

grâce souple qui est restée votre don incomparable. J'en ai senti le prix, cet hiver encore, en vous écoutant parler sur les Mémoires d'Outre-Tombe. Ce prix est d'autant plus grand, lorsque cette souplesse s'associe à un sérieux extrême dans le fond intime de la pensée. Les années ont de plus en plus dégagé en vous cette ferveur secrète que les ironies de vos débuts dissimulaient, mais seulement à ceux qui vous lisaient mal. Vous l'avez dit vous-même un jour. « Désenchanté des jeux de la littérature, je m'abandonne avec foi à un instinct que je crois sain et bienfaisant. » Il y a dans cette phrase un mot injuste. Il n'est pas vrai que la littérature ait été jamais un jeu pour vous. C'est à travers elle, parce que vous l'avez aimée avec passion, avec religion, que vous avez dégagé en vous cet instinct. Voici des années, dans un de ces Billets du matin que goûtait tant le pauvre Meilhac, vous vouliez bien reconnaître chez l'auteur du Disciple une ferveur analogue. En lui non plus, elle ne s'est pas refroidie avec la vie. Je souhaite que vous en ayez la preuve dans ces Pages dont l'envoi vous rappellera les sentiments de très haute estime intellectuelle que vous porte, depuis qu'il vous connaît, — grande mortalis ævi spatium, —

*Votre dévoué confrère,
P. B.*

Paris, 18 avril 1912.

I

NOTES DE RHÉTORIQUE CONTEMPORAINE

I.

I

I

TAINÉ ROMANCIER ⁽¹⁾

I

Une piété intelligente — celle d'une fille qui veille sur la gloire de son père — nous donne le début d'un roman dont nous savions l'existence et le titre, mais rien de plus. C'est cet *Etienne Mayran*, que M. Taine entreprit de composer, aux environs de 1861, puis il l'abandonna, en cours de route, si l'on peut dire. M. Taine avait alors un peu plus de trente ans. Le troisième volume de sa *Correspondance* nous apporte un curieux document sur la crise intellectuelle qu'il traversait à cette époque. Ce sont quelques « notes personnelles », datées d'octobre 1862. L'écrivain s'y demande, avec une évidente anxiété, s'il ne fait pas

(1) A propos du fragment posthume de M. Taine intitulé *Étienne Mayran*, auquel cette étude a servi de préface.

fausse route depuis des années. Ne s'est-il pas trompé en s'appliquant, dans ses essais, à concilier deux tendances contradictoires, celle du philosophe qui « aligne des idées par files », et celle de l'artiste, amoureux « des sensations véhémentes, des mots, des images »? Et, résumant sa propre œuvre avec la lucidité supérieure d'un beau génie critique, il se considère lui-même, comme s'il était un autre : « Mon idée fondamentale a été qu'il faut reproduire l'émotion, la passion particulière à l'homme qu'on décrit, et de plus poser un à un tous les degrés de la génération logique; bref, le peindre à la façon des artistes, et, en même temps, le reconstruire à la façon des raisonneurs... » En quelques lignes, voilà formulée l'antinomie contre laquelle se heurtent toutes les intelligences qui possèdent, dans des proportions presque égales, le don de la vision et le don de l'analyse. Balzac, Stendhal, Sainte-Beuve passèrent leur vie à concilier, comme ils ont pu, leur tempérament d'artistes imaginatifs et les exigences de leur esprit scientifique. Le travail de Goethe fut, lui aussi, en oscillation continuelle entre la Poésie et la Science. *Dichtung und Wahrheit!* N'a-t-il pas étiqueté de ces deux mots son autobiographie morale? Le *Codice Atlantico* reste l'émouvant témoignage du constant effort fait par Léonard, le plus grand de cette lignée, pour comprendre à la fois la nature et la représenter, l'anatomiser et la peindre, la décomposer et la reproduire. L'opinion courante pose le problème dans des termes plus simples. Elle dis-

