

LE CHANT DU CYGNE

NIETZSCHE, ROUSSEAU, SCHUMANN, MAUPASSANT

Les beautés des choses qui vont mourir nous ont toujours paru plus touchantes. Les poètes s'attendrissent sur les charmes de l'automne et les lueurs du jour qui s'éteint rendent le « philistin » rêveur. Nous sommes d'ailleurs tous plus ou moins romantiques à ce sujet. Le ver de terre près d'une étoile nous séduit... même quand il n'en est pas amoureux, et la fleur dans les ruines fait remonter des profondeurs de notre subconscient toutes les comparaisons fanées que nos hérédités les plus lointaines y avaient déposées.

Il faut toute l'insensibilité professionnelle pour ne pas s'émuouvoir devant un aphasique qui, privé de mots, peut cependant chanter, devant des lèvres incapables de prononcer une phrase et d'où jaillissent parfois des strophes harmonieuses.

Mais il n'est pas d'anesthésie acquise qui tienne devant certains spectacles. Qu'un Jean-Jacques Rousseau, usé par la sclérose de ses organes, délirant, persécuté mélancolique, donne avant de mourir « le plus beau, le plus immortellement jeune de ses livres » ; que Nietzsche, paralytique général, ne pouvant plus écrire une prose rationnelle, termine sa vie intellectuelle par une impeccable poésie ; que Schumann, dans la nuit de la démence, jette, suprêmes clartés, des chansons immortelles ; que Guy de Maupassant, dans sa désagrégation cérébrale commençante, dans ses hallucinations, ne trouve que des motifs de rendre son œuvre plus belle..., et l'esprit le plus froid, le plus averti, sent confusément le romantisme l'envahir, rêve de fleurs dans des ruines, de chants de cygnes divins, de crépuscules émouvants.

Quelle merveille ! Ces hommes ont perdu les qualités les plus communes. Ils ne savent plus se conduire comme M. Homais et ils chantent comme des Dieux.

Rousseau se sent vieillir, décrit lui-même les progrès de sa présénilité (Régis), nous étale sa dégradation, nous dit ses difficultés d'association d'idées, de compréhension.. , et sou-

dain s'élève à nouveau vers les hauteurs émotives les plus fraîches et nous les dépeint en une langue souple, rythmée et sonore. L'harmonie des phrases nouvelles couvre ses cris de désespoir. L'homme est fini. L'esprit meurt, telle une plante sectionnée ; de la tige sourd une perle, un parfum monte du foin coupé.

Maupassant est un processif, un autoscopique, la peur le secoue, il se fuit, cherche à s'évader de sa psychose, la promène dans divers pays et nous rapporte de chaque voyage « un livre dans sa valise ».

Schumann, fou à lier, entend Schubert et Mendelssohn dans ses crises de délire et compose des variations pour piano. La maladie a tué son intelligence et cet aliéné — ô mystère ! — est charmé, avant de disparaître, par des orchestres divins. « Tout bruit lui semblait une musique, écrit sa femme. Il disait que c'était une musique magnifique, avec des instruments si merveilleusement sonores qu'on n'en a pas entendu de semblables sur la terre. » Les hallucinations, cause d'effroi, bercent cet esprit qui s'en va : « Elles progressèrent tellement, nous apprend M^{me} Schumann, qu'il entendait des morceaux exécutés par un orchestre complet, du commencement à la fin. Et le son du dernier accord persistait jusqu'à ce que Robert ait pensé à un autre morceau. »

Nietzsche, après une existence que tourmentèrent des accidents nombreux, entorse, dysenterie, diphtérie, affection oculaire, lésions hépatiques et stomacales, crises de mélancolie, avant que son être conscient s'endormît définitivement, s'exprima une dernière fois en vers, comme il le faisait jadis dans ses cahiers d'enfance, lorsque son émotion était trop violente.

Le génie littéraire et musical de ces grands hommes survit à leurs qualités intellectuelles. Il en est d'eux comme de ce temple de Russie où l'incendie dévora tout, sauf l'image de la divinité.

Est Deus in nobis agitante calescimus illo.

Comment ne pas croire qu'ils sont « inspirés » dans le sens primitif ? Ils deviennent simples d'esprit et le royaume des cieux continue à leur appartenir. Leur délire est sacré comme celui de la Pythie de Delphes. Leur instrument n'a qu'une

corde, dirait Marcé, mais c'est elle qui mène droit à l'Olympe
 Pourquoi faut-il que la médecine vienne chasser les Dieux
 hors du crâne des poètes... et des aliénés ?

