mystérieux secret, le plus pur peut-être de l'âme humaine. « La tristesse est inséparable, disait le R. P. Lacordaire, de tout cœur élevé, de tout esprit qui va loin. » Il n'y a pas ici jouissance morose, mais une expansion qui voudrait se croire infinie et qui souffre de ses frontières. Cette grandeur, nos moralistes l'ont dévoilée souvent ; rarement nos romanciers. Et quand nous l'exprimons, c'est à la façon des Latins : « La vie est bonne, la fille belle, le vin savoureux. Jouissons avant de mourir. » Les autres diraient : « La mort est là : aimons, dévouons-nous, donnons-nous, souffrons, afin d'exprimer avant de mourir le plus douloureux, mais le plus exquis de nous-mêmes ; non la jouissance, mais l'admiration pathétique et ulcérée de ce qui ne reviendra pas ! »

Cette mélancolie, elle est déjà dans Shakespeare dont elle forme une des harmonies essentielles : « Tu vois en moi, dit le soixante-

U 201328114 =
11

treizième Sonnet, le moment de l'année où les feuilles jaunes et rares, et qui tombent, pendent aux frissonnantes branches froides, arceaux dénudés, nefs en ruines où chantaient tout à l'heure les doux oiseaux. Tu vois en moi le crépuscule d'un jour qui, le soleil couché, s'éteint à l'occident et que la nuit engloutit par degrés, cette sœur jumelle de la mort qui clôt tout dans le repos... » — « Ne pleure pas sur moi quand je serai mort ; du moins cesse de pleurer quand cessera de tinter la morne cloche morose, qui avertira le monde que je fuis ce monde abject pour habiter avec les vers plus abjects encore. Ne vous souvenez pas même, si vous lisez ces lignes, de la main qui les a écrites : car je vous aime tant que je voudrais être oublié dans votre chère pensée si penser à moi devait vous causer quelque peine. » Ainsi s'exprime un autre Sonnet. Songez aux discours de James le Mélancolique, au clair de lune qui termine le *Marchand de Venise*, aux adorables paroles du duc dans le *Soir des Rois*, aux innombrables portraits de femmes si touchantes dans leur souffrance et dans leur tendresse. Mais cet air de mélancolie, il est

dans tout le théâtre du seizième siècle ; il emplit les scènes de Beaumont et Fletcher (voir le rôle adorable d'Ordella dans *Thierry et Théodoret*), il flotte autour de l'*Annabella* de Ford, de la *Duchesse de Malfi* de Webster, de la *Femme tuée par la douceur* de Heywood. Et Milton dans son *Penseroso* appelle à lui cette mélancolie comme une « nonne pensive, pieuse et pure ».

Voilà le mystère que le roman anglais a retrouvé : ce serrement de cœur, vous l'avez quand David Copperfield va annoncer à la mère de Steerforth que son fils s'est noyé (l'émotion est ici ailleurs que dans l'anecdote, elle est pour ainsi dire sous-jacente) ; quand on remonte du puits où il vient de mourir Stephen (des *Temps difficiles*) et qu'il désigne l'étoile à Rachel, sa seule amie ; quand le veilleur de nuit du *Magasin d'antiquités* rêve devant le feu qui ne doit pas s'éteindre. Le cher M. Dick de *David Copperfield*, Barnabé Rudge, Augustus, Toots, Smike sont les frères en inconscience et en tristesse secrète de James le Mélancolique, de Hamlet, des bouffons désenchantés, du pauvre Edgar du *Roi Lear*.

Mais tout le *Henry Esmond* de Thackeray n'est-il pas l'histoire d'un cœur voué à la mélancolie ? Qu'on songe encore aux rendez-vous aux Hêtres-Rouges dans le *Moulin sur la Floss*; à la fuite de Hetty dans *Adam Bede*; à l'arrivée de l'enfant aux cheveux d'or dans *Silas Marner*; à l'atmosphère fuligineuse et pathétique qui enveloppe dès le début les *Hauteurs battues par le vent*; aux rêves et aux tableaux que fait dans sa sombre pension la petite fille qui est l'amie de Jane Eyre; à la scène tragique dans l'église de Saint-Silas de *Jude l'Obscur*; à l'idylle aux champs de *Tess d'Uberville*; aux nostalgies de Dick Helder dans la *Lumière qui s'éteint*; à certains chapitres de George Moore (*Une Amitié* et *Resurgam*) dans les *Mémoires de ma vie morte*; à l'admirable Will du *Moulin* de Stevenson; au style même de Pater et à certaines pages de ses *Portraits imaginaires* ou de son *Marius* (1).

(1) Mieux qu'en aucune autre page, elle est résumée, cette mélancolie, dans la phrase divine qui termine le portrait de Watteau :

« He has been a sick man all his life. He was always a seeker after something in the world that is there in no satisfying measure, or not at all. »

Cette mélancolie, elle est aussi présente en ce moment qu'au temps de Shakespeare ; elle fait un des charmes de *Daphné Adeane* de Maurice Baring comme de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, de *Sur la Baie* de Katherine Mansfield comme de *Poussière* de Rosamond Lehmann. Elle est presque inexplicable et cependant elle survit à tous les autres sentiments. C'est une attitude si spéciale de l'âme anglaise en face de la vie que le mot « mélancolique » ne peut presque s'entendre qu'avec l'accent anglais. Il est pour elle ce que la *Sehnsucht* est pour l'âme allemande, la *Saudade* pour l'âme portugaise. Y a-t-il pour nous, Français, une disposition secrète de l'âme qui n'appartienne qu'à nous ? Je voudrais le savoir d'un étranger.

*
* *

Avoir lu Dickens, c'est avoir vécu une autre vie que la sienne. J'ai lu Stendhal, Jean-Paul Richter, Dostoïevsky, Gabriel d'Annunzio : ce sont des actions de l'esprit. Cela n'a rien à voir avec le fait bizarre que j'ai habité avec Florence Dombey la maison du

Petit Aspirant de Marine ; que j'ai serré les mains froides et gluantes de Uriah Heep, que j'ai entendu gémir la tempête dans le vieux bateau de Peggotty, que j'ai eu des rendez-vous avec Dora, avec Agnès Wickfield, avec Ruth Pinch, avec Lizzie Hexam, que j'ai haï M. Murdstone et passé la nuit sur un trottoir avec la petite Dorrit et la pauvre Tattycoram. Ces choses-ci se sont passées dans un autre domaine que celui de l'intelligence ; elles ont fait partie de ma vie seconde au même titre que mes rêves et mes souvenirs. Elles ont touché, non mon cerveau, mais ma propre réalité. Je ne vois pas d'exemple d'un autre écrivain nous ayant donné cela.

*
* *

Il n'y a jamais eu un roman sur la jeunesse plus irrésistiblement, plus suavement jeune que l'*Histoire de Pendennis* de Thackeray.

*
* *

Meredith, c'est Apollon déguisé à la fois en lord et en clown. Mais à tout moment le

divin visage apparaît derrière le masque du grand seigneur ou celui du bouffon : cet amour de la lumière, ce sens de la vie supérieure, ce goût souverain de l'harmonie, cette noble cadence, ce respect de la beauté et, en même temps, ces flèches acérées et soleil-leuses qui partent dans toutes les directions, tantôt pour frapper un ennemi et tantôt pour éclairer un problème. Mais c'est un Apollon qui a parfois le spleen et un goût immodéré des métaphores.

*
* *

Le naturalisme anglais comparé au nôtre, c'est un asile nocturne de l'Armée du Salut à côté d'un bouge.

*
* *

Ce qui a manqué le plus cruellement au roman anglais et où le nôtre a triomphé : la peinture de l'amour physique, va-t-il l'avoir maintenant ? J'en doute : l'érotisme n'est pas la sensualité, la volupté encore moins. Nous avons su faire des amoureux

qui ne fussent ni des timides, ni des obsédés, ni des déments, encore moins des pères de famille présents ou futurs.

*
* *

Le don d'être romancier est une qualité si anglaise que des romanciers médiocres n'en sont pas privés. On peut lire des conteurs de troisième ordre, même très démodés, et y prendre plaisir : *Pelham* ou *Eugène Aram*, de Bulwer-Lytton, par exemple, ou la *Femme en blanc* ou la *Piste du Crime*, de Wilkie Collins, ou Charles Reade ou Trollope. L'excès de la chose concrète fait qu'ils s'imposent encore à vous par la minutie et le relief de leur peinture.

*
* *

Avec Joyce, il naît un roman entièrement nouveau. Jusqu'ici, même chez Marcel Proust, le roman se trouvait presque en dehors de l'homme dans son effort de projection sur le monde. Avec Joyce, il est tout entier dans la tête de l'homme, il n'a presque plus

d'issue sur l'univers. Un tel phénomène se passe pour la première fois dans l'histoire de la littérature : il est gros de conséquences incalculables. Un individu seul dans le dédale infini de sa petite vie mène une formidable épopée qui retentit uniquement entre les parois de son crâne. C'est l'aboutissement logique, la fleur suprême de cette secrète anarchie du solitaire dont je parlais plus haut. Moralement, *Ulysses*, c'est Robinson Crusoë, mais Robinson Crusoë voué à son île déserte au milieu de la foule et s'enivrant de son *désertement*.

Daniel de Foë
par PAUL DOTTIN

L'été dernier, l'*Éclair* fit une enquête afin de désigner un patron des journalistes. Beaucoup de noms furent mis en avant, et jusqu'à celui de Saint-Simon, qui n'a jamais été un journaliste, et même de Saint-Paul, si j'ai bonne mémoire. Mais, en réalité, ce patron devrait être Daniel de Foë, et non seulement parce qu'il a été journaliste dans la pratique et professionnellement, mais surtout parce qu'il a compris mieux que personne et avant personne tout l'avenir et toutes les ressources littéraires, sociales et politiques du journalisme.

Cette œuvre et cette vie extraordinaires viennent d'être étudiées avec beaucoup de soin et de clarté par M. Paul Dottin dans trois forts volumes et résumées par lui au

cours d'un petit livre rapide et amusant qui renseignera sur l'essentiel de ce personnage inouï les lecteurs pressés qui n'auraient pas la patience de lire les 896 grandes pages de l'édition complète. M. Paul Dottin a d'autant plus de mérite d'avoir mené à bien son important travail que la vie de Daniel de Foë est un dédale presque inextricable d'aventures, de hauts et de bas et surtout d'intrigues politiques, d'autant plus difficiles à élucider que rarement l'Angleterre a été en proie à plus de complications que pendant cette période de 1660 à 1731 où vécut Daniel, c'est-à-dire pendant un laps de temps qui comprend le retour de Charles II, l'avènement de Jacques II, la révolte du duc de Monmouth, le débarquement et le triomphe de Guillaume d'Orange, le règne d'Anne et le passage du trône d'Angleterre à l'électeur de Hanovre. Or Daniel de Foë a été mêlé de très près à plusieurs de ces événements.

*
* *

Il était non-conformiste, ce qui le marqua profondément, d'autant plus que Charles II

et plus tard son frère inclinaient à ramener l'Angleterre au catholicisme. Puritain, Daniel de Foë avait donc autant d'ennemis chez les catholiques que chez les anglicans. Et si sa conduite privée eut des écarts que son puritanisme dut blâmer, il le regretta plus tard et finit sa vie au milieu des sévérités d'une foi ardente et intolérante.

Il était le fils d'un marchand de chandelles d'origine flamande qui avait épousé la fille d'un gentilhomme campagnard. Son père voulait faire de lui un pasteur, et il montra d'abord des sentiments religieux fort intenses, mais il aimait la vie; devenir un humble ministre dissident et se condamner à une existence de privations et d'épreuves ne le tentait guère; il rêvait de puissance et d'argent. Il fut donc mis en apprentissage chez un négociant de la rue de Cornhill qui importait des vins et exportait de la mercerie. Ce fut pour le compte de celui-ci qu'il voyagea pendant deux ans sur le continent, visitant les ports et les principaux centres industriels et commerçants, et qu'il commença à pratiquer cette expérience des hommes qui devait le rendre apte à tant de situations

avant de faire de lui un des plus grands romanciers.

Daniel de Foë était un vivant tissu de contradictions ; courageux et même hardi, il était sujet à de véritables crises de faiblesse morale qui le rendaient capable de toutes les lâchetés quand son imagination lui peignait trop au noir certaines calamités possibles ; prudent, il se jeta constamment dans les pires traverses ; vaniteux, il s'humiliait et se reniait sans peine ; puritain, et sincère dans son puritanisme, il n'était ni bon époux ni bon père et s'abandonnait à tous les désordres ; capable de bien des trahisons, il demeura inébranlablement fidèle à certaines amitiés ; subtil et rusé, il commettait d'in vraisemblables maladresses. Mais à travers tout cela se manifestait le trait le plus marquant de son caractère, une indomptable énergie, une vitalité de chat, qui le fit sortir à peu près intact des épreuves les plus redoutables : ténacité qui fait le fond de ses principaux personnages : de Robinson Crusôë comme de Moll Flanders, du capitaine Singleton comme de Lady Roxana.

En 1683, Daniel de Foë s'installe comme

mercier dans Freeman's Court ; il épouse en 1684 Mary Tuffley, dont il a huit enfants. Sa vie est active et ambitieuse ; il se pique de belles-lettres et se plaît à lire des vers ou à dissenter sur les sujets du jour devant un cercle d'admirateurs. Il rencontre aux courses de Newmarket le duc de Monmouth auquel il voue une adoration sans bornes, ce qui l'amena à prendre parti pour lui et à se joindre aux insurgés quand le duc de Monmouth, à la mort du roi, marcha contre Jacques II. Monmouth défait, Daniel de Foë se terre ; quand il sort de sa retraite, c'est pour se mêler aux clubs dissidents qui entretenaient la lutte contre un souverain trop catholique. Aussi, quand Guillaume d'Orange débarque à Torbay et que Jacques II part en exil, Daniel de Foë triomphe-t-il ; ce n'est pas pour longtemps ; il a mal administré ses affaires, le voilà en faillite ; il fuit encore, se cache dans le quartier de la Monnaie où les banqueroutiers étaient en sûreté, puis à Bristol. L'énergie de sa femme et l'activité de ses amis le tirent d'affaire ; il rentre à Londres et s'efforce de renflouer sa barque ; d'ailleurs, son dévouement aux

whigs et à la cause orangiste commence à lui rendre service. C'est le moment où il publie son premier grand ouvrage, l'*Essai sur quelques projets*. Les réformes qu'il y envisageait attirent l'attention sur lui ; le voilà nommé membre de la commission constituée pour percevoir un impôt sur le verre. Il est présenté au roi Guillaume qui s'inspire souvent de ses conseils ; il construit une manufacture de briques et de tuiles. Il est au comble des honneurs. Il mène à ce moment la vie la plus brillante : on se représente aisément ce que cet Anglais, fils d'un marchand de chandelles et commerçant failli, devenu le confident du roi, pouvait être en tant que snob ; Thackeray n'avait pas encore nommé la chose, mais elle ne date pas de lui. Daniel de Foë oublie alors son puritanisme, il a une maîtresse qui est marchande d'huîtres et une existence si dissolue qu'il a plusieurs appartements en ville et « change si fréquemment de domicile que son cocher était incapable de dire où son maître avait passé la nuit ».

Les conseils et les plans qu'il donne au roi Guillaume, à ce moment, sont d'un

homme d'État de génie, mais le vent tourne, une taupe a raison du souverain qui meurt d'une chute de cheval et, avec la reine Anne, la *High Church* l'emporte. Un pamphlet contre ses partisans fanatiques amène un mandat d'arrêt contre Daniel de Foë ; c'est un des moments où tout son courage soudain lui fait défaut ; il fuit encore, ne pouvant se représenter l'horreur de la prison et du pilori ; il écrit au secrétaire d'État une lettre pleine de repentir et d'humilité (1). Enfin, dénoncé, notre auteur va à Newgate, ce qui lui sera plus tard fort utile pour ses romans picaresques. Condamné à être mis trois fois au pilori et sachant à quels outrages de la populace le pilori condamnait le malheureux exposé, il offre, pour gagner du temps, de faire des révélations. Il savait qu'ainsi il inquiéterait les whigs et qu'ils entreraient en jeu : ce qui arriva ; il ne révéla rien et les trois jours d'épreuve furent trois jours de triomphe. Devenu le martyr de son parti,

(1) M. Paul Dottin qualifie cette lettre de « soumission abjecte » et de « basse platitude ». Ce sont là des termes un peu forts qui ne sont guère dignes d'un historien littéraire, écrivant paisiblement ces lignes, trois siècles après, à l'abri d'événements de ce genre.

Daniel de Foë fut l'objet d'ovations sans nombre et salué de guirlandes. Robert Harley, président de la Chambre des Communes, devina alors de quel appui lui serait ce pamphlétaire de génie et il se l'attacha.

Nous ne pouvons suivre ici en détail l'existence de Daniel de Foë au milieu de ses innombrables intrigues entre Robert Harley et le Lord-Trésorier Godolphin, entre les whigs et les tories. Journaliste, pamphlétaire, organisateur d'un bureau de renseignements central, voyageant pour le compte de l'État afin d'étudier l'opinion publique, Daniel de Foë tenait alors du directeur de journal, du reporter et de l'inspecteur général de police. Son importance et son influence étaient formidables ; ce qui ne l'empêcha pas d'être mis encore en prison, à l'occasion d'un nouveau pamphlet. L'arrivée de Georges I^{er} servira une dernière fois ses projets ; il s'accrocha désespérément au gouvernement nouveau qui l'employa. « Jusque-là, dit M. Dottin, passant pour un whig aux yeux du public, il avait contrôlé une partie de la presse whig pour le compte du gouvernement tory de Harley. Maintenant que, par

suite de ses relations avec les ministres déchus, il passait pour un tory, il lui faudrait contrôler la presse tory pour le compte du gouvernement whig de Townshend. » Il réussit à sauver Harley, accusé de haute trahison, mais sa déchéance n'en a pas moins commencé. Des soucis domestiques se mêlent à ses tribulations politiques. Cela fait lever le vieux levain puritain dont il ne s'est jamais débarrassé, et il écrit un livre de morale pédagogique qui a un grand succès, *L'Instructeur des Familles...*

En 1719, Daniel de Foë a cinquante-neuf ans ; il a eu une attaque d'apoplexie, il souffre de la goutte et de la gravelle ; il est amer, déçu, méfiant ; il a besoin d'argent, il lui en faut pour doter ses filles non mariées et pour rétablir ses affaires en désordre. Et c'est alors qu'il écrit ses chefs-d'œuvre : *Robinson Crusoë, le Journal de l'année de la Peste, la Vie et les Aventures du pirate Singleton, Moll Flanders, le Colonel Jack, Roxana*. Il les écrit sans idée d'art préconçue, sans souci de beauté, pour plaire au public et gagner de l'argent : il ne songe même pas à la gloire et il ne se douta jamais qu'il serait

immortel. Ce qui prouve qu'il ne suffit pas d'avoir l'attitude adoptée par beaucoup d'écrivains, depuis Flaubert, pour produire de grands livres, et que le don essentiel se manifeste en dehors des théories esthétiques. Il n'y a pas de recette, hélas ! pour passer à la postérité. Si l'exemple de Daniel de Foë est de quelque conseil, c'est pour nous indiquer qu'un romancier a plus à gagner à être mêlé à la vie qu'à vivre à l'écart d'elle, au moins pendant les années de jeunesse et de maturité, et que rien ne remplace cette expérience que donne la fréquentation des êtres. Brusquement, en 1730, Daniel de Foë prend de nouveau la fuite. Qu'est-il arrivé ? On suppose qu'un créancier l'a relancé et qu'il a peur d'être emprisonné pour dettes. Ou bien a-t-il été victime d'hallucinations séniles ? On peut comparer cette mystérieuse fuite d'un vieillard à celle de Tolstoï, à la veille de sa mort. Il y a là un phénomène psychologique qui nous échappe. Peut-être est-ce un secret mouvement de panique qui emporte l'âme au moment où elle va perdre la vie et qui lui crée l'illusion d'un refuge possible, — *ailleurs*. Daniel de Foë, grand ima-

ginatif, cherchait obscurément une île où trouver le calme et la paix. Et dans la conception même de *Robinson Crusoë*, dans cette création d'une île déserte, ne faut-il pas voir un signe avant-coureur de sa grande peur de 1730 ?

En 1731, il se fixa de nouveau à Londres, mais hors de chez lui et dans le quartier pauvre et populeux, « fouillis de ruelles tortueuses, de culs-de-sac et de cours intérieures où il avait passé son enfance ». Il se cacha chez une certaine Mrs. Brooks. Ce fut là qu'il mourut, loin de son *home* et près de sa maison natale, le 26 avril 1731.

Toute cette vie étrange, aventureuse, passionnante comme un roman, vous en trouverez le détail dans le premier des livres de M. Paul Dottin. Je le répète, il est excellent et de beaucoup le meilleur des trois. Ce n'est pas que les autres soient de mince mérite. Mais ils sont souvent gâtés par des jugements littéraires de M. Dottin qui ne sont pas très sûrs. Quand il écrit avec assurance : « Il y a plus d'art et de talent dans *Olivier Twist*, mais il y a plus de génie dans *La Vie du Colonel Jack* », nous sourions en pensant à

l'amusante phrase d'un personnage de Musset sur un poète voisin : « Il a du génie, du talent et de la facilité. » M. Dottin fait intervenir aussi la littérature moderne et là, n'ayant plus pour l'étayer des opinions officielles, il nous révèle l'insécurité de ses jugements personnels. Ayant à nous parler des robinsonnades modernes, il écrit les lignes suivantes, l'imprudent : « *Suzanne et le Pacifique* de M. Giraudoux raconte l'histoire d'une mademoiselle Robinson, maniérée et précieuse, prétentieuse même, midinette manquée (*je voudrais bien savoir ce qu'est une « midinette manquée » !*) et sportive convaincue, qui vit « seule et toute nue » sur un atoll fait à sa mesure, nid pour jeune fille romanesque et poudrée, où volètent de mignons oiseaux multicolores. C'est un roman modern-style pour dilettanti lassés de la vie (*sic*). L'autre, *Le Solitaire du Pacifique*, de M. Jean Psichari, est une reconstitution puissante des aventures véridiques de Selkirk ; quoique inégal, ce livre contient, outre de superbes descriptions, une étude psychologique très puissante de l'influence progressive de la solitude sur un cerveau primitif et fruste. C'est une

vraie robinsonnade, qui permet de constater les progrès accomplis dans l'art du roman depuis *De Foë* (1). » Il est regrettable que M. Paul Dottin n'ait rien compris à la délicieuse poésie de M. Jean Giraudoux, ni à cette fine et spirituelle critique, à la française, de tout ce qu'il y a de lourdement et bourgeoisement anglo-saxon dans la conception de *Robinson* ; il n'aurait pas écrit des lignes aussi ridicules. Évidemment, M. Paul Dottin est mieux inspiré quand il parle du *Robinson suisse* ! Mais il ne faudrait pas non plus se baser sur ce passage pour juger les deux volumes consacrés à *Robinson* et aux romans secondaires ; ils contiennent des choses excellentes, et en particulier sur la nombreuse famille des *Robinsons* nés de Daniel de Foë. M. Dottin n'est inférieur à lui-même que quand il pénètre dans le dix-neuvième siècle ; il est certain, par exemple, que son rapprochement entre *Moll Flanders*, *Germinie Lacerteux* et *Nell Horn* ne rime pas à grand'chose. Par contre, que de remarques heureuses ou profondes sur *Robinson Crusœ* et sur les

1) *Robinson Crusœ : étude historique et critique*, pages 428-429.

causes de son succès ! M. Paul Dottin indique finement que si *Robinson Crusoë* a plu à tout le monde, c'est parce que tout le monde rêve obscurément de devenir un Robinson, l'habitant d'une île où les importuns et les innombrables ennuis de la vie sociale ne viendraient plus aborder, de ce refuge de solitude idéale que recherchent déjà les enfants (1).

« Jean-Jacques n'a pas toujours fui les hommes, écrivait Rousseau, mais il a toujours aimé la solitude... Son affection pour le roman de Robinson m'a fait juger qu'il ne se fût pas cru si malheureux que lui, confiné dans une île déserte. Pour un homme sensible, sans ambition et sans vanité, il est moins cruel et moins difficile de vivre seul dans un désert que seul parmi ses semblables. » Et M. Paul Dottin ajoute : « Si l'on met à part cet enthousiaste admirateur de Robinson, on se rappellera que les retraites de Voltaire à Ferney, de Cooper à Olney et de Gibbon à Lausanne étaient, toute proportion gardée, des îlots robinsonniens, où parfois d'aimables « sauvages » de

(1) « En ce temps-là, je croyais encore aux îles », dit spirituellement un personnage de Victor Cherbuliez, au cours d'une crise romanesque.

la haute société venaient faire des incursions.»

Il faut toujours se souvenir, en effet, que l'on n'écrit un grand livre que si l'on touche à un grand sujet, à l'un de ceux qui résument une part essentielle des éléments de l'âme humaine. Mais ces éléments sont si variés, si riches, si complexes, qu'il y aura toujours matière à de grands livres : seulement, il faut sortir de l'anecdote. Quoi de plus anecdotique, à son point de départ, que *Robinson Crusoë*, quoi de plus vaste à son point d'arrivée ? Le thème de la solitude, qui fait d'ailleurs le fond de *Robinson*, est celui qui reparaît le plus souvent dans l'œuvre de Daniel de Foë. *Le Pirate Singleton*, *Moll Flanders*, *Le Colonel Jack*, *Roxana*, tous sont des solitaires errant dans un monde d'aventures et de désastres. Les hauts et les bas qui caractérisent leur destinée représentent assez fidèlement les traverses que connut leur auteur. Mais on peut se demander si, au milieu des courants de cette vie agitée, il souffrit du sentiment de la solitude ou si ce sentiment ne l'accabla que lorsque, vieux et aigri, il écrivit ces œuvres dans sa retraite de Stoke Newington, entre

ses livres, son jardin et sa chère fille Sophia. Quoi qu'il en soit, Daniel de Foë est, avec Mme de Lafayette, le grand inventeur du roman moderne; et il inventa non seulement le roman de mœurs, le roman historique et le roman d'aventures, mais cette grande forme monographique qui a été d'ailleurs fort peu employée depuis. Tous les romanciers anglais lui doivent quelque chose. Et si l'on compare *La Princesse de Clèves* à *Robinson Crusoë*, n'a-t-on pas les deux œuvres typiques qui représentent le tempérament anglais et le tempérament français, — ou du moins celui-ci tel qu'il s'est conservé jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle et tel qu'il semble tendre à disparaître depuis l'aube du vingtième ?

Daniel de Foë n'a pas été un moindre innovateur en matière de politique et de journalisme, et dans l'alliance de ces deux forces, que dans la littérature d'imagination. Mais il ne semble pas s'en être douté. Et l'homme dont le gendre écrivait à sa femme Sophia : « Votre père adore se dissimuler dans le brouillard », a fini par échapper à toutes les brumes qui l'entouraient et par acquérir une gloire qui ne périra pas.