tribue les talents en deux groupes : les créateurs et les critiques. Elle répugne aux empiétements de l'un des domaines sur l'autre. Elle a toujours reproché à Balzac son abus des explications, à Stendhal ses dissections indéfinies, à Goethe les abstractions du second *Faust*, l'appareil didactique de *Wilhelm Meister*. Elle s'est refusée à donner aux vers poignants de *Joseph Delorme* et à *Volupté*, cette monographie aiguë d'une maladie morale, le même tribut d'admiration qu'aux *Lundis*. Les contemporains de Léonard jugeaient de même, quand ils lui préféraient Michel-Ange. « Il n'y a pas d'hybrides en pathologie nerveuse, » répétait Charcot, affirmant, à propos des phénomènes les plus complexes qui soient, le grand principe qui domine la médecine moderne : la spécificité des maladies. Faut-il étendre cette doctrine à ces véritables espèces intellectuelles que sont les genres littéraires, et, plus généralement encore, les arts? C'est le sentiment irraisonné du public, et la plupart des esthéticiens pensent comme lui. Cette distinction irréductible entre les diverses races de talents est affirmée sans cesse, dans les revues et dans les journaux, chaque fois qu'un écrivain déjà classé tente d'élargir ou de changer sa manière. Celui-ci excelle dans la prose. Il ne doit pas composer de vers. Celui-là est un essayiste. Il ne doit pas écrire de romans. Cet autre est un romancier. Qu'il n'aborde pas l'art dramatique. Si nos critiques n'ont pas la compétence du célèbre maître de la Salpêtrière, ils ne sont pas moins impératifs

dans leur *veto*. Qu'importe? Les théories sont les théories, et les faits sont les faits. En fait, certains ouvrages et certains talents, ceux, par exemple, que j'ai cités plus haut, constituent bien des types mixtes, et qui déroutent la classification. Que d'autres noms on ajouterait à la liste, depuis Constant et Fromentin jusqu'à Pascal! Les créations les plus remarquables de ces trois hommes : *Adolphe*, *Dominique*, les *Pensées*, attestent la coexistence de facultés qui semblent s'exclure. Ce politicien, ce peintre, ce savant n'ont-ils pas manifesté une maîtrise d'artistes supérieurs, sur le terrain le plus étranger à leur génie habituel, au rebours de tous les systèmes, par-dessus toutes les frontières des genres et des esprits?

Il y a une part de vérité dans les préjugés très répandus. Cherchons-la dans celui-ci, et notons aussitôt cet autre fait : des facultés trop complexes ne vont pas sans des souffrances qui attestent leur caractère anormal, presque contre nature. Dans ses « notes personnelles », après avoir défini d'une formule si nette son « idée fondamentale ». M. Taine ajoute : « L'idée est vraie. De plus, quand on peut la mettre à exécution, elle produit des effets puissants. Je lui dois mon succès. *Mais elle démonte le cerveau, et il ne faut pas se détruire.* » Ces mots, que je souligne, rappelleront aux lecteurs de la *Littérature anglaise* la conclusion de l'étude sur lord Byron. La recherche de la santé morale et physique était pour M. Taine, disciple de Goethe sur ce point encore, un des pre-

miers devoirs de l'homme de pensée. Il n'admettait pas que l'artiste se rendit malade avec son œuvre. Nous le voyons, dans la *Correspondance*, s'arrêter sans cesse, au plus fort de son succès, et procéder à un examen de conscience comme celui que représente cette note, où l'hygiène intérieure est au premier plan. Nous tenons là une preuve qu'il ne s'est jamais engagé dans un travail par simple entraînement. Jamais il n'a commencé un livre sans s'être donné par avance des raisons justifiées de l'écrire. Quand il s'est déterminé à s'attaquer au roman, si tard et dans l'âge de la maturité, il ne prit donc pas cette résolution à la légère. Il sentait déjà peser sur lui la menace de l'usure physique. Dès janvier 1859, les médecins lui défendaient de lire et d'écrire. Il avait dû passer de longs mois sans travailler. Il savait ses forces mesurées. Administrateur scrupuleux de son activité, s'il résolut de l'appliquer à un genre très nouveau pour lui, ses motifs durent être profondément étudiés, et s'il interrompit ce travail, lui, le plus persévérant des ouvriers littéraires, ce fut certainement pour des motifs non moins étudiés et non moins réfléchis. A travers la *Correspondance*, on entrevoit ces motifs. On les distingue mieux encore en lisant de près ce début de roman inachevé. Il vaut la peine de les préciser, et, à cette occasion, quelques traits de la physionomie morale de M. Taine. Elle occupe une telle place dans l'histoire de la pensée française depuis un demi-siècle!