Sans pitié pour les jolis mystères, elle a déchiffré le somnambulisme, la suggestion, bien des miracles et une partie du préscientifique.

Toutes ces choses subconscientes qui nous émerveillaient, la vie étrange du sommeil et des rêves, les victoires de la baguette divinatoire, la lecture de la pensée, le spiritisme, la cristallomancie, s'expliquent, hélas ! tout simplement par une *désagrégation polygonale*. Quelle horreur !

Les études d'un homme éminent, aussi grand croyant que grand médecin, nous aident à comprendre bien des faits considérés autrefois comme divins. *Et tu quoque*, Grasset !

Nous allons donc refouler tout regret et essayer — sans toutefois la briser comme le Saint-Sébastien de d'Annunzio — de démonter la merveilleuse lyre afin de savoir si la corde sur laquelle jouent — nouveaux Paganini — nos pauvres grands hommes est bien une corde céleste.

— Le cerveau se compose de centres qui possèdent des fonctions définies : centres psycho-moteurs, centres sensoriels, centres du langage, et de régions intermédiaires qui les associent et qui sont le siège de l'intelligence proprement dite, le lobe frontal ayant sur les autres une prédominance manifeste.

Les centres du langage se divisent à leur tour en : verbo-visuel, verbo-auditif, verbo-moteur, verbo-graphique, ce dernier étant le plus discuté. Nécessaires à la compréhension et à l'expression, ils n'ont pas tous une importance égale ; c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui s'hypertrophie, si bien que tout individu est, soit verbo-moteur, soit verbo-auditif, soit verbo-visuel (1). Le centre hypertrophié colore le psychisme du sujet. C'est ainsi qu'un musicien dont le centre verbo-auditif est anormalement développé dira, comme Beethoven, que la *Messiede* de Klopstock est écrite en *ré bémol majeur* ; c'est ainsi que tout ce qui affecte Schumann trouve une issue au dehors sous forme de musique. « Voilà pourquoi, dit-il, beaucoup de mes compositions sont si difficiles à comprendre : elles se rapportent à des événements d'intérêts lointains, quoique importants : mais tout ce que l'époque me

(1) Voir Saint-Paul, *le Langage intérieur*.

fournit de remarquable, il faut que je l'exprime musicalement (1) » ; c'est ainsi que la transposition inverse se fait chez les poètes plastiques et chez les peintres (2), que Victor Hugo a besoin, non de dire, mais d'écrire, de lire et souvent d'illustrer en marge ses vers, de transformer les images sonores en images visuelles et motrices : « Les *dentelles* de son que le fifre *découpe* ; la flûte *monte* sur l'alto comme sur la colonne un frêle chapiteau » ; c'est ainsi que Goëthe, jugeant une ouverture de Bach que venait de lui jouer Mendelssohn, s'écrie : « Comme cela est pompeux et grandiose. Il me semble voir une procession de hauts personnages, en habits de gala, descendant les marches d'un escalier gigantesque. »

Plus l'importance d'un centre par rapport au reste du psychisme sera grande, plus son indépendance sera marquée, son automatisme facile, sa survivance aux destructions des zones intellectuelles longue.

L'anatomie intime nous explique d'ailleurs et cette indépendance et cette survivance.

Pour accomplir leur double fonction : manifester nos émotions et extérioriser notre pensée, les centres du langage possèdent : 1° des relations avec nos organes, profonds, nos organes des sens, notre périphérie ; 2° des relations avec les régions plus nobles de l'écorce, les mots exprimant les raisonnements les plus abstraits.

Les premières se font à l'aide de fibres qui, à travers la moëlle épinière, montent vers le territoire cortical du langage ou en descendent. Elles se projettent allant aux sous-sols du système nerveux ou en jaillissant, faisant ressembler les centres verbaux à des maisons posées sur pilotis, ce qui leur vaut le nom de *zones de projection*.

Les deuxièmes s'accomplissent grâce à des fibres émanées des régions intermédiaires, unissant comme un fin treillis tous les divers rouages de l'écorce et faisant baptiser ces zones intermédiaires du nom de *zones d'association*.