Le Pessimisme de Thomas Hardy

Nous ne connaissons jamais d'un homme sa véritable biographie. On nous offre une série de faits, c'est-à-dire une analyse des circonstances sous le choc desquelles il a réagi. Mais la biographie d'un homme est tout intérieure. Nous sommes déterminés par une longue série d'émotions dont les premiers chaînons appartiennent à notre enfance et qui, en agissant toujours dans le même sens, finissent par créer notre caractère. Nous ne saurons donc jamais, sans doute, les véritables causes du pessimisme de Thomas Hardy. Je me suis demandé souvent si elles n'étaient pas nées en partie des influences philosophiques qui ont agi sur sa jeunesse. Il faut penser, en effet, que Hardy est né en 1840. Il avait donc 19 ans

quand l'*Origine des Espèces* apparut. Il s'est formé intellectuellement dans l'atmosphère créée par les idées de Darwin et de Huxley. Il est impossible de ne pas voir dans son œuvre la trace de ce déterminisme qui, luttant contre les idées chrétiennes d'une intervention surnaturelle de la Providence, a répandu sur le monde, il faut bien l'avouer, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, un voile particulièrement opaque. Il me semble douteux, cependant, qu'un homme de la grandeur intellectuelle de Thomas Hardy ait dû tout son système idéal, toute sa vision du monde à une théorie philosophique, si neuve et si belle fût-elle. S'il a été frappé à ce point par les idées de son temps, c'est qu'elles flattaient en lui une préférence secrète. J'inclinerais à croire que Thomas Hardy était déjà pessimiste de naissance, c'est-à-dire qu'il avait apporté en venant au monde cette sensibilité douloureuse qui souffre de toutes les blessures et cet esprit passionné de justice et de bonté pour qui le spectacle du mal restera toujours comme la vue d'une abomination. Le christianisme a essayé de rendre le mal supportable en admet-

tant qu'il est une épreuve. Mais il faut pour cela supposer d'abord que l'homme est quelque chose qui doit être éprouvé et certains esprits répugnent à cette idée. Je crois bien que Thomas Hardy était de ceux-là.

Il n'y a peut-être pas d'œuvre littéraire dans laquelle on ne retrouve aussi fidèlement le sens de la fatalité telle qu'elle apparaît chez les Grecs et en particulier chez Aeschyle. On lui a reproché l'abus des coïncidences fatales et, si l'on se plaçait uniquement au point de vue de la composition littéraire, on trouverait que Thomas Hardy fait trop souvent bon marché de la vraisemblance en accumulant dans la vie d'un homme ces hasards qui règlent le destin et qui, chez lui, le règlent souvent par l'absurde. Il faut bien voir ici qu'il ne s'agissait pas pour Thomas Hardy d'agencer subtilement des circonstances dramatiques, mais de traduire au dehors l'impression générale qui émanait de la vie humaine. On peut regretter toutefois que souvent il ait eu besoin, pour exprimer cette traduction, de partir d'un point initial assez extraordinaire, tel que la vente d'une femme au début du *Maire de Casterbridge*. Notez

que le fait est très possible et il se peut très bien qu'à l'époque où le roman a été écrit, Thomas Hardy ait lu dans un journal un fait-divers relatant un épisode analogue. Mais la vérité d'un roman n'est pas celle de la vie. Une œuvre d'art ne peut enregistrer un fait que s'il est possible, c'est-à-dire s'il peut se renouveler assez fréquemment dans des circonstances identiques. Un livre qui vise au général, comme le fait tout bon roman, ne peut guère avoir pour point de départ une anecdote vraie, mais unique. On pourrait trouver également que, dans *Jude l'Obscur*, l'accident qui accable Sue, c'est-à-dire la mort des enfants tués par le fils aîné à la suite d'une conversation avec sa belle-mère, soit en disproportion avec les circonstances, bien qu'à tout prendre tout crime ou suicide soit, par définition même, en contradiction avec les motifs qui l'ont fait naître. Le propre du crime ou du suicide (je ne parle pas du crime exécuté sur des étrangers par des spécialistes pour des raisons d'intérêt personnel momentané) est d'être la conséquence d'un état de demi-délire où les circonstances se transforment en hallucinations

et où les êtres prennent figure de fantômes, si bien que celui qui tue ou qui se tue ne détruit pas, en réalité, autrui ou soi-même, mais une sorte de symbole de ses désirs ou de ses chagrins, qu'il a incarnés en autrui ou en soi-même. Mais, si anormal que nous paraisse le crime du beau-fils de Sue, cette catastrophe est indispensable pour nous faire comprendre la destruction finale de tous les héros. A aucun moment, Thomas Hardy ne permet au destin le miracle qui sauve les hommes; or, nous voyons dans la vie, d'une manière régulière, que ce miracle intervient. Il intervient, d'ailleurs, le plus souvent, non par une intervention de circonstances heureuses, mais parce que les êtres humains ne peuvent pas être soumis à une tension trop prolongée. Leur caractère n'a pas cette rigueur impitoyable que leur prêtent les romanciers ou les dramaturges déterministes. Ils se reposent tout le temps. C'est ce qui les sauve. La distraction, l'oubli, la frivolité, l'indifférence leur donnent ces répits, ces reprises d'eux-mêmes, ces interruptions de courant qui leur permettent d'échapper au désespoir. Voilà ce qui ne se trouve pas dans l'œuvre de Hardy.

Ses héros sont absolument condamnés, aussi condamnés que si Thomas Hardy avait été élevé à l'école de Port-Royal. Si l'on se place à un point de vue extérieur, on a l'impression que la réglementation même du mariage, par exemple, est une des causes du malheur de ses héros, et que si l'union libre existait, leur existence à tous serait sauvée. Mais le débat est plus haut que cela ; il est, pour ainsi dire, entre la nature et l'homme. L'homme, en se séparant de la nature, en vivant une vie plus raffinée et plus affranchie des lois naturelles, ne s'est pas créé des douleurs, car sa destinée première était épouvantable, mais il les a modifiées. Ses souffrances, pour être moins brutales, n'en sont pas moins intenses, et si l'homme primitif connaissait la faim et l'insécurité complète et perpétuelle, l'homme moderne a appris l'amour qui, pour ne pas avoir une nécessité aussi absolue, n'en crée pas moins autant de malheurs que les conditions des premiers êtres. Le pessimisme de Shakespeare lui-même est moins foncier que celui de Thomas Hardy et il s'en est évadé souvent. Il tient à peu près uniquement dans

l'horreur que prend du monde une créature sensible, si elle a soudain conscience de son ingratitude. Le Roi Lear, Hamlet, Othello, Jacques le Mélancolique ne sont pas accablés par des circonstances exceptionnelles : ce qui est exceptionnel, c'est leur goût de la pureté. Il en va tout autrement avec Thomas Hardy ; il semble bien qu'il ait pris une sorte de sombre et funèbre complaisance à enfouir ses héros sous un chaos d'épouvante. Dans une époque où la littérature européenne a été plus sombre qu'à aucun moment de l'histoire du monde, je ne sais pas si les grands romans de Thomas Hardy ne resteront pas comme le témoignage le plus complet de ce pessimisme sans issue.

L'Égoïste

par GEORGE MEREDITH

Voici la pièce capitale de l'œuvre de Meredith, celui de ses romans que ses admirateurs ont le plus loué, — le plus critiqué, ses détracteurs. Ce n'est évidemment pas son livre le plus séduisant : *les Aventures de Harry Richmond* contiennent plus de surprises romanesques, il y a plus de tendresse humaine et d'amour de la nature dans *l'Épreuve de Richard Faverel*, plus de grâce dans *la Carrière de Beauchamp*; mais jamais la prodigieuse intelligence de Meredith et son génie de psychologue ne se sont révélés avec autant de profondeur que dans *l'Égoïste*. Il faut cependant avouer d'abord au lecteur que *l'Égoïste* ne se lit pas facilement; c'est une œuvre d'une incroyable densité; chaque phrase contient une somme extra-

ordinaire de réflexion et d'expérience et l'exprime souvent dans une sorte de raccourci explosif qui vous dérouté et ne se laisse pas saisir du premier coup ; enfin, ces deux gros volumes de 300 pages ne renferment qu'une action tout intérieure à peine troublée par deux ou trois incidents (l'arrivée du colonel de Craye, la fuite de Clara, le coup de théâtre final). Il faut donc au lecteur français certaine application : je ne dis pas cela pour le décourager, mais au contraire pour qu'il prenne patience (1) ; il sera récompensé de son effort, car *l'Égoïste* est un des chefs-d'œuvre les plus authentiques du roman universel.

Meredith a publié *l'Égoïste* en 1879 ; il avait donc cinquante et un ans ; c'est l'âge où les vrais romanciers, après avoir fait des livres avec leurs premières expériences ou leurs premiers rêves, commencent d'unir dans une vaste synthèse leurs émotions et leurs expériences, — du moins quand la destinée leur accorde une vie assez longue, car, dans

(1) En tout cas, les lecteurs habituels de Marcel Proust ne se trouveront nullement dépaysés dans la forme meredithienne.

le cas contraire, on dirait qu'un mystérieux pressentiment les avertit qu'ils aient à donner tout de suite leurs chefs-d'œuvre, comme ce fut le cas de Balzac et de Maupassant. La plupart des écrivains s'en tiennent au premier stade, celui que nous signalions plus haut ; c'est pour cela qu'il paraît tant de livres charmants et si peu d'ouvrages de premier plan ; il faut une grande force d'esprit et de volonté pour échapper à la routine de la vie toute faite et du succès et se reprendre en main pour obtenir de soi le plus difficile.

En 1879, George Meredith avait déjà publié quelques-uns de ses livres les plus importants : *l'Épreuve de Richard Feverel*, *Evan Harrington*, *Rhoda Fleming*, *la Carrière de Beauchamp*, *les Aventures de Harry Richmond*. Après 1879, les recherches exagérées de style, l'importance de plus en plus grande accordée à l'abstraction allaient compliquer et dans une certaine mesure gâter ses dernières œuvres, un peu *Diane des Crossways* ; mais surtout *Lord Osmont et son Aminta*, *l'Étonnant Mariage* et *Un de nos Conquérants*. *L'Égoïste* représente donc cette heure de maturité et de plénitude que les plus grands

artistes ne retrouvent pas toujours et que la majorité ne connaît même pas. Aussi le timbre de ce livre a-t-il une sonorité extraordinaire, une sonorité inoubliable.

* * *

Qu'est-ce en somme que l'Égoïste ? D'abord un jeune gentleman appartenant à cette classe de la haute bourgeoisie anglaise à laquelle sa fortune a permis d'acquérir le genre de vie, les manières de voir et les préjugés de l'aristocratie. C'est ensuite un Anglais avec les défauts essentiels d'un Anglais de l'époque victorienne et probablement de toujours. C'est enfin un homme, et c'est ici qu'apparaît surtout le pouvoir de généralisation de Meredith. A quelqu'un qui lui demandait s'il y avait une *clé* pour *l'Égoïste*, on raconte que Meredith aurait répondu : « Mais Sir Willoughby, c'est moi-même ! » C'était Meredith, en effet, mais c'est vous aussi, c'est moi, c'est tout être humain. L'Avare, le Misanthrope, Tartuffe sont moins universels, car malgré tout, Molière a choisi des types sinon rares, du moins spécialisés dans une

passion que tout le monde n'a pas. Le Roi Lear, Othello, Macbeth sont moins fréquents encore, et plus exceptionnels, le père Goriot, César Birotteau, Rastignac, Claës ou le cousin Pons. Mais Meredith a dépeint la seule passion à laquelle personne n'échappe ; le curieux, c'est qu'aucun des grands créateurs d'âmes qui se sont succédé depuis l'origine de la littérature n'ait songé à elle et qu'il ait fallu attendre jusqu'en 1879 pour qu'en parût la satire. Peut-être aussi a-t-on hésité devant la difficulté de la tâche ; et quand on lit l'étude de Meredith, on voit bien en effet que c'était une des plus difficiles à établir et surtout à réussir, parce que l'Égoïste s'exprime dans la vie au moyen d'actes si courants, si habituels et si familiers qu'ils en sont presque insaisissables et que s'il sort de cette commune mesure, il paraît soudain monstrueux.

Sir Willoughby Patterne est l'héritier d'une famille, sinon très ancienne, du moins puissante et riche. Il a grandi dans l'adoration de sa mère et de ses tantes. A vingt et un ans, il fait l'admiration de tout le coin du comté où il habite. Il est beau, intelligent, fier, il

danse et monte à cheval excellemment, il a de l'esprit. C'est un gentleman accompli. Sur la lisière de sa propriété, un major à la retraite habite avec sa fille Lætitia un cottage que Sir Willoughby lui loue. De toutes les personnes qui vénèrent et adulent le beau jeune homme, Miss Dale est la plus passionnée. Elle lui a dédié des vers respectueux et incandescents le jour où il a eu sa majorité. C'est devant elle que Sir Willoughby se plaît de préférence à faire la roue. Toutes les images satisfaisantes que lui renvoient les dames qui raffolent de lui ne sont rien auprès de celle qu'il trouve dans le cœur et dans le regard de Lætitia et dont il est satisfait au delà de toute expression. On dit même dans le pays qu'il épousera Miss Dale malgré son peu de naissance et son manque de fortune. Et soudain le brillant héritier apparaît fiancé avec une jeune fille éblouissante et fort riche, Constantia Durham; Lætitia en est quitte pour abandonner ses rêves d'amour. Mais peu avant le mariage, Miss Durham s'enfuit et épouse en toute hâte un de ses flirts, le capitaine Oxford. C'est le plus terrible coup qui puisse atteindre

un orgueilleux comme Sir Willoughby. Pour donner le change à l'opinion et lui faire croire que la rupture vient de lui, il accompagne Lætitia à l'église et lui fait ouvertement la cour la plus assidue. Elle se reprend à ses avances et quand il a satisfait aux exigences de l'opinion, il s'en va avec son cousin Vernon Whitford et voyage pendant trois ans. Ce qui ne l'empêche pas, à son retour, de montrer le même empressement à Miss Dale, après quoi il reparaît officiellement fiancé à la fille d'un savant, Clara Middleton.

Clara Middleton est une des plus délicieuses créations de Meredith ; elle est idéalisée et elle est vraie, ce qui prouve que les grands poètes seuls touchent à la vérité. Tout en elle est fraîcheur, pureté, rosée du matin sur la prairie. Elle apparaît dans un cadre délicieusement champêtre comme une oréade déjà femme du monde. Dans un des innombrables regards qu'il jette sur elle, Meredith nous dit : « Le monde avait rarement vu s'unir comme en cette silhouette de jeune fille la sylphide et la princesse. »

Mais cette créature poétique, qui est la

sœur des jeunes filles de Shakespeare, de Viola, de Rosalinde et de Cordélia, est en même temps une femme clairvoyante, intuitive, énergique et presque impitoyable quand sa liberté et son avenir sont en jeu. Elle se laisse d'abord éblouir par l'orgueilleux Willoughby, mais, fiancée avec lui, elle éprouve peu à peu une sorte de malaise dont elle ne comprend que lentement la cause. Sir Willoughby l'entretient surtout de son horreur du monde ; dans sa jalouse vanité, il redoute que sa femme n'ait des pensées, des regards pour un autre que lui, soit l'objet des préoccupations, des propos, des convoitises d'un groupe social quelconque. Il lui faut une solitude à deux, au milieu d'un vasselage — amis et serviteurs — soumis et respectueux. En même temps, il s'explique indéfiniment et, tandis qu'il le fait, Clara est soudain saisie de clairvoyance : elle a affaire à un égoïste, non à un égoïste pareil à beaucoup d'autres ; mais à l'Égoïsme même, monstre qui n'a pas son pareil pour absorber et détruire les êtres. Alors elle n'a plus qu'une idée : s'enfuir, échapper à Sir Willoughby. Elle essaie de rejeter celui-ci sur Lætitia Dale ; Willoughby

en conclut qu'elle est jalouse de Lætitia et n'en a que plus de superbe et d'assurance. L'arrivée d'un ami de Willoughby, bel Irlandais bavard et spirituel, complique la situation car Clara le prend en amitié et l'Égoïste en conçoit quelque ombrage, ce qui le pousse à resserrer encore les liens tyranniques qu'il noue autour de la jeune fille. Clara cherche un appui auprès de son père ; mais le bon docteur Middleton est complètement asservi au vénérable porto de Sir Willoughby (le chapitre xx de *l'Égoïste* est consacré au vin sur lequel Meredith, par la bouche de Middleton, dit des choses excellentes, en particulier sur notre national Hermitage) ; il ne veut rien entendre.

Alors Clara, affolée, s'enfuit. Vernon Whitfort la retrouve à la gare et la ramène au château. Sir Willoughby est terrorisé : va-t-il lui arriver la même mésaventure qu'avec Constantia Durham ? Tout en pressant Clara de hâter les noces, il s'assure que, le cas échéant, Lætitia serait encore prête à l'épouser sur-le-champ. Enfin Clara trouve un appui : l'arbitre de la province, l'épigrammatique et redoutable Mrs. Mountstuart-

Jenkins, qui lui promet de l'aider. Cette fois, Sir Willoughby se sent perdu. Ici, nous touchons au point culminant de l'œuvre ; Meredith y montre tout son génie. Dans deux chapitres magistraux, le xxxviii^e et le xxxix^e, nous voyons l'Égoïste renverser brusquement la situation à son profit. Si Clara épouse le colonel de Craye, tout le monde jaserait et raillerait Willoughby, mais si elle se marie à Vernon, cousin pauvre de Willoughby, qui vit sous sa dépendance et qui est déjà taré par un premier mariage ridicule et honteux, ce sera Clara qui perdra tout éclat et deviendra une humble créature vouée à un destin médiocre. Willoughby épousera donc Lætitia et forcera Clara d'épouser Vernon. Il lui faut auparavant être sûr de Lætitia ; il lui offre sa main, une nuit, secrètement. Mais Lætitia, excédée par tant d'offenses, refuse, à la grande stupeur de son ancienne idole. Il lui faut donc reconquérir Clara à tout prix. Malheureusement, la scène nocturne a eu un témoin, un enfant caché dans un coin et qui adore Clara. Le lendemain, tout le monde connaît la conduite de Willoughby. L'Égoïste est confondu, il est contraint de

s'humilier pour épouser Lætitia qui l'accepte de guerre lasse en lui déclarant bien haut qu'il a tué en elle tout amour. Et Clara et Vernon, qui ont découvert qu'ils s'aimaient, s'épousent, mais librement et non sous la pression de l'Égoïste.

*
* *

Il est visible que dans *l'Égoïste*, Meredith a surtout subi l'influence de Molière. Aucun des petits auteurs comiques du XVIII^e siècle, qui ont écrit à son exemple des comédies de caractères, n'a retrouvé à ce point les profonds secrets de l'auteur de *l'Avare*. « Il a reproduit de ce *Misanthrope*, — a écrit Émile Legouis dans la *Revue Germanique* (juillet-août 1905), — qu'il met au-dessus de toute comédie sociale, la marche simple et droite, l'intrigue réduite à peu. De là une unité presque étroite, un savant développement. » Mais il a poussé plus loin que Molière la logique dévorante de l'être intérieur, et ici il rejoint Balzac ; à force d'égoïsme, l'Égoïste se détruit lui-même. Avec son étonnante clairvoyance, Meredith a bien vu que

l'égoïsme et la vanité ne faisaient qu'un, et chez Willoughby, on peut dire que c'est la vanité qui a enrichi et développé l'égoïsme.

A la première lecture, on trouve dans *l'Égoïste* beaucoup de longueurs ; plus on le lit, plus ce livre paraît court, tant tout y est riche et habilement dosé. Quand on n'est plus poussé par le désir de savoir ce qui va arriver, on peut apprécier tout à son aise la beauté du développement et l'ampleur de l'analyse (1).

Le seul défaut de *l'Égoïste*, — mais celui-ci est capital, — c'est l'impuissance de Meredith à faire parler les personnages autrement que dans son propre style. Cet homme si plein de ressources quand il s'agissait de différencier ses personnages échoue presque toujours à leur créer un langage personnel.

(1) La traduction de Mlle Yvonne Canque est excellente, d'autant plus excellente que la difficulté était immense : elle a réussi à rendre claires les phrases les plus subtiles de Meredith. Mais pourquoi changer en Claire le nom de Clara ? Les noms aussi contribuent à créer l'atmosphère, surtout quand il s'agit d'un livre étranger et autant Clara Middleton m'était familière, autant Claire Middleton est pour moi difficile à voir.

Sir Willoughby, Vernon, Horace de Craye, Middleton, le docteur Corney, Mrs. Mountstuart-Jenkins, Clara elle-même usent du même langage, qui est celui de l'auteur. Mais si cela est gênant à la réflexion, on n'éprouve, au cours de sa lecture, aucun malaise à vivre dans un monde unique et qui reflète aussi fidèlement la pensée de son créateur.

Sur Henry James

Autrefois, la librairie Hachette a publié, dans cette excellente collection de romans étrangers où ont paru tant de chefs-d'œuvre et qu'elle a si fâcheusement interrompue, deux romans de Henry James : *Roderick Hudson* et *Un Américain à Paris*. Œuvres de début et qui ne sont en rien représentatives de sa vraie manière, mais charmantes cependant. Je ne sache pas qu'on les ait particulièrement remarquées. A cette époque, Henry James venait régulièrement à Paris ; il fréquentait le milieu des écrivains naturalistes, voyait Edmond de Goncourt, Zola, Daudet, Guy de Maupassant ; personne ne s'y intéressait à lui. Dans sa correspondance, il constate, d'ailleurs sans amertume, qu'aucun de ces écrivains ne témoigna jamais

la moindre curiosité sur ce qu'il faisait. L'ouverture d'esprit n'était pas le péché mignon du groupe, et quand Tourguénief ne leur révélait pas quelque chose, ces romanciers — sauf Daudet que le spectacle de la vie, du moins, passionnait — s'en tenaient volontiers à la discussion des chiffres de tirage et des théories naturalistes. Ils négligèrent donc Henry James qui, lui, les connaissait bien et qui écrivit sur eux les plus fines et les plus substantielles études. Il fut cependant très lié avec M. Paul Bourget, qui lui dédia *Cruelle Énigme*. Depuis sa mort, survenue à Londres en 1916, — Henry James, né en Amérique, s'était fait naturaliser citoyen anglais dès le début des hostilités, — on a fait quelques tentatives pour introduire Henry James chez nous ; et M. Régis Michaud, en particulier, grand révélateur des lettres américaines, a parlé de lui à différentes reprises avec beaucoup de chaleur et de pénétration d'esprit. Enfin, voici les premières traductions sérieusement faites et sérieusement présentées : d'autres suivront bientôt, dont nous parlerons.

On devrait dire d'abord, pour résumer l'œuvre de Henry James, que si ses person-

nages avaient pu s'exprimer librement, il n'y aurait jamais eu d'œuvre de Henry James. Mais le drame est justement qu'ils ne peuvent pas s'exprimer librement. « Il y a bien des choses qui sont trop délicates pour qu'on puisse les penser, a écrit Novalis ; à plus forte raison pour qu'on puisse les dire. » Ce sont ces choses-là et pas d'autres qui font le sujet de ses romans et de ses nouvelles. Il est permis de supposer que tout malentendu entre deux êtres disparaît si ces deux êtres ont la force de parler avec une extrême brutalité des problèmes qui les divisent. Mais, d'une part, il n'est pas permis à chacun de parler avec brutalité et, d'autre part, les nuances de nos sentiments — et surtout des plus douloureux — sont si fragiles et si changeantes que, si grand que soit le chagrin que nous en ressentions, la lumière du plein air tolère difficilement leur présence. L'univers des mots, si vaste soit-il, est plus limité que l'univers des souffrances. Nous n'avons pas assez de phrases à notre disposition pour donner une forme à celles-ci. Et même si nous pouvions le faire, la pudeur nous en empêcherait. La pudeur, sur laquelle

Joubert a écrit quelques-unes des pages les plus belles que l'on puisse lire, est la maladie fondamentale des héros de Henry James. (Et j'aimerais assez que l'on étudiât un jour ce qu'il y a de consanguin entre l'esprit de Joubert et celui de Henry James.) Je ne sais si James aura beaucoup de lecteurs aujourd'hui ; et cette proposition préliminaire sur la pudeur explique suffisamment ma crainte. Les lecteurs sont habitués maintenant à ce qu'on leur dise un peu plus que tout. Mais cela équivaut à ne plus rien dire du tout ; parce que l'expression d'une chose est un savant mélange d'ombre et de lumière. M. Jacques-Émile Blanche, avec sa grande intelligence, a écrit une fois que c'était Rembrandt et non Claude Monet qui demeurerait le véritable interprète de la lumière. Il faut une part de pudeur pour exprimer ce qu'il y a de plus vrai en nous et, si hardi que soit Marcel Proust, lui-même ne dit certaines vérités qu'en les transportant dans une atmosphère presque magique. La pudeur peut-elle être le levier même de nos pensées et de nos actes ? Non, bien entendu. Mais il est heureux qu'un écrivain se soit trouvé pour le croire.

Si nous lisons *Dans la Cage*, que voyons-nous ? L'histoire d'une petite employée des postes, enfermée derrière son guichet, dans un quartier élégant de Londres et dont le seul plaisir est de compléter par son imagination les romans dont elle entrevoit la trame à la lueur des dépêches qui lui sont apportées. Un de ces romans l'intéresse plus que tout autre. Mais ici nous apparaît ce qui nous semble bien être le défaut central de la plupart des œuvres de Henry James. Tout tourne autour d'un secret, et ce secret est ardemment poursuivi de page en page par les protagonistes de l'aventure ; mais ce secret ne nous est jamais complètement connu. Son seul intérêt aux yeux de James est la multiplicité des réactions qu'il éveille chez ceux qui veulent le connaître ; mais le lecteur, lui, voudrait en savoir un peu plus et cette incertitude parfois l'irrite.

Dans *le Motif dans le tapis*, ce secret est une certaine interprétation de l'œuvre d'un grand écrivain, mais comme nous ignorons à peu près tout de ce grand écrivain, de cette œuvre et de ce motif, l'intérêt que nous prenons aux débats de ses commentateurs est forcément assez limité.

Dans le petit roman qui nous occupe, nous continuerons à ignorer à peu près tout de l'amour du capitaine Everard et de Lady Bradeen ; nous finissons cependant par apprendre qu'ils ont échappé à un grand danger et qu'ils finissent par se marier. Il y a chez Henry James le goût de l'énigme, mais aussi celui de la devinette. Tout l'intérêt porte donc ici sur la fièvre avec laquelle la petite employée des postes suit ce roman qui se passe sous ses yeux, mais dans le grand monde.

Mais alors survient un des éléments enchanteurs de l'art si raffiné de Henry James : la formation de sentiments d'une ténuité et d'une délicatesse infinies, de sentiments qui n'appartiennent presque qu'à lui et qui font à ces broderies parfois artificielles une trame de la plus jolie matière humaine. Il se forme entre la jeune employée et le capitaine Everard un de ces liens sans nom possible — presque une liaison, si ce mot n'avait pris un sens tout particulier. A force de voir le capitaine Everard lui porter des dépêches pour Lady Bradeen, elle finit par s'attacher à lui. Elle est cependant fiancée à un certain Mr. Mudge qui doit se frayer

une voie dans l'épicerie, mais elle n'est pas extrêmement éprise de lui. Ce qu'elle veut, c'est se dévouer éperdument au capitaine Everard et qu'il sache qu'elle est toute prête à ce dévouement, ce qui ne l'empêche pas de le dissimuler en partie quand les circonstances la contraignent à se dévouer en réalité. Le seul épisode romanesque de cette aventure qui n'en est pas une est une promenade que la jeune fille fait avec Everard ; promenade toute en réticences, en allusions, en témoignages discrets et qui échappe à toute vulgarité parce qu'Everard n'invite pas sa petite amie à dîner. Il est presque impossible de dire que la jeune fille aime Everard — ou, si elle l'aime, c'est avec une sorte d'amour qui n'appartient presque pas aux humains. Et le capitaine Everard lui-même, tout amoureux qu'il est de Lady Bradeen, éprouve quelque chose pour la télégraphiste — quelque chose dont l'appréciation nous est difficile — cette forme de tendre sympathie que l'on devine en lisant les vers de certains poètes. Et c'est tout : il n'arrivera rien de plus.