II

Ses motifs pour entreprendre un roman ? M. Taine vient de nous les dire lui-même, par la seule confession de son trouble intime devant les antagonismes de ses facultés. Il insiste : « Mon état d'esprit est bien plutôt celui d'un artiste que d'un écrivain. Je lutte entre les deux tendances, celle d'autrefois et celle d'aujourd'hui. Je tâche, par principe, d'aligner des idées à la Macaulay, et, en même temps, je veux avoir l'impression vive de Stendhal, des poètes et des reconstructeurs. » Comment n'eût-il pas entrevu un moyen de résoudre ce conflit, à l'aide du roman, cette « psychologie vivante », pour lui emprunter sa définition favorite ? A ce motif s'en joignaient d'autres, plus inconscients, et d'abord une revanche de sa sensibilité. Cette âme frémissante, et qui s'était si fermement astreinte à la discipline du silence, éprouvait des besoins d'ouverture, de détente. Les pages vibrantes du *Voyage en Italie* sur la Niobé de Florence, celles de *Graindorge* sur la musique, plus chaudes encore, ont cet accent inimitable de la passion trop longtemps étouffée et qui éclate enfin. Le roman offre, par définition, un exutoire, un dérivatif à nos fièvres sentimentales. Peut-être aussi l'aiguillon d'une émulation inavouée pi-

quait-il ce généreux esprit à une place secrète ? M. Taine sentait sa force, et quand il voyait triompher tel ou tel de ses camarades de jeunesse, inférieurs à lui, un About, un Assolant, certes, il n'éprouvait pas l'envie, — aucun homme ne fut plus étranger à cette triste faiblesse, — mais comment ne pas comparer aux facilités de leur sort l'âpre lutte de sa destinée ? Devant la réussite de leur tentative de romanciers, comment ne pas prononcer le : *Anch'io son pittore*, ce cri héroïque du génie soudain révélé à lui-même qu'une toile de Raphaël arracha, dit-on, au Corrège inconnu ? C'était l'époque où M. Taine commençait de fréquenter les frères de Goncourt, et surtout Gustave Flaubert. Il est probable que les conversations si ardemment techniques de ces professionnels achevèrent d'inciter sa curiosité à cette expérience. Les notes détaillées qu'il a prises sur les propos de Flaubert montrent à quel degré le préoccupa cet esprit très différent du sien. « C'est de la littérature dégénérée, » disait-il, « tirée hors de son domaine, traînée de force dans celui de la science et des arts du dessin. » Il n'en admirait pas moins *Madame Bovary*. A démonter minutieusement la facture de cette œuvre et d'autres semblables, ne s'est-il pas dit un jour : « Si j'essayais pourtant?... » Telles sont quelques-unes des raisons pour lesquelles, jeune philosophe déjà célèbre, il mit de côté les plans, esquissés en partie, de ses traités sur *l'Intelligence* et la *Volonté*. Il s'assit à sa table. Il écrivit en tête d'un cahier : *Etienne*

Mayran, et il commença d'imaginer, la plume à la main, des personnages, des événements, tout un monde.

Oh ! un bien petit monde, bien peu d'événements, bien peu de personnages. Les huit chapitres qui composent *Etienne Mayran* sont l'humble récit de la plus humble aventure : Etienne est un garçon de quatorze ans, très intelligent, très sensible, élevé d'une façon excentrique et à demi sauvage dans une petite ville de province. Il vient de perdre son père. Il est très pauvre. On parle de le mettre en apprentissage. Le hasard amène dans cette ville un certain M. Carpentier, chef d'institution à Paris, qui cherche de brillants sujets pour en faire des bêtes à concours. Etienne va s'offrir et se vendre à ce marchand de soupe. Il aura du moins une éducation intellectuelle. Il ne sera pas un ouvrier. La mort du père, la résolution de l'adolescent, son départ pour Paris avec le négrier, sa vie entre la pension où il est emprisonné et le lycée dont il suit les cours, le premier éveil de son intelligence, c'est toute la matière de ce début. L'éditeur de la *Correspondance*, après avoir mentionné la composition d'*Etienne Mayran*, parle de « réminiscences personnelles, mêlées aux souvenirs de la jeunesse de Julien Sorel ». Le jugement est l'écho de celui que j'ai entendu moi-même. M. Taine porter sur cette œuvre. Il en causait volontiers, mais se refusait à la communiquer : « Je me suis essayé au roman, » me disait-il, « j'y ai renoncé. Je copiait Stendhal sans m'en aperce-