Les relations des centres du langage avec notre organisme, avec notre cœnesthésie, sont les plus anciennes et les plus vivaces. Ces centres, en effet, ne sont que des colonies des centres psycho-moteurs et des centres sensoriels. Ils manifestent

(1) Voir Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*.

(2) Voir Arréat, *Psychologie du peintre*.

d'abord notre émotivité, extériorisent nos besoins, servent à la défense de notre corps avant d'exprimer une pensée embryonnaire. Les centres psycho-moteurs et sensoriels dont ils sont des filiales existent depuis longtemps dans la série animale et leur stabilité est grande.

Au contraire, les relations avec les zones d'association, avec les régions du psychisme supérieur, sont d'organisation récente. Les diverses parties du treillis associant : dendrites, épines dendritiques, stries de Baillarger et d'Exner, sont les dernières apparues dans l'évolution des êtres. Elles se trouvent par conséquent moins fixées et plus fragiles.

Elles pourront disparaître et le centre garder un fonctionnement relativement parfait ; et leur disparition sera d'autant moins remarquée que le centre plus hypertrophié aura pris l'habitude de colorer davantage le psychisme.

Plus le centre du langage sera de vieille famille, plus il aura su conquérir une indépendance que son antique origine lui permettait de convoiter, plus il se mouvra dans le domaine du subconscient et moins sa séparation d'avec le centre O de Grasset, d'avec le psychisme supérieur, l'affectera.

Il se passera pour lui ce qui s'est passé pour les centres psycho-moteurs qui existent chez tout animal pourvu de cerveau et de muscles, et qui commandent nos mouvements, le plus souvent en dehors de toute participation de notre conscience. Les régions du cortex les plus nobles peuvent s'altérer ; nos centres psycho-moteur s'assistent impassibles à cette altération, leur vie en est à peine modifiée, et l'individu qui délire, le dément qui perd une à une ses facultés, continuent à marcher avec sûreté.

La résistance d'un centre du langage aux causes d'altération de la pensée, sera d'autant plus marquée qu'il exprimera de façon plus prépondérante notre émotivité, notre psychisme inférieur, notre subconscient.

§

Et c'est le cas du centre de la musique.

L'acquisition des sons musicaux est antérieure à la parole, écrit Ribot ; beaucoup d'enfants peuvent répéter correctement une gamme avant de parler... Les images sonores (musicales) s'organisent avant toutes les autres, et la puissance créatrice, lorsqu'elle agit dans ce sens, trouve de bonne heure des matériaux à sa disposition.

Dans l'intéressant livre que M. Albert Bazaillas (1) a consacré à l'étude des rapports de la musique et de l'inconscience et dans lequel il discute et admet souvent les idées de Schopenhauer, nous avons pu cueillir les citations suivantes :

— Dans les récitatifs de Wagner ou dans ces rares moments d'intensité où la voix domine les sons de l'orchestre pour en constituer l'unité, la voix est traitée comme un instrument encore plus souple et plus vibrant que les autres, plus pénétré d'émotion ou de pathétique, instrument conscient, tout voisin de nous, chargé d'introduire une progression lumineuse dans nos sensations et d'en exprimer le sens sous une forme réfléchie. La voix humaine produit alors son effet, non par les idées qu'elle exprime ni par les désignations verbales qu'elle impose aux sentiments, mais par son allure même, par sa valeur personnelle, toute qualificative, par la force de ses accents la chaleur qui s'en dégage. *Elle n'exprime à aucun degré la pensée ; elle fait partie intégrante d'une émotion d'ensemble* (page 73).

— [La musique] n'a qu'un objet, qui est l'activité profonde des sentiments, et qu'un but, qui est de suivre cette activité dans ses degrés changeants de condensation et de relâchement (p. 87).

— C'est en pleine indifférence à l'égard de la pensée théorique, disons le mot, en plein inconscient, que le musicien invente la mélodie. Les concepts de la raison bien conduite n'ont ici aucune part : les intuitions seules prévalent. La nature hétérogène de la musique, l'atmosphère de demi-conscience et de passivité dont elle nous entoure, sa spontanéité qui la rend réfractaire à tout formalisme logique et à toute intellectualité s'expliquent par ses origines purement sensibles et comme inconscientes. Schopenhauer, en quelques traits que Wagner amplifiera, les a merveilleusement indiquées.

