

LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE

Pour nous, la littérature, comme d'ailleurs l'art, la philosophie et, grande mesure, la pratique religieuse, sont avant tout des langages, des moyens de l'homme de communiquer avec d'autres êtres qui peuvent être ses contemporains, les générations à venir, Dieu ou des lecteurs imaginaires. Cependant, ces langages ne constituent qu'un groupe précis et limité de moyens d'expression parmi les multiples formes de communication et d'expression humaines. Une des premières questions qui se pose donc de savoir en quoi consiste le caractère spécifique de ces langages. Or, bien qu'il réside sans doute en premier lieu dans leur forme même, il faut encore ajouter qu'on ne peut exprimer n'importe quoi dans le langage de la littérature, de l'art ou de la philosophie.

Ces « langages » sont réservés à l'expression et à la communication de certains contenus particuliers et nous partons de l'hypothèse (qui peut se justifier seulement par des analyses concrètes) que ces contenus sont précisément des visions du monde.

Si cela est vrai, il en résulte d'importantes conséquences pour l'étude des œuvres littéraires. Personne, en effet ne doute que l'œuvre ne soit d'une manière immédiate l'expression de la pensée ou de l'intuition de l'individu qui l'a créée. On pourrait donc, en principe, arriver en étudiant l'individualité de l'auteur à la connaissance de la genèse et de la signification de certains éléments constitutifs de ses écrits. Malheureusement, et nous l'avons déjà dit, en dehors du laboratoire et de l'analyse clinique, l'individu est pratiquement, dans l'état actuel de la psychologie, difficilement accessible à une étude précise et scientifique. Ajoutons que l'historien de la littérature se trouve devant un homme mort depuis longtemps et sur lequel il n'a le plus souvent, en dehors des écrits, que des témoignages indirects provenant de gens disparus eux aussi depuis des années.

Le souci le plus rigoureux de critiques historique et philologique des témoignages ne lui permettra le plus souvent qu'une reconstitution lointaine et approximative d'une vie et d'une personnalité. Sans doute, un tact psychologique exceptionnel, un hasard heureux, une inspiration accidentelle, pourront-elles permettre de saisir dans la personnalité de l'auteur étudié certains facteurs réellement importants pour la compréhension de son œuvre. Mais, même dans ces cas exceptionnels, il sera difficile de trouver un critère objectif et contrôlable permettant de départager les analyses valables et celles qui sont simplement ingénieuses et suggestives.

Devant ces difficultés de l'étude biographique et psychologique, il nous reste sans doute l'étude philologique et phénoménologique de l'œuvre même, étude qui présente au moins l'avantage d'avoir dans le texte un critère objectif et contrôlable permettant d'éliminer les hypothèses par trop arbitraires. Il nous semble cependant important de constater que, grâce à la précision apportée par l'étude historique et sociologique à la notion de vision du monde, nous avons aujourd'hui en plus du texte lui-même, un instrument conceptuel de recherche qui nous permet d'approcher par une nouvelle voie l'œuvre littéraire et nous aide dans une grande mesure à comprendre sa structure et sa signification ; avec une restriction cependant qu'il nous faut justifier : l'accès de l'œuvre à travers la vision du monde qu'elle exprime ne vaut que pour les grands textes du passé.

Lucien Goldmann, Le Dieu caché.

LA CRITIQUE BIOGRAPHIQUE (SAINTE-BEUVE)