Mais la plus belle de toutes ces histoires

(je parle de celles que l'on vient de traduire : je ne la compare ni au *Tour de Vis* ni à *Ce qu'en a su Maisie*), je crois bien que c'est *l'Autel des Morts*. Comment en discourir, comment la raconter sans lui ôter ce velouté incomparable qui en fait le prix ? Ici encore, le sujet est une de ces amours inexprimables entre un homme âgé et une femme qui n'est plus jeune, mais encore belle. Et ils sont réunis dans la pensée des morts. Pour donner une forme visible au culte de ceux qu'il a perdus — dont sa fiancée — George Stramson a édifié un véritable autel dans une église ; des cierges y brûlent constamment. Or il se trouve que cette pensée de piété affectueuse est devinée par une femme qui, devant cet autel, vient prier, elle, pour le seul ami qu'elle ait eu. Et elle se lie avec Stramson d'une de ces amitiés réticentes et presque secrètes dont je parlais plus haut. Stramson a été trahi autrefois par un ami ; cet ami est mort depuis ; il a refusé de l'associer à son culte funèbre. Et, un jour, il apprend que cet ami est aussi celui que pleure la jeune femme, qui a été également trahie par lui ; mais, l'aimant d'amour, elle a pardonné.

Seulement, le jour où elle apprend la volonté formelle de Stramson de refuser au souvenir d'Acton Hague l'entrée de sa chapelle, elle ne peut plus revenir y prier. Il accepterait bien de passer condamnation sur sa propre rancune, mais comment le ferait-il au moment où il vient d'apprendre la trahison d'Acton à l'égard du seul être qui le retienne encore à la terre ? Il y a d'abord rupture entre les deux amis, puis Stramson devient si malade que la femme veut le revoir à tout prix. Et c'est entre eux une merveilleuse lutte de générosité. Elle accepte de revenir dans cette chapelle d'où son ami mort est exclu et Stramson veut faire allumer un cierge pour lui. Lutte qui se termine par le trépas de Stramson venant mourir devant le souvenir brûlant de ses morts. L'art avec lequel cette nouvelle est traitée en fait un véritable chef-d'œuvre ; et l'émotion discrète qui en accompagne chaque phrase lui crée comme une atmosphère de musique et de poésie qui retentit longuement en nous. La délicatesse de certains sentiments a été rarement aussi sensible que dans *l'Autel des Morts*.

Il y a dans *le Sort de Poynton* (qui devrait

bien plutôt s'appeler en français *les Trophées* ou *les Dépouilles de Poynton*) une sorte d'héroï-comédie, qui repose à la fois sur la lutte d'une femme et de sa future belle-fille pour la possession d'une magnifique collection d'objets d'art appartenant au château de Poynton et sur le sacrifice d'une jeune fille qui, par crainte d'être soupçonnée d'une action indélicate, préfère perdre toute chance de bonheur. Il y a là un excès de pureté comme il s'en trouve dans certaines tragédies françaises ; cette Fleda Vetch par certains côtés pourrait bien être une arrière-petite-nièce de la princesse de Clèves. On lui voudrait parfois moins de rigueur ; mais le roman tout entier est construit sur cette rigueur qui amène à la fois les situations les plus pathétiques et les plus humoristiques.

Il est à souhaiter que le public français prenne goût aux incomparables broderies de Henry James ; cela faciliterait la tâche des traducteurs. Il serait en effet très important que nos lettrés puissent avoir connaissance des grands romans de James : *le Portrait d'une Dame*, *la Coupe d'or*, *les Ambassadeurs* et *les Ailes de la Colombe*.

Le Tour d'Écrou
et
La Bête dans la Jungle
par HENRY JAMES

J'ai signalé à mes lecteurs, l'an dernier, les premiers ouvrages de Henry James traduits en français (1) : *Dans la Cage* (2) et *le Sort de Poynton* (3). Deux nouveaux livres vont nous permettre de préciser davantage la figure de ce grand auteur.

Disons d'abord que *le Tour d'Ecrou* et *la Bête dans la Jungle* sont parmi les œuvres les plus importantes du romancier américain ; du moins de ses œuvres courtes, les seules

(1) Ce ne sont pas tout à fait les premiers : Hachette a publié autrefois dans sa bibliothèque des meilleurs romans étrangers *Roderick Hudson* et *Un Américain à Paris* ; mais ils ont été ignorés par la critique.

(2) Stock, éditeur.

(3) Calmann-Lévy, éditeur.

qui nous aient été révélées jusqu'ici (1). *Le Tour d'Ecrou* est même un des contes les plus beaux qui aient été écrits, et si on faisait une anthologie des chefs-d'œuvre de la nouvelle, il y aurait sa place tout indiquée. Dans sa correspondance, Henry James a été amené à raconter dans quelles circonstances il avait écrit *le Tour d'Ecrou* ; et on sait qu'il l'a fait un peu comme une gageure, comme on tient un pari ; avec ce même mélange d'invention logique, de ressources techniques et d'à-priorisme qu'Edgar Poë revendique quand il démonte devant nous la composition du *Corbeau*. Il est difficile d'ailleurs de parler du *Tour d'Ecrou* sans nommer Edgar Poë ; c'est un conte fantastique aussi terrible que *Bérénice* ou *la Chute de la Maison Usher*, — plus terrible peut-être même, car l'horreur qu'il dégage a une action moins physique que celle de Poë. Elle est plus intérieure, plus morale — et par conséquent plus atroce. Mais le mieux est encore d'en résumer le récit, quoiqu'il y

(1) On nous annonce cependant l'apparition toute prochaine d'un des grands romans : *le Portrait d'une Dame*. Il dépend du public seul — et de l'accueil qu'il fera à Henry James — que ses autres livres importants lui soient révélés aussi.

ait trahison à le faire, rien ne pouvant rendre l'impression d'angoisse sourde, de malaise insupportable du *Tour d'Ecrou*, ni l'art subtil, savant, progressif, avec lequel Henry James en suspend, en prolonge ou en précipite les effets.

Sachez donc qu'une jeune fille, dont le père est un pauvre pasteur et qui a besoin de travailler pour vivre, trouve une place d'institutrice dans le coin perdu d'un comté anglais. L'homme qui la fait venir à lui est la séduction même et nous comprenons tout de suite que la jeune fille devient aussitôt amoureuse de lui, mais cela n'a qu'un faible lien avec l'action. Si je m'arrête à cet incident sans portée, c'est pour noter en passant le rôle que jouent dans l'œuvre de James les sentiments profonds et secrets. Rares sont les récits où un être ne soit pas poussé vers un être sans oser le lui avouer ou en le lui avouant d'une manière si détournée et si pudique que l'autre ne peut que se taire à son tour, ou même ne rien comprendre à cette évasive et frémissante tendresse.

Cet amoureux respect nous sert ici, du moins, à comprendre pourquoi la gouver-

nante des enfants, au moment le plus pathétique de leur aventure commune, hésite à appeler son maître au secours. Cet homme, d'abord, n'est que l'oncle de ces deux enfants, dont les parents sont morts aux Indes, et ensuite il fait promettre à la jeune fille de ne le déranger dans aucune circonstance et de prendre les responsabilités qu'elle voudra sans même en référer à lui. Il entend bien ne pas être empoisonné par des histoires domestiques.

En arrivant au château désigné, la jeune fille est aussitôt éblouie par l'un des enfants qu'elle doit élever, une fillette de huit ans qui est exactement un ange. Sa douceur, sa candeur, sa gentillesse, sa perfection en un mot, font d'elle un être presque inhumain. Peu de jours après l'installation de la gouvernante arrive le petit garçon, qui est l'aîné de sa sœur. Il est aussi exquis qu'elle, mais il arrive accompagné d'une lettre du directeur de son collège annonçant qu'il en est renvoyé. Et il en est renvoyé pour des motifs qui ne sont pas mentionnés explicitement, mais qui semblent graves. Quels sont-ils ? La femme de charge, qui adore les enfants, est en vain interrogée par l'institutrice; à elle

aussi, il semble impossible que le petit Miles ait commis la moindre action qui ait pu nuire à qui que ce fût. Cependant la lettre est formelle ; c'est à cause des condisciples de Miles — et pour les protéger — que le directeur prie le tuteur de le retirer du collège.

Le château, comme beaucoup de constructions anglaises, a une partie médiévale, dont fait partie une assez haute tour crénelée. Un jour, en se promenant, la jeune fille pense, presque malgré elle, à cet homme qui lui a demandé de s'occuper de ses neveux et songe à la joie qu'elle aurait si elle le voyait surgir tout à coup. Elle a au même moment l'intuition qu'un homme est en effet là, mais ce n'est pas son radieux patron. C'est quelqu'un d'inconnu et de fort désagréable d'aspect qui la regarde du haut de la tour ; c'est au crépuscule ; elle le distingue fort nettement et l'impression qu'il dégage lui est très pénible, en même temps qu'elle se demande comment un étranger peut errer aussi librement dans une maison privée. Tout cela l'ennuie et l'effraie. Mais cet incident ne tarde pas à être suivi d'un second, plus décisif encore. Un dimanche où l'ins-

titutrice entre dans une pièce où elle a laissé ses gants, elle voit de l'autre côté de la vitre quelqu'un qui la regarde. C'est la personne qui lui est déjà apparue. L'impression d'effroi est intense.

« Ainsi, écrit Henry James, il m'apparaissait de nouveau avec, je ne peux pas dire plus de netteté, c'était impossible, mais avec une proximité qui dénotait un progrès dans nos rapports. Devant cette rencontre, je perdis la respiration, je me sentis glacée de la tête aux pieds. Il était le même, il était tout le même, et cette fois encore, je ne le voyais qu'à partir de la taille, car, bien que la salle à manger fût au rez-de-chaussée, la fenêtre ne descendait pas jusqu'à la terrasse sur laquelle il se tenait. Son visage était contre la vitre, je le voyais donc bien mieux. L'étrange effet pourtant de ce second coup d'œil fut de me faire surtout sentir combien le premier avait été intense. Il ne resta que quelques secondes, assez pour me convaincre que, lui aussi, m'avait vue et reconnue : pour moi, c'était comme si j'avais passé des années à le regarder, — comme si je l'avais toujours connu. »

Nous voici en plein malaise, malaise qui augmente jusqu'à l'effroi, quand la jeune fille décrit minutieusement l'apparition à la femme de charge et que celle-ci, après avoir reconnu en elle un ancien valet de chambre du nom de Peter Quint, nous apprend qu'il est mort. Mais il ne revient pas seul ; de temps en temps, dans l'escalier du château ou près de l'étang, surgit l'ombre de l'ancienne institutrice, Miss Jessel, morte aussi. Mon Dieu ! tout cela ne serait après tout qu'un conte de nourrice, assez banal, comme on en a tant écrit en Angleterre depuis Horace Walpole, si nous ne découvrions pas tout à coup le motif qui ramène ces deux disparus à Bly, — ainsi s'appelle la propriété. Ils y reviennent pour dépraver les deux enfants !

Ici, en effet, comme l'a admirablement prévu Henry James, l'impression de terreur et de dégoût est telle que nous croyons tout à coup à la fable qu'il a inventée et que nous en sommes suffoqués, mais haletants du désir d'en connaître la suite.

Oui, ce valet de chambre et l'ancienne institutrice, après avoir eu des relations intimes et y avoir plus ou moins associé

les enfants — dans des proportions que nous ignorerons toujours — ont obtenu, de quelle infernale puissance, la permission de revenir achever leur œuvre néfaste. Flora et Mily savent bien que leurs abjects amis sont là, qui tournent autour d'eux et ils n'en disent rien : ces deux miracles d'innocence apparente sont deux puits de mensonge et de dissimulation. Ils ont des rendez-vous avec les fantômes, ils les cherchent partout, attirés par eux parce qu'ils incarnent le mal.

L'institutrice essaie de lutter contre les deux monstres taciturnes. A la fin, elle perd la confiance de Flora, qu'elle est obligée de faire partir du château avec la femme de charge, et Miles, qu'elle presse de questions, meurt dans ses bras.

L'impression d'angoisse est d'autant plus grande que James, qui a fini visiblement par avoir peur de sa propre invention, ne nous dit jamais en quoi consiste la corruption exercée par les deux fantômes. Nous savons seulement que Miles a été renvoyé du collège à cause des propos qu'il a tenus à ses camarades et que Flora, au moment du départ,

dit des horreurs sur la jeune institutrice. Tout cela ne nous paraît pas excessivement grave, mais Henry James, par son silence même, — ce qui est un de ses étonnants privilèges, car il dit toujours plus par ce qu'il tait que par ce qu'il avoue, — accroît jusqu'à la gêne physique l'impression générale de perversité, et de perversité à la fois macabre et vulgaire, de son horrible histoire. Il y a là, en effet, une série de tours de vis progressifs qui resserrent peu à peu l'étau autour de notre pensée. C'est d'un grand conteur, je le répète.

Les Papiers de Jeffrey Aspern, malgré leur poésie et leur délicatesse, paraissent forcément un peu fades après ce tragique récit. Ils sont cependant relevés par l'*humour* très spécial de Henry James et par l'amusant *imbroglio* de l'intrigue : *imbroglio* très simple d'ailleurs. Il s'agit, pour un écrivain, de retrouver les papiers intimes, les lettres d'un grand écrivain romantique, confiés à une ancienne amie. Barrès, vers 1895, écrivait que les hommes de sa génération auraient pu connaître encore une maîtresse de Napoléon et une maîtresse de Byron. C'est à peu

près le sujet de la nouvelle de James. L'homme en question, Aspern, a évidemment pour prototype Byron ou Shelley — et sa meilleure inspiratrice, Juliana Bordereau, vit encore à Venise dans un coin de palais à l'abandon, avec une nièce, dont l'historien littéraire, qui veut mettre les mains sur les fameuses lettres, essaie de se faire une alliée. Il y a là, entre cette femme vieillissante — la nièce — et le narrateur, un de ces jeux mi-intellectuels, mi-sentimentaux, un de ces marivaudages cérébraux et tendres auxquels excellait Henry James. Bien entendu, cela tourne à la confusion du chercheur ; la vieille tante meurt et Miss Tina brûle les papiers, après avoir tenté de les offrir avec soi-même au pauvre critique, qui préfère encore renoncer à l'affaire que d'épouser la vieille fille. Cet élément de comédie est assez douloureux, mais Henry James, avec sa retenue et sa délicatesse habituelles, s'est bien gardé d'insister sur lui.

*
* *

Avec *la Bête dans la Jungle*, nous retrouvons le meilleur James, mais aussi le plus

subtil. Il faut toujours se dire, quand on aborde une œuvre de cet auteur, que l'on a affaire à un monde tout à fait spécial, à une humanité qui ne ressemble à peu près en rien à celle que nous voyons tous les jours. Mais l'humanité de Marivaux ne lui ressemble pas davantage ; cela n'empêche pas Marivaux, malgré ses personnages impossibles et ses situations alambiquées, d'être un des plus grands historiens du cœur humain. L'exactitude apparente et la vérité profonde peuvent être des choses complètement isolées ; tant mieux si elles concordent, mais, si elles ne le font pas, la seconde seule importe.

Avec *la Bête dans la Jungle*, nous trouvons donc le curieux sujet suivant. Un homme quelconque, absolument quelconque, en dehors du fait singulier que nous allons citer, a, depuis son enfance, le sentiment — mieux encore, l'intuition — qu'il est né pour une destinée absolument exceptionnelle — ce qui ne veut pas dire heureuse, ni glorieuse. Il sait que quelque chose de très rare est en route vers lui. Quoi ? Il l'ignore. Il ne peut comparer cet événement inconnu qui va fondre sur lui qu'au bond

subit d'un tigre dans la jungle. Un jour, M. Marcher, en Italie, a confié sa crainte et son espoir à une jeune fille, Miss May Bartram, type de cette vierge un peu mûre, secrète, délicate, profonde, dévouée, que nous voyons dans la plupart des œuvres de James. Puis il oublie et sa confiance et la personne à laquelle il l'a faite. Il retrouve celle-ci quelque dix ans après. Elle lui rappelle leur conversation et lui demande si la chose a eu lieu. Non, la chose n'a pas eu lieu, mais son appréhension a augmenté. May promet à Marcher de veiller avec lui en l'attendant. Et ils veillent tous les deux, c'est-à-dire que May Bartram devient la meilleure amie, la confidente de Marcher, qui se confine, sans en prendre conscience, dans son égoïsme et sa crainte sourde, sans voir l'immensité du sacrifice de la femme qui l'aide à vivre durant ces longues années de vaine attente. La maladie finit par atteindre Miss Bartram, puis la mort. Mais, avant de mourir, elle fait auprès de son vieil ami une tentative désespérée. Elle lui dit que la chose a eu lieu :

« Elle vous a touché, continua-t-elle, elle

a fait son office. Vous lui appartenez tout entier. »

Mais il ne comprend pas, il exige d'elle une explication complète. C'est trop tard ; elle est trop faible. D'ailleurs, comment comprendrait-il ? Elle meurt. Marcher sent que la vie est finie, que la bête redoutable ne sortira plus de sa jungle. Pour se distraire, il fait le tour du monde, mais qu'est le monde pour un homme qui a eu un tel secret ? Il revient, il va revoir la tombe de la pauvre May. Et soudain, la vraie bête surgit de l'ombre, sous la forme d'un homme que Marcher croise dans le cimetière et qui a un chagrin réel, un chagrin irrésistible. Et Marcher comprend tout : le sens de son destin est qu'il ne devait pas avoir de destin, et cela était une chose fatale. Rien ne devait avoir lieu dans sa vie, et rien n'a eu lieu ; voilà le drame exceptionnel, le drame négatif par excellence. En vain, May Bartram a essayé de le sauver ; s'il l'avait aimée, son malheur était conjuré, mais il a atteint le malheur pour mieux le fuir. Et il n'y a plus d'issue.

Cette magnifique histoire est riche d'ensei-

gnement moral ; sous sa forme condensée et insidieuse, c'est presque une leçon de choses de la vie intérieure. Et elle est d'une grande tristesse ; peut-être contient-elle un peu de la biographie invisible de son auteur, — j'entends cette biographie des effets et des causes qui n'est perceptible qu'à chacun de nous. En tout cas, elle sonne parfois avec des accents de confession.

Mme Le Corbeillier, qui a traduit *le Tour d'Ecrou* et *les Papiers de Jeffrey Aspern*, et M. Marc Chadourne, qui nous a donné cette version de *la Bête dans la Jungle*, se sont excellemment acquittés de leur tâche ; elle était fort lourde.

Gens de Dublin

par JAMES JOYCE

Si quelque chose, dans la période de malaise et d'inquiétude que traversent en ce moment ceux qui aiment leur pays et qui le voient avec détresse s'égarer dans les méandres saugrenus d'une politique périmée, alors que grandissent et se fortifient les pays voisins, vainqueurs de ces fantômes du passé dont nous sommes encore hantés (1), si quelque chose, dis-je, peut nous rendre confiance dans l'avenir de notre nation, c'est de considérer l'ampleur et le perpétuel renouvellement de ses forces spirituelles, dont je suis ici, chaque semaine, l'attentif

(1) J'entends parler toujours des *réactionnaires*, mais l'esprit de 1848, de 1871, de 1882, n'est-ce pas aussi de la réaction ? Tout cela ce sont des formes du passé, mortes, mortes. Qui imposera une politique qui ose envisager franchement l'avenir ?

témoin. Et ces forces se manifestent, non seulement par la richesse, la variété, l'éclat de notre littérature, mais encore par l'aisance, la générosité, le pouvoir de sympathie avec lesquels, depuis l'armistice, nous nous assimilons et nous mêlons à notre plus haute vie intellectuelle de grands écrivains étrangers. De 1918 à 1926, nous avons adopté ainsi des Russes comme Ivan Bou-nine, Léon Chestov, Alexandre Kouprine, Fédor Sollogoub, Constantin Balmont, — sans compter Tchékov, dont nous avons déjà parlé ; — des écrivains de langue allemande, comme Thomas Mann et Rainer Maria Rilke ; des Anglais comme Joseph Conrad, Samuel Butler, George Moore, John Galsworthy, Clémence Dane, John Rodker ; des Norvégiens comme Knut Hamsun et Johan Bojer ; des Espagnols comme Miguel de Unamuno et Ramon Gomez de la Serna ; un Italien, comme Luigi Pirandello.

Cet effort, nous ne l'appliquons pas uniquement aux écrivains vivants. On sait le succès récemment obtenu par *Quintus Fixlein*, de Jean-Paul Richter. Les articles les plus clairvoyants et les plus subtils ont accompagné

cette apparition : ceux, entre autres, de Mlle Bianquis (1), de M. Jean Cassou (2), de M. Georges Petit (3). Cela indique notre désir formel de ne pas perdre de vue les acquisitions passées et de ne pas nous en tenir strictement à ce qu'on appelle de ce non-sens si amusant : *le modernisme* (pour juger ce que cette formule a de puéril, il n'y a qu'à relire les pages de *Charles Demailly* sur le moderne, que l'on découvrait déjà vers 1865, — mais, après tout, il n'y a peut-être jamais eu qu'un écrivain moderne, celui-là même qui a inventé le modernisme, Lucien de Samosate, né en 125, mort vers 192 !)

Attirés par cette vie brillante, les écrivains étrangers ont repris le chemin de Paris, les uns pour s'y fixer, d'autres pour y venir régulièrement. Si les circonstances ne s'y opposent pas, la France redeviendra ce centre de la vie intellectuelle qu'elle a été au dix-huitième siècle et que, il faut bien le dire, elle a complètement cessé d'être au cours

(1) *Revue Européenne.*

(2) *Nouvelle Revue Française.*

(3) *Revue Nouvelle.*

du dix-neuvième, où l'indifférence générale des lettrés français à l'égard des littératures étrangères a fermé peu à peu le chemin de Paris (en dehors, bien entendu, d'un simple « tourisme ») aux grands écrivains des autres nations (1).

L'échec du romantisme français, sa rapide et funeste dérivation dans la politique et l'avènement d'un réalisme local et bourgeois ont rapidement fait avorter ce grand mouvement européen qui a accompagné et suivi le premier romantisme et dont nous retrouvons aujourd'hui la tradition.



Un des plus récents étrangers adoptés par nous — et, cette fois, c'est un Irlandais — est M. James Joyce, dont nous devons la révélation à M. Valéry Larbaud, et dont le premier roman : *Portrait d'un Artiste dans sa Jeunesse*, a paru il y a deux ans chez Crès. En attendant que l'on nous donne une tra-

(1) Henry James se plaint, dans sa correspondance, qu'ayant été reçu cordialement dans le cercle des réalistes Goncourt, Daudet, Zola, il n'ait jamais trouvé quelqu'un qui lui demandât des renseignements sur ce qu'il écrivait !

duction, sinon totale, du moins copieuse, de l'énorme *Ulysses*, voici ses nouvelles : *Gens de Dublin*, publiées à Londres, en juin 1914, après beaucoup de difficultés. Quand on les lit, on s'étonne qu'elles aient pu choquer ou scandaliser qui que ce fût. Il y a bien d'autres libertés dans Shakespeare et les Elisabethains, chez Wycherley ou chez Farquhar, ou chez Smollett. Les Anglais ne les liraient-ils donc plus ?

Il est difficile de parler des *Gens de Dublin*. Car ce sont des nouvelles réalistes, et si l'on s'en tenait à l'apparence, on risquerait fort de ne pas en parler sur un autre ton que de *l'Inutile Beauté*, d'*Un Cœur simple*, d'*Un Dilemme* ou d'*En rade*. Et cependant, M. James Joyce, comme Tchékov ou Katherine Mansfield — qu'il serait temps que l'on traduisît enfin — a quelque chose qui le rend bien différent de Maupassant, de Flaubert ou de Huysmans, mais, ce quelque chose, en quoi justement consiste-t-il ?

Il consiste, je crois, dans l'absence totale d'arrière-pensée. Il y a, dans l'esprit français, quelque chose de foncièrement juridique, de foncièrement mathématique, de fonciè-

rement didactique. Porter un jugement, démontrer, enseigner, ce sont là, pour nous, les conséquences mêmes de l'acte de penser. Pour détachés de tout but moral qu'aient cru être un Flaubert, un Maupassant, un Huysmans, ils n'échappent pas à cette loi. Ils ont une philosophie ; philosophie instinctive s'il en fût : n'importe ! une philosophie tout de même. Ils sont misanthropes, pessimistes, négateurs de nature ; ils auront donc à prouver la misère foncière de l'homme, la tristesse de la vie, la folie de vouloir réaliser un idéal. Ils se sont crus indifférents, impassibles, objectifs. Les naïfs ! Il n'y a pas une ligne de leur œuvre qui ne soit tendancieuse, qui ne coure à une conclusion. Prenez maintenant une nouvelle quelconque de M. James Joyce, *Une Rencontre*, ou *les Deux Galants*, et essayez de démêler l'intention de l'auteur. Dans *Une Rencontre*, il s'agit de deux gamins qui s'offrent une journée d'école buissonnière.

Ils rôdent, se disputent avec d'autres gamins, s'ennuient un peu, finissent par se réfugier sur un talus en pente. Là-dessus, une sorte de vagabond s'approche d'eux ; il

entame la conversation et leur parle d'abord confusément, puis, à mesure qu'il se raffermi, il les entretient du bonheur d'avoir de petites amies, et de la nécessité d'infliger aux jeunes garçons des châtimens corporels. Et quand il parle de la manière de leur donner le fouet, une sorte de malaise s'empare du lecteur. C'est tout, le gamin s'éloigne de ce sadique et l'histoire ne conclut pas. Dans *les Deux Galants*, même incertitude ; c'est la conversation de deux *outlaws*, vaguement souteneurs ; mais un souteneur de Charles-Louis Philippe, ou de M. Francis Carco, ou de M. Charles-Henry Hirsch, est un personnage fort, robuste, franchement marlou, vaguement apache. Corley et Lenehan ont des contours moins nettement dessinés ; ce sont deux vagues épaves, deux malheureux qui extraient à grand'peine un peu d'argent de leurs relations féminines. Corley s'efforce de séduire une jeune bonne et l'emmène dans les rues de Dublin. Lenehan les suit de loin, tremblant que Corley n'échoue, tremblant aussi qu'il ne le lâche après avoir réussi. Enfin, quand, après de longs moments d'anxiété et de rôderie incertaine

dans de tristes quartiers, Lenehan retrouve Corley, celui-ci « tendit une main sous la lumière et lentement, en souriant, l'ouvrit sous les yeux de son disciple.

« Une petite pièce d'or brillait dans la paume. »

Imaginez avec quelle indignation cachée, quel sarcasme, Maupassant ou Huysmans eût conté cette histoire ; représentez-vous par contre l'esprit de révolte, de pitié déclamatoire qui se fût mêlé à ce récit sous la plume de Maxime Gorki et d'Andréieff. Il n'y a rien de tel dans la narration de M. James Joyce : et ce n'est pas non plus de l'indifférence, c'est l'application minutieuse et pure d'un botaniste ou d'un entomologiste, la gravité d'un Fabre irlandais vouée à de malheureux scarabées humains, obstinés, pas même comiques. Je pense que si quelqu'un a pu influencer M. Joyce, excellent humaniste, c'est moins les réalistes français ou russes que les historiens romains. Il y a chez lui comme un écho très lointain de l'accent de Suétone ; cette impassibilité métallique avec laquelle le terrible annaliste des Césars raconte la démence de Caligula ou

la luxure systématisée de Néron, on peut en retrouver quelque chose dans la froide netteté de M. James Joyce. Dans *Une Pension de Famille*, la fille de la patronne s'est laissé engrosser par un des pensionnaires ; il s'agit de savoir comment Mrs. Mooney réussira à la faire épouser par le coupable, M. Doran, qui est d'assez bonne famille ; dans *Pénible Incident*, un employé apprend dans un journal la mort accidentelle d'une femme qu'il a autrefois aimée ; dans *Correspondances*, un autre employé, qui n'a eu que des malheurs pendant toute une journée, se venge, quand il rentre chez lui, en battant cruellement son petit garçon. C'est le sujet des *Ricochets*, mais on peut voir ce que devient sous la plume cruelle de M. James Joyce le thème de l'aimable comédie de Picard.

Il faut être un grand artiste pour se permettre de traiter des événements aussi simples et de les rendre quand même attrayants ; ces nouvelles ne feraient même pas des anecdotes ; elles deviennent ici de véritables coupes de cellules sociales ; la scission opérée par M. James Joyce dans les événements et les êtres est si adroitement

faite que chacun de ces contes en prend une signification extraordinaire.