L'action du génie qui invente une mélodie se ramène à l'état d'une sensibilité qui se recueille ou d'un songe profond qui soumet nos états à la loi d'une organisation spontanée. Cette action est, ici, plus que partout ailleurs, manifestement indépendante de toute réflexion, de toute intention consciente, et c'est d'elle qu'on peut dire qu'elle est vraiment une inspiration. Le musicien, quand il compose son poème sonore, c'est-à-dire quand il recueille la mélodie ininterrompue qu'il perçoit vaguement en lui, « énonce la sagesse la plus profonde, dans un langage que sa raison ne comprend pas, ainsi qu'une somnambule magnétique dévoile des choses dont elle n'a aucune notion, quand elle est éveillée » (Schopenhauer) (page 98).

(1) Albert Bazaillas : *Musique et inconscience*, introduction à la *Psychologie de l'inconscient*. F. Alcan, Paris, 1908.

Nous avons dit plus haut qu'un centre du langage anormalement développé colore tout le psychisme conscient et inconscient. Nous avons vu les transpositions d'images et il nous est facile de comprendre que l'homme de génie ne peut pas suivre indistinctement tout chemin choisi par lui. La route lui est imposée ; comme le dit Ribot, il a sa marque et s'il tente quelque infidélité à l'égard de sa vocation, il tombe bien au-dessous de lui-même. « Le génie crée non parce qu'il le veut, mais parce qu'il le doit. » L'œuvre géniale, surtout musicale, s'ébauche dans les profondeurs du subconscient, tour à tour modelée par nos émotivités diverses, et jaillit souvent presque instantanément, l'artiste croyant généralement lui-même à la spontanéité de cette création. George Sand nous apprend que chez Chopin « la création était spontanée, miraculeuse... qu'elle venait complète, soudaine ». « Pendant une tempête qui faillit engloutir G. Sand, écrit Ribot, Chopin, resté seul à la maison, sous le coup de l'angoisse et à demi inconscient, composa l'un de ses *Préludes*. »

Ribot a remarquablement résumé tout le travail cérébral qui aboutit à la création musicale dans la phrase suivante : « Les événements traversent le cerveau du compositeur, l'ébranlent et sortent transformés en une construction musicale. »

Et tout ceci nous explique que Schumann ait pu, jusqu'à l'extrême limite de sa démence, produire des œuvres musicales. Son centre verbo-auditif résista longtemps à l'incendie, comme l'image de la divinité dans l'église russe dont nous avons déjà parlé ; base de son édifice intellectuel, il vit tout crouler autour de lui et ne tomba que le dernier. Nous avons résumé ailleurs ces particularités de la vie de Schumann (1).

§

Le poète se rapproche singulièrement, au point de vue physiologique, du musicien. La poésie exprime en effet surtout nos émotions, nos rêves, nos aspirations confuses. Les associations de mots lui sont plus chères que les associations d'idées.

Quand des rimeurs, dit Nordau (2), se proposent de créer une soi-

(1) Paul Voivenel, *Des résistances des qualités littéraires et musicales aux causes de démence*. *Revue des Idées*, 15 octobre 1911.

(2) Max Nordau, *Psycho-Physiologie du génie et du talent*. F. Alcan, Paris.

disant poésie d'idées, d'introduire la science dans leurs vers, ils prouvent simplement qu'ils n'ont pas la moindre idée de l'essence de la poésie. La poésie est émotion; vouloir faire d'elle une cogitation, ce serait vouloir transformer un rêve en une veille lucide, sans qu'il cessât pourtant d'être un rêve.

Exprimant les variations de notre cœnesthésie, comme la musique, la poésie se sculpte aussi dans le mystère du subconscient. Elle est gouvernée par « cette tendance à l'économie de travail et de force par la plus large transformation possible d'activité libre en activité automatique », tendance si forte « qu'elle tend à prévaloir continuellement non seulement dans l'espèce, mais aussi dans l'individu » (Nordau, p. 77).