L'heure du premier chef-d'œuvre

Lorsqu'on ne commence à connaître un grand homme que dans le fort de sa gloire, on n'imagine pas qu'il ait jamais pu s'en passer, et la chose nous paraît si simple que souvent on ne s'inquiète pas le moins du monde de s'expliquer comment cela est advenu ; de même que, lorsqu'on le connaît dès l'abord et avant son éclat, on ne soupçonne pas d'ordinaire ce qu'il devra être un jour : on vit auprès de lui sans songer à le regarder, et l'on néglige sur son compte ce qu'il importerait le plus d'en savoir. Les grands hommes eux-mêmes contribuent souvent à fortifier cette double illusion par leur façon d'agir : jeunes, inconnus, obscurs, ils s'effacent, se taisent, éludent l'attention et n'affectent aucun rang, parce qu'ils n'en veulent qu'un, et que, pour y mettre la main, le temps n'est pas encore mûr ; plus tard, salués de tous et glorieux, ils rejettent dans l'ombre leurs commencements, d'ordinaire rudes et amers ; ils ne racontent pas volontiers leur propre formation, pas plus que le Nil n'étale ses sources. Or, cependant, le point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre. Si vous comprenez le poète à ce moment critique, si vous dénouez ce nœud auquel tout en lui se liera désormais, si vous trouvez, pour ainsi dire, la clef de cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache sa seconde existence, radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire, et dont plus d'une fois il voudrait dévorer la mémoire, alors on peut dire de vous que vous possédez à fond et que vous savez franchi avec lui les régions ténébreuses, comme Dante avec Virgile ; vous êtes digne de l'accompagner sans fatigue et comme de plain-pied à travers ses autres merveilles.

De René au dernier ouvrage de M. de Chateaubriand, des premières Méditations à tout ce que pourra créer jamais M. de Lamartine, d'Andromaque à Athalie, du Cid à Nicodème, l'initiation est facile, on tient à la main le fil conducteur,

il ne s'agit plus que de le dérouler. C'est un beau moment pour le critique comme pour le poète que celui où l'un et l'autre peuvent, chacun dans un juste sens, s'écrier avec cet ancien : je l'ai trouvé. Le poète trouve la région où son génie peut vivre et se déployer désormais ; le critique trouve l'instinct et la loi de ce génie.

Tourné vers l'œuvre, engagé dans une série de recherches formelles, l'artiste n'est pourtant pas tourné vers le dehors. Il n'y a de forme en art que vécue et travaillée de l'intérieur. L'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit pour se dire, comme le peintre peint pour se peindre ; mais, s'il est artiste, il ne se dit, il ne se peint que par le moyen de cette composition qu'est une œuvre.

Gardons-nous donc de la tentation qui mènerait à concevoir schématiquement la création sur le mode mécanique ou artisanal ; création n'est pas fabrication. Loin d'être un passage du dedans au dehors, du sujet à l'objet, elle doit nous apparaître comme une démarche toujours intérieure, qui ne recourt aux matériaux et aux techniques, aux moyens du langage et aux formes naturelles que pour les interioriser. Mais nous savons aussi que cette création ne peut se passer de ces matières et de ce langage qui participent à sa genèse. De là le « drame de l'exécution » qui a tant intéressé Valéry. Dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes. L'artiste ne connaît pas d'autre instrument de l'exploration et de l'organisation de soi-même que la composition de son œuvre ; « une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert ».

Dans cette page testamentaire, Camus se trouve en pleine conformité avec une tradition moderne déjà bien établie, qu'on peut suivre de Delacroix à Mallarmé et à Valéry : avant d'être production ou expression, l'œuvre est pour le sujet créateur un moyen de se révéler à lui-même. C'est par exemple Bernanos reconnaissant au roman qu'il est en train d'écrire un pouvoir d'investigation et de mise au jour de ses profondeurs : « je suis un romancier, c'est-à-dire un homme qui vit ses rêves, ou les revit sans le savoir. Je n'ai donc pas d'intentions, mais j'avance « à tâtons » et « dans l'obscurité ».

Jean Rostand, Forme et signification
littéraire.