J'ai lu *Pénible Incident*, il y a deux ou trois ans, dans la *Revue de Genève* : à la première ligne que j'ai relue, j'ai revu dans mon esprit le conte entier se dérouler jusqu'à sa conclusion. Ces récits incertains, de couleur grise, ont en réalité une telle énergie intérieure qu'ils s'imposent définitivement à nous. Et cette énergie secrète contraste d'autant plus avec l'apparente imperméabilité de M. James Joyce ; imperméabilité en quelque sorte scientifique et qui a le caractère implacable d'un appareil cinématographique ou d'un microphone enregistrant la réalité.

Quand on publiera les grands fragments d'*Ulysses* que l'on nous annonce, nous pourrions voir le chemin parcouru par M. James Joyce des *Gens de Dublin* à son extraordinaire épopée encyclopédique d'un individu ; mais il est visible que *Gens de Dublin* étaient déjà une plate-forme solide pour s'élancer vers cette vaste conception. *Gens de Dublin*, si l'on pense à *Ulysses*, est comme un magasin d'accessoires où l'auteur s'est

d'abord essayé à utiliser les ressources humaines et sociales dont il disposait avant de les réunir dans une synthèse neuve. C'est une œuvre essentielle pour l'historien littéraire, mais c'est un ouvrage curieux, attrayant et d'un charme un peu énigmatique pour les lecteurs.

Dedalus
par JAMES JOYCE

On n'ignore pas, je suppose, le scandale causé par le dernier roman de M. James Joyce : *Ulysses*. M. Valéry Larbaud en a parlé fort subtilement à diverses reprises et a dû donner un grand désir de le lire à ceux qui n'ont pu se le procurer ou qui ignorent l'anglais (sans compter que l'on peut savoir cette langue et avoir beaucoup de mal à comprendre le savant langage d'*Ulysses*).

Ulysses est un énorme roman de 732 grandes pages, ce qui représente à peu près 1.460 pages de notre format habituel, plus du double de *Le Rouge et le Noir*, et se passe pendant vingt-quatre heures. On voit le prodige que cela représente ; mais ce n'est pas seulement à titre de curiosité que l'on admire *Ulysses* ; c'est une

œuvre considérable à bien des points de vue : une somme. M. James Joyce a déclaré lui-même qu'il a eu la première idée d'*Ulysses* en lisant *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin. (Ajoutons à ce sujet qu'une réédition de ce curieux roman va nous donner, je pense, l'occasion de l'étudier en détail et de chercher sa place dans l'histoire littéraire de notre temps.) *Ulysses* est l'analyse minutieuse et totale de tout ce qu'un homme peut faire et penser dans une journée ; mais déjà dans *Dedalus*, qui s'appelle en anglais *Portrait de l'artiste jeune par lui-même* ou plutôt *Portrait de l'artiste jeune homme*, on pouvait voir un premier essai de cette prodigieuse transcription d'une vie humaine.

On sait que M. James Joyce est Irlandais ; c'est une chose à noter. Jamais un Anglais n'aurait écrit *Ulysses* ni *Dedalus*. Il est aussi l'auteur d'un livre de vers : *Chamber Music*, d'une pièce : *Exiles*, et d'un recueil de contes : *The Dubliners*, qui paraîtra prochainement dans la collection que dirige si sagacement M. Charles Du Bos.

Il y a dans M. James Joyce quelque chose qui fait penser aux grands écrivains de

la Renaissance : cet appétit formidable d'exprimer la vie, toute la vie, qui a été le signe distinctif d'un Rabelais comme d'un Montaigne, d'un Shakespeare comme d'un Cervantès, d'un Rubens comme d'un Tintoret. Il est saisissant de penser que trois siècles après La Bruyère et la fameuse phrase initiale par laquelle débutent *les Caractères*, la découverte de la vie ait encore un tel attrait pour certains esprits qu'ils la puissent voir avec des yeux neufs (1). Dès *Dedalus*, M. James Joyce nous fait part de son admiration pour Ben Jonson et le xvi^e siècle anglais. (Si les vers de *Chamber Music* ne nous le disaient déjà.) Mais, depuis la Renaissance il y a tout de même quelque chose de nouveau sous le soleil : l'exploration du moi profond (que Montaigne et Shakespeare ont cependant entrevu). Et cette partie psychologique est un des attraites les plus puissants de *Dedalus* comme d'*Ulysses*. Et par là, M. James Joyce tient une des premières places dans cette psychologie nou-

(1) « L'important, c'est la vie, la vie seule ! dit Hippolyte, dans *l'Idiot*. Qu'est-ce qu'une trouvaille quelconque auprès de la découverte incessante, éternelle de la vie ? »

velle qui est le trait le plus commun de la littérature contemporaine universelle : cette psychologie qui, au contraire de La Bruyère, estime que presque rien encore n'a été dit, — ce qui, au moment où beaucoup croient la littérature en décadence, lui ouvre un formidable avenir.

J'ai écrit à diverses reprises que le choix d'un beau sujet était un des éléments essentiels de la grandeur d'un roman ; mais il faut avoir la sagesse de ne pas juger tous les hommes avec la même mesure et de chercher seulement en quoi ils ont réussi, — quand ils ont réussi, — sans leur imposer une méthode. *Dedalus* est un beau roman sans sujet ; ou bien le sujet est-il plutôt l'éveil de la conscience chez un jeune homme destiné à devenir un artiste ? Mais on voit ce qu'un tel sujet a de vague.

A vrai dire, il y a plusieurs livres dans *Dedalus* : il y a d'abord un roman de mœurs irlandaises, et c'est celui que je suis le plus inapte à juger ; il y a ensuite le roman d'une éducation religieuse, comme *Sébastien Roch*, *le Scorpion* ou *l'Empreinte*. Et ici on peut voir combien un romancier français est différent

des autres ; au fond, Octave Mirbeau, Marcel Prévost ou Édouard Estaunié ont une idée de derrière la tête ; ils veulent prouver quelque chose : leur roman est une démonstration. Et ils entendent démontrer les défauts d'une éducation religieuse : c'est le vieil esprit de Descartes et de Corneille. M. James Joyce n'entend pas démontrer ; il montre, et c'est tout, mais avec quelle puissance ! Il ne se demande pas une fois si l'éducation que reçoit Dedalus est bonne ou mauvaise ; il se contente de nous indiquer les réactions de son héros en face de ses maîtres et de leur enseignement.

Il y a enfin dans *Dedalus* un roman psychologique, et c'est celui-là le plus intéressant de tous. Les Anglo-Saxons (ne nous égarons pas dans les discussions ethnographiques : Joyce a les qualités essentielles des romanciers anglais) comme les Russes possèdent l'art considérable de *particulariser* leurs personnages. Dedalus est un jeune homme fait de mille traits disparates, complexes et contradictoires ; mais c'est Stephen Dedalus, et non le jeune homme de Dublin des années 90. Il n'est pas chargé de représenter une classe

d'individus, une race, une époque; il joue pour son propre compte. Il est, comme dirait M. André Gide, « essentiellement irremplaçable ».

Par moments, l'acuité et la profondeur de cette analyse font penser à *l'Adolescent* de Dostoïewsky; et ce Dedalus est peut-être le seul type d'adolescent que l'on puisse mettre en parallèle avec Dolgourouki. Tout ce qu'il y a chez un être jeune, la pureté troublée, l'attrait de l'obscène, la révolte contre le milieu, la fraîcheur de l'érudition, l'isolement profond, le remords des premiers péchés, les doutes religieux, et surtout cette aspiration immense et vague, est exprimé ici de façon inoubliable; on se penche sur une âme en même temps délicate et fangeuse, fine et brutale, dans laquelle passent tous ces éléments de la vie entre lesquels l'homme plus tard devra faire un choix. Au fond de Dedalus se forme lentement un désir irrésistible de liberté, d'exil, de solitude, d'affranchissement total.

« — Écoute-moi, Cranby, dit-il; tu m'as interrogé sur ce que je pourrais et ce que je ne pourrais pas faire. Je vais te dire ce que je

veux faire et ce que je ne veux pas faire. Je ne veux pas servir ce à quoi je ne crois plus, que cela s'appelle mon foyer, ma patrie ou mon église. Je veux essayer de m'exprimer, sous une forme quelconque d'existence ou d'art, aussi librement et aussi complètement que possible, en employant pour ma défense les seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil, la ruse. »

Cette déclaration intervient à la fin du livre. C'est la conclusion personnelle que Stephen Dedalus apporte à l'histoire de sa jeunesse. Notez qu'il ne s'agit pas là d'une profession de foi anarchiste. Stephen Dedalus n'abandonne tout que pour se trouver soi-même. « Je pars, dit-il, aux dernières lignes de son fragment de son journal, pour la millionième fois, chercher la réalité de l'expérience et façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race. »

Techniquement, *Dedalus* se présente comme un roman libre, non soumis aux lois rituelles de notre composition. Non pas qu'un choix aussi impérieux n'en gouverne les incidents ; mais ces incidents sont sans action sur les événements du livre, ils ne servent qu'à nous

permettre de connaître les mille aspects du jeune homme. Encore une fois, rien ici ne sent la démonstration comme dans le roman français, dont chacun d'eux pourrait avoir comme sous-titre le titre d'un chapitre de Dumas père : « Comment le capitaine Un Tel perdit à la fois sa fille, sa tête et sa fortune... » ou tout autre analogue. M. James Joyce dresse un portrait en pied. A la fin de la quatrième partie (il y en a cinq), nous ne pouvons prévoir ce que fera Dedalus ; d'ailleurs, l'intérêt que nous lui portons est indépendant de ce qui peut lui arriver.

En réalité, *Dedalus* est un roman impressionniste, mais d'impressionnisme psychologique ; c'est une suite de petits traits qui se suivent par chapitres à peu près dénués de transition ; des personnages innombrables entrent et sortent, que nous ne reverrons pas. Nous ne savons à peu près rien de la vie sociale de Dedalus, ni de ses parents ; quelques scènes puissantes et fuligineuses éclairent cette partie du récit. Mais dans la vie du jeune homme tout est noté, et minutieusement, et jusqu'à ses associations d'idées les plus inattendues.

Pour cette exploration ténue, M. James Joyce utilise un admirable instrument mental. Il entre à tout moment dans le laboratoire obscur où se prépare la vie consciente et où s'accumulent les instincts puissants. Il note les rêves frémissants, les désirs immatériels et aussi les louches tentations qui traversent l'esprit d'un jeune homme. Il sait tout, et le dit, n'épargne rien. Le tendre amour de l'adolescence est indiqué avec une délicatesse adorable et presque innommé ; il plane sur le livre et se fait sentir de loin en loin. Pour montrer la pureté de perception et la poésie qui accompagnent parfois les développements de M. James Joyce, je voudrais que le lecteur s'arrêtât particulièrement aux pages 235-242. Il y a là quelque chose d'adorable : une analyse de l'inspiration, mêlée aux douceurs et aux tourments du premier amour. On a rarement écrit quelque chose de plus suave ni de plus pénétrant sur la naissance du phénomène poétique.

Mais, qu'il s'agisse de *Dedalus*, d'*Ulysses* ou des *Dubliners*, le don essentiel de M. James Joyce consiste à nous mettre au centre

même de la réalité, de la plus extérieure comme de la plus intérieure et comme souterraine. Il crée de la vie à chaque ligne, sans se limiter au sens frénétique et spécial que ce mot a pour beaucoup d'écrivains.

Ce n'est pas que *Dedalus* soit parfait ; il y a de terribles longueurs dans la partie du livre qui relate des sermons ou dans les discussions esthétiques de Dedalus avec ses camarades ; mais, dans l'ensemble, c'est une œuvre de haute valeur, de sens profond, qui impose l'admiration pour le grand esprit qui l'a créée. Quant à la traduction de Mme Ludmilla Savitzky, je pense qu'elle satisfera les esprits difficiles.

Daphné Adeane

par MAURICE BARING

En relisant récemment *Valbert* par Téodor de Wyzewa, je retrouvai avec un nouveau plaisir ce charmant épisode au cours duquel le pauvre chevalier Valbert raconte qu'abandonné de tous, il se consacre à la lecture et y puise un immense soulagement. « Ces hommes d'une imagination violente, dit-il de ses écrivains préférés, m'empêchaient de former des jugements sur leurs œuvres, vain et stérile jeu de pédant où je n'étais que trop porté. Ils m'entraînaient de force devant les figures qu'ils créaient pour moi, me contraignant à les chérir, à les plaindre ou à les haïr, à vivre enfin avec elles en dehors de cette réalité ordinaire où le temps me paraissait si long, si monotone, si difficile à tromper. »

Je pensais à ces lignes en lisant l'admirable roman de M. Maurice Baring, *Daphné Adeane*. J'y pensais parce que je me sentais entièrement dispensé devant ce livre de former un jugement littéraire. Mon attention ne se portait pas sur ces combinaisons plus ou moins heureuses de mots, de scènes qui constituent l'art littéraire, mais bien au contraire sur des épisodes réels, sur des personnages vivants. J'assistais à une grande expérience humaine comme j'y assiste moi-même tous les jours de ma vie. Il ne me venait pas à l'esprit de discuter sur la place d'un épisode, sur une métaphore, sur la façon heureuse de commencer ou de terminer un chapitre, mais, voyant vivre des êtres pareils à moi, je réfléchissais sur la vie en général, sur nos raisons d'être heureux ou malheureux, sur notre impossibilité de nous comprendre mutuellement, sur des phénomènes enfin qui sont essentiels à nos yeux, qui représentent les éléments mêmes de notre existence et qui nous touchent de plus près que toutes les formules de l'art littéraire, quand celui-ci n'est qu'un art, c'est-à-dire un moyen plus ou moins ingénieux d'interpréter le

monde et non pas une vie nouvelle, une grande et noble vie ajoutée à la nôtre et qui vient à elle comme une richesse de plus, comme un nouvel aliment offert à notre intelligence et à notre sensibilité. Nous lisons depuis des mois tant de livres qui ne sont que des nuages, nous voyons passer tant d'êtres sans relief, oubliés aussitôt que connus, que nous éprouvons une joie profonde à sortir de ces innombrables jeux d'illusion pour entrer dans la réalité, non pas dans cette apparente réalité que les réalistes ont prise trop souvent pour elle, mais dans une sorte de réalité fondamentale au centre de laquelle nous nous retrouvons.

Daphné Adeane, qui paraît aujourd'hui avec une introduction rapide mais substantielle de M. André Maurois, a été déjà signalé en France par deux remarquables articles de MM. Gabriel Marcel et Charles Du Bos (1). Il est relativement difficile d'expliquer en quoi résident le charme et la grandeur de *Daphné Adeane* et MM. Gabriel Marcel et

(1) Gabriel Marcel : *La Revue Européenne*, juillet 1927 ; Charles Du Bos : *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1927.

Charles Du Bos se sont efforcés l'un et l'autre de nous faire pénétrer par les moyens de la critique dans l'atmosphère d'un livre rare et mystérieux entre tous. Je vais l'essayer à mon tour, mais il ne me semble pas possible qu'un commentaire quelconque puisse rendre quoi que ce soit d'un ouvrage de cet ordre. Il faudrait, je pense, pour cela un commentaire musical, mais l'explication par la musique d'une œuvre littéraire est une forme d'art qui n'a pas encore été inventée.

En lisant *Daphné Adeane*, on a d'abord l'impression d'avoir affaire à un bon disciple de Tolstoï. Des gens vont et viennent ; pas d'introspection, pas de paysages, pas de commentaires ; une série de petits faits dont chacun paraît presque insignifiant ; une narration continue et minutieuse qui nous raconte les mille détails de la vie de trois ou quatre personnes. Ce sont des Anglais ; ils parlent donc peu et plus par allusions que par explications. L'art du romancier consiste à suggérer ce qu'ils ne disent pas. Ajoutez à ce dialogue évasif la possibilité d'un autre dialogue qui, lui, se poursuit dans notre intelligence et qui nous éclaire sur leur

silence. Cependant, on s'aperçoit peu à peu que le récit ne se poursuit en rien dans ces régions de la vie où nous a introduits l'art de Tolstoï. A ce plan réaliste vient s'ajouter un second plan à la fois poétique et psychologique, et M. Gabriel Marcel ajoute même « métapsychique », qui change complètement la disposition de l'œuvre et lui donne des perspectives imprévues. Pensez que les deux principaux personnages du livre sont deux mortes qui traversent tout l'ouvrage, qui planent sur lui et qui dirigent un certain nombre des actions des vivants. Mais je crois ici que je dois vous raconter en détail la fabulation de *Daphné Adeane*.

Au commencement du livre, un avocat de Londres, Michael Choyce, membre du Parlement, est l'amant d'une jeune femme très belle et très particulière qui s'appelle Hyacinth Wake (j'ajoute que toutes les femmes de M. Maurice Baring sont très belles et qu'il insiste là-dessus. Cela rendrait déjà son œuvre bien différente de celle de tous nos contemporains). Visitant une exposition avec sa maîtresse, Michael est frappé par l'étrangeté d'un portrait qui représente une

femme dont on lui dit qu'elle est morte : c'est Daphné Adeane.

A cette même exposition, Michael est présenté à une jeune fille, Fanny, la fille de Lady Weston. Le même jour, pour la première fois, Mrs. Wake se rend compte que son mari a des soupçons et qu'il commence à se douter de la liaison qu'elle a, depuis huit ans, avec Michael. De plus, l'oncle de Michael vient de mourir. Michael n'aura plus de lui la pension qui lui permettait de faire honorable figure de membre du Parlement ; il faut que Michael fasse un brillant mariage s'il veut continuer sa carrière. Avec un admirable dévouement, un dévouement à la fois naturel et complexe, puisqu'elle se dévoue à la fois à deux hommes : à son mari pour ne pas lui faire de la peine, à son amant pour ne pas entraver son avenir, Hyacinth s'efface. Nous ne savons que bien longtemps après pourquoi elle a rompu et rompu sans cesser d'aimer Michael. Lui-même, après avoir accepté docilement cette rupture, en a un chagrin qui ne lui laisse guère de merci. Cependant, il obéit aux conseillers qui désirent son mariage avec Fanny

Weston ; il la voit souvent, elle s'éprend de lui ; lui-même est sensible à son charme sans qu'il puisse tout à fait l'aimer. Elle lui rappelle un visage qui l'a frappé ; en réalité, c'est celui de Daphné Adeane qu'il n'a jamais pu oublier. Il l'épouse avec beaucoup d'hésitation et, dès le début, le plus grave des malentendus s'établit entre eux. Ni l'un ni l'autre ne sait ou ne peut s'exprimer ; Fanny, qui est extrêmement intuitive, sent je ne sais quoi d'étranger qui se glisse entre elle et son mari ; ce je ne sais quoi d'étranger, elle finit par le deviner : c'est le souvenir d'Hyacinth Wake que Michael ne peut oublier. Et lui-même aime encore trop sa maîtresse pour pouvoir aimer sa femme. Fanny souffre longtemps ; elle s'étirole en silence, perd une partie de sa beauté, puis, un jour, en lisant le *Times*, dans un train, tous deux apprennent la mort d'Hyacinth. C'est une scène admirable par sa discrétion, par sa puissance, par la retenue avec laquelle M. Maurice Baring montre le retentissement de cette nouvelle chez ces deux êtres et leur impuissance à se joindre plus grande à ce moment-là qu'à aucun moment de leur vie. Fanny se fane

de plus en plus dans cette impression qu'elle a perdu sa vie et qu'elle aime un homme qui ne l'aime pas. Elle est sauvée de cette agonie morale par la connaissance qu'elle faite d'un écrivain, Leo Dettrick, qui a été amoureux toute sa vie de Daphné Adeane et qui retrouve quelque chose d'elle dans Fanny. Il était jusqu'alors tendrement fidèle au souvenir de Daphné Adeane, maintenant il va devenir amoureux de Fanny. Cette tendresse nouvelle qui l'enveloppe, l'intelligence de Leo la ressuscite peu à peu. Elle se remet à vivre, sinon à être heureuse. Elle découvre d'autres amis, elle reprend goût à la vie. A ce moment, elle devient plus belle que jamais, elle attire à elle mystérieusement tous les êtres qui ont eu le goût de Daphné Adeane et son existence devient brillante et colorée. C'est alors une série de courts incidents où l'on voit les réactions plus ou moins brusques qu'ont les uns sur les autres des êtres dont la vie se passe à alimenter de graves et profondes tendresses. Il y a là un ensemble de phénomènes amoureux qu'on ne retrouverait en ce moment dans aucun roman français et qui, s'ils repré-

sentent une observation juste de l'âme anglaise contemporaine, nous montrent combien cette âme a peu changé depuis le temps de la reine Élisabeth. Il ne faudrait pas changer grand'chose de leur vie morale et de leurs sentiments pour introduire Daphné Adeane, Hyacinth Wake et Fanny Choyce dans un drame de Shakespeare ou dans une comédie de Fletcher. C'est une chose singulière que la persistance de certains thèmes amoureux, de certains thèmes romanesques dans la littérature anglaise depuis le xvi^e siècle. Il faut bien que ce soient là des traits essentiels de l'âme anglaise, puisque nous les retrouvons avec une si étrange fidélité à travers des périodes si différentes.

Parmi les hommes dont la pensée s'approche souvent de celle de Fanny, bien qu'elle croise à peine sa route, est un médecin du nom de Francis Greene qui est, lui aussi, un amoureux de Daphné Adeane. Il a été frappé de la ressemblance de Daphné et de Fanny. A mesure que le temps passe, Michael, pour qui le souvenir de Hyacinth est de plus en plus lointain, devient amoureux de sa femme, mais c'est trop tard,

elle ne peut plus lui donner ce qu'elle lui a donné si longtemps et qu'il a laissé se consumer en silence. La guerre éclate sur ces entrefaites et tout le monde entre au service du pays. Le hasard ou plutôt la Providence — car il y a dans ce livre, jamais indiqué et pourtant visible, un plan analogue à celui du *Discours sur l'Histoire universelle* — fait que Fanny rencontre en France ce docteur Greene dont Leo Dettrick lui avait souvent parlé. Elle s'éprend violemment de lui et il s'éprend violemment d'elle. Fanny sent que par elle Leo, comme lui, sont infidèles au souvenir de la morte. Et elle rêve même que Daphné lui apparaît et qu'elle l'enferme dans une chambre en lui disant qu'elle désire la punir de lui avoir pris ses deux amants. Fanny voudrait lier sa vie à celle de Greene ; elle demande conseil à un prêtre catholique, le père Rendall, qui lui explique pourquoi c'est une chose impossible.

Mais elle apprend peu après que son mari, aviateur, a été porté comme disparu. On finit par le croire mort et dans une grande ivresse de bonheur elle se décide à

épouser Greene. Seulement, Michael n'est pas mort ; il a été frappé d'amnésie à la suite d'une chute terrible et par un mystérieux enchaînement de circonstances, ce sont tous les hommes qui ont joué un rôle dans la vie des trois femmes qui ramènent Michael à Fanny. C'est Basil Wake qui le découvre dans un hôpital, c'est Francis Greene qui le soigne, c'est Ralph Adeane qui le ramène en Angleterre. Ainsi la destinée de Fanny reste secrètement, douloureusement liée à celle des deux mortes qui flottent toujours autour d'elle. A travers les plus douloureuses appréhensions, elle découvre la grandeur de cette loi de sacrifice qui appartient aussi bien au paganisme qu'au catholicisme. Au même moment, d'ailleurs, Ralph Adeane emmène Greene chez lui et le médecin revoit ce portrait de Daphné qui l'a tant ému autrefois. Il lui semble que Daphné elle-même lui demande de ne pas lui être infidèle ; le bonheur de Fanny est brisé, elle demeurera avec Michael, elle ne trouvera de paix que dans le renoncement à soi-même et sans doute se fera-t-elle catholique.

On le voit, le thème de ce livre est le thème de la fidélité, thème bien courant dans la littérature anglaise et auquel Robert Browning a consacré tant de magnifiques poèmes. Mais cette fidélité est ici bizarrement contrariée par le destin, puisque les hommes les plus fidèles à une femme s'éprennent d'une seconde à cause de sa ressemblance avec la première. Ce qui donne tant de caractère à ce livre étrange, c'est qu'en réalité il y a trois héroïnes dont une seule est vivante. On se souvient peut-être que j'ai signalé l'année dernière un beau roman anglais contemporain qui portait le titre de *Légende* et qui était dû à Mme Clemence Dane. Là encore, tout le livre se développait autour des souvenirs d'une morte.

Il faut des âmes d'une bien grande concentration pour mêler ainsi la vie à la mort et mêler sans cesse le monde des réels au monde des disparus. La présence d'Hyacinth et de Daphné, cette présence fluidique sourde, insistante, donne à ce roman de M. Maurice Baring, qui, je le répète, pourrait être à première vue celui d'un disciple de Tolstoï, quelque chose de la poésie ténébreuse et

du charme des plus beaux contes d'Edgar Poë. Joindre au réalisme le plus vrai et le plus quotidien pareille atmosphère de rêve et de poésie, tel est je crois bien le but que se sont proposé déjà tant d'écrivains sans y réussir. Du moins est-ce là le souhait le plus cher à un grand nombre d'esprits. C'est à eux que je signale *Daphné Adeane*. Par ailleurs, un roman d'une si rare beauté morale — et je n'emploie pas ici le mot de morale dans son sens d'obéissance aux coutumes — trouvera-t-il beaucoup de lecteurs encore dignes de lui ? Je le souhaite pour mes contemporains sans trop y croire.

Si j'en reviens aux mérites littéraires de l'œuvre, il me faut ajouter qu'il fallait être un artiste d'un bien rare doigté pour garder une ligne aussi pure à travers ce dédale d'incidents, pour montrer cette discrétion, cette retenue et, par endroits, une émotion si haute, comme dans l'épisode où Basil Wake, rencontrant Michael, lui remet un médaillon que sa femme lui a laissé en mourant et lui laisse entendre qu'en se séparant de lui, elle s'est sacrifiée à tous les deux. Par ailleurs, certains épisodes sont de

la plus délicate poésie, comme la conversation de Fanny avec un Russe, à la fin d'un dîner, conversation où ils échangent de si charmants propos, des propos si shakespeariens sur la mélancolie. *Daphné Adeane* n'est pas un roman parfait ; après tant de pages sans incidents, les épisodes de la fin se précipitent d'une façon un peu mélodramatique. Il est vrai que la guerre autorise ces brusques zigzags du destin. Mais nos idées sur la perfection ont quelque chose de pédant et il est inutile de les soulever à propos d'un livre qui vaut par la profondeur de sa vie, et d'une vie qui se développe à la fois sur le plan intérieur et sur le plan extérieur. Renonçons ici aux querelles inutiles. Il ne nous arrive pas souvent d'avoir la chance de rencontrer dans nos lectures une œuvre de la densité de *Daphné Adeane*.

La Princesse Blanche

par MAURICE BARING

Dans la préface qu'il a mise en tête de *la Princesse Blanche*, M. Charles du Bos souligne que le premier mérite d'un roman, c'est sa longueur, et cela pourrait paraître à première vue un éloge banal si l'on ne se disait justement qu'un des éléments les plus difficiles à incorporer à une fiction, c'est le temps. Ce n'est pas seulement par le souffle de l'auteur, par son pouvoir d'accumuler les accidents ou les personnages que la durée entre dans la texture même de certains des grands romans que nous aimons; elle est rare parce qu'elle comporte, non pas un grand nombre de pages, ce qui est relativement facile à obtenir, mais un développement à la fois régulier et imprévisible des héros et des circonstances. Notre propre durée

dans le temps se développe à la fois en conservant une permanence à notre être intime et en le transformant d'une façon qui est presque insensible. De tous les travaux que le romancier entreprend quand il veut écrire un livre, le plus difficile consiste à imiter la vie dans ce qu'elle a de plus mystérieux, c'est-à-dire dans son changement, et de toutes les raisons que nous avons d'admirer M. Maurice Baring, celle-ci est une des plus convaincantes. On peut résister à son charme, on peut demander à un écrivain une vision moins idéaliste de ses caractères, mais on ne peut pas rester indifférent, si l'on aime vraiment les œuvres romantiques, à ce déroulement presque intarissable d'actes, de conversations, d'événements minimes, mais dont l'accumulation fait cette chose à la fois formidable et minuscule qu'est notre vie humaine.