Elle est faite de rythme, d'harmonie et, comme la musique, s'associe au fonctionnement de nos instincts et en particulier du plus puissant de ces instincts, de l'instinct génital. « L'homme primitif, comme aujourd'hui encore toute une série d'animaux, a très vraisemblablement accompagné sa vie amoureuse de manifestations sonores (cris rythmiques, chants), ce qui a laissé dans nos centres cérébraux une association organisée des activités du centre génésique et du centre de la perception musicale. L'un de ces centres est-il excité, l'autre entre en même temps en activité. Les sensations amoureuses éveillent donc des impulsions musicales, l'activité du centre des perceptions musicales provoque le travail du centre génésique » (Nordau, p. 103).

Cette importance du rythme dans la poésie diminue la valeur de l'idée, augmente celle du mot comme symbole sonore et excuse presque les tentatives de nos décadents qui extériorisent comme ils peuvent des sensations que nous ne comprenons pas parce qu'elles leur sont personnelles. Comme les aphasiques, leur poésie, du langage, ne conserve que la chanson. Et nous soupçonnons ainsi qu'on peut être un grand poète et un parfait imbécile et qu'un critique puisse être plus intelligent qu'un rimeur ou prosateur de génie... et c'est toujours une consolation. Il nous suffira, pour avoir à ce sujet l'âme tranquille, de vous citer les opinions suivantes d'un illustre poète. Théophile Gautier en effet écrit : « Il ne faut pas qu'il (le poète) ait plus d'intelligence qu'un ouvrier et sache un autre état que le sien, sans quoi il le fait mal. Je trouve très parfaitement absurde la manie qu'on a de les guinder

sur un socle idéal; rien n'est moins idéal qu'un poète. Pour lui, les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propres, comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers et en bagues; ils charment le connaisseur qui les regarde et les tire du doigt dans la petite coupe où ils sont mis en réserve. »

La poésie manifeste donc beaucoup plus l'émotivité que l'intelligence. Les grands poètes furent des émotifs, leurs rêves n'ont été beaux que parce qu'ils se sont déroulés au loin de la raison. Non seulement l'aliénation mentale peut laisser subsister les qualités poétiques, mais encore il est fréquent de voir, à la suite d'une psychose, des centres de rythme et des mots, libérés, excités par cette psychose, fonctionner de telle manière que le sujet ne commet des vers qu'à l'occasion de cette psychose (1).

Or, nous considérons Nietzsche comme un poète, un vrai poète, qui posséda à un degré marqué le sens de la musique verbale. Tout jeune il montra des dispositions musicales telles qu'il composa une série de partitions dont les accents accouraient facilement. En même temps il subit dès ses premières années ces impulsions à écrire, à calmer son émotivité par l'extériorisation qui caractérisent sinon les élus, du moins les candidats au génie littéraire. Il commença son journal d'enfance, et quand, au cours de cette rédaction, ses états d'âme étaient trop tumultueux, *spontanément la prose se muait en poésie dont le cours et le rythme s'harmonisaient mieux avec l'agitation intérieure de Nietzsche* (2).

Homme aux visées hautes, il abandonna pour parler à ses semblables la poésie qui chante et caresse, pour la prose, langue du commandement, mais plus tard, quand, démantelé par la paralysie générale, son organisme psychique se démolit pierre à pierre, c'est dans la langue des Dieux qu'il donna ses dernières impressions personnelles, qu'il composa son chant du Cygne.

§

Et il en est de même de Rousseau. Sa prose musicale et

(1) Paul Voivenel, *Du rôle de la maladie dans l'inspiration littéraire*. — *Mercure de France*, 16 juillet 1911.

(2) Voir Daniel Halévy, *la Vie de Frédéric Nietzsche*. Calmann-Lévy, Paris.

coulante n'a d'autre but que d'exprimer ce qu'il ressent. Il se retrouve aussi bien dans ses ouvrages dits théoriques que dans ses *Confessions*.

Le « cas Rousseau » paraît compliqué, surtout quand il faut dépouiller la formidable bibliographie qui s'est accumulée autour de lui. Elle l'encombre si bien qu'elle en arrive à le cacher et à le rendre mystérieux et qu'il attire encore les Nick-Carter et les Sherlock Holmès de la critique.

Pendant sa vie, ses contradictions, ses sautes d'humeur, son singulier mélange de véridicité et de mensonge déroutèrent ses contemporains.

Aujourd'hui, l'imbroglia s'est encore obscurci. Eut-il des enfants? N'en eut-il pas? Fut-il mené par sa folie? S'amusa-t-il de nous? Est-il mort de sa belle mort? L'a-t-on empoisonné? S'est-il suicidé? et si l'exhumation de ses restes et l'examen de son crâne ont prouvé qu'il ne se tua pas d'un coup de pistolet, a-t-il été empoisonné par Thérèse Levasseur?