APPLICATION DE LA CRITIQUE BIOGRAPHIQUE

Pascal

Esprit logique, géométrique, scrutateur des causes, fin, net, éloquent, il me représente la perfection de l'entendement humain en ce que cet entendement a de plus défini, de plus distinct en soi, de plus détaché par rapport à l'Univers. Il se replie et il habite au sommet de la pensée proprement dite (*arx mentis*), dans une sphère de clarté parfaite. Clarté d'une part et ténèbres partout au-delà, effroyables espaces, il n'y a pas de milieu pour lui. Il ne se laisse pas flotter aux limites, là où ces ombres recèlent pourtant et quelquefois dévoilent à demi des vérités autres que les vérités toutes claires et démontrables. Plus d'un vaste esprit en travail des grands problèmes, et en quête des origines, a fait effort pour remonter vers les âges d'enfancement, ou comme on dit, les Époques de la nature, vers ces jours antérieurs où l'esprit de Dieu était porté sur les eaux, et pour arracher aux choses mêmes des lueurs indépendantes de l'homme. Pascal prend le monde depuis le sixième jour, il prend l'Univers réfléchi dans l'entendement humain ; il se demande s'il y a là, par rapport aux fins de l'homme, des lumières et des résultats. Avant tout, le bien et le mal l'occupent ; sur l'heure et sans marchander, il a besoin de clarté et de certitude, d'une satisfaction nette et pleine; en d'autres termes, il a besoin du souverain bien, il a soif du bonheur. Pascal possède au plus haut degré d'intensité le sentiment de la *personne humaine*. Or, par là, par cette disposition rigoureuse et circonscrite, par cette concentration de pensée et de sentiment, Pascal retrouve toute force et toute profondeur. Ce seul point, creusé à fond, va lui suffire pour regagner le reste. Si nous le voyons s'élancer d'un tel effort pour embrasser, comme dans un naufrage, le pied de l'arbre de la Croix, c'est que la vue des misères de l'homme, la propre conscience de son ennui⁸, de son inquiétude et de sa détresse, c'est que tout ce qu'il sent en lui de tourmenté et de haïssable, lui inspire l'énergie violente du salut. Quand j'ai dit que l'esprit de Pascal se refusait par sa nature à certaines vues, à certaines atteintes et échappées dans d'autres ordres de vérités, j'ai peut-être été trop loin d'oser ainsi lui assigner des

bornes que pourraient déranger bien des aperçus de ses *Pensées*; mais ce qui est certain, c'est que, si ce n'était par nature,

Il s'y refusait au moins par volonté. Simple atome pensant en présence de l'Univers, au spin, comme il dit, de ces espaces infinis qui l'enferment et dont le silence éternel l'effraye, sa volonté se roidit, et défend à cet esprit puissant (plus puissante elle-même) d'aller au hasard et de flotter ou de sonder avec une curiosité périlleuse à tous les confins. Car sa volonté, ou, pour la mieux nommer, sa personnalité humaine n'aime pas à se sentir moindre que les choses ; elle se méfie de cet Univers qui l'opprime, de ces infinités qui de toutes parts l'engloutissent, et qui vont éteindre en elle par la sensation continue, si elle n'y prend garde, son être moral et son tout. Elle a peur d'être subornée, elle a peur de s'écouler. C'est donc en elle seule et dans l'idée sans cesse agitée de sa grandeur et de sa faiblesse, de ses contradictions incompréhensibles et de son chaos, que cette pensée se ramasse, qu'elle fouille et qu'elle remue, jusqu'à ce qu'elle trouve enfin l'unique clef, la foi, cette foi qu'il définissait (on ne saurait assez répéter ce mot aimable) *Dieu* sensible au cœur, ou encore le cœur incliné par Dieu. Telle est la foi de Pascal dans sa règle vivante. Voilà le point moral où tout aboutit en lui, l'endroit où il réside d'habitude tout entier, où sa volonté s'affermit et se transforme dans ce qu'il appelle la Grâce, où sa pensée la plus distincte se rencontre et se confond avec son sentiment le plus ému. Il aime, il s'apaise, il se passionne désormais par là.

Les Accrochages

Pour nous, la littérature, comme d'ailleurs l'art, la philosophie et, grande mesure, la pratique religieuse, sont avant tout des langages, des moyens de l'homme de communiquer avec d'autres êtres qui peuvent être ses contemporains, les générations à venir, Dieu ou des lecteurs imaginaires. Cependant, ces langages ne constituent qu'un groupe précis et limité de moyens d'expression parmi les multiples formes de communication et d'expression humaines. Une des premières questions qui se pose donc de savoir en quoi consiste le caractère spécifique de ces langages. Or, bien qu'il réside sans doute en premier lieu dans leur forme même, il faut encore ajouter qu'on ne peut exprimer n'importe quoi dans le langage de la littérature, de l'art ou de la philosophie.