Dans les 634 pages de *la Princesse Blanche*, un être naît, se développe, aime, souffre et meurt enfin, et quand nous avons refermé ce livre vaste et pur nous avons accepté implicitement la fatigue d'une vie humaine étrangère à la nôtre, et nous refermons l'ou-

vrage sur une expérience considérable et minutieuse à la fois. Nous avons appris quelque chose de plus quand nous regardons vivre un être à côté de nous, quand nous apprenons à comprendre, à démêler sous la trame extérieure de ses actes et de ses gestes cette sorte de fil secret, toujours noué, toujours dénoué et toujours renoué qu'est le lien de sa destinée. Entrer dans *la Princesse Blanche*, c'est vraiment se laisser envahir par un monde véritable et par toute une organisation d'êtres et d'accidents psychologiques. Et le souffle de M. Maurice Baring est si puissant qu'il faut accepter le monde qu'il nous présente et, par-dessus le marché, il faut l'aimer ; il est cependant bien loin du nôtre, ou plutôt il le paraît, car le nôtre a été noirci à plaisir avec une si pessimiste fureur par tous les écrivains contemporains que nous avons fini par voir l'humanité à travers eux, ce qui n'est pas très réconfortant. Un des meilleurs critiques de ce temps, M. Louis Gillet, me disait, ces jours-ci, à propos de *la Princesse Blanche*, qu'il s'étonnait de ne plus trouver que dans le roman anglais ces sentiments délicats dont nous avions autrefois

le privilège et il s'en attristait. Dans un sens, en effet, les personnages de *la Princesse Blanche*, comme ceux de *Daphné Adeane*, font penser à ces personnages de Racine qui, dans les pires tourments de leurs passions, n'oublent pas cependant qu'ils ont à remplir un certain nombre d'usages vis-à-vis d'eux-mêmes et vis-à-vis des autres, et qui, même lorsqu'ils sont poussés jusqu'au crime par leurs passions, gardent en cette extrémité une décence et une noblesse dont ils semblent avoir emporté le secret. La réserve, le tact, la profondeur de sentiment, la délicatesse des héros de M. Maurice Baring ne doivent pas cependant être considérés comme l'erreur d'un esprit entiché de romanesque. Nous avons tous connu dans la vie des êtres absolument pareils à la princesse Blanche Roccapalumba (ce qui est un joli nom de tourterelle), à Bernard et à Rose-Mary Clifford, et ils ne sont pas exceptionnellement parfaits ; ils ont les sentiments que nous avons ou à peu près. Mais M. Maurice Baring, dans la manière dont il les présente, leur laisse un velouté que nous avons désappris de trouver dans le roman ; il est difficile d'ima-

giner une femme plus effroyablement tyrannique que la mère du prince Roccapalumba, un jaloux plus perfide ou plus monstrueux que le prince Guido, ni un égoïste plus enfoncé dans son indifférence que M. Henry Clifford ; mais tous ces gens ont une sorte de réserve extérieure, de bonne tenue formelle qui atténuent leurs aspérités pour faire mieux ressortir leur farouche outrance. Car on éprouve un secret scandale à l'idée que de si bonnes façons déguisent des âmes si noires, et cependant, dans sa coulée générale, ce livre montre de l'amour une image si poignante et si tendre qu'il fait penser parfois à ces romans de la Table Ronde qui donnaient des amants une idée si douce et si émouvante. Comme je relisais, l'autre jour, *les Plaisirs et les Jours*, je ne pus m'empêcher de trouver dans la vision que Marcel Proust se faisait de la passion au cours de sa jeunesse (qu'il n'a pas tout à fait modifiée ensuite et qui est visible dans certaines de ses nouvelles comme *Mélancolique villégiature de Mme de Breves*, ou *la Fin de la Jalousie*) un peu de cette conception amoureuse que M. Maurice Baring montre dans

toute son œuvre et qui consiste à nous présenter des personnages pour qui l'amour n'est pas seulement une passion sensuelle, ni un caprice de vanité, ni un grossier amusement, mais un long et tragique envoûtement qui fut celui de Tristan et d'Yseult, et celui de Merlin l'Enchanteur que la fée Viviane enferma dans la forêt sans frontières. De là le léger dépaysement que le lecteur habituel éprouve en lisant *la Princesse Blanche* et qui lui fait voir des sentiments qu'il ne rencontre plus dans la littérature et rarement dans la vie. Mais, du moins, la vie nous en offre-t-elle encore quelquefois le spectacle, la littérature, jamais.

Blanche Clifford s'éprend, jeune fille, d'un homme sans avenir et sans fortune qui s'appelle Sydney Hope ; il est officier et ne risque guère de devenir autre chose dans sa vie ; mais le père de Blanche, Sir Henry Clifford, est un de ces hommes du monde pour qui il n'y a sur la terre que des titres et des situations sociales ; il ne peut supporter l'idée que sa fille fasse un pauvre mariage et qu'elle végète toute sa vie sans fortune et sans gloire ; il réussit à faire partir pour les Indes le pauvre

Sydney et il entraîne à Rome, soi-disant pour la distraire, sa fille désolée. C'est là, dans la Ville Éternelle, qu'elle se lie peu à peu avec le prince Guido Roccapalumba que son père lui destine secrètement, et ce vieux sceptique malin agit avec tant d'adresse qu'il réussit à lui faire épouser le prince italien ; elle l'épouse, mais elle ne l'aime pas et elle ne l'aimera jamais. Et tout le drame de sa vie est là.

La vieille princesse Roccapalumba est une Anglaise tyrannique, qui entend bien que Guido soit heureux ou tout au moins que sa belle-fille ne commette aucune de ces erreurs qui attirent sur une jeune femme l'opinion malveillante du monde. Elle et Guido montent la garde autour de la malheureuse enfant qui se voit, peu à peu, couper tous ses rapports avec l'extérieur ; elle n'est pas exactement séquestrée, mais toute solitude lui est interdite, tout ce qu'elle fait est répété à son mari et à sa belle-mère, toutes ses intentions sont devinées, tous ses projets éventés ; elle vit dans une sorte de prison morale écrasante, aussi écrasante que le luxe qui pèse sur le palais Roccapalumba, et tout avenir lui est peu à peu fermé.

Elle est tentée d'avoir des amis, mais chaque fois qu'elle s'intéresse à quelqu'un, si platoniquement du monde que ce soit, sa belle-mère ou son mari s'arrangent pour l'isoler de nouveau. Et, un jour, elle se trouve tellement excédée de cette cellule morale qu'elle décide de partir avec un homme qui lui fait la cour ; ce même soir, Guido, son mari, a une sorte d'attaque et reste paralysé. Elle demeure auprès de lui. Ce qu'est la maladie de Guido, nous ne le saurons jamais, mais tout porte à croire que dans sa fureur de domination et de jalousie le prince Roccapalumba joue la comédie, et nous en avons presque la certitude quand nous voyons Blanche aimer enfin, sérieusement, et pour la première fois depuis sa première jeunesse, un charmant Anglais qui vient se soigner à Rome et qui s'appelle Bernard Lacy. Bernard s'éprend d'elle avec passion et ne peut plus se passer de sa présence. Et, un soir où il est resté près d'elle plus longtemps que d'habitude, dans le palais, brusquement Guido, que l'on croit paralysé depuis des années, apparaît, feint de s'étonner que Bernard soit toujours là et le raccompagne à la porte. Avec l'aveu-

blement des jaloux et la vanité des tyrans, il déchaîne autour de cette visite insignifiante une sorte de scandale et demande à se séparer de sa femme ; cela se passe, je le répète, à Rome et le divorce est impossible. Blanche retourne en Angleterre et vit désormais auprès d'un oncle un peu bohème, assez malheureux, qui a perdu une femme tendrement aimée et qui ne sait comment élever sa fille. Les années passent et Blanche ne cesse pas d'aimer Bernard ; lui ne l'a pas oubliée davantage. La destinée les réunit, mais, à ce moment-là, Bernard a fait la connaissance de la belle-fille de Blanche, Rose-Mary, et il devient amoureux d'elle ; il songe même à la demander en mariage et il en parle à Blanche, ou plutôt il lui laisse comprendre qu'il a envie d'épouser quelqu'un. Blanche croit qu'il s'agit d'elle et elle répond qu'elle l'épousera quand il voudra. Il est ému, profondément ému, de voir qu'elle l'aime encore, et lui-même, à ce moment, ne sait plus bien laquelle des deux il préfère. Il n'hésite pas à épouser Blanche. Il y a là une situation qui rappelle à la fois Marivaux et Mérimée ; mais si Marivaux et Mérimée, l'un et l'autre, se

sont attachés à chercher dans la vie ces situations tragiques qui naissent de l'erreur où nous sommes touchant nos propres sentiments et de l'incertitude que nous avons vis-à-vis d'eux, il n'y a rien d'artificiel dans la manière dont M. Baring complique son aventure et rien de littéraire non plus. Blanche touche enfin au port et elle connaît le bonheur, mais elle ne le connaîtra pas longtemps ; il se peut que Bernard l'aime encore assez pour lui faire illusion, mais elle est jalouse et clairvoyante, ou plutôt elle a cette divination que donne un très grand amour ; elle s'avise rapidement que Bernard n'est pas tout à elle, et sa torture recommence. Bernard n'est heureux qu'auprès de Rose-Mary, et Rose-Mary qui l'aime fait l'impossible pour le fuir, sans toutefois y parvenir, car elle a épousé un ami intime de Bernard. Ainsi ces trois êtres sont engagés dans une sorte de situation fautive dont ils ne peuvent s'affranchir d'aucune façon ; ils n'en parlent à peu près jamais, sinon à de rares minutes, et cette souffrance constante se glisse à travers tous leurs actes et empoisonne leur vie. Puis un jour vient où Blanche meurt et Bernard

peut épouser Rose-Mary. A peine sont-ils mariés que la guerre de 1914 éclate. Et le livre se termine là-dessus.

On s'étonne qu'avec une donnée aussi simple, M. Maurice Baring ait pu faire une œuvre aussi vaste et aussi complète ; elle fait penser à la fois aux grands romans de Tolstoï et aux fines études de Tourgueneff. Dans une récente chronique, M. Gabriel Marcel, qui a parlé de *la Princesse Blanche* d'une manière pertinente, mais trop sévère à mon avis, lui reproche un certain manque de substance dans la donnée de ses personnages. Il m'est difficile de le suivre sur ce terrain. Je crois qu'il eût été aisé à M. Maurice Baring de communiquer à ses héros cette vitalité dont M. Gabriel Marcel dit qu'ils manquent ; il me semble, au contraire, que cette diaphanéité du tissu humain n'implique pas une absence de richesse psychologique, mais la réduction de cette substance à quelques points essentiels. L'on peut, à la manière de Proust, par exemple, faire rayonner toute la matière intérieure d'un être à travers les innombrables linéaments que représente une conscience, mais on peut faire porter son attention sur les

points essentiels d'un individu et en montrer la durée. Je n'ai pas besoin que M. Maurice Baring me dise tous les points qui forment la personnalité de ses héros s'il jette aussi vigoureusement la lumière sur ceux dont il veut que je sois préoccupé. Ce procédé paraîtra certainement moins hardi, moins moderne pour tout dire que l'autre, mais la question à mon avis n'est pas de savoir si tel procédé de narration a plus ou moins de hardiesse, la seule chose que je demande à un écrivain, c'est de réussir dans son entreprise, et, dans un sens, *Daphné Adeane* ou *la Princesse Blanche* sont d'extraordinaires réussites ; il y a, à mon goût, plus de poésie dans *Daphné Adeane*, mais il y a plus de vérité quotidienne, plus d'émotion simplement et tristement humaine dans *la Princesse Blanche*. Ce récit lent, minutieux, à qui M. Charles du Bos donne très heureusement l'épithète de lisse, interrompt de loin en loin son déroulement monocorde pour aboutir à de grandes scènes émouvantes, toujours tracées avec une simplicité absolue et qui correspondent à ces paliers de notre propre existence où tout d'un coup survient un événement à demi

inattendu qui nous permet de prendre conscience à la fois de nous-même et de tout ce qui nous entoure ; ces morceaux sont comme des *andantes* dans une symphonie.

La conversation de Blanche avec Bernard, au cours d'une chasse dans la campagne romaine, sa visite d'Alton-Leigh, le colloque de Bernard avec Rose-Mary, enfin son départ pour la guerre, autant de morceaux magnifiques d'une sensibilité frémissante et contenue ; à d'autres moments, une sorte de poésie mystérieuse enveloppe les personnages et les fait baigner dans une sorte d'*aura* qui les met en communication avec tout ce qui flotte d'invisible autour de nous. A beaucoup de lecteurs contemporains, *la Princesse Blanche* donnera une impression de surprise par le fait qu'à aucun moment, aucun des personnages ne cède à ses passions. Nous sommes habitués, depuis le romantisme, à un tel déchaînement des personnages littéraires, que nous sommes étonnés de trouver encore tant de retenue et d'héroïsme. Et peut-être le défaut du livre est-il dans cette ressemblance des héros entre eux. Ni Bernard, ni Blanche, ni Rose-Mary ne rompent la

ligne de conduite qu'ils doivent suivre. Dans un certain sens, c'est un peu l'atmosphère de *la Princesse de Clèves*. Mais de tels êtres, répétons-le, sont fréquents dans la vie, pourquoi ne jamais leur donner la préférence ? Ces passions, perpétuellement freinées, contribuent, d'ailleurs, à laisser à *la Princesse Blanche* cette atmosphère de mélancolie dans laquelle elle baigne et qui ajoute à son charme. Peut-être y trouve-t-on aussi un air général de nostalgie, de nostalgie pour ces temps peut-être moins réels que rêvés, où les puissances de l'amour jouaient un plus grand rôle dans la vie qu'elles ne le font aujourd'hui. Cela éclaire *la Princesse Blanche*, je le répète, d'une sorte de lumière qui a l'air empruntée aux Chansons de geste. Je n'ai pas eu, en lisant ce livre qui se passe uniquement entre des gens du monde, l'impression qu'il s'agissait de mondains, et de mondains modernes, mais de personnages en quelque sorte pérennels, aussi possibles au XIII^e siècle que pendant la Fronde et au début du XIX^e siècle autour de Chateaubriand et de Joubert, c'est-à-dire d'êtres identiques à l'une des idées que l'homme se fait de soi-

même, et qu'il se fait avec le plus de fidélité. Ce sentiment que j'ai eu en lisant *la Princesse Blanche* enlève toute frivolité à l'apparence d'un livre où les faits sont extérieurement frivoles ; mais c'est qu'il ne s'agit ici que de vie profonde, malgré la facticité des usages, et d'une vie qui se déroule uniquement sur ce plan intérieur où jouent le destin, l'amour, la haine, le désespoir, la religion et la mort.

A la fin du livre, Blanche fait un acte énorme de volonté pour arriver à renoncer définitivement à l'amour de Bernard, mais il ne s'agit pour elle que de renoncer dans son cœur, car, en fait, cet amour est perdu pour elle ; ce renoncement n'en est pas moins le pivot final de *la Princesse Blanche* comme il est celui de *Daphné Adeane*. Et la morale de tous les romans de M. Maurice Baring est peut-être qu'il faut renoncer. C'est la morale chrétienne par excellence.

Légende

par CLEMENCE DANE

On ne connaît pas encore en France Mme Clemence Dane, qui a eu en Angleterre un très grand succès avec *Légende*. C'est, en effet, un beau roman et qui, si, comme je l'espère, il intéresse une grande partie du public, passionne aussi les spécialistes et les techniciens du roman. *Légende* a, en effet, cette originalité de présenter une forme de composition absolument nouvelle. Je ne crois pas que jamais on ait écrit un roman de ce type, bien que l'on en puisse voir, de loin en loin, apparaître les racines. Imaginez la biographie imaginaire, la biographie romanesque d'une femme de lettres anglaise, mais imaginez que cette biographie, au lieu d'être racontée par le narrateur, posément, tranquillement, en allant du com-

mencement jusqu'à la fin, nous soit offerte, au cours d'une conversation entre cinq ou six personnes qui s'interrompent mutuellement dès qu'elles ne sont pas du même avis, et ajoutez à ceci que cette biographie cahotée sera faite dans la nuit qui suivra la mort de la femme de lettres. Toute cette conversation sera bouleversée par l'angoisse, l'inquiétude, le chagrin. Les gens qui parlent sont des artistes, des gens de lettres qui ont été les intimes de Madala Grey, la femme de lettres qui vient de mourir. Mais à leur chagrin se mêlent la vanité, la jalousie, l'envie, le désir d'exploiter sa mémoire. Les diverses interprétations d'une vie humaine se dégagent peu à peu lentement, tragiquement, au milieu d'un halo, dans ce chaos d'opinions diverses, de contradictions, de corrections, de soudures mal faites. Chacun des interlocuteurs apparaît avec sa nature profonde, laisse échapper ses secrets à lui en donnant son interprétation du caractère de Madala Grey. Une extraordinaire nervosité, une inquiétude générale s'emparent progressivement de tous ces êtres, et, à travers ces sentiments contrastés et ces paroles incertaines, on voit se former peu à

peu une légende, l'idée qui survivra à la vie de Madala Grey, le mythe qui naîtra de ses actes et de son œuvre. Le livre entier n'a d'autre sujet que cette conversation et il se passe au cours d'une nuit. L'espace de temps qu'il comprend est donc plus court que cette première partie de *l'Idiot*, qui fait à elle seule déjà tout un roman et qui se passe du moins au cours d'une journée et d'une nuit. A la fin de la nuit, Mme Clémence Dane laisse entrevoir entre deux des personnages une amorce de roman possible, mais c'est parce qu'il fallait trouver une fin à *Légende*.

Ce livre tendu, fiévreux, sans paix, ce livre égaré, frénétique, vous fait vivre dans une sorte de malaise et de trouble, et cependant, à travers ce malaise et ce trouble, on entrevoit quelques-unes des lois de l'esprit, quelques-unes des lois de la vie. Je ne dis pas qu'il n'y ait pas, de ci, de là, des longueurs, des répétitions, un tâtonnement parfois pénible, mais, avec un parti pris de cette sorte, il eût été impossible d'éviter ces défauts. Il faut lire ce livre d'une traite, en acceptant de s'égarer par moments au milieu de ce dédale d'opinions ; à ce prix seulement on obtient

l'émotion totale que dégage ce roman étrange. Sous sa forme arbitraire, il est de ceux où l'on voit le mieux la vie se dégager, comme elle se dégage pour chacun de nous, car nous ne pouvons jamais concevoir un phénomène en soi. C'est donc à travers mille interprétations, ratures, incertitudes que nous arrivons à le réaliser dans notre esprit. Cette Madala Grey, nous la connaissons comme les gens que nous connaissons nous-mêmes, par les mêmes moyens, avec les mêmes facultés d'investigation. A aucun moment elle ne nous est totalement présente, et nous avons d'elle justement, dans notre esprit, une légende, comme nous vivons nous-mêmes à l'état légendaire dans l'esprit de ceux qui nous connaissent, même intimement, et comme nous avons nous-mêmes dans l'esprit des centaines de légendes qui forment notre opinion de ceux que nous croyons connaître plus ou moins et dont nous n'avons jamais qu'une interprétation à demi erronée de leurs actions et de leur caractère.

Ces racines du roman de Mme Clemence Dane, si je les entrevois bien, sont dans l'œuvre de Browning, de Meredith, de Henry

James, bien qu'à vrai dire on ne voie se préciser leur influence personnelle à aucun moment. Robert Browning a écrit un grand poème, *le Livre et l'Anneau*, qui est composé de seize monologues poétiques, autour desquels seize personnes différentes racontent ce qu'elles savent d'une cause criminelle qui s'est déroulée en Italie, pendant la Renaissance ; chacune expose le drame à sa manière, avec son interprétation personnelle, et le dernier monologue, celui du pape, qui voudrait établir la vérité, est, lui aussi, une nouvelle interprétation. Un autre poème de Browning, *Pippa passe*, est le récit des réactions différentes qu'une petite fille qui descend la rue en chantant éveille chez six personnes réunies, couple par couple, dans des actions passionnées. Je ne peux pas ne pas voir dans ces grands poèmes de Browning l'origine des réflexions esthétiques qui ont amené Mme Clemence Dane à écrire *Légende*. Il me semble aussi que certains romans de Meredith, comme *l'Égoïste*, l'opinion des autres, la nécessité d'aider soi-même à sa propre légende, par exemple, obligent Sir Willoughby Patterne à modifier lui-même sa propre conduite et à obéir à

l'idée qu'il sait que les autres ont de lui. Enfin, plusieurs romans ou nouvelles de Henry James sont construits sur l'idée que nous ne savons jamais rien complètement de la vie d'autrui et qu'un vrai roman doit être le récit d'une aventure fait par un témoin quelconque qui se servira de sa divination dans des circonstances difficiles, et non par cette espèce de dieu au courant de tout, de dieu qui sait tout, qui voit tout, qui est partout et qui domine son sujet comme aucun homme n'a jamais dominé la vie d'un autre être. L'originalité de Mme Clemence Dane n'en est pas moins grande ; mais enfin, si nouveau, si curieux que soit son livre, il était quand même intéressant de chercher son origine et d'en entrevoir la source.

Félicité

par KATHERINE MANSFIELD

J'ai eu deux fois le bonheur de rencontrer Katherine Mansfield, et la soirée que j'ai passée avec elle et son mari, M. John Middleton Murry, qui est une des personnalités les plus attachantes de la littérature anglaise contemporaine, demeure pour moi un souvenir inoubliable.

Je ne sais si l'image que je conserve de cette jeune femme sera conforme à l'image gardée par ceux qui l'ont mieux connue : je le répète, je ne l'ai rencontrée que deux fois...

Je revois un être fragile, de petite taille, gracieux et comme en retrait, qui donne l'impression de vivre en marge de la vie, dans une zone qui n'est plus tout à fait la vie, mais son halo. La beauté du visage

est émouvante, les traits extrêmement fins, les yeux très noirs, le regard à la fois éclatant et voilé. Ce qui me frappe aussi, c'est l'égalité du teint ; le visage est entièrement couvert d'une nuance ivoirine, qui n'est nulle part plus claire ou plus foncée. Je ne sais pourquoi ce visage me fait penser à quelque chose d'asiatique, ou tout au moins d'exotique. (Je ne savais pas encore à cette époque que Katherine Mansfield fût née en Nouvelle-Zélande.) Il y a dans cette figure, dans ce regard, une expression qui n'est pas d'ici, pure, calme, profonde, une sérénité impressionnante. Et quand Katherine Mansfield parle, ce qu'elle dit correspond exactement à l'idée générale qu'elle donne. Quand on s'adresse à elle, elle ne répond pas tout de suite ; elle semble méditer sur ce que vous avez dit ; ce n'est pas seulement le sens profond de vos paroles qu'elle cherche à comprendre, mais aussi ce qui flotte autour d'elles, l'ensemble d'idées et d'émotions dont elles sont l'aboutissement ; elle écoute parfois comme une petite fille appliquée et studieuse qui a toujours quelque chose à apprendre ; il reste d'ailleurs en elle je ne sais quoi de

délicieusement enfantin et de primitif, et d'aérien aussi...

Katherine Mansfield a été emportée par une hémoptysie, le 9 janvier 1923. Je l'ai rencontrée peu de mois auparavant ; elle était alors gravement malade, elle le savait, et nous le savions tous. Et quel prix donnait à ce calme, à cette sérénité le sentiment que nous avions que Katherine Mansfield était presque condamnée!...

*
* *

Dans une belle préface, à la fois sensible et clairvoyante, M. Louis Gillet nous raconte la vie de Katherine Mansfield. Elle s'appelait de son vrai nom Cathleen Beauchamp. A treize ans, on l'envoya à Londres achever son éducation. Elle y découvrit surtout ce qui était alors — en 1901 — l'art moderne. Le délicieux Aubrey Beardsley, qui fut à sa manière un grand poète, un étonnant inventeur de songes et de décors, venait de mourir ; Whistler et Oscar Wilde n'avaient pas tout à fait fini d'agir sur les esprits. Elle rencontrait l'art, la beauté, la musique. Quand elle

eut atteint ses dix-huit ans, il lui fallut regagner son île lointaine. Mais désormais elle appartenait à l'Europe ; elle ne pensa plus qu'à y revenir. Sa famille consentit à l'y renvoyer, avec une maigre pension ; elle donna des leçons, s'engagea dans des troupes d'opéra. Malade, elle dut habiter une petite ville allemande ; sa vocation s'y révéla. En 1911, elle publiait son premier recueil : *Une Pension allemande*. En 1915, elle épousait M. John Middleton Murry. En 1915 aussi, son frère cadet, Leslie Heron Beauchamp, débarquait brusquement à Londres comme sous-lieutenant dans un régiment d'Anzacs. Il passa huit jours avec sa sœur ; huit jours à ressusciter la tendresse des jours perdus et les émotions de la jeunesse. Une semaine plus tard, Leslie Heron Beauchamp était tué ; il avait vingt et un ans.

« Cette mort fut un désastre pour Katharine Mansfield, nous dit M. Louis Gillet. Elle s'enfuit, déserta le foyer qui lui rappelait la victime trop chère, où le souvenir du passé si proche semblait insulter à son malheur, et courut enfouir sa détresse dans la petite ville provençale de Bandol.

« Là, elle se guérit lentement de sa plaie, assoupit du moins la morsure. Sur cette côte rose et bleue, parmi le frémissement d'argent des oliviers, elle semblait s'éveiller d'un songe, ou plutôt se retrouver ailleurs, sur un autre plan de la vie ; elle croyait errer dans les Champs-Élysées, accompagnée d'une jeune ombre. »

A Bandol, renaissent peu à peu les images de l'île heureuse, les enchantements de l'enfance. « Je veux, notait Katherine Mansfield dans ses cahiers intimes, écrire mes souvenirs de mon pays. Je les écrirai tous, jusqu'à ce que j'aie épuisé mon trésor. C'est d'abord une dette sacrée envers le pays de ma naissance ; et puis, n'est-ce pas toi, mon frère, que je retrouve dans ces lieux où ma pensée voyage avec toi, côte à côte ?... Ah ! je veux que pour un instant ma patrie inconnue saute aux yeux du vieux monde. Il faut que cela soit mystérieux, flottant. Il faut qu'en le lisant on retienne son haleine... Je dirai tout, le moindre détail, mais il faudra tout dire avec un air de mystère, un rayonnement d'au-delà, parce que tu as disparu, ma joie, mon petit soleil !

Tu as roulé, ô mon ami, derrière le bord brillant du monde. A moi de chanter dans la nuit... »

Cependant, en 1918, *Prélude*, qui paraît aujourd'hui en France dans une excellente traduction de Mme J.-G. Delamain, était publié avec un très vif succès. Puis *Garden-Party*. Mais, devenue célèbre, Katherine Mansfield ne jouissait guère de sa gloire ; elle luttait contre la tuberculose, errant de Montana-sur-Sierre à Menton, travaillant, rêvant et se soignant et cherchant elle ne savait où ce secret qui permettrait d'exprimer toute sa vie, à la fois en surface et en profondeur. Elle faillit presque le découvrir ; elle venait de comprendre que le talent n'est pas uniquement dans les mots, dans l'agencement des idées et des phrases, mais qu'il vient de plus loin, qu'il sourd de l'âme même et que le vrai labeur de l'esprit se fait par la culture de l'âme. Elle avait rencontré un médecin qui lui avait appliqué une méthode nouvelle, elle se croyait sauvée, ou tout au moins presque guérie. L'âme, pensait-elle, réclamait tous ses soins.