Pour nous, qui ne sommes ni un admirateur ni un adversaire des idées de Jean-Jacques, pour nous, qui avons suivi le procès dans les rangs du public et qui avons aussi tranquillement écouté les plaidoyers et les réquisitoires, le cas nous paraît fort simple. Fils de parents dont les uns étaient d'une intelligence remarquable et les autres des névrosés, Jean-Jacques porta dès son enfance un germe de dysharmonie que les luttes et les heurts accentuèrent. Sa sensibilité affinée le fit vibrer beaucoup trop et l'éducation désastreuse de son père exagéra cette acuité de l'émotivité. Flottant comme une étoffe sous le vent, au gré de ses impulsions, il vagabonda, il vola, il mentit, il aima, il détesta, il s'enthousiasma, se déprima, variant comme varie tout ce qui est émotif, comme s'agite ou retombe une étoffe.

Cet excès d'émotivité, qui explique sa vie, explique aussi son œuvre. *Il s'exprima*. L'homme, à l'état de nature, était bon parce que lui, Rousseau, souffrait de la Société, et c'est lui, toujours lui qu'il dépeint dans *l'Emile*, dans *la Nouvelle Héloïse*, et dans toutes ses œuvres, autant que dans ses *Confessions*.

C'est sa sensibilité qui le fait accuser subitement ceux qu'il portait aux nues (les amoureux, ces supra-sensitifs, ne font-ils pas ainsi?); c'est elle qui permet tour à tour de le prendre

pour un *persécuté*, pour un *interprétant*, pour un *mythomane*, pour un *dromomane*.

Les troubles urinaires ne firent que l'accentuer, d'autant plus que Jean-Jacques cherchait toujours un clou pour accrocher ses inquiétudes. Il s'obséda. Il parla continuellement de ses troubles et ainsi peut-on prononcer les mots de psychopathie urinaire.

Puis, sa vie agitée, son hygiène déplorable, un abus de vin (Régis) développèrent des phénomènes artério-scléreux qu'exagéra une hypertrophie de la prostate. Il eut ainsi, dans sa présénilité, cette phase de mélancolie, si bien connue au « retour d'âge » de l'homme et que nous avons nous-mêmes décrite (1).

Tant bien que mal, il continua à vivre toujours luttant avec un rein défaillant, et, un jour, il succomba à une crise suraiguë d'urémie, qui tue en quelques heures et qui est fort bien connue à notre époque. Ses adversaires interprétèrent cette mort subite et ce sont eux qui firent des interprétations délirantes. Au milieu de tout cela, un organe de Jean-Jacques Rousseau fonctionna toujours admirablement : celui du langage. Ses centres corticaux du langage étaient si bien doués que Rousseau « se soulageait » en quelque sorte en écrivant, quitte à raturer ensuite, comme le montrent ses manuscrits.

Tout le monde connaît la scène du gilet mouillé de larmes, celles-ci jaillissant avec l'inspiration.

Et plus tard, quand Jean-Jacques est vieilli, diminué cérébralement, son style garde sa beauté, sa fraîcheur, et il écrit ses meilleures « *Rêveries* ».

Et là, vraiment, est le Jean-Jacques, celui qui mérite le nom *d'homme de génie*... Ce qui est bien à lui, qui le met au-dessus de son époque, c'est sa *forme*, c'est la musique de son langage. Ses idées sont pauvres et banales et ce serait s'amuser que d'essayer de les réfuter, comme dit Jules Lemaître...

Par sa langue seulement, Rousseau durera, tant il est vrai que la parole est la plus belle des qualités humaines, tant il est vrai que, sur des pensers anciens, il faut se contenter de mettre des parures nouvelles, tant il est vrai que « les mots

(1) Rémond et Paul Voivenel, *Essai sur la ménopause chez la femme et chez l'homme*. *Encéphale*, février 1911.

ont toujours gouverné les peuples, fait les rois et détruit les empires », comme il est écrit dans les *Mille et une nuits*.