voir. » L'influence de *Rouge et Noir* est évidente en effet dans le train du récit. C'est bien le ton sec et rapide que Beyle chercha toujours, les notations brèves, les formules ramassées d'un algébriste moral qui n'a pas le temps de s'attarder à des explications. A quoi bon ? Il écrit pour les *happy few*, en homme qui sait la vie. Il sera compris à demi-mot par des gens qui savent la vie. Même souci dans *Etienne Mayran* que dans *Rouge et Noir* de cacher l'émotion sous une ironie dirigée à la fois contre les coquins et contre leurs dupes. Même dureté voulue dans le soulignement des vilénies. Même froideur apparente sur un fonds de sensibilité blessée et saignante. On relève jusqu'à des réminiscences littérales. Quand M. Taine écrit de son jeune héros : « Il était différent, ce qui est toujours dangereux », il reproduit presque exactement une phrase de Beyle : « Julien ne pouvait plaire, il était trop différent. » Etienne prouve sa science au recruteur des bêtes à concours par un procédé identique à celui qu'emploie Sorel pour s'imposer aux Raynal. L'un explique du *César* à livre ouvert. L'autre récite des chapitres entiers d'une *Histoire Sainte*. Les ressemblances sont donc nombreuses. Je m'inscris pourtant en faux contre le jugement que j'ai rapporté. Si l'on y regarde de plus près, ces similitudes ne sont qu'extérieures. Par suite, elles ne préjugent rien sur l'originalité foncière du récit. De tels rappels sont inévitables dans un premier roman, un premier poème, une première comédie. L'artiste ne sait pas encore son

métier. Il emprunte le métier du maître qu'il admire le plus. Seulement, et c'est le cas ici, quand cet apprenti a l'étoffe d'un talent personnel, ce métier d'un autre lui sert à énoncer des idées qui sont bien les siennes, à rapporter des observations directes, empruntées, elles, à la réalité.

Ces observations abondent dans *Etienne Mayran*. Elles donnent à ce roman inachevé une haute valeur de document. Et d'abord, il nous initie à un milieu disparu, qui a pour nous un intérêt capital : c'est celui où M. Taine a passé son adolescence et sa première jeunesse. On sait qu'il entra, vers quatorze ans, dans une institution dont les élèves suivaient les cours du lycée Bourbon, aujourd'hui Condorcet. La maison où besogne Etienne Mayran étant située au Marais, il a dû fréquenter le collège Charlemagne. C'est un très léger démarquage. Bourbon et Charlemagne étaient sous la monarchie de Juillet, époque où se déroule le récit, les deux grands lycées d'externes de Paris. Les pensions du genre de l'Institut Carpentier foisonnaient dans leur entourage. Elles ont leur place dans l'histoire de notre Université, et un peu dans celle de notre littérature. Beaucoup d'écrivains distingués de notre dix-neuvième siècle les traversèrent. Elles correspondaient à un temps où le concours général entre les lycées de Paris était l'événement le plus considérable du monde scolaire. Ceux de ma génération se rappellent quel ton prenaient leurs professeurs pour prononcer les noms des grands prix d'honneur d'autrefois.

Etienne Mayran fait revivre devant nous ces maisons d'éducation. A en juger par cet exemplaire, elles ne sont pas à regretter. L'atmosphère en est sinistre. En haut, un exploiteur féroce, dur négociant qui fait la traite des lauréats. Ils sont la parade brillante de son entreprise, âprement commerciale. Sous les ordres de ce butor, peinent des professeurs dont l'enseignement consiste dans un dressage mental. Ils fabriquent des gagners de prix, comme des saltimbanques fabriquent des acrobates, en les déformant. Autour de ces maîtres, des élèves malheureux ou grossiers : les uns, ceux qui paient, paresseux, médiocres, précocement gâtés, les autres, ceux que l'on paie, comme Etienne, du vivre et du couvert, abrutis par cette *mécanisation* systématique de leur intelligence. De vie religieuse, aucune, qu'un formalisme vide et inefficace. De vie morale, pas davantage. Le respect de soi, cette vertu si belle dans le premier âge et qui fait d'un adolescent pur et fier une très noble fleur humaine, apparaît à ces polissons comme une pose et comme une sottise. Ce sont déjà des *potaches*, hideux terme d'argot qui désigne cette hideuse chose : l'enfant niais et flétri, cynique et innocent tout ensemble, que l'internat laïque produit nécessairement. Il y manque les deux outils nécessaires d'hygiène individuelle et collective qu'avaient entre leurs mains les inventeurs de l'éducation cloîtrée : la confession et la communion. Faisons la part du pessimisme naturel à l'imagination douloreuse de M. Taine. Si la peinture est poussée au