Elle alla s'enfermer dans une maison

théosophique de Fontainebleau, une sorte de couvent laïque où la vie se passait en méditations et en occupations manuelles. Ce fut là que la mort la surprit le 9 janvier 1923.



L'influence d'Anton Tchékoff est très grande et très visible sur Katherine Mansfield, et l'influence de Maupassant a été très grande sur Tchékoff qui le nomme plusieurs fois dans son œuvre (et en particulier dans *la Mouette*), comme Katherine Mansfield nomme Tchékoff dans *Félicité*. Et cependant, rien n'est plus différent de Maupassant que Tchékoff ou Katherine Mansfield. Il y aurait, pour un des élèves de M. Fernand Baldensperger, une belle étude à écrire sur l'action de Maupassant à travers le monde et les reflets qu'il a laissés sur tant d'esprits divers. La sagesse de Tchékoff et de Katherine Mansfield a été d'éviter ce caractère de « nouvelle à la main » qui gâte bien des nouvelles de l'auteur du *Horla*, et de vouloir peindre la vie dans sa complexité

sans lui donner un aspect volontairement théâtral. Le goût de la scène, de l'effet à produire a été néfaste à bien des bons esprits de chez nous ; on ne voit rien de pareil chez Katherine Mansfield. Aussi, certains lecteurs, habitués à nos façons, risqueront-ils de trouver cet art facile et incertain, alors qu'il est le comble même de la difficulté et de la sûreté. Il est toujours relativement aisé, dans un récit, de tendre à une fin, mais quelle adresse ne faut-il pas, quand il n'y a pas de fin — je veux dire : de fin saisissante plus ou moins artificielle — ou plutôt, quand chaque épisode, chaque détail sont à eux-mêmes leur propre fin, quand le désir d'exprimer un morceau quelconque de la vie ne se trouve pas résumé dans une sorte de moralité, mais se moule sur chaque groupe d'impressions ou d'anecdotes ! Nous croyons trop souvent la composition absente quand elle ne vient pas en avant du récit : combien faut-il plus de science pour la maintenir en arrière, invisible, et cependant présente !

Prenez *Prélude*, qui est la plus belle nouvelle de ce recueil et un des chefs-d'œuvre

de Katherine Mansfield. Que s'y passe-t-il ? C'est bien difficile à dire : le récit d'un emménagement, la vie d'une famille pendant une semaine. Oui, si l'on veut, si l'on se fie aux apparences ; en réalité, il s'agit de bien autre chose.

Cette famille a trois générations : la vieille Mme Fairfield, qui a deux filles : Linda, qui a épousé M. Stanley Burnell, et Beryl, qui n'est pas mariée ; les Burnell ont trois petites filles : Isabel, Lottie et Kezia. Mrs. Fairfield est une vieille dame ; elle a renoncé aux troubles et aux espérances de la vie, je veux dire de la vie ressentie avec la conscience de ses émotions ; elle aide la petite bonne, s'occupe des enfants, du jardinage, de la lessive. Miss Beryl lui est complètement opposée ; elle est dans l'âge des grands songes et des grandes espérances. Le soir de la nouvelle installation, elle rêve tout en se déshabillant, elle entrevoit son existence future, ses prochains succès ; la page est exquise :

« Debout dans une nappe de clair de lune, Beryl Fairfield se déshabillait. Elle était lasse, mais pas autant qu'elle le prétendait,

laissant tomber ses vêtements, repoussant d'un geste alangui ses cheveux chauds et lourds.

« — Oh ! comme je suis fatiguée ! si fatiguée ! »

« Elle ferma les yeux un moment, mais ses lèvres souriaient. Sa respiration s'élevait et retombait dans sa poitrine comme deux ailes qui l'auraient éventée. La fenêtre était grande ouverte. Il faisait chaud et quelque part, là-bas, dans le jardin, un jeune homme brun et élancé, aux yeux moqueurs, se promenait sur la pointe des pieds, parmi les arbustes ; il ramassait un gros bouquet, se glissait sous sa fenêtre et le lui tendait. Elle se vit penchée au dehors. Il enfonçait la tête parmi les brillantes fleurs de cire, malicieux et rieur. « Non, non », dit Beryl ; elle se détourna de la croisée et enfila sa chemise de nuit.

« — Ce que Stanley peut être déraisonnable, parfois ! songeait-elle en la boutonnant.

« Puis, lorsqu'elle s'étendit, lui vint la vieille pensée, la cruelle pensée : Ah ! si seulement elle avait de l'argent à elle !

« Un jeune homme immensément riche

vient d'arriver d'Angleterre. Il la rencontre tout à fait par hasard... Le nouveau gouverneur n'est pas marié... Il y a un bal à la maison du gouverneur... Qui est cette exquise créature en satin eau de Nil ? Beryl Fairfield... »

Nous assistons ainsi, comme dans un film, à la vie intime de toute une famille pendant la première soirée de leur installation, puis les jours suivants. Linda est heureuse, elle aime son mari, ses enfants ; cependant il y a quelque chose d'inexpliqué en elle et peut-être d'inexplicable : « Je n'ai, comme d'habitude, aucune idée de ce qu'en pense Linda, écrit Beryl à une de ses amies. »

Cette Linda est saisissante de vérité ; elle est transparente, tranquille, au milieu d'une vie bien organisée, et cependant nous nous approchons d'elle avec une sorte d'appréhension et presque de crainte. Elle regarde un aloès, et dans le clair de lune elle transforme cet aloès en navire ; elle s'embarque sur lui, elle s'en va bien loin et personne de ceux qu'elle aime n'est avec elle ; c'est seule, toute seule, qu'elle veut émigrer au pays où tout est différent et où son mari ne la suivrait

pas. Car, au fond, elle a une part de haine pour ce mari qu'elle aime, qu'elle respecte, qu'elle admire, mais qui, à certains moments, la traite comme sa chose. Et, secrètement, la chose se révolte. La présence de l'amour n'exclut pas une certaine haine. Et tout cela est si absurde au fond, « risible, tout simplement risible... »

Et puis, voici les enfants, les délicieux enfants. Isabel, Lottie et Kezia découvrent le monde ; tout leur est merveille, surprise, étourdissement ; elles jouent avec leurs cousins, assistent au trépas d'un canard que l'on va servir pour le dîner et qui, décapité, s'en va encore, « comme une petite locomotive, comme une drôle de petite machine de chemin de fer ».

« Remettez-lui sa tête, remettez-lui sa tête ! » gémit Kezia épouvantée.

C'est le prélude d'une vie nouvelle, d'une vie dont nous ne saurons jamais rien.

Si ; nous devinons ce qui arrivera. Beryl rencontrera un Stanley Burnell quelconque et l'épousera ; elle sera heureuse à son tour et pourtant un soir de rêve et de découragement, elle voudra partir aussi, fuir tous

ceux qu'elle aime, aller à la recherche d'une existence nouvelle, laissant ses souvenirs derrière elle. Et puis, Linda, et Beryl seront deux vieilles dames qui penseront à voir « les étagères de l'office bien garnies de confitures ». Alors Isabel, Lottie et Kezia seront mariées à leur tour et d'autres petites Isabel, Lottie et Kezia taquineront les chiens et se tyranniseront entre elles. Prélude à quoi ? Prélude à rien. Tout recommence sans arrêt et disparaît sans laisser de traces.

Nous avons fini *Prélude* et nous demeurons songeurs. Qu'avons-nous vu ? Peu de chose, en somme : des êtres pareils à nous, n'ayant rien de plus extraordinaire que nous ; leur vie extérieure est une mince pellicule qui recouvre leurs émotions, leurs désirs, leurs angoisses, et aussi leur tranquillité, leur douce et morne tranquillité quotidienne. Nous ne savons pas si nous sommes heureux ou tristes ; nous savons seulement que nous sommes mal à l'aise et que nous éprouvons une certaine mélancolie. Notre vie, n'est-ce donc que cela ? Oui, certes, et *cela* est immense : un océan de choses minuscules, un océan qui n'a peut-être pas de fin.

Les meilleures nouvelles de Katherine Mansfield nous donnent la même émotion : *Garden-Party*, qui ne figure pas dans ce volume, ou *Félicité*.

Dans *Félicité*, nous assistons au bonheur, au bonheur inexplicable, qui tout un jour possède Bertha Young ; bonheur d'enfant, bonheur d'être qui découvre la vie. C'est une sorte d'ivresse, de fièvre passionnée. Elle aime son mari depuis longtemps, mais pour la première fois elle le désire ; et c'est ce soir-là qu'elle s'aperçoit que son mari la trompe avec une de ses amies :

« — Oh ! que va-t-il se passer à présent ? s'écria-t-elle.

« Mais le poirier était aussi merveilleux que jamais, aussi couvert de fleurs et aussi calme. »

Nous voyons rarement en France, dans la littérature romanesque féminine, apparaître des sentiments délicats, des sentiments de pudeur et de tendresse, ceux qui passaient autrefois pour être le privilège des femmes. On est surpris de les retrouver sous la plume de Katherine Mansfield ; heureux de se dire qu'ils existent encore

quelque part. Ce n'est pas que Katherine Mansfield soit optimiste, ni pessimiste d'ailleurs ; la vie n'est ni l'une ni l'autre et elle veut reproduire la vie, comme Tolstoï ou Tchékoff l'ont fait, mais avec son âme à elle, son âme étrangement douce et profonde.

Elle croyait ne pas y parvenir ; il lui semblait qu'elle n'allait pas assez au fond des choses, au fond des êtres, parce qu'elle était trop attachée à la vie extérieure, parce que, même aux heures où elle était penchée sur la mort, elle n'avait pas été suffisamment dépouillée. Alors la petite maison de Fontainebleau lui était apparue comme un refuge, la petite maison où l'on faisait sa chambre soi-même, où l'on nettoyait le parquet comme dans un couvent, où l'on pouvait connaître les ivresses de la plus fervente récollection. Après, elle pourrait écrire d'autres « Préludes » d'autres « Garden-Parties », plus intenses, plus concis, plus frémissants, où les mystères de la vie seraient enfin révélés et ceux aussi peut-être qui entourent l'approche de la mort. Mais elle n'en a pas eu le temps ; il nous reste ces lambeaux de rêves, ces lambeaux de réalités, arrachés à la douleur,

à la maladie. Comment ne les aimerions-nous pas ? On ne pense pas devant ces tendres et délicates merveilles à faire œuvre de critique, à louer ici pour blâmer là. On les chérit avec son cœur et non avec son esprit. Je souhaite que beaucoup de mes lecteurs les lisent dans le même sentiment que moi — ce sentiment que j'aurais eu, même si je n'avais pas eu le privilège de rencontrer cette femme grave et pure, sérieuse et réfléchie, aux yeux profonds et au visage ivoirin, qui les a écrites avec son espièglerie de petite fée, ses souvenirs dorés — et ses chagrins...

Mrs. Dalloway
par VIRGINIA WOOLF

Après *Route des Indes* de E.-M. Forster, après *Légende* de Clemence Dane, *la Nymphe au cœur fidèle* de Margaret Kennedy, *Félicité* de Katherine Mansfield, *Daphné Adeane* de Maurice Baring, *Mrs. Dalloway* de Mme Virginia Woolf nous révèle une fois de plus l'extraordinaire richesse du roman anglais contemporain. Et nous n'en avons pas encore fini avec ses surprises.

Il y a actuellement en Angleterre un groupe de femmes de lettres tout à fait intéressant : Clemence Dane et Margaret Kennedy, dont nous venons de parler, mais aussi Dorothy Richardson, Rebecca West, Mary Webb, May Sinclair, Sheila Kaye-Smith, Stella Benson, Rose Macaulay, Hope Mirlees et cette Katherine Mansfield qui est venue mourir en France ;

mais la plus admirable de toutes est certainement Mme Virginia Woolf, qui a une sorte de génie.

Dans une élégante et substantielle préface, M. André Maurois, qui la présente au public français, nous dit qu'elle est la fille de Sir Leslie Stephen, le grand critique et biographe qui a été l'ami de Meredith et que Meredith a peint dans le *Vernon Whitford* de *l'Égoïste*. Virginia Stephen épousa Leonard Woolf et ils fondèrent ensemble une maison d'édition. Elle a publié un certain nombre de contes, d'études critiques et de romans, dont le dernier, *Orlando*, le plus exceptionnel, a été naguère étudié par M. Jacques-Émile Blanche.

A force de réfléchir sur ce problème du roman qui passionne tant d'esprits anglo-saxons, Mme Virginia Woolf a fini par se demander si sa forme classique, employée par les grands classiques, George Eliot, Dickens, Hardy, ne faussait pas la vie, s'il n'y avait pas pour l'exprimer une manière de la serrer de plus près, de la connaître plus intimement.

« La vie est-elle ainsi, se demandait-elle

(je rapporte ici ses paroles d'après M. André Maurois), faut-il que les romans soient ainsi ? Regardez en dedans, et la vie, semble-t-il, est bien loin d'être comme cela. Examinez pour un instant un esprit ordinaire et un jour ordinaire. L'esprit reçoit une myriade d'impressions, banales, fantasques, évanescentes ou gravées avec la netteté de l'acier. Elles arrivent de tous côtés, incessante pluie d'innombrables atomes. Et à mesure qu'elles tombent, à mesure qu'elles se réunissent pour former la vie de lundi, la vie de mardi, l'accent se place différemment ; le moment important n'est plus ici, mais là. De sorte que si l'écrivain était un homme libre et non un esclave (1), s'il pouvait écrire ce qui lui plaît, non ce qu'il doit, il n'y aurait pas d'intrigue, pas de comédie, pas de tragédie, pas d'histoire d'amour (2), pas de catastrophe conventionnelle, et peut-être pas

(1) Mme Virginia Woolf souligne ici cette lutte contre l'excès de logique dans le roman, dont nous avons souvent parlé et qui a été un épisode essentiel de la vie littéraire de ces dix dernières années. Hélas ! il semble bien que l'écrivain soit en passe de devenir plus esclave que jamais de cette logique !

(2) Seulement, le drame, la comédie, l'histoire d'amour, la catastrophe, tout cela existe dans la réalité : Il est difficile de les exclure du roman.

un seul bouton cousu comme dans les romans réalistes. La vie n'est pas une série de lampes arrangées systématiquement ; la vie est un halo lumineux, une enveloppe à demi transparente qui nous enveloppe depuis la naissance de notre conscience. Est-ce que la tâche du romancier n'est pas de saisir cet esprit changeant, inconnu, mal délimité, les aberrations ou les complexités qu'il peut présenter, avec aussi peu de mélange de faits extérieurs qu'il sera possible ? Nous ne plaidons pas seulement pour le courage et la sincérité, nous essayons de faire comprendre que la vraie matière du roman est un peu différente de celle que la convention nous a habitués à considérer. »

On ne saurait trouver de meilleure préface à *Mrs. Dalloway*. La vie y apparaît, en effet, dans « ce halo lumineux, dans cette enveloppe à demi-transparente ». Mais je dois avertir le lecteur que l'introduction dans ce livre n'est pas des plus aisées. C'est tout d'abord un fouillis d'impressions brillantes qui nous aveuglent ; aucun fil visible ; des gens sont nommés que nous ne connaissons pas, qui entrent et disparaissent ; les souvenirs

se mêlent à l'action, — si on peut appeler action cet ensemble de menus faits de conscience mêlés à quelques gestes très quotidiens. Il faut prendre patience pendant une trentaine de pages, puis, peu à peu, les plans s'établissent, les personnages se différencient, le charme agit et on pénètre alors dans un véritable enchantement. Je vous assure qu'on est bien récompensé de sa peine !

Mais comment essayer de vous résumer cette œuvre extraordinaire ? Mrs. Dalloway est la femme d'un membre du Parlement ; c'est une personne ordinaire d'apparence très mondaine et dont la vie se passe à peu près en rites sociaux. Mais elle a eu une jeunesse romanesque, avec un homme qu'elle a aimé et failli épouser et une amie très romantique. Tous les deux faisaient bloc pour défendre Mrs. Clarissa contre les Dalloway, les Hugh Whitbread, tous ces Anglais conventionnels et conformes qui voulaient « perdre son âme ». Et ils n'ont pas réussi : Clarissa a refusé Peter Walsh et a épousé Richard Dalloway, mais elle n'a pas tout à fait perdu son âme.

Elle donne une soirée, ce jour-là, un jour

de juin, et tout le roman s'écoule entre l'heure matinale où Clarissa Dalloway sort pour acheter des fleurs et l'heure nocturne où la soirée est presque finie.

Et tout le passé de Clarissa et de Peter Walsh est mêlé à cette journée, et bien autre chose encore, la vie la plus intime de tous les êtres qui croisent Clarissa. Ainsi, une sorte de trame lie Mrs. Dalloway, les siens et les inconnus qui traversent un moment sa vie et dont l'un réagit douloureusement sur elle, sans qu'elle ait même su qu'elle le connaissait.

Il y a ici un certain arbitraire et qui pourrait facilement devenir aussi une convention. Mme Virginia Woolf, qui refuse presque le choix, est bien obligée d'en faire un très rigoureux — et nous retombons sous le joug de l'esprit logique. Clarissa croise bien quelques centaines de personnes dans sa course matinale. Pourquoi Mme Virginia Woolf s'arrête-t-elle à celui-ci plutôt qu'à celui-là ? Mais si je hasarde cette observation, qui n'est pas une critique, c'est pour indiquer que le roman, dans son effort pour rejoindre la vie, ne peut se passer d'une certaine convention, et justement parce que la vie ne peut

glisser dans une œuvre d'art qu'en se cristallisant. Une stalactite n'est plus de l'eau qui coule, mais l'eau qui coule ne prend une forme fixe et durable qu'en devenant une stalactite. L'esprit créateur est, en quelque sorte, un esprit frigorifique.

Le jour même où Clarissa Dalloway donne sa soirée, Peter Walsh, qui arrive de l'Inde, vient la voir. Il la trouve dans sa chambre, en train de recoudre une robe verte. Ils sont tous les deux très émus de se retrouver ; cependant, Mrs. Dalloway aime son mari et Peter Walsh vient justement à Londres pour consulter des avocats ; il voudrait faire divorcer une jeune femme dont il est amoureux et l'épouser. Il a été d'ailleurs marié une fois déjà et il aime toujours, au fond, Clarissa Dalloway, bien que vingt-cinq ans au moins aient passé sur leur rupture.

C'est dans ces analyses que Mme Virginia Woolf est exceptionnelle ; il est difficile d'aller plus loin qu'elle dans la capture de la vérité. C'est toute notre vie intérieure qu'elle expose : ce flux et ce reflux de nos émotions ; ces parcours d'idées sensibles — si j'ose m'exprimer ainsi — qui s'arrêtent

régulièrement aux mêmes relais ; la présence simultanée de sentiments contradictoires qui font de notre âme une balance au fléau sensible, penchant tantôt à gauche, tantôt à droite ; ces survivances indestructibles du passé ; ces apports brusques du présent qui menacent de tout jeter à bas et qui soudain s'immobilisent, se rangent en arrière à côté de mille choses à demi mortes, à demi vivantes ; ces inexplicables aspirations, ces émois, ces élans, ces ingratitude de l'être ; ces changements d'humeur ; ces immenses variations de courants sur un tout petit espace. Voilà le domaine de Mme Virginia Woolf ; voilà où elle est unique.

Mais autre chose aussi est à considérer. En apparence, *Mrs. Dalloway* raconte l'histoire la plus banale du monde — et pas même une histoire, le déroulement de faits minuscules, comme dans *les Lauriers sont coupés* de M. Édouard Dujardin, qui demeurent une des sources de cette littérature-là. Seulement elle y fait entrer le Cosmos. Et elle l'y fait entrer par de soudaines poussées de lyrisme, d'un lyrisme absolument naturel et spontané, mais qui font

penser à ces merveilleuses fusées poétiques qui parsèment l'œuvre de Shakespeare et de ses contemporains. Et ainsi l'œuvre de notre contemporaine Mme Virginia Woolf est absolument, extraordinairement *élizabéthaine*.

Et pour faire participer au roman si simple de Mrs. Dalloway tout le Cosmos, Mme Virginia Woolf emploie des manières de mythes, mythes extrêmement mystérieux, mais d'une sombre et grande puissance. Ou bien, dans la vie la plus terne et la plus brisée, elle laisse échapper ces cris intérieurs où toute l'âme se délivre et qui, rompant la croûte pesante des misères, des renoncements et des habitudes, nous rappellent soudain que l'homme est une créature divine.

Une jeune fille fraîche arrive de la campagne et cherche son chemin dans Londres ; elle est remarquée par une pauvre vieille femme, qui est assise dans un parc et garde des croûtes pour les écureuils. Et Mrs. Dempster fait, en la voyant, ces réflexions :

« J'ai eu de durs moments et cela fait rire de voir cette jeune fille. Vous vous marierez, car vous êtes gentille. Mariez-

vous, et alors, vous verrez. Ah! les domestiques et le reste. Tous les hommes ont leurs manies. Mais est-ce que j'aurais choisi tout à fait de même si j'avais su? — pensa Mrs. Dempster, qui aurait aimé glisser un mot à Maisie Johnson et sentir sur la peau flasque de son vieux visage fatigué un baiser de pitié. — Car j'ai eu une dure vie. Que n'ai-je pas donné? Les roses de mes joues, ma taille, mes pieds aussi. (Elle rentra sous sa robe des masses informes). Des roses! pensa-t-elle amèrement. Des sottises, ma belle. Croyez-le, quand il faut manger, boire et coucher, passer les bons et les mauvais jours de la vie, il ne s'agit vraiment pas de roses; et ce qui est pis, si vous voulez le savoir, Carie Dempster ne changerait pas son sort contre celui d'une autre femme dans Kentish Town. Mais, implorait-elle, pitié! Pitié pour la perte des roses! Pitié!»

Ou bien, c'est Peter Walsh qui croise dans le même parc une sorte de mendicante ou de chanteuse, et voici tout le morceau :

« Un son l'interrompt, un son frêle, tremblant, une voix incertaine et sans force, qui murmurait, sur un mode aigu, un chant

sans commencement ni fin, dépourvu de tout sens intelligible :

ee um fah um so
foo swee too em oo

Une voix sans âge ni sexe — voix d'une source ancienne jaillissant de la terre — sortait (en face de la station du métro de Regent's Park) d'une grande forme tremblante, pareille à une cheminée, à une pompe rouillée, à un arbre battu, dépouillé pour toujours de ses feuilles, qui laisse le vent parcourir ses branches en tous sens, en chantant :

ee um fah um so
foo swee too em oo

et qui balance et craque et gémit dans la brise éternelle.

« Depuis le fond des âges, quand ce pavé était de l'herbe, était de la tourbe, âge du mammoth, de l'ivoire, des levers de soleil silencieux, cette femme décrépite — car c'était une femme — une main tendue,

l'autre pressée contre elle, chantait la vieille chanson d'amour ; l'amour vieux de millions d'années, disait-elle, l'amour qui l'emporte sur tout ; jadis, il y avait des millions d'années, son amoureux, disait-elle dans sa mélopée, marchait avec elle au beau mois de mai ; mais au cours des siècles — longs jours d'été flamboyant d'asters rouges — il était mort. L'énorme faux de la mort avait rasé les montagnes formidables. Et quand, enfin, immensément âgée, elle reposera sa tête chenue sur la terre qui ne sera plus qu'une scorie glacée, que les dieux déposent une gerbe de bruyères pourpres à ses côtés, sur le haut tertre funéraire que caresseront les derniers rayons du dernier soleil, car la féerie du monde sera terminée. »

Oui, c'est la féerie du monde qui donne sa beauté à *Mrs. Dalloway*, comme à *Orlando* ou à *la Chambre de Jacob*, qui paraissait récemment dans la *Revue de Genève*. Et cette féerie enveloppe les plus petits gestes de Clarissa Dalloway comme de Peter Walsh, comme les vôtres et les miens si nous savons les voir. Et nous nous apercevons en même temps que si, dans leur étude de la plus

humble réalité, les réalistes ont échoué pour la plupart, c'est qu'ils manquaient de poésie et que la poésie est la clef du monde et par conséquent de toute grande littérature.

Mon Dieu, je vois que j'ai presque fini mon article et je n'ai pas dit en quoi consistaient certains des mythes de *Mrs. Dalloway*, sombres, profonds et menaçants comme quelques-unes des allégories de Watts. (Cette figure émouvante, par exemple, faite de branches, d'air et de ciel qui accompagne dans sa promenade Peter Walsh et qui répand le pardon et l'amour. Je n'ai pas parlé du caractère de Peter Walsh, si juste, si humain, si séduisant. Je n'ai pas dit quelle prodigieuse étude de la folie contenaient les pages consacrées à la maladie de Septimus Warren Smith — personne n'était allé si loin jusqu'ici dans l'examen de la confusion mentale). Je n'ai pas parlé non plus du mystère de la fin. Clarissa se suicide-t-elle après avoir appris la nouvelle de ce Septimus Warren Smith ? La question a été posée en Angleterre. Je ne le crois pas. Peter Walsh aura-t-il une nouvelle révélation de la vie ? Peut-être. Ou Clarissa, une fois de plus,

s'opposera-t-elle à son élan ? Ou bien elle-même comprendra-t-elle qu'on a perdu son âme et que seul Peter pourrait la lui rendre ? Qui le saura ? Cette fin troublante jusqu'à l'hallucination ajoute encore à l'impression étrange de mystère et de grandeur de ce livre exceptionnel, un des plus émouvants et des plus beaux que nous ayons lus depuis longtemps (1).

(1) Il faut ajouter que la traduction de ce livre, si difficile à traduire, et qui est due à M. S. David, est excellente.

Contrepoint

par ALDOUS HUXLEY

Le drame, pour un romancier, est de porter son attention sur l'ensemble des registres qui forment la totalité d'une personnalité humaine. Il est à peu près impossible d'obtenir un tel résultat. Chacun fait son choix ou, plutôt, se laisse imposer un choix par sa propre nature. Chez Dickens, il n'y a rien en dehors de la vie affective ou émotive ; ni esprit, ni chair ; des exaspérés ou des atrophés de la sensibilité. Par contre, Stendhal ne met en jeu que l'intelligence et l'énergie. George Eliot, si grande dans les tragédies de la conscience morale et de la vie religieuse, ignore la volupté ; Tolstoï, l'esprit. Dostoïevsky ne conçoit que l'âme et les nerfs ; Zola, que l'instinct ; George Sand, que l'imagination romanesque et les pouvoirs

du cœur. Balzac demeure peut-être le plus complet ; il a touché au rêve et à la religion (Louis Lambert, Séraphita), comme aux pires abîmes de la sensualité (le baron Hulot) ; il n'ignore pas les réactions de la physiologie, il demeure individuel et social. Enfin, il a créé, comme la nature, des monstres et des êtres simples. Ceux-ci, par contre, ont échappé à l'observation de Marcel Proust, (je ne parle pas de ses étonnants domestiques, mais s'ils parlent incomparablement, ils ne font aucun acte). De même, ses intellectuels échappent à la vie intellectuelle. (Comparez, par exemple, Bergotte ou Vinteuil à Balthazar Claës, à d'Arthez, à Louis Lambert.) Ici encore, nous sommes limités à trois ou quatre phénomènes humains, ou peu s'en faut : sensibilité, luxure, vanité...