Rousseau fut un poète. Son action sur la Société de la fin du XVIII^e siècle s'explique à la fois par la fougue de sa conviction et par la préparation particulière de cette société dont Rousseau enregistra inconsciemment les besoins et les modifications. On peut dire qu'ici l'action du grand homme n'est qu'apparente. Ses écrits ont surtout polarisé des tendances. C'est là une très grosse question que nous ne pouvons qu'effleurer.

§

Maupassant paraît, au premier examen, bien différent. Son talent d'observation, son style clair et précis, son allure classique l'ont fait traiter d'écrivain « objectif ».

Mais, s'écriait Henry Fouquier, le 27 mai 1900, à l'inauguration de Rouen, à l'heure où l'immortalité du bronze et du marbre est assurée à un écrivain, il entre à la fois dans la légende et la légende doit disparaître pour lui. Au visage de Maupassant, il faut ôter le masque d'insensibilité qu'on lui attribue trop aisément, quand bien même il aurait voulu lui-même l'attacher sur ses traits qu'il cache. Il faut savoir ce que les hommes ont été, quand on a le document de leur œuvre, sans s'arrêter trop à ce que, parfois, ils ont voulu être.

L'observateur attentif voit vite que Maupassant eut plus que tout autre le besoin de conter les palpitations de son moi, de confier à la phrase ses souffrances et ses craintes. Il entendit comme Schumann, Nietzsche, Rousseau, l'impératif catégorique : écrire ; il eut toujours, malgré ses irrégularités d'existence, « la préoccupation hallucinante de l'œuvre à produire, des pages à écrire, la hantise de la besogne qui le poursuivait même en voyage » (E. Maynial) (1). Il fut un véritable homme de lettres, ce qui ennuyait beaucoup E. de Goncourt, « aristocrate qui faisait joujou avec la littérature ».

Nous retrouvons chez Maupassant une subjectivité extrême. Nous reconnaissons dans son œuvre jusqu'au moindre frisson de cet homme que Taine nommait un « taureau triste » ; nous y voyons aussi toute l'indépendance de l'imagination propre-

(1) Edouard Maynial, *la Vie et l'œuvre de Maupassant*, Soc. du Merc. de France, 1906.

Voir aussi le beau livre d'Albert Lombroso : *Souvenirs sur Maupassant*. Rome, Bocca frères éditeurs, 1905.

ment dite, de l'inspiration par rapport à la pensée. Des sensations spéciales déclanchaient chez lui la machine à composer. Comme son maître Flaubert, comme Zola, des impressions olfactives favorisaient la création et, si nous nous rappelons les rapports de l'olfaction et de l'instinct sexuel (1), ceci ne nous étonnera pas chez des écrivains qui ont eu la hantise de l'amour.

Maupassant posséda aussi cette spontanéité (n'excluant pas les corrections successives) qui caractérise les écrivains de génie.

Si l'on songe, dit Maynial, que presque toutes les œuvres qui naquirent aussi hâtivement, en quelques années, ne sont pas éloignées d'être des chefs-d'œuvre, qu'elles sont écrites en une langue élégante et pure, une des plus limpides de notre littérature, il ne suffit pas pour expliquer un effort aussi soutenu, de dire qu'il était servi par une volonté énergique et une facilité exceptionnelle.

Son organisation cérébrale du langage résista, pour les mêmes raisons, comme chez les auteurs précédents, aux causes de désintégration. Ses hallucinations, ses phobies, ses idées folles gravèrent plus profondément pour la postérité des chefs-d'œuvre. Ses pages les plus émouvantes sont les dernières. Il eut aussi son chant du Cygne.

§

Pourtant chez Rousseau et chez Maupassant, la survivance du génie fut moins marquée que chez Schumann et chez Nietzsche.

Chez Rousseau, la folie est manifeste quand il produit un de ses chefs-d'œuvre.

Dans ses deux dernières années, c'est-à-dire dans un temps où il donnait les signes les plus évidents de folie, il écrivait les dix chapitres des *Rêveries d'un promeneur solitaire*, c'est-à-dire le plus beau (avec *les Confessions*), le plus original, le plus immortellement jeune de ses livres (J. Lemaître) (2).

Rousseau donne dans ce livre lui-même les détails les plus nets sur son usure intellectuelle (3) :

(1) Remond et Paul Voivenel : *le Génie littéraire*. Bibl. de philos. contemp. Alcan, éditeur, Paris, 1912.