noir, il reste que tous les traits portent la marque de la sensation directe. Oui, c'est bien là le cadre dans lequel il a grandi. Nous avons d'ailleurs un témoignage à comparer au sien et qui s'y raccorde avec une exactitude singulière, celui de Jules Vallès. La destinée voulut que le futur membre de la Commune entrât comme élève dans la pension dont M. Taine faisait la gloire, — il avait eu le prix d'honneur de rhétorique au grand concours et il avait été reçu le premier à l'École normale, — au moment même où le futur auteur des *Origines de la France contemporaine* en sortait. Vallès a raconté dans ce style, à la fois canaille et classique, déclamateur et gouaillieur, qui est le sien, — mais quelle patte par moments, et quelle vigueur! — l'existence qu'il mena dans cette usine à prix de concours. L'identité entre les eaux-fortes de *Jacques Vingtras* ou de *la Rue* et la gravure en taille plus douce d'*Etienne Mayran* est d'autant plus saisissante que jamais intelligences et sensibilités ne furent plus contraires. Certains épisodes se correspondent même étrangement. On pourrait les croire copiés d'un livre sur l'autre, n'était que M. Taine a rédigé *Etienne Mayran* quinze ans avant *Jacques Vingtras* et que Vallès n'a jamais eu connaissance du manuscrit de son glorieux aîné. Je citerai la scène du Concours général où Mayran ne remet pas de copie. Elle est très analogue à celle où Jacques Vingtras ne compose pas, lui non plus, entraîné par un voisin qui lui démontre l'inutilité absolue du succès. Le « Dio-

gène crasseux de Charlemagne », comme Vallès appelle son tentateur, pourrait figurer parmi les personnages silhouettés par M. Taine. Il y a aussi un maître de piano qui pleure sa détresse devant Etienne : il donne des leçons, à vingt sous le cachet, le jour, et, le soir, manie le bâton de chef d'orchestre dans un bal de barrière. N'aurait-il pas sa place marquée dans la galerie des *Réfractaires*? J'indique cette comparaison aux curieux d'art littéraire, et je ne crois pas manquer de respect à la grande mémoire de M. Taine. Quoiqu'il ait défini Vallès « une vipère qui s'enorgueillit de son venin », il appréciait *Jacques Vingtras*. La dernière note du dernier chapitre des *Origines* est consacrée à cette cruelle monographie, dont il signale la portée. Il y avait retrouvé, sous le vocable falot de *Pension Legnagna*, le triste endroit qu'il avait peint lui-même sous le nom de *Pension Carpentier*. Mais à la peinture de Vallès il manque cette poésie que M. Taine a su montrer dans *Mayran* : le sombre collègue ennobli soudain, grâce au miracle d'une belle intelligence s'élevant de cet affreux terreau par la seule force du germe intérieur. Et que le miracle ait pu s'accomplir, qu'il ait été réel, M. Taine en fournissait, par sa seule existence, un indéniable témoignage. N'était-il pas sorti de chez les Legnagna et les Carpentier avec l'étonnante maîtrise intellectuelle dont témoignent les lettres de sa vingtième année? *Etienne Mayran* nous raconte le premier stade de ce développement.

III

Rien de plus intéressant, rien de moins souvent traité que ce thème, si riche pourtant en signification : l'adolescent qui commence à penser. Balzac l'a touché, avec sa supériorité habituelle, dans *Louis Lambert*. Le huitième chapitre d'*Etienne Mayran* peut être mis en regard. Durant les sept premiers, M. Taine nous a montré dans son héros une volonté uniquement et une sensibilité. Entré à la pension Carpentier, par un marché, donnant, pour avoir des prix à la Sorbonne en échange de l'éducation, Etienne Mayran n'a travaillé, pendant un an, que par intérêt, disons mieux, par point d'honneur. Dans ce garçon, fait à l'image de M. Taine lui-même, la maîtresse pièce est ce respect de soi dont je parlais, et que ses compagnons ignorent ou persiflent. Or voici qu'au cours des vacances qu'il passe presque seul à l'Institution, la faculté de réfléchir s'émeut soudain chez l'enfant. Les étapes de cet éveil sont marquées avec une précision d'autant plus admirable qu'il s'agit là d'une existence de collégien. Les incidents sont de l'ordre le plus simple. Un élève d'une école primaire pourrait les traverser, — s'il était Hippolyte Taine. Une question s'était souvent posée au petit forçat du bague Carpentier : « A