Ces « langages » sont réservés à l'expression et à la communication de certains contenus particuliers et nous partons de l'hypothèse (qui peut se justifier seulement par des analyses concrètes) que ces contenus sont précisément des visions du monde.

Si cela est vrai, il en résulte d'importantes conséquences pour l'étude des œuvres littéraires. Personne, en effet ne doute que l'œuvre ne soit d'une manière immédiate l'expression de la pensée ou de l'intuition de l'individu qui l'a créée. On pourrait donc, en principe, arriver en étudiant l'individualité de l'auteur à la connaissance de la genèse et de la signification de certains éléments constitutifs de ses écrits. Malheureusement, et nous l'avons déjà dit, en dehors du laboratoire et de l'analyse clinique, l'individu est pratiquement, dans l'état actuel de la psychologie, difficilement accessible à une étude précise et scientifique. Ajoutons que l'historien de la littérature se trouve devant un homme mort depuis longtemps et sur lequel il n'a le plus souvent, en dehors des écrits, que des témoignages indirects provenant de gens disparus eux aussi depuis des années.

Le souci le plus rigoureux de critiques historique et philologique des témoignages ne lui permettra le plus souvent qu'une reconstitution lointaine et approximative d'une vie et d'une personnalité. Sans doute, un tact psychologique exceptionnel, un hasard heureux, une inspiration accidentelle, pourront-elles permettre de saisir dans la personnalité de l'auteur étudié certains facteurs réellement importants pour la compréhension de son œuvre. Mais, même dans ces cas exceptionnels, il sera difficile de trouver un critère objectif et contrôlable permettant de départager les analyses valables et celles qui sont simplement ingénieuses et suggestives.

Devant ces difficultés de l'étude biographique et psychologique, il nous reste sans doute l'étude philologique et phénoménologique de l'œuvre même, étude qui présente au moins l'avantage d'avoir dans le texte un critère objectif et contrôlable permettant d'éliminer les hypothèses par trop arbitraires. Il nous semble cependant important de constater que, grâce à la précision apportée par l'étude historique et sociologique à la notion de vision du monde, nous avons aujourd'hui en plus du texte lui-même, un instrument conceptuel de recherche qui nous permet d'approcher par une nouvelle voie l'œuvre littéraire et nous aide dans une grande mesure à comprendre sa structure et sa signification ; avec une restriction cependant qu'il nous faut justifier : l'accès de l'œuvre à travers la vision du monde qu'elle exprime ne vaut que pour les grands textes du passé.

L'œuvre littéraire et la vision du monde.

La critique historique.

« La littérature n'est pas objet de savoir »

On ne comprendrait pas que l'histoire de l'art dispensât de regarder les tableaux et les statues. Pour la littérature comme pour l'art, on ne peut éliminer l'œuvre, depositaire et révélatrice de l'individualité. Si la lecture des textes originaux n'est pas illustration perpétuelle et le but dernier de l'histoire littéraire, celle-ci ne procure plus qu'une connaissance stérile et sans valeur. Sous prétexte de progrès, l'on nous ramène aux pires insuffisances de la science du Moyen Age, quand on ne connaissait plus que les sommes et les manuels.

Aller au texte, rejeter la glose et le commentaire, voilà ne l'oublions pas, par où la Renaissance fut excellente et efficace.