On voit par ce rapide examen quelle estime l'on doit professer d'abord pour M. Aldous Huxley, qui, systématiquement, a voulu écrire un roman dont chaque individu nous fût révélé à peu près complètement. On pourrait ici m'objecter qu'en cela il a été le disciple de ses deux grands compatriotes, M. James Joyce et Mrs. Vir-

ginia Woolf. Je n'en disconviens pas et je vois très nettement l'influence que M. James Joyce et Mrs. Virginia Woolf ont eue sur M. Aldous Huxley (celle de Marcel Proust et de M. André Gide ne sont pas moins visibles). Mais *Ulysses* ou *Mrs. Dalloway* sont des êtres à peu près immobiles, c'est-à-dire n'agissant pas ; ce sont des coupes d'existence opérées dans une période presque inerte de ces existences. M. Aldous Huxley a voulu nous montrer ses héros en pleine action, et dans des actions très variées, sans renoncer pour cela aux bénéfices de l'intelligence et de l'introspection. Établir chez un individu la superposition des phénomènes physiologiques, de la sexualité, des grands intérêts vitaux, des affections du cœur, de la vie intellectuelle sous ses différents aspects et reconnaître les diverses réactions de ces états les uns sur les autres, tel est le travail de géant auquel a voulu s'atteler M. Aldous Huxley, telle est l'ampleur de son plan, un des plus téméraires et des plus nobles auxquels puisse s'attaquer un vrai romancier. A-t-il réussi ? Et dans quelle mesure ? Je suis disposé à répondre « oui », sous réserve

de quelques objections que j'établirai tout à l'heure. Mais un livre de cette taille — comme *les Faux-Monnayeurs* — est difficile à juger. Quel sera le travail du temps sur cet important ouvrage ? On ne le verra que d'ici quelques années. Pour moi, je suis persuadé qu'il lui donnera ce qui lui manque peut-être encore et qu'il accentuera davantage ces qualités de profondeur et de « spatialité » (si l'on me permet de m'exprimer ainsi) qui en font déjà un livre hors de pair.

*
* * *

Mais par quel moyen M. Aldous Huxley obtient-il cette concentration de vie autour de ses personnages ? Ici, il faut entrer plus avant dans la technique de *Contrepoint*.

Représentez-vous, d'abord, une scène quelconque entre deux personnages ; imaginez un jeune intellectuel, fils d'un peintre illustre (une manière, en l'espèce, de Renoir et d'Augustus John), un garçon voué par sa nature et par son éducation à une conception idéaliste du monde — conception très anglaise d'ailleurs. Ce Walter Bidlake a fait la connaissance d'une jeune femme aussi idéaliste

que lui et, de plus, malheureuse. La pitié a fait de lui un « chevalier errant ».

« L'amour, croyait-il (car il n'avait alors que vingt-deux ans, il était ardemment pur, de cette pureté adolescente des désirs sexuels qui viennent de s'éveiller vers l'extérieur ; il venait de quitter Oxford et se trouvait bourré de poésie et du fruit des veilles des philosophes et des mystiques), l'amour, c'était la conversation ; l'amour, c'était la communion spirituelle, la camaraderie. C'était là l'amour véritable. Toute la partie sexuelle n'était qu'un hors-d'œuvre, inévitable puisque malheureusement les êtres humains ont des corps, mais qui doit être laissée aussi loin que possible à l'arrière-plan. Ardemment pur, de la pureté des jeunes désirs artificiellement dressés à se consumer du côté des anges, il avait admiré cette pureté sublime et paisible, qui chez Marjorie, était le produit d'une froideur naturelle, d'une vitalité congénitalement basse. »

En cet état d'esprit, Walter a enlevé Marjorie ; mais il n'a pas tardé à s'apercevoir que l'amour n'est pas seulement

une conversation sublime ; il y faut quelque chose de plus. Marjorie l'ignorera toujours, tandis que Walter Bidlake le cherchera ailleurs, et plus particulièrement auprès de Lucy Tantamount, qui parle furieusement à des sens que Marjorie laisse dans une grande indifférence.

Et dans la première conversation entre Walter et Marjorie, conversation orageuse au cours de laquelle Marjorie essaie de retenir son amant qui est invité chez Lady Tantamount, le passé et le présent se tissent inextricablement sous nos yeux. La chose n'est pas rare, direz-vous. Ce qui est rare, je le répète, c'est la volonté de M. Aldous Huxley de mettre à la fois en mouvement tous les claviers humains : souvenirs, plaisanteries, échos de discussions littéraires, particularités psychologiques (si peu fréquentes dans notre roman), réactions de l'amour, odeurs, contradictions, remords, haines, tout cela forme autour de Walter une atmosphère si dense que, dès la vingtième page, nous avons l'impression de le connaître depuis longtemps.

Et, là-dessus, il s'en va à la soirée de

Lady Tantamount. Cette soirée nous rappelle fatalement certaines réunions mondaines de Marcel Proust ; et la comparaison entre la jungle et la soirée, qui s'impose à l'esprit de Walter, est presque une imitation (ratée) du fameux parallèle de Proust entre une représentation à l'Opéra et un aquarium.

Au cours de cette soirée, nous voyons défiler la plupart des personnages qui joueront leur rôle dans *Contrepoint*, mais nous en voyons aussi défiler d'autres et que nous ne reverrons pas ; aucune des lois habituelles de notre conception romanesque — respectée même par Marcel Proust sous son apparent désordre — n'est appliquée ici. Tout cela donne une sensation générale de grouillement et de vie très heureusement exprimée.

Dans l'excellente préface qu'il a mise en tête du roman de M. Aldous Huxley, M. André Maurois dit justement :

« De ces thèmes (et de quelques autres), est tissée cette tapisserie musicale. Contrepoint en plusieurs parties, contrepoint de la vie et de la mort, de la richesse et de la pauvreté, de l'amour et de la haine, du désir et de la pitié. »

Mais ces thèmes sont exprimés surtout par des caractères, et en même temps qu'un roman philosophique (dans le sens où *les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Gœthe et *l'Enchantement de la Montagne* de Thomas Mann sont des romans philosophiques), *Contrepoint* est un défilé de caractères tout autant qu'une étude de mœurs contemporaines.

Ces caractères nous sont expliqués d'abord, tandis que les invités de Lady Tantamount entendent jouer une œuvre de Bach, ce qui offre à M. Huxley l'occasion de très brillantes fantaisies sur la musique et en particulier sur celle de Bach, dont il dit spirituellement :

« Les axiomes euclidiens furent en liesse avec les formules de la statique élémentaire. L'arithmétique tint une kermesse à allure de saturnale. L'algèbre dansa follement ; la musique s'arrêta dans une orgie de réjouissances mathématiques. »

Un des personnages les plus représentatifs du roman est John Bidlake, le peintre dont j'ai déjà parlé, le père de Walter. C'était un géant créé pour la vie, un Gargantua à gros appétit, sensuel, dépourvu de sentimentalité,

n'aimant que la chair et le travail. Il a eu une longue liaison avec Lady Tantamount, la mère de Lucy ; il s'est marié trois fois — sa troisième femme, avec laquelle il ne vit pas, est un délicieux type de rêveuse éveillée, songeant entre ses livres, ses fleurs et ses romans fictifs — il a eu trois enfants : l'un est mort d'un cancer ; l'autre est Walter, intellectuel tenté par le sensualisme ; la dernière, Elinor, a épousé Philip Quarles qui réalise, lui, le type qu'a failli être Walter : l'intellectuel pur.

Mais quelque chose atteint John Bidlake dans sa force rayonnante : des cellules parasitaires commencent de proliférer dans son pylore, une petite colonie qui ne fait sur la plaque radiographique qu'une tache assez semblable à la photographie d'un typhon dans le golfe de Siam ou simplement d'une tache d'encre. Et le colosse s'abat ; il a peur et horreur de la maladie, de la déchéance et de la mort. Et il n'est plus qu'une malheureuse loque tremblante, un vieil homme qui se dit qu'il n'y a en lui qu'un peu de chair nouvelle et jeune, et que cette chair jeune est justement la chose qui le conduit à la

pourriture. Exprimée en peu de mots, cette agonie morale et physique de John Bidlake est admirable et effrayante.

A côté de John Bidlake, homme de chair vaincu par la chair, et de Philip Quarles, l'esprit pur, M. Aldous Huxley a placé Mark Rampion, écrivain, peintre et satiriste, homme du peuple qu'une femme de la haute société a épousé pour son audace et sa vigueur intellectuelle. Rampion est l'apôtre d'un état nouveau de l'humanité qui réunirait l'intelligence moderne et le paganisme antique, ou plutôt — à quoi bon ces mots ? — qui permettrait à l'homme d'être soi-même : intelligence et muscles, âme et chair. Et Rampion a raison : mais dans combien de cas ? Chez presque tous les hommes, l'âme est malade et l'esprit de volupté, à demi-maniaque. Non par excès de refoulement, comme le croit Freud, mais par une loi que nous ignorons. Le paganisme a produit Caligula et Néron, ne l'oublions pas ; et le christianisme, le sadisme de l'Inquisition. Toutes les formes de l'humanité ont souffert du même mal, qui est la corruption de l'esprit de volupté ; corruption si effrayante à voir

que, par peur, les âmes timides ont créé cette surenchère de la pureté, de la vie morale, du renoncement religieux, dont M. Huxley se moque à maintes reprises et qui lui ont fait dresser ces merveilles d'hypocrisie, son Burlap, son Sydney Quarles (le père de Philip), à côté des idéalistes sincères (et timorés), Marjorie et Mme Sydney Quarles.

Voilà quelques-uns des principaux éléments de *Contrepoint* ; il en est bien d'autres, que je cite presque au courant de la plume : le portrait d'un biologiste, d'un savant pur, qui ne vit que par la science et qui, en dehors de cela, est un homme à peu près incapable ; l'étude d'un sensitif détraqué par le second mariage de sa mère et devenu par misanthropie un pervers volontaire, qui finit sa vie par un meurtre ; l'esquisse d'un mouvement *fasciste* en Angleterre, incarné par un de ces Anglais énergiques et pétulants comme leur histoire en a toujours eu (M. Huxley n'étudie pas sans ironie cet Everard Webley), le récit tragique de la mort d'un enfant emporté par une méningite ; l'analyse de Lucy Tantamount, la jeune femme si caractéristiquement 1920-1930, qui ne voit dans

l'amour qu'une sensation et qui refuse d'y mettre le moindre sentiment ; enfin la narration assez émouvante d'un crime, qui, malheureusement, cadre difficilement avec le ton général de ce livre si intelligent (ce crime est d'ailleurs un acte d'intelligence, comme celui des *Caves du Vatican*).

Mais enfin, ce livre apporte aussi une conclusion aux phénomènes divers de la vie contemporaine, et cette conclusion ne diffère pas essentiellement de celle de M. Georges Duhamel, que nous avons examinée la semaine dernière. M. Aldous Huxley la place dans la bouche de Mark Rampion :

« Le progrès industriel entraîne la surproduction, d'où la nécessité de nouveaux débouchés, d'où des rivalités internationales, d'où la guerre. Et les progrès mécaniques entraînent plus de spécialisation et de standardisation du travail, d'où des amusements préparés davantage en série et moins individuels, d'où diminution d'initiative et des facultés créatrices, d'où plus d'intellectualisme et atrophie progressive de toutes les choses vitales et fondamentales de la nature humaine, d'où plus d'ennui et d'agitation,

d'où une espèce de folie individuelle, qui ne peut avoir d'autre résultat que la révolution sociale. Qu'on y compte ou non, les guerres et les révolutions sont inévitables si l'on permet aux choses de continuer leur cours actuel. »

Le tableau est complet et rigoureusement exact. Qu'y ajouter ? Mark Rampion y voit certaines améliorations possibles, dont le détail serait trop long à commenter. Je préfère renvoyer le lecteur aux pages 106-113 du second volume de *Contrepoint*.

M. Aldous Huxley, qui appartient à la famille du célèbre auteur de l'*Ecrevisse*, a une formation d'esprit biologique, c'est-à-dire une des plus utiles pour un romancier. Cela lui permet à tout instant de faire intervenir l'histoire des animaux, et surtout des animaux inférieurs — toujours l'écrevisse ! — dans celle des hommes, et c'est à la fois instructif, poétique, comique, inattendu (1).

Il faut ajouter, en effet, que le roman de M. Aldous Huxley est extrêmement amusant, ce qui arrive rarement aux œuvres de

(1) Cf. les délicieuses pages 95-98 du tome II sur les mâles parasitaires chez certaines races de poissons.

cette envergure. M. Huxley a un *humour* très particulier, qui lui fait raconter la plupart des choses avec infiniment d'esprit. Il y a chez lui une force comique, que nous avons déjà signalée dans *Jaune de Chrome* et qui prend ici une vigueur toute nouvelle. Et le fait que la plupart de ses personnages ont, eux aussi, comme beaucoup d'Anglais, un *humour* personnel, apporte un plaisir de plus à la lecture de *Contrepoint*.

Mais quelles sont les objections dont je parlais plus haut ? Puis-je parler d'ailleurs d'objections ? Il me semble seulement que, si M. Aldous Huxley n'était pas si intelligent, il serait un des plus grands romanciers de ce temps, et peut-être n'est-il pas loin de l'être. Mais la qualité de romancier demande d'abord une certaine dose massive de candeur, peut-être même une certaine sottise — celle de Dickens, celle de Tolstoï. Il doit avoir quelque chose de brutal, d'aveugle, d'involontaire, qui manque à M. Aldous Huxley. Celui-ci a trop su ce qu'il faisait en essayant de donner de l'homme une vision cyclique. Mais ceux qui ignorent ce qu'ils font ne la donnent pas davantage. Je veux dire simplement que si

M. Aldous Huxley était plus bête, il prendrait peut-être rang parmi les sommets. Mais il est bien tard pour lui de se mettre à la bêtise ! En tout cas, *Contrepoint*, qui est une œuvre exceptionnelle, pourrait bien se trouver aussi le roman contemporain dans lequel on découvrira plus tard l'image la plus juste de la société (anglaise ici, mais européenne en même temps) entre 1920 et 1930. Les historiens futurs y auront plus d'occasions de comprendre notre époque que dans les collections de journaux du monde.

Poussière

par ROSAMOND LEHMANN

M. Émile Henriot et Mlle Simone Ratel ont déjà vanté les mérites de *Poussière*, qui, s'il n'est pas un livre exceptionnel, n'en est pas moins une des œuvres les plus réussies et les plus émouvantes que nous ayons lues depuis longtemps. Son mérite est d'être un ouvrage vrai et d'une vérité qui va fort loin dans l'étude de nos sentiments et de nos caractères et, en même temps, de nous apparaître dans le chatouement d'une forme absolument poétique. Il arrive souvent que l'élément poétique d'un roman soit en quelque sorte extérieur au sujet et donne l'impression d'être plaqué sur lui. Dans *Poussière*, il en va tout autrement, car tous les personnages de Mme Rosamond

Lehmann éprouvent la vie lyriquement et se sentent à tout moment si près de la nature qu'elle s'exprime spontanément en eux.

Si nous mettons à côté de *Poussière* les quelques livres anglais dont nous avons eu la révélation depuis deux années, nous sommes bien obligés de reconnaître que le roman anglais est actuellement dans un état de magnifique floraison. Si l'on voulait d'ailleurs s'y appliquer, on trouverait des traits communs à tous ces livres, ne serait-ce que la merveilleuse fraîcheur des sentiments exprimés. L'âge classique a moins pesé sur l'Angleterre que sur la France ou bien la manière de vivre des Anglais protège-t-elle mieux leur être intime que la nôtre? En tout cas, l'émotion que leurs écrivains manifestent en face de la vie est surprenante; on ne dirait jamais qu'il y a quatre siècles de littérature et de littérature extrêmement chargée en œuvre et en signification entre le xvi^e siècle et eux. Comme les personnages de *Daphné Adeane*, ceux de *Poussière* (qui s'appelle en anglais *Dusty Answer*) font parfois penser à ceux de Shakespeare et justement par l'intensité à la fois pure

passionnée et poétique de leurs sentiments et de leurs effusions.

Dans *Poussière*, cette impression s'accompagne de l'ambiguïté et de la violence de leurs amours : la plupart des héros et surtout des héroïnes de Mme Rosamond Lehmann *aiment trop*, comme ceux des comédies amoureuses de Shakespeare. Ils ont, comme dit Verlaine, « la fureur d'aimer ». Et rien ne les arrête, pas même l'identité du sexe. Et ces ardeurs troubles qui, dans notre littérature, prennent aussitôt apparence de péché et figure de vice, gardent ici, non seulement grâce au tact de l'auteur, mais aussi par l'ingénuité du paganisme de ses héros et de la sincérité de leur tendresse, une sorte de candeur charmante. Ils s'aiment sans perversité, car chez eux l'amour l'emporte sur tout. Et même les pires cyniques — il y en a deux dans *Poussière* — conservent une franchise enfantine. Ce qui fait, je le répète, que l'on pense aux amitiés furieuses de certains des héros de Shakespeare, d'Antonio et de Sébastien, par exemple, ou de ses jeunes filles travesties.

Enfin, *Poussière* a cette qualité de nous

peindre au vrai les sentiments de la jeunesse; sentiments privilégiés qui, chez certains êtres, ne durent que quelques saisons; chez de rares autres, se prolongent longtemps et, parfois même, toute la vie. Mais ces sentiments se rencontrent peu souvent dans la littérature, et en particulier de nos jours. Notre littérature féminine elle-même en offre peu d'exemples. Mais ces sentiments, qu'est-ce donc qui les caractérise? Je crois bien que c'est d'être à la fois absolus et inépuisables; de pouvoir se renouveler indéfiniment et de se renouveler sur plusieurs points à la fois, et de ne pas connaître la sécheresse ni l'avarice au moment même qu'ils rencontrent la douleur et la désillusion. Il y a là un défi à l'expérience, auquel les êtres humains renoncent rapidement. Enfin, ils ont encore ceci de singulier que la tendresse ni le désintéressement n'en sont encore exclus et que le dévouement peut s'y joindre au désir. Une telle peinture, je n'ai pas besoin d'insister là-dessus, montre assez que si ces états de conscience ont des lendemains bien fragiles dans la vie, ils ne sont pas non plus fréquemment exposés dans les livres. Grâces soient rendues

à Mme Rosamond Lehmann de nous prouver qu'ils ne sont pas devenus tout à fait impossibles !

*
* * *

Le roman de Judith Earle commence à sa dix-huitième année, mais il est précédé, étayé, par toute une enfance. Judith a toujours habité, quelque part, une maison de campagne qui a pour voisine une villa irrégulièrement habitée, mais par une famille d'enfants. Il y a là toute une bande de cousins qui entoure une indéfinissable et charmante petite fille du nom de Mariella. Judith a joué avec tous, mais elle n'est pas de plain-pied avec eux ; elle est fille unique, sage, tranquille ; le fait de partager les amusements de ces enfants gais, nombreux, élégants, lui a toujours paru une faveur extraordinaire et ce sentiment pèsera sur toute sa vie. Un jour, ils disparaissent ; un autre jour, ils reviennent. C'est un jour de froid ; on patine sur la rivière ; Judith voit que ses amis patinent ; elle a grandi ; ils l'intimident ; ce sont eux qui l'appellent et la reconnaissent : elle est folle de joie. (Cette merveilleuse

journée de sport, de vie à la fois active et féerique, d'enthousiasme et de gaieté est un des maîtres-chapitres du livre.) Il y a là Mariella, et le magnifique Charlie, farouche, triomphant, avec sa chevelure dorée, Julien, son frère, qui veut être musicien, Roddy, qui n'a jamais l'air tout à fait réel, et le bon, còcasse et un peu lourd Martin ; tous enfin, tous ces êtres capricieux qui ont rempli de rêves, d'amusement et de bulles de savon l'enfance de Judith. Mais l'incomparable journée se termine de nouveau ; tout le monde se disperse encore. Et peu après Charlie, malgré sa jeunesse, épouse Mariella ; puis il est tué à la guerre, laissant un fils qu'il n'a pas connu. Un jour, Judith voit que la maison est ouverte de nouveau et que les jardiniers plantent des myosotis : c'est sa dix-huitième année, c'est sa vie qui commence avec toutes les aspirations généreuses de son âme et la douce et douloureuse mélancolie qui la tourmente parfois. Et le soir, elle va rôder autour du jardin. Cachée, elle les voit, elle les entend : à ce moment, elle les aime tous, et de tout son cœur, et Roddy, et Mariella, et Julien, et Martin et le souvenir

de Charlie avec la maison et les fleurs, mais c'est Roddy qu'elle préfère. Elle se glisse au bord de la rivière, se déshabille dans la nuit et, discrètement, se met à nager. Mais Roddy a pris le canot, il suit aussi la rivière. Elle meurt de peur d'être aperçue par lui, à peu près nue, dans l'ombre ; mais il passe. Est-ce ce soir-là qu'elle commence d'aimer Roddy ou l'a-t-elle toujours aimé ?

Alors commença pour Judith une existence à la fois délicieuse et angoissée dans l'intimité de cette famille qui lui donne sa vraie raison de vivre. Jeux, flirts, musique, baignades, et ces sentiments qui ne s'avouent pas, qui tournent autour des cœurs, vont de l'un à l'autre. Cette période se termine par la brusque mort du père de Judith et par son entrée à Cambridge.

La vie intime d'un grand collège anglais nous est ici racontée avec beaucoup de vivacité et de grâce ; mais, en réalité, Judith y est vite absorbée par une grande amitié, du type de celles dont je parlais plus haut — une de ces amitiés qui ont presque tout de l'amour. Il y a à Cambridge une grande et belle fille du nom de Jennifer. Un jour où

elles sont allées ensemble à la campagne, Jennifer a dit à Judith : « Il y a dans ma vie une chose certaine : c'est que je vous aimerai toujours. » Et Judith l'a cru. Il ne s'agit pas d'une de ces amitiés puérides et exaltées comme on en a dans les couvents, mais d'une passion à peine cachée, douloureuse, exclusive. Jennifer est terriblement incertaine ; elle finit par se séparer de Judith, pour s'éprendre, plus efficacement et plus complètement, d'une certaine Géraldine, fort jalouse et tyrannique, et qui finit par l'arracher à Cambridge, ce qui est une grande douleur pour Judith. Notez bien que, pendant ce temps, Judith n'a pas cessé d'être amoureuse de Roddy, et peut-être un peu aussi de Julien et de Martin.

Puis elle passe ses examens ; elle quitte Cambridge. Que va-t-elle faire de sa vie ? Mais elle ne peut cesser de graviter autour de la maison des cousins. Elle recommence avec eux une existence de sport et de flirt qui se termine par l'aveu de son amour pour Roddy. Roddy lui dit aussi qu'il l'aime — mon Dieu ! il faut bien être poli — et tout cela s'achève dans une île, une nuit, où elle devient la

maîtresse de Roddy. Et le lendemain, elle écrit à Roddy une lettre, une vraie lettre d'amour, ce qui est la dernière chose à faire vis-à-vis de Roddy en particulier et d'un Anglais en général.

J'ajoute que Judith se conduit tout le temps avec tous ces Anglais comme si elle n'était pas tout à fait une Anglaise, — ce qui semble bien être d'ailleurs la vérité, — d'où l'idée exagérée et un peu humble qu'elle se fait de ses amis depuis le début.

Roddy est exaspéré et gêné par la lettre de Judith. Au fond, il ne l'aime, lui, pas du tout, et son caprice est fini. Malentendu infiniment tragique. Il grommelle quelque chose comme : « J'avais cru que c'était ce que vous désiriez, ce que vous demandiez... », ce qui est peut-être pire que tout.

« — Oh ! Roddy ! lui dit-elle, n'avez-vous jamais eu d'amitié pour moi ? Pas même de l'amitié ? Après tant d'années ! Il me semblait que vous... je n'en serais pas arrivée à... vous aimer tant si vous ne m'aviez pas donné... quelque chose, si peu que ce soit, en échange.

« — Vous me plaisiez beaucoup, naturel-

lement, dit-il. Je vous ai toujours trouvée extrêmement séduisante.

« — Séduisante ! Elle se cacha le visage dans les mains. Oui, pour vous, j'étais séduisante. Et alors... oh ! que vous m'ayez traitée si légèrement, Roddy, est-ce que vraiment, vraiment, je le méritais ? »

« Il resta silencieux.

« — Si vous m'aviez avertie, Roddy, fait pressentir... Je vous voyais sous un jour si romanesque, si idéal... vous n'avez pas idée... Je croyais que vous ne *pouviez pas* penser à moi autrement que je ne pensais à vous. Ne *pouviez-vous pas* me faire comprendre ? »

« Il dit, la voix brisée par l'exaspération :

« — J'ai essayé de vous mettre en garde, je vous le dis. Je croyais l'avoir fait assez souvent. Ne vous ai-je pas dit qu'il ne fallait jamais me prendre au sérieux ? »

Et ce sera tout — tout jusqu'à la mort de l'un et de l'autre. Trahie par Jennifer qu'elle aime, abandonnée par Roddy qu'elle aime, Judith se livre au désespoir. Et puis, elle accepte une invitation de Martin à se rendre chez sa mère. Elle est si désespérée

qu'à le voir à ce point épris d'elle — ce qui est dans un sens très réconfortant — elle accepte de se fiancer avec lui. Mais à peine fait, elle se remet à penser à Roddy avec qui Martin va faire du yachting et elle rompt aussitôt. Elle part pour la France avec sa mère et elle y retrouve Julien, — Julien à peine moins cynique que Roddy et qui lui offre d'être son amant. Pourquoi pas ? Et quand il la baise sur la bouche, elle pense avec satisfaction : « Maintenant, ils m'ont embrassée tous les trois... » Elle céderait bien si on n'apprenait la mort de Martin noyé au cours de sa croisière. Julien part pour l'enterrement ; Judith a le temps de se reprendre. Et c'est fini. Nous apprenons encore que Mariella, qui aime Julien, lui confie son fils, qui est aussi celui de son frère Charlie, et que Jennifer donne, à Cambridge, à Judith un rendez-vous auquel elle ne se rend pas.

« Un par un, tous s'en étaient allés loin d'elle, Jennifer pour finir. Peut-être qu'elle n'avait pas un instant songé à revenir, ou qu'à la dernière minute, le courage lui avait manqué. La sage Jennifer secouait le passé et poursuivait sa route ; elle se refusait

à être ramenée en arrière, vers ses replis, ses complications pour y être enchevêtrée de nouveau. Elle n'avait pas envie de revenir à Judith pour l'aimer encore et se tourmenter encore ; ou pour s'apercevoir que tout était changé et qu'en ces dix mois la vie les avait séparées sans espoir de retour. Oui, Jennifer avait fui ; encore une fois. Elle n'avait jamais eu l'intention de revenir.

« Et pourtant Judith n'arrivait pas à se prendre en pitié. Peut-être était-ce le mouvement continu, le bruit monotone du train qui stupéfiait sa pensée et l'amenait à un état qui ressemblait au bonheur.

« Quand elle arriverait à la maison, le grand cerisier serait abattu. Ce matin, elle avait vu le jardinier prêt à mettre la hache dans son tronc mourant. Même le cerisier allait disparaître. A la maison d'à côté, on allait mettre l'écriteau : A vendre. Aucun des enfants n'avait été pour elle. Et pourtant, du dehors, elle avait pénétré parmi eux et se les était appropriés l'un après l'autre. Elle avait été plus forte, après tout, que toute leur force assemblée.

« Elle était affranchie enfin de sa faiblesse,

de sa futile obsession de dépendance envers autrui. Elle n'avait plus personne qu'elle-même, et c'était mieux.

« C'était cela, le bonheur — ce vide, cet état de légèreté incolore, ce non-penser, ce non-sentir.

« Elle était un être dont le passé tout entier formait un grand cercle, fermé à présent, et bon à être abandonné.

« Bientôt, elle serait capable de commencer à penser :

« Ensuite ? »

« Mais pas encore. »

Ainsi se termine ce grave, profond et ravissant roman qui est comme *l'Éducation sentimentale* d'une jeune fille anglaise.