quoi servent les études que je fais ici? » Il n'avait jamais su trouver qu'une réponse, positive et misérable : « A procurer de l'argent à mon patron. Si j'ai des prix, je lui sers de réclame. » Détail bien caractéristique et si *Tainien* : un seul professeur avait intéressé Mayran, celui d'histoire. Par quoi? Par un procédé de classification des dates et des événements. « *Evidemment cela était utile, et il y avait quelque beauté dans un pareil ordre.* » Le goût du système est déjà né dans cet écolier, et aussi celui de l'observation. Il remarque un jour qu'un des compagnons de ses tristes vacances, un Espagnol de Manille, lit avec plaisir un livre de son pays. Autre détail non moins caractéristique et non moins *Tainien* : ce très petit fait provoque Etienne à des réflexions indéfinies, et qui aboutissent, à quoi? à une méthode. Qu'il est bien l'épreuve enfantine du logicien qui devait un jour définir l'homme : un théorème qui marche! Etienne se dit que la condition nécessaire, pour trouver quelque intérêt à la lecture d'un ouvrage étranger, serait donc de n'avoir pas à chercher les mots. « Si simple que fût cette idée, *il l'avait trouvée tout seul, et partant, elle l'agita.* » Ces quelques mots sont, eux aussi, très simples, et ils vont très loin. Ils signalent le premier mouvement, encore incertain, puéril et rudimentaire, d'un esprit qui va s'ouvrir, regarder les choses, juger par lui-même. Etienne continue : « Comment n'avoir plus à chercher les mots? » Il résout cette difficulté en appliquant à une langue dont il a besoin, la grecque, un

procédé de classification mnémotechnique analogue à celui du maître d'histoire. Il faut le suivre construisant ses formules et les mettant en œuvre, avec cette patience acharnée qui a permis au même cerveau de penser *l'Histoire de la Littérature Anglaise et l'Intelligence, la Philosophie de l'Art et les Origines de la France contemporaine*. Il dresse des tableaux de vocables en y inscrivant chaque mot et sa famille de dérivés. Il les apprend par cœur, et, avec cet aide-mémoire, déchiffre une page d'un livre. Peu à peu, dans son souvenir, la page se substitue au tableau mnémotechnique. « Elle revint tout entière, et, la voyant se dérouler dans son esprit sans qu'il fût obligé de faire effort, Etienne la sentit. *Il lui sembla qu'il écoutait, non plus les mots écrits, mais des paroles prononcées.* » Le livre qu'il déchiffrait ainsi était un dialogue de Platon. L'adolescent devine confusément qu'en effet la page imprimée n'est qu'un signe. Derrière le texte aride, perçu jusqu'ici comme une lettre morte, la vie se révèle. Son jeune esprit entre en communion avec la magnifique personnalité du disciple de Socrate. Derrière Platon, il entrevoit la Grèce, des façons d'être, d'agir, de sentir très différentes de celles qu'il rencontre autour de lui, et cependant réelles. Je sais peu de morceaux, dans l'œuvre entière de M. Taine, plus touchants de pathétique intellectuel que la description de ce pauvre petit collégien mal vêtu, mal nourri, prisonnier d'un sort précaire, et qui soudain découvre avec extase l'univers des idées. Aussitôt il s'y en-

ferme, il s'y barricade contre l'autre univers, celui des hommes dont il a déjà tant souffert. De quel élan il se réfugie dans la pensée libératrice ! Mais il le fait sans lyrisme, et c'est le trait le plus original, sans déclamation. Il reste un clair et prudent bourgeois français, qui continue de raisonner, même dans cette fièvre d'une révélation. Il en tire une philosophie, mais d'une utilité immédiate, et qui n'est pas très loin de celle de *Candide*, tant le célèbre : « Cultive ton jardin » représente le fond même de notre race. « Le train régulier des classes, les appels de la cloche, toutes les portions automatiques de la vie lui semblaient maintenant commodes, après lui avoir été insupportables. *La pension était une mécanique qui lui était le souci des choses inutiles. M. Carpentier et Les maîtres d'études étaient des domestiques excellents pour mener et panser la bête.* »