L'étude de la littérature ne saurait se passer aujourd'hui d'érudition : un certain nombre de connaissances exactes, positives, sont nécessaires pour asseoir et guider nos jugements. D'autre part, rien n'est plus légitime que toutes les tentatives qui ont pour objet, par l'application des méthodes scientifiques, de lier nos idées, nos impressions particulières, et de représenter synthétiquement la marche, les accroissements, les transformations de la littérature. Mais il ne faut pas perdre de vue deux choses : l'histoire littéraire a pour objet la description des individualités ; elle a pour base des intuitions individuelle. Il s'agit d'atteindre non pas une espèce, mais Corneille, mais Hugo : et on les atteint, non pas par des expériences ou des procédés que chacun peut répéter et qui fournissent à tous des résultats invariables, mais par l'application de facultés qui, variables d'homme à homme, fournissent des résultats nécessairement relatifs et incertains.

Ni l'objet, ni les moyens de la connaissance littéraire ne sont, dans la rigueur du mot, scientifiques.

En littérature, comme en art, on ne peut perdre de vue les œuvres, infiniment et indéfiniment réceptives et dont jamais personne ne peut affirmer

avoir épuisé le contenu et fixé la formule. C'est dire que la littérature n'est pas objet de savoir : elle est exercice, goût, plaisir. On ne la sait pas, on ne l'apprend pas : on la pratique, on la cultive, on l'aime. Le mot le plus vrai qu'on ait dit sur elle, est celui de Descartes : la lecture des bons livres est comme une convention qu'on aurait avec les plus honnêtes gens des siècles passés, et une conversation où ils ne nous livreraient que le meilleur de leurs pensées.

Les mathématiciens comme j'en connais, que les lettres amusent, et qui vont au théâtre ou prennent un livre pour se recréer, sont plus dans le vrai que ces littérateurs comme j'en connais aussi, qui ne lisent pas mais dépouillent, et croient faire assez de convertir en fiches tout l'imprimé dont ils s'emparent. La littérature est destinée à nous fournir un plaisir, mais un plaisir intellectuel, attaché au jeu de nos facultés intellectuelles, et dont ces facultés sortent fortifiées, assouplies, enrichies. Et ainsi la littérature est un instrument de culture intérieure : voilà son véritable office.

G. Lanson

de la

non

non

La critique littéraire

Tourne vers l'œuvre, engagé dans une série de recherches formelles, l'artiste n'est pourtant pas tourné vers le dehors. Il n'y a de forme en art que vécue et travaillée de l'intérieur. L'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit pour se dire, comme le peintre peint pour se peindre ; mais, s'il est artiste, il ne se dit, il ne se peint que par le moyen de cette composition qu'est une œuvre.

Gardons-nous donc de la tentation qui mènerait à concevoir schématiquement la création sur le mode mécanique ou artisanal ; création n'est pas fabrication. Loin d'être un passage du dedans au dehors, du sujet à l'objet, elle doit nous apparaître comme une démarche toujours intérieure, qui ne recourt aux matériaux et aux techniques, aux moyens du langage et aux formes naturelles que pour les interioriser. Mais nous savons aussi que cette création ne peut se passer de ces matières et de ce langage qui participent à sa genèse. De là le « drame de l'exécution » qui a tant intéressé Valéry. Dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes. L'artiste ne connaît pas d'autre instrument de l'exploration et de l'organisation de soi-même que la composition de son œuvre ; « une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert ».

Dans cette page testamentaire, Camus se trouve en pleine conformité avec une tradition moderne déjà bien établie, qu'on peut suivre de Delacroix à Mallarmé et à Valéry : avant d'être production ou expression, l'œuvre est pour le sujet créateur un moyen de se révéler à lui-même. C'est par exemple Bernanos reconnaissant au roman qu'il est en train d'écrire un pouvoir d'investigation et de mise au jour de ses profondeurs : « je suis un romancier, c'est-à-dire un homme qui vit ses rêves, ou les revit sans le savoir. Je n'ai donc pas d'intentions, mais j'avance « à tâtons » et « dans l'obscurité ».

Jean Rostand, Forme et Signification.

TAINÉ

Le monde de Balzac

Il est armé de brutalité et de calcul, la réflexion l'a muni de combinaisons savantes, sa rudesse lui ôte la crainte de choquer. Personne n'est plus capable de peindre les bêtes de proie, petites ou grandes. Telle est l'enceinte où le pousse et l'enferme sa nature ; c'est un artiste puissant et pesant, ayant pour serviteurs et pour maîtres des goûts et des facultés de naturaliste. A ce titre, il copie le réel, il aime les monstres grandioses, il peint mieux que le reste la bassesse et la force. Ce sont ces matériaux qui vont composer ses personnages, rendre les uns imparfaits et les autres admirables selon que leur substance s'accommodera ou répugnera au moule dans lequel elle doit entrer.

Au plus bas sont les gens de métier et de province. Jadis, ils n'étaient que des grotesques, exagérés pour faire rire ou négligemment esquissés dans un coin du tableau. Balzac les décrit sérieusement ; il s'intéresse à eux ; ce sont ses favoris, et il a raison, car il est là dans son domaine. Ils sont l'objet propre du naturaliste. Ils sont les espèces de la société, pareilles aux espèces de la nature. Chacune d'elles a ses instincts, ses besoins, ses armes, sa figure distincte. Le métier crée des variétés dans l'homme, comme le climat crée des variétés dans l'animal ; l'attitude qu'il impose à l'âme, étant constante, devient définitive ; les facultés et les penchants qu'il comprime s'atténuent ; les facultés et les penchants qu'il exerce s'agrandissent ; l'homme naturel et primitif disparaît ; il reste un être déjeté et fortifié, formé et déformé, enlaidi, mais capable de vivre.- Cela est repoussant, peu importe ; ces difformités acquises plaisent à l'esprit de Balzac. Il entre volontiers dans la cuisine, dans le comptoir et dans la friperie ; il ne se rebute d'aucune odeur et d'aucune souillure ; il a les sens grossiers. Bien mieux ou bien pis, il se trouve à son aise dans ces âmes ; il y rencontre la sottise en pleine fleur, la vanité épineuse et basse ; mais surtout l'intérêt. Rien ne l'en écarte, ou plutôt tout

l'y ramène ; il triomphe dans l'histoire de l'argent ; c'est le grand moteur humain, surtout dans ces bas-fonds où l'homme doit calculer, amasser et ruser sous peine de vie. Balzac prend part à cette soif de gain, il lui gagne notre sympathie, il l'embellit, par l'habileté et la patience des combinaisons qu'il lui prête. Sa puissance systématique et son franc amour pour la laideur humaine ont construit l'épopée des affaires et de l'argent. – De là ces salons de province, où les gens hébétés par le métier et par l'oisiveté viennent en habits fripés et en cravates raides causer des successions ouvertes et du temps qu'il fait, sortes d'étouffoirs où toute idée périt ou moisit, où les préjugés se hérissent, où les ridicules s'étalent, où la cupidité et l'amour-propre, aigris par l'attente, s'acharnent par cent vilenies et mille tracasseries à la conquête d'une préséance ou d'une place. – De là ces bureaux de ministère où les employés s'irritent, s'abrutissent ou se résignent, les uns cantonnés dans une manie, faiseurs de calembours ou de collections, d'autres inertes et mâchant des plumes, d'autres inquiets comme des singes en cage, mystificateurs et bavards, d'autres installés dans leur niaiserie comme un escargot dans sa coque, heureux de minuter leurs paperasses en belle ronde irréprochable, la plupart faméliques et rampant par des souterrains fangeux pour empocher une gratification ou un avancement. – De là ces boutiques éclaboussées par la fange de Paris, assourdies du tintamarre des voitures, obscurcies par la morne humidité du brouillard, où de petits merciers frasques et blêmes passent trente ans à ficeler des paquets, à persécuter leurs commis, à aligner des inventaires, à mentir et à sourire. – De là surtout ces petits journaux, la plus cruelle peinture de Balzac, où l'on vend la vérité et surtout le mensonge, où l'on débite de l'esprit à telle heure et à tant la ligne, « absolument comme on allume un quinquet », où l'écrivain, harcelé de besoins, affamé d'argent, forcé d'écrire, se traite en machine, traite l'art en cuisine, méprise tout, se méprise lui-même, et ne trouve d'oubli que dans les orgies de l'esprit et des sens. – De là ses prisons, ses tables d'hôte, son Paris, sa province, et ce tableau toujours le même, toujours varié, des difformités et des cupidités humaines.