(2) Jules Lemaître : *J.-J. Rousseau*, p. 328. Calmann-Lévy, Paris.

(3) Voir Régis : *la Phase de présénilité chez J.-J. Rousseau*. — *Encéphale*, 24 août 1907. Congrès de Genève, 1907.

Mon imagination, déjà moins vive, ne s'enflamme plus comme autrefois à la contemplation de l'objet qui l'anime ;... il y a plus de réminiscence que de création dans ce qu'elle produit désormais... l'esprit de vie s'éteint en moi par degré (1). — Je ne puis plus, comme autrefois, me jeter tête baissée dans ce vaste océan de la nature, parce que mes facultés affaiblies et relâchées ne trouvent plus d'objets assez déterminés, assez fixes, assez à ma portée, pour s'y attacher fortement et que je ne me sens plus assez de vigueur pour nager dans le chaos de mes anciennes extases. *Mes idées ne sont presque plus que des sensations*, et la sphère de mon entendement ne passe pas les objets dont je suis immédiatement entouré (2).

Ses idées ne sont plus que des sensations ! mais cela suffit à un poète comme lui... et c'est ainsi que *les Réveries* et *les Confessions* sont ses livres les plus beaux et les plus originaux. Malgré cela nous ne pouvons pas dire que les qualités littéraires de Rousseau aient résisté comme les facultés artistiques et littéraires de Schumann et de Nietzsche. En effet, la psychose dont il fut atteint ne s'aggrave de régression intellectuelle qu'après une longue évolution, et cette régression n'est en rien comparable à celle qui accompagne la paralysie générale qui tua Nietzsche, Schumann. A lésions égales, le génie de Rousseau eût été détruit plus tôt.

Et c'est ce qui arrive chez Maupassant. La paralysie générale altéra plus vite son mécanisme littéraire... Longtemps avant la fin, alors qu'il se défendait, bien souvent à tort, contre ses éditeurs, son style est lourd et tourmenté :

La lettre au *Figaro* (janvier 1888), écrit Maynial, est remplie de surcharges et de corrections ; celle de Charpentier (mai 1890) est d'un style pénible et compliqué ; celles enfin où il est question du procès d'Amérique (novembre-décembre 1891) sont presque inintelligibles : elles renferment des fautes d'orthographe et de français, des phrases inachevées, des propositions contradictoires, des mots visiblement mis pour d'autres.

— Ce que nous avons dit plus haut nous permet de comprendre cette altération relativement plus rapide des facultés géniales chez les prosateurs.

La poésie jaillit, fuse comme un chant. Elle cristallise au-

(1) *Les Réveries*, deuxième promenade.

(2) *Septième promenade*, p. 332.

tour de la rime. La musique encore plus est fille de l'émotivité et de la subconscience.

Le prosateur fait davantage appel à l'intelligence. (Pas toujours, car il est des poèmes en prose.) Touché par la démence, les œuvres les plus objectives seront celles qui lui seront le plus tôt interdites... et c'est pour cela que Rousseau et Maupassant terminèrent par les plus subjectives, les plus émotives de leurs œuvres.

§

— De tout ceci découlent des conclusions qui étonneront plus d'un.

L'intelligence doit aller en augmentant du musicien au poète au prosateur... et au critique, et c'est bien le moins qui puisse arriver à celui-ci.

Le critique n'est généralement qu'un Grand Homme raté... Il n'a que la raison, et hélas ! ce qui compte c'est la forme, c'est l'expression. Tout critique peut se consoler et, comme Sainte-Beuve, désarçonné par Pégase, se sentir « plus intelligent que tous ces « hommes de génie » qui presque tous blessaient son goût par l'emphase et le vide de leurs sentiments et de leurs idées, par leur manque de critique, par un certain fonds de sottise qui n'est pas incompatible avec la production même de belles œuvres d'imagination, par leur orgueil ridicule, par leur cabotinage (1) ». Le Grand homme produit son œuvre comme un bel arbre... Le critique, dans le fruit, cherche souvent le ver... Quelquefois le fruit lui tombe sur le nez, mais qu'importe s'il est plus intelligent...

Et comme dirait ce brave Pangloss : « Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. »

DOCTEUR PAUL VOIVENEL.

(1) J. Lemaitre, *les Péchés de Sainte-Beuve*. *Revue hebdomadaire*, 21 janvier, 28 janvier 1911.