Nous saisissons là, en un raccourci très net, l'origine de cet ascétisme qui fut celui de M. Taine. L'histoire morale de Mayran est son histoire. Il a trop vivement éprouvé, trop jeune lui aussi, le contraste entre la richesse, l'amplitude, la beauté du monde de la pensée, — de sa pensée, — et la pauvreté, la sécheresse, la laideur du monde de l'action, — celui du moins où pouvait s'exercer son action. De là cette adolescence ardemment, frénétiquement vouée à l'étude, puis cette jeunesse et cet âge mûr abîmés dans le travail. A peu près au moment où il composait *Etienne Mayran*, il faisait dire à son autre sosie, Graindorge : « Avoir

un alibi! En Orient, ils ont l'opium et le rêve. Nous avons la Science. C'est un suicide lent et intelligent. » Traduisez cette phrase dont l'outrance voulue et paradoxale s'adapte au personnage artificiel du docteur en philosophie d'Iéna, devenu marchand de porcs. Donnez au mot *suicide* sa haute signification de renoncement, de vie retirée et mortifiée. Vous y retrouverez la conception stoïcienne enveloppée dans les premières expériences d'Etienne Mayran : l'intelligence reconnue comme l'asile suprême, où s'isoler, où se défendre de l'universelle misère humaine. Quand M. Taine nous donnait des conseils, à nous ses cadets, c'était toujours dans ce sens qu'il nous dirigeait. Il nous recommandait de choisir un sujet d'étude et de nous y cloîtrer. Que c'est bien de lui, cette évocation de Mayran lisant et relisant la préface de son dictionnaire grec! « Elle n'était pas fort amusante, mais l'auteur y disait *je*, parlait de ses longues recherches, de sa patience, de ses yeux malades, et comme un prisonnier qui voit dans un coin une araignée tisser sa toile, Etienne éprouvait une sorte de sympathie à son endroit. » Aussi bien le jeu de la mécanique mentale devient-il infiniment précieux par lui-même, s'il est vrai que comprendre soit l'unique moyen que possède l'homme d'apaiser « le sourd sanglot des funérailles intérieures ». Cette doctrine tenait si fort au cœur de M. Taine qu'il eut recours à elle dans les affres des derniers moments. Un peu avant de mourir, il pria que sa fille lui lût une page d'un *Lundi* de Sainte-

Beuve. Il voulut avoir, dans les ténèbres qui le gagnaient, une dernière impression d'une pensée méthodique et claire. On notera que le père de Mayran, à l'agonie, demande à son fils de prendre un volume de Voltaire, *Zadig*, et de lui en faire la lecture. « Comme Etienne entrait dans l'histoire des griffons, il s'aperçut que la couverture ne remuait plus... » N'est-il pas étrange que ce roman autobiographique s'ouvre sur une scène si pareille à celle qui devait, trente ans plus tard, terminer la vie de son auteur?

IV

Pourquoi celui-ci abandonna-t-il brusquement un travail commencé avec tant d'amour, et dans lequel il justifiait le vieux proverbe : *Fit fabricando faber*? Le romancier grandissait en lui, de page en page. Ce huitième chapitre atteste un étonnant progrès de métier sur le premier. Il semble qu'il y ait eu, à cette soudaine interruption, deux causes, l'une toute personnelle et sentimentale, l'autre toute critique et intellectuelle. Ce caractère évident d'autobiographie, qui donne pour nous tant de prix à ce fragment, a certainement troublé M. Taine. Il était, à l'égard de ses émotions, même légères, d'une extrême susceptibilité. Il en avait une pudeur presque sauvage. Sur ce point encore,

Etienne Mayran lui ressemble, comme l'inconnu vêtu de noir ressemble au poète, dans la sublime *Nuit de Décembre*. Avant de quitter sa petite ville de province, l'orphelin va pour dire adieu au tombeau de son père : « Le gardien du cimetière le regarda, et, *comme il ne voulait pas se donner en spectacle*, il s'en retourna... » Nous tenons le mot, un des mots de cette énigme : un Taine renonçant à finir un travail commencé. Il a eu l'horreur de se donner en spectacle, tout simplement. Il allait peindre Mayran, non plus enfant, mais homme, non plus au collège et dans les puérités naïves de ses premières impressions, mais en plein courant de vie parisienne et dans la gravité des passions complètes. Ayant posé le personnage comme il l'avait posé, il devait ou bien « fausser son bonhomme », pour employer un de ses mots favoris, ou bien se confesser à travers lui, comme Benjamin Constant s'est confessé à travers Adolphe, Musset à travers Octave, Sainte-Beuve à travers Amaury. Il ne voulut ni du mensonge qui répugnait à sa scrupuleuse probité d'artiste, ni de cette confession qui offensait en lui un profond instinct. Je le vois dans sa chambre de jeune homme, relisant ces premières pages, allant et venant, entre son piano et sa bibliothèque, puis, tout d'un coup, ouvrant son tiroir, y ensevelissant son manuscrit, et se mettant à sa table pour se tracer un « nouvel ordre systématique d'études, qui lui saisisse l'esprit comme un engrenage ». Il avait, vis-à-vis des aventures et des émotions d'Etienne Mayran de-

venu homme, pris le parti qu'Hamlet conseille à Horatio : « Le reste est silence. »

Il l'aurait pris, ce parti, même s'il avait passé outre à ce scrupule, et cela pour une raison d'un ordre bien différent. Moi qui ai tant discuté avec M. Taine sur l'art du roman, je m'en rends compte : ce début d'*Etienne Mayran* est exécuté d'après une formule très opposée à celle qu'il considérait comme la seule valable. Lui, l'écrivain le plus volontaire que j'aie connu, il a composé ces huit chapitres avec les portions inconscientes de son génie. Ils se sont faits en lui au rebours de ses théories d'art. En relisant ces pages, il a dû les condamner, non point seulement parce qu'il les trouvait peu originales et trop intimes, mais surtout parce qu'elles répugnaient au principe fondamental de son esthétique, celui sur lequel je ne l'ai jamais vu varier : l'objectivité absolue du récit. Pour M. Taine, la première qualité du romancier était de créer des personnages vivants. C'est de nouveau une formule à traduire. Voici, résumée assez exactement, je crois, ses idées sur ce point de doctrine littéraire. L'art étant, par définition, la nature imitée, demandons-nous : « Comment un personnage vivant se présente-t-il à nous dans la réalité? Comment le connaissons-nous? » Par des actes, des gestes, des paroles. Imiter la nature, c'est donc montrer des individus qui agissent, qui gesticulent, qui parlent, et l'artiste les montrera d'autant mieux qu'il s'effacera davantage. M. Taine empruntait une métaphore à la

chirurgie pour louer les romanciers qui lui paraissent s'être ainsi le plus complètement identifiés avec leurs héros, au point de ne plus s'en distinguer, Tourgueniew, Flaubert, Maupassant : « Ils savent couper le cordon ombilical, » disait-il. Dans son opinion, ces écrivains occupaient le premier rang. Il avait pour eux la même partialité que pour les peintres dont il pouvait dire son autre mot favori : « Leurs figures tournent. » Il entendait par là que les choses et les gens existaient, dans les tableaux de ces maîtres, comme des objets concrets. Ce relief physique ou psychologique lui semblait la condition essentielle d'une création d'art ou de littérature. Il avait pour M. Léon Bonnat, par exemple, la même admiration que pour Flaubert, fondée sur les mêmes motifs, et il l'exprimait dans les mêmes termes. Les lecteurs d'*Etienne Mayran* constateront, dès le premier chapitre, combien l'auteur y reste au contraire étroitement mêlé au récit, à la narration, combien il est présent. Derrière les moindres mouvements d'âme du héros, le commentateur apparaît, les démontant, les expliquant, les interprétant. Ce n'est pas la vie que vous avez devant vous. C'en est une image, reflétée dans le plus puissant cerveau de philosophe, mais une image. Ainsi en a jugé l'auteur lui-même, et il s'est arrêté dans sa besogne, se considérant, lui, comme incapable de l'exécuter autrement, et la considérant, elle, comme trop peu conforme au *canon* qu'il s'était fixé pour le roman. Tel jadis Polyclète pour la sculpture.

Cette esthétique du roman est très spécieuse. Elle est séduisante. Est-elle exacte? Je ne le crois pas. Elle a pour premier défaut d'être démentie par les faits, comme tout à l'heure l'hypothèse sur la spécificité des genres. *Adolphe* est un admirable roman, et c'est le moins objectif des livres. Que dire de *Volupté*, de la *Confession d'un Enfant du siècle*, de *Mademoiselle de