Le caractère de Julien Sorel

Un caractère est naturel quand il est d'accord avec lui-même, et que toutes ses oppositions décrivent de certaines qualités fondamentales, comme les mouvements divers d'une machine partent tous d'un moteur unique. Les actions et les sentiments ne sont vrais que parce qu'ils sont conséquents, et l'on obtient la vraisemblance dès qu'on applique la logique du cœur. Rien de mieux composé que le caractère de Julien. Il a pour ressort un orgueil excessif, passionnée, ombrageux, sans cesse blessé, irrité contre les autres, imputable à lui-même une imagination inventive et ardente, c'est-à-dire la faculté de produire au choc du moindre événement des idées en foule et de s'y absorber. De là une concentration habituelle, un retour perpétuel sur soi-même, une attention incessamment repliée et occupée à s'interroger, à s'examiner, à se bâtir un modèle idéal auquel il se compare, et d'après lequel il se juge et se conduit. Se conformer à ce modèle, bon ou mauvais, est ce que Julien appelle le devoir, et ce qui gouverne sa vie. Les yeux fixés sur lui-même, occupé à se violenter, à se soupçonner de faiblesse, à se reprocher ses émotions, il est téméraire pour ne pas manquer de courage, il se jette dans les pires dangers de peur d'avoir peur. Ce modèle, Julien ne l'emprunte pas, il le crée, et telle est la cause de son originalité, de ses bizarreries et de sa force ; en cela, il est supérieur, puisqu'il invente sa conduite, et il choque la foule moutonnaire, qui ne sait qu'imiter. Maintenant, mettez cette âme dans les circonstances où Beyle la place, et vous verrez quel modèle elle doit imaginer, et quelle nécessité admirable enchaîne et amène ses sentiments et ses actions. Julien, délicat, joli garçon, est maltraité par son père et ses frères, des portes brutaux, qui, selon l'usage, haïssent ce qui diffère d'eux. Un vieux chirurgien-major, son cousin, lui conte des batailles de Napoléon, et le souvenir du sous-lieutenant devenu empereur exalte ses dégoûts et ses espérances ; car nos premiers besoins façonnent nos premières idées, et nous composons le modèle admirable et désirable, en le comblant des biens dont le manque nous a d'abord fait souffrir. A chaque heure du jour, il entend ce cri intérieur ; Parvenir ! Non qu'il

souhaite étaler du luxe et jouir ; mais il veut sortir de l'humiliation et de la dépendance où sa pauvreté l'enfonça, et cesser de voir les objets grossiers et les sentiments bas parmi lesquels sa condition le retient. Parvenir, comment ? Songeons que notre éducation nous fait notre morale, que nous jugeons la société d'après les trente personnes qui nous entourent, et que nous la traitons comme on nous a traités. Vous avez été dès l'enfance aimé par de bons parents : ils ont songé pour vous à votre subsistance, ils vous ont caché toutes les vilenies de la vie ; à vingt ans, entrant dans le monde, vous l'avez cru juste, et vous regardiez la société comme une paix. Donc Julien devait la regarder comme une guerre, Haï, maltraité, spectateur perpétuel de manœuvres avides, obligé, pour vivre, de dissimuler, de souffrir et de mentir, il arrive dans le monde en ennemi. Il a tort, soit. Il vaut mieux être opprimé qu'oppresser, et toujours volé qu'un jour voleur ; cela est clair. Je ne veux point l'excuser ; je veux seulement montrer qu'il peut être au fond très généreux, très reconnaissant, bon, disposé à la tendresse et à toutes les délicatesses du désintéressement, et cependant agir en égoïste, exploiter les hommes, et chercher son plaisir et sa grandeur à travers les misères des autres. Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire. Stendhal (Librairie Hachette éditeur).