La Nymphé au Cœur fidèle

par MARGARET KENNEDY

Un critique placé en face d'un roman se trouve à la bifurcation de deux perspectives très différentes : ou il lui faut se placer à un point de vue strictement littéraire : juger des combinaisons de style, de syntaxe, d'images, de composition, de rhétorique ; ou bien, au contraire, porter une sentence sur un spectacle humain, étudier des êtres, des faits, un ensemble de réactions et de drames comparables à ceux auxquels nous assistons tous les jours. Quand il s'agit des plus grands, d'un Shakespeare, d'un Racine, d'un Goethe, on peut les envisager à la fois sous ces deux angles. Mais le plus souvent il faut choisir. Une œuvre de Balzac, de Dickens, de Dostoïevsky, de Stendhal, de Rudyard Kipling, d'Ibsen, de Jacobsen vous propose

d'abord une leçon morale, un résumé d'expériences et de réflexions humaines. Après quoi, si vous avez du goût pour la critique littéraire, vous avez le droit de raffiner sur les procédés de présentation, sur les formes de style, sur les divers problèmes spéciaux que représente l'art de tel ou tel de ces écrivains. Mais vous aurez d'abord subi l'envoûtement spécial dégagé par Mme de Mortsauf (*le Lys dans la Vallée*), par Agnès (*David Copperfield*), par Stavroguine (*les Possédés*), par Bagheera (*le Livre de la Jungle*), par Hjalmar Ekddal (*le Canard sauvage*), par Niels Lynhe. J'avoue, pour ma part, prendre un plus intense plaisir à discuter d'un être que d'un agrément de forme. La création, en soi, a plus de prix à mes yeux que le système dont elle sort.

Je faisais ces réflexions et bien d'autres du même ordre avec *la Nymphe au Cœur fidèle* de Mme Margaret Kennedy. Quand on a beaucoup lu, hélas ! il est rare qu'on se laisse emporter par la fable d'un livre ; on devient un dilettante, un byzantin qui se laisse encore volontiers séduire, mais qui ne croit plus. En littérature, comme en religion et en amour, il n'y a que la foi qui

compte. Heureux les auteurs qui peuvent donner cette foi à leurs lecteurs !

Je ne comparerai pas *la Nymphe au Cœur fidèle* à *Daphné Adeane*, dont je vous ai parlé cet hiver. D'abord, c'est loin d'être un chef-d'œuvre comme l'est, je crois, le roman de M. Maurice Baring ; le récit en est moins pur et moins net, l'atmosphère moins haute et moins rare, les personnages moins vrais. Mais Mme Margaret Kennedy, comme M. Maurice Baring, vous impose sa vision ; elle vous force à entrer dans le microcosme qu'elle a créé et où elle vous mène à sa guise. Quel merveilleux repos d'esprit que de la suivre !

Il y a chez Mme Margaret Kennedy, comme chez Dickens, un sens tout spécial de l'arbitraire. C'est à la fois le signe d'un grand talent et d'une grande audace d'esprit. Beaucoup de romanciers demeurent plats parce qu'ils ont peur de l'arbitraire. Les réalistes nous ont fait bien du mal en nous affirmant que la vérité est moyenne ; aucun homme vraiment grand ne s'est soucié d'une vérité moyenne ; les classiques eux-mêmes n'ont jamais eu peur de la démesure. Ce sont les professeurs de rhétorique qui disent le contraire. Chez

Mme Margaret Kennedy, les situations sont presque toujours invraisemblables, mais les réactions psychologiques **toujours justes** ; cette justesse dans l'arbitraire forme un des principaux mérites de *la Nymphé au Cœur fidèle*, dont le meilleur, je le répète, est d'abord de vous faire oublier que vous êtes un critique, quand vous avez le désavantage d'en être un !

*
* *

Représentez-vous, si vous le pouvez, au milieu de bohèmes anglais. (Ici encore, Mme Margaret Kennedy vous force à vous souvenir de Dickens.) Un musicien qui a peut-être du génie, Sanger, vit sur le continent par horreur de l'Angleterre. Il a eu deux épouses qui lui ont donné à elles deux cinq enfants et il vit dans un chalet du Tyrol avec une maîtresse dont il a une petite fille. Tout cela grouille dans le désordre, le manque de soins, la demi-misère, les emprunts, une ignorance foncière de ce qui est bonne tenue, éducation, convenances, « une tribu de sauvages », dit Mme Margaret Kennedy.

Mais comme ces sauvages sont sympathiques dans leur liberté, leur violence, leurs excès, leur absence de conventions !

Au début du livre, nous rencontrons deux personnages qui sont en route vers le « cirque Sanger », comme on appelle cette charmante et folle famille ; l'un est un Russe enthousiaste qui aurait voulu être musicien, mais qui n'a aucun don d'expression ; l'autre est le héros du livre, Lewis Dodd, le meilleur élève et le meilleur ami de Sanger.

L'un et l'autre sont reçus au débarcadère par deux enfants, Teresa et Paulina Sanger, filles de la seconde femme du musicien. Teresa Sanger a quatorze ans. C'est la Nymphé au cœur fidèle, l'héroïne du roman. De ces deux enfants, l'auteur nous dit : « Elles avaient hérité de leur mère un esprit vif et une grande instabilité nerveuse qui se montrait dans leur façon impatiente et bégayante de parler, dans la délicate effronterie de leur maintien. Elles avaient des figures pâles, anguleuses ; de petits corps minces, fragiles, mais intrépides, le front haut, ouvert. Leurs longs cheveux rejetés en arrière leur pendaient dans le dos, négligemment noués. Teresa

était la plus belle et la plus simple ; ses yeux verdâtres avaient une sorte de gaieté secrète, comme si elle pensait dans son cœur que la vie est une affaire très divertissante. Mais récemment elle avait commencé à se sentir revenue de tout ; les plaisanteries l'ennuyaient et aussi les toilettes. Elle ne voyait aucune chance d'en avoir de nouvelles. Cependant elle riait encore assez souvent. »

Plus loin, l'auteur nous dira que Teresa était presque laide ; je me garderai bien de lui reprocher ces contradictions. Au contraire. Ces incertitudes augmentent l'impression de vie intense qui se dégage du livre. Une trop grande sécurité de l'auteur nous empêche souvent d'accepter ses données ; nous voyons trop bien la main qui tient les fils.

Une des surprises que nous cause Mme Kennedy nous vient des trois enfants de Sanger. Tantôt, ils se livrent à des enfantillages excessifs ; tantôt, ils agissent et parlent en grandes personnes. Teresa pourrait avoir, par moments, vingt-cinq ou trente-cinq ans ; Sébastien, qui a dix ans, se conduit toujours en gentleman avisé et raisonnable, dont les opinions sont écoutées respectueusement. Tout

cela est assez absurde, mais c'est délicieux et jamais impossible.

A peine connaissons-nous le milieu Sanger que le père meurt brusquement. C'est un désarroi général. Dodd et Trigorni, le Russe, ne sachant que faire des enfants, écrivent à leurs oncles Churchill, frères de la seconde femme de Sanger. L'un d'eux vient avec sa nièce.

Florence Churchill, belle, sage, intelligente, représentant tout ce que la bourgeoisie anglaise a de sérieux, de confortable, de correct, mais aussi de conventionnel, devrait être choquée de tout ce qui se passe dans le « Cirque Sanger », mais la première chose qu'elle fait est de s'éprendre de Lewis Dodd et de vouloir l'épouser. Bohème irréductible, bourru et brusque, Lewis Dodd appartient par ailleurs au même milieu universitaire que Florence.

Et le drame éclate entre Florence et Lewis : drame des caractères irréconciliables ; drame plus vaste encore entre la bourgeoisie qui utilise l'art comme moyen d'action et comme plaisir et l'artiste pour qui l'art est à la fois une patrie et un refuge,

— ce qu'est la jungle pour le tigre ou la forêt pour le chevreuil captif.

Alors Teresa rentre en scène ; Dodd a été amoureux de Florence, mais il aime Teresa ; il a eu pour Florence de l'admiration, du désir, de la passion physique, mais un seul être lui est nécessaire : Teresa, qui a quinze ans, qui est maigre, chétive, belle peut-être, mais à peine jolie, et qui est de sa race. Et Teresa aime Lewis ; elle l'aime aussi, sans savoir pourquoi, d'un immense besoin de toutes les heures.

Mme Margaret Kennedy a fait de Teresa le plus beau portrait, le plus émouvant. Avec quelle tendresse ne parle-t-elle pas d'elle ! Que de jolis traits profonds ; celui-ci par exemple :

« Il fut frappé du fait que l'esprit des Sanger qui conduisait les autres enfants à la pratique des arts prenait ici la forme d'une aptitude particulière à l'amitié — ce sens de la vie, très rare, qui rend quelques âmes si précieuses à leurs amis. »

Florence veut « pousser », comme l'on dit, son mari et lui obtenir un grand succès, mais Dodd ne pense qu'à Teresa. On veut

enfermer sa protégée dans une pension; Florence, malgré sa générosité naturelle, se prend à la haïr. A la veille d'un concert de Dodd, — événement très important pour celui-ci, — elle dit à Teresa les choses les plus dures. Malade depuis longtemps, exaltée, souffrante, Teresa pense à se tuer, puis à fuir. Et elle entraîne Lewis Dodd dans sa fuite. Les malheureux ne vont pas loin. Épuisée par tant d'efforts, tant d'émotions, Teresa meurt en arrivant à Bruxelles, — meurt, le cœur brisé, comme l'héroïne d'un vieux drame elizabéthain, une femme de Ford, de Webster ou de Beaumont et Fletcher. Lewis Dodd ne se consolera sans doute jamais, mais Florence le gardera.

*
* *

On le voit, le thème fondamental de *la Nymphe au Cœur fidèle* est la fidélité, comme le thème de *Daphné Adeane*. Et c'est un des thèmes les plus fréquents de la littérature anglaise : ce qui est un de ses traits significatifs et qui en dit long sur le caractère de la race qui a créé cette littérature.

Qu'il s'agisse de *Cymbeline* de Shakespeare ou justement du *Cœur brisé* ou de *Quel dommage que ce soit une putain !* de Ford, du *Tom Jones* de Fielding ou de l'*Agnès* de Dickens (et de tant d'autres de ses héros ou héroïnes), du *Henry Esmond* ou du *Newcomes* de Thackeray, de *Jude l'Obscur* de Hardy ou des *Hauteurs battues par le vent* d'Emily Brontë ou des poèmes de Robert Browning, ce thème de la fidélité reparaît avec une intense et douloureuse grandeur ; la plupart des chefs-d'œuvre anglais sont groupés autour de ce centre émotif : un sentiment que rien ne peut détruire, deux êtres que rien ne peut séparer. Et la mort elle-même n'est plus qu'un incident dans la succession d'un amour.

Je ne chicanerai pas Mme Margaret Kennedy sur des détails maladroits, des erreurs de composition, des inadvertances. A quoi bon ? Elle a fait un beau livre romanesque avec des êtres vivants et dans la réalité desquels on croit aveuglément. Et sa Teresa est de la race exquise des Viola et des Julia (Shakespeare), des Nell et des Dora (Dickens). Nous ne l'oublierons pas plus qu'elle.

Journal d'un Homme déçu

par W. N. P. BARBELLION

Il est heureux qu'un éditeur ait eu l'excellente pensée de nous offrir une traduction du *Journal d'un Homme déçu*. Cette œuvre curieuse n'était pas ignorée en France des anglicisants qui se l'indiquaient mutuellement depuis quelques années ; mais elle va pouvoir toucher enfin le nombreux public des amateurs de littérature universelle qui ne connaissent pas l'anglais. Disons d'abord qu'il ne s'agit pas ici d'un roman, mais d'un journal intime. Est-il tout à fait involontaire, je veux dire Barbellion ne l'a-t-il écrit que pour soi-même ? Je n'en suis pas sûr. Au moment de se marier, l'auteur a noté au sujet de ses projets : « Préparer et publier un volume d'extraits de ce journal ». On peut donc supposer que W. P. N. Bar-

bellion, en faisant ces réflexions intimes, les faisait en vue d'un certain public ; mais où commence et où finit le public ? Tout homme assis à sa table et qui écrit, croit-il, pour soi seul, pense involontairement à quelques auditeurs ou peut-être à un seul, mais la foule commence avec ce seul-là. Il est permis de douter de la sincérité absolue de tout homme qui écrit, non qu'il joue la comédie, mais, volontairement ou non, il ne dit pas tout. Il nous suffit d'ailleurs qu'il dise beaucoup et assez de choses nouvelles pour que nous y prenions quelque plaisir et que nous en recevions une leçon. L'un et l'autre, on les aura avec le *Journal d'un Homme déçu*.

W. N. P. Barbellion n'était pas un écrivain de profession ; il était naturaliste, et naturaliste de grand mérite. Fils d'un petit reporter d'une province de l'ouest de l'Angleterre, il dut travailler dans le journalisme, de droite et de gauche, avant de pouvoir devenir un zoologiste éminent. La vie lui fut d'abord très dure. M. H. G. Wells écrit à son sujet : « Notre pays parcimonieux n'a pas les moyens de faire des

biologistes d'hommes qui peuvent subsister comme reporters de faits-divers. Science et pauvreté sont sœurs partout où flottent les couleurs britanniques. » Avouons-le, nous avons lu ces lignes avec satisfaction ; elles nous prouvent, en effet, que nous n'avons pas l'exclusivité de ces prérogatives-là. En 1911, Barbellion obtint un emploi — il avait vingt et un ans — et devint assistant au Museum d'Histoire naturelle de South Kensington. Il devait mourir en 1917. Ce qui rend ce *Journal* particulièrement tragique, c'est que Barbellion a été un malade toute sa vie ; sa mère est morte d'insuffisance cardiaque et il semble, d'après ce *Journal*, que cette maladie l'ait emporté aussi. Il fut paralysé en partie dans les derniers mois de son existence. Il avait le terrible appétit de vivre de ceux qui se sentent condamnés, une belle intelligence, les goûts les plus divers, une vaste culture, une sensibilité exquise et douloureuse ; et il sentait que tout cela était miné par cette ennemie tenace dont il parle tout le temps et contre laquelle il prend à tout moment des précautions imaginaires. Quand il mourut, il venait de se marier avec

une femme qu'il aimait et dont il avait un enfant. Ajoutons qu'il avait aussi peu d'argent que possible, et le 12 octobre 1917, il écrivait les lignes suivantes : « Je n'ai que vingt-huit ans, mais j'ai télescopé dans ce laps de temps relativement restreint une vie d'une longueur suffisante : j'ai aimé, je me suis marié, j'ai une famille, j'ai pleuré, lutté et surmonté et, lorsque viendra l'heure, je serai content de mourir. » Il devait mourir, en effet, le 31 décembre de la même année. Cependant, il ne se plaignait pas, et d'abord par orgueil, ensuite par ironie : « Nous estimons, écrit-il le 20 octobre 1912, qu'en s'abattant sur nous, la calamité nous confère une distinction, nous élève au-dessus de nos pairs. L'homme n'aime pas être ignoré, fût-ce d'un accident de chemin de fer. Un homme avec un grand chagrin est toujours un homme heureux ». Et, à la veille de sa mort, il écrira encore : « Vous osez me plaindre, n'est-ce pas ? Je suis solitaire, pauvre, paralysé, et je viens d'avoir vingt-huit ans. Mais je me moque de vous et, avec une arrogance égale à la vôtre, je vous plains, moi. Je vous plains pour le cours uniforme de

votre bonne chance et la stagnante stérilité de votre esprit. Je préfère mon tourment propre. Je suis mourant, mais vous êtes d'ores et déjà un cadavre. Jamais vous n'avez été réellement vivant. Jamais le désir désespéré d'aimer, de savoir, d'agir, d'accomplir n'a écorché votre corps, l'animant d'une vie frémissante. Je ne vous envie point votre absorbement dans les soucis mesquins d'une existence ordinaire.

« Pensez-vous que je troquerais contre les ballons de baudruche de votre conversation creuse la communion avec mon propre cœur ? ou ma curiosité pour vos intérêts incertains, ou mon désespoir pour vos espérances bourgeoises ? ou ma vie actuelle éblouissante contre la vôtre, aussi lisse, aussi propre qu'un petit sou neuf ? Je ne le voudrais pas, je me drape dans les plis de mon manteau et je remercie Dieu, solennellement, de ne pas être comme certains autres hommes. »

Dans son introduction, M. H. G. Wells établit de savantes nuances entre l'égoïsme et l'égotisme. Il y avait, en effet, chez Barbellion, ce phénomène sans nom connu — car toutes les manières de le nommer

ont un caractère désastreusement péjoratif — qui pousse un être à scruter sans cesse sa vie et son caractère et à analyser dans leurs moindres détails ses rapports avec l'ensemble du monde. Nous n'aurions guère eu de psychologues, je pense, sans cette bizarre disposition de l'esprit. Dans la jeunesse, cette particularité prend un caractère aigu et, chez certains êtres, maladif ; à mesure qu'on avance dans la vie, soit fatigue de l'intelligence, soit routine, soit désir de se conformer à la convention générale, on renonce peu à peu à ses particularités ou, tout au moins, à les connaître : ce qui donne une telle banalité aux êtres qui ont dépassé un certain âge moyen et qui ont refermé sur eux les portes de la vie comme celles d'une petite armoire ; c'est aussi la raison, je pense, qui fait que la plupart des écrivains perdent progressivement leur talent à mesure que leur réputation augmente, et qu'ils se contentent de répéter, avec plus ou moins d'adresse ou de science, les ravissantes découvertes de leurs années d'apprentissage. Si l'on songe que Barbellion est mort à vingt-huit ans, on comprend mieux que son *Journal* tout entier

ne soit que la manifestation, à la fois désespérée et débordante de vie, d'un être tout entier préoccupé de soi-même; lui-même s'insurge, à différentes reprises, contre son égoïsme, et il a bien tort. Pour chacun de nous, si nous en valons suffisamment la peine, une seule personne est intéressante : soi, puisque nous ne connaissons des autres que cette morne livrée humaine que l'éducation et la société nous infligent et qui dérobe à peu près aux yeux de tous ce qui peut vraiment fleurir en nous de fantasque, ne charmant et de rigoureusement autonome.

Le fait d'être un zoologiste et d'aimer profondément la nature ajoute une qualité particulière aux rêveries de l'homme déçu. Il en revient sans cesse, pour expliquer et pour comprendre les choses, à son amour des animaux ou à sa connaissance des insectes. Cela donne à ses réflexions un pittoresque très particulier : « Comme j'ai horreur de l'homme qui parle de « l'espèce animale » avec un accent de mépris emphatique sur *animale* ! Des chrétiens seuls en sont capables. Quant à moi, je suis fier de mon étroite parenté avec d'autres animaux. Je tire de

mon ascendance simiesque un orgueil ombrageux. Il me plaît de m'imaginer que j'étais autrefois un magnifique individu poilu, vivant dans les arbres, et que ma forme a traversé les âges géologiques *via* protoplasme, vers et Amphioxus, Poissons, Dinosaures et Singes. Qui voudrait troquer de tels ancêtres contre le couple incolore de l'Eden ? »

Ce qui est particulier à Barbellion, et dans un sens spécifiquement anglais, c'est l'humour avec lequel il s'examine et se traite. Jamais Amiel n'eût été capable de ce courage-là. A côté des moqueries de Barbellion, Amiel paraît invraisemblablement prétentieux, solennel et larmoyant. C'est un grand art que de rire de soi, et il fait passer sur bien des défauts. Peut-être n'est-il qu'une excessive défiance de soi-même, mais si cette défiance est souvent dangereuse parce qu'elle vous paralyse, elle n'en est pas moins pour tout le reste un merveilleux tonique. La situation pour Barbellion est presque toujours épouvantable ; il n'arrête pas d'être malade, sa vie est menacée, et il le sait ; s'il se défend, c'est à coups de plaisanteries, et

ses plaisanteries ont ce caractère des bonnes plaisanteries d'être souvent de mauvais goût ; il y a beaucoup de force dans le mauvais goût, il témoigne d'une force vitale très savoureuse, alors que le bon goût, s'il n'est pas le frein naturel d'une force intellectuelle qui cherche à faire un choix exquis, n'est souvent qu'une forme de la routine ou de l'anémie. Au moment où il souffre le plus, Barbellion écrit :

« Je me sens comme un filet à la traîne, comme un négatif non développé, ou une méduse sur un pilotis, ou un tétard visqueux, ou une anguille embrochée, ou un ver dans une noix. Bref, en d'autres termes, je me sens malade. »

A un moment, il découvre le *Journal* de Marie Bashkirtseff et cette découverte le bouleverse ; il a mis la main sur quelqu'un qui lui ressemble en tout, quelqu'un qui est dévoré par de grandes et légitimes ambitions, hanté par l'amour, par le souci de la culture, et que la mort guette. Il rapproche les dates et se demande si l'âme de Marie Bashkirtseff n'est pas dans son corps. Non, mais la variété de la nature n'est pas infinie

et des circonstances identiques créent des réactions semblables chez les êtres qui ont la même sensibilité. Le *Journal* de Barbellion donne à peu près la même impression que celui de Marie Bashkirtseff. Dans les deux cas, nous nous trouvons en face d'un être qui ne se surveille pas, d'un être qui se montre tel qu'il est, irritable, prétentieux, mesquin, généreux, gémissant, hardi, courageux, indifférent, d'un être, en un mot, varié et scintillant comme une journée de mars. Le grand danger des journaux intimes, c'est que, dans la solitude du cabinet, on a tendance à se prendre trop au sérieux. Marie Bashkirtseff et Barbellion ont échappé à ce défaut. Cette liberté fondamentale est peut-être celle de leurs qualités qui nous cause le plus de plaisir.

A travers tout ce journal erre sans cesse la pensée de la mort ; il est rare que Barbellion s'insurge contre elle ; il la considère en naturaliste, c'est-à-dire en homme qui a l'habitude des lois et qui ne cherche pas à leur échapper, ni par la révolte, ni par le désespoir, ni par la piété ; il y a en lui un certain stoïcisme à forme antique qui est bien réconfortant. Parfois, il se représente

la mort comme une promenade de l'être invisible à travers la mémoire : « Quelle chose exquise, écrit-il, que l'état de mort, si les morts pouvaient passer leur temps à hanter les lieux qu'ils ont aimés, revivant le passé délectable, si la mort n'était qu'un voluptueux abandon à toutes les joies du souvenir, si l'esprit désincarné oubliait tous les tourments de son existence antérieure pour uniquement se remémorer son bonheur ! » Et il s'imagine avec plaisir qu'il reviendrait voltiger à travers les vergers et les fermes, qu'il dénicherait les oiseaux, qu'il se baignerait dans la mer et qu'il disséquait de nouveau les lapins, les pigeons, les grenouilles et les squales ; il s'arrêterait en souvenir aux premières occupations chéries de l'amour, il graverait de nouveau les initiales d'une jeune fille dans l'écorce des arbres comme un personnage de *Comme il vous plaira* et il retrouverait cette époque bouleversante où il connut à la fois les *Principes de l'Entendement humain* de Berkeley et le premier baiser d'une femme. Cependant, si préoccupé qu'il fût de sa fin, Barbellion était plus malade qu'il ne le croyait.

Dans ces circonstances, il aima une femme qui l'aima ; son *Journal* ne dit pas si c'était une jeune femme ou une jeune fille ; elle accepta de l'épouser et, après leur mariage, il apprit qu'il était condamné et qu'elle le savait en l'épousant. Son amour pour elle en fut infiniment accru et aussi son admiration, mais avec quel tact et quelle réserve ne dit-il pas tout cela et, pour raconter ces circonstances délicates, il simule un projet de nouvelle dont tout le reste du journal nous prouve bien que ce n'était pas un projet littéraire ! Cet amour a certainement adouci sa fin, et du moins il put s'éteindre dans la pleine conscience de cet amour. Si bien que cet homme, qui était un darwinien convaincu et un savant expérimenté, conclut, comme un poème de Tennyson ou de Browning, par l'espérance d'une réunion infinie dans l'éternité avec ceux qu'on aime : « Votre amour, ma chérie, imprègne mon cœur, le fait battre d'une vie calme et forte, si bien qu'en votre présence j'oublie que je suis un mourant. Il est trop difficile de croire que la mort puisse mettre fin à un amour vrai comme le nôtre. Mon expérience propre me

donne l'impression que l'amour humain nous est garant pour l'après-mort d'une grande réunion d'âmes en Dieu qui est amour. Lorsque enfant je m'agenouillai devant Hæckel, le dicton : « Dieu est amour » ne m'intéressait pas. Me voici plus sage (1). »

Jusqu'à la fin, il garda le même attrait passionné pour la vie. Rien de tragique comme cette agonie qui ne touche ni le cerveau, ni la sensibilité, et qui enferme un homme dans un cercueil sans lui donner une seconde le dégoût de ce qu'il va quitter. La vue d'une mésange le fait fondre en larmes d'émotion ; son amour pour la musique devient frénétique, il lit avec passion, il découvre le *Journal des Goncourt*, Joubert, Maurice de Guérin (sa pensée n'était d'ailleurs pas sans points de contact avec celle de ces deux derniers) et cependant tout va lui manquer. Un jour, il écoute une femme jouer du piano tandis que lui-même lit *Antoine et Cléopâtre*, et il s'écrie : « Oui, je suis au port, enfin ! Je serai le dernier à le

(1) Il serait trop facile, mais peut-être plaisant, d'opposer ces lignes à celles que je citais, la semaine dernière, et dans lesquelles M. André Gide raillait si cruellement cette même croyance.

nier, et pourtant je ne puis croire que cela durera. C'est trop bon pour durer, c'est même trop bon pour être vrai. E... est trop bonne pour être vraie (*E... est sa femme*). Le home est trop bon pour être vrai, et cette existence calme et paisible trop merveilleuse pour continuer au milieu de cette grande guerre. Ce n'est qu'une illusoire petite éclaircie d'avril, rien de plus. » En effet, le mal reprenait quelques mois après.

Je connais peu de lectures plus pathétiques que celle de ce journal. Elle vous donne une sympathie profondément mélancolique pour cet homme qui a disparu si vite, laissant derrière lui de grandes espérances et qui avait tout pour être aimé. On sent en lui, à tout moment, le désespoir de sentir qu'il y avait dans son âme quelque chose de beau et de radieux qu'il aurait voulu que les autres connussent, et il le voulait, non par vanité, mais par le sentiment que ce qui est beau doit être répandu afin de devenir une occasion de joie et d'exaltation à ceux qui le découvrent. Et il avait raison, car le spectacle de cet amour blessé, de cet héroïsme moqueur, de cette sensibilité tou-

jours en éveil et toujours douloureuse a quelque chose à la fois de poignant et d'exaltant. Si Barbellion vivait encore, il pourrait apprendre aujourd'hui que les trésors, en effet, de sa vie intime, dont il était justement fier et qu'il aurait voulu livrer à tous, entrent maintenant, comme il le désirait, dans la conscience universelle, et qu'ils y apportent une vérité et un charme de plus ; mais c'est trop tard.

TABLE DES MATIÈRES

I. — <i>Notes sur le Roman anglais</i>	9
II. — <i>Daniel de Foë</i> , par Paul DOTTIN.....	25
III. — <i>Le Pessimisme de Thomas Hardy</i>	43
IV. — <i>L'Égoïste</i> , par George MEREDITH.....	53
V. — Sur Henry JAMES.....	69
VI. — <i>Le Tour d'Écrou et la Bête dans la Jungle</i> , par Henry JAMES.....	81
VII. — <i>Gens de Dublin</i> , par James JOYCE.....	97
VIII. — <i>Dedalus</i> , par James JOYCE.....	111
IX. — <i>Daphné Adeane</i> , par Maurice BARING....	123
X. — <i>La Princesse Blanche</i> , par Maurice BARING.....	139
XI. — <i>Légende</i> , par Clémence DANE.....	157
XII. — <i>Félicité</i> , par Katherine MANSFIELD....	165
XIII. — <i>Mrs. Dallo way</i> , par Virginia WOOLF....	183
XIV. — <i>Contrepoint</i> , par Aldous HUXLEY.....	199
XV. — <i>Poussière</i> , par Rosamond LEHMANN....	217
XVI. — <i>La Nymphé au Cœur fidèle</i> , par Margaret KENNEDY.....	233
XVII. — ⁵ <i>Le Journal d'un Homme déçu</i> , par BARBELLION.....	245

**VERIFICAT
2017**

Fontenay-aux-Roses. — 1931.

Imp. LOUIS BELLENAND ET FILS. — 43.228.

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ "CAROL I"
BUCUREȘTI

5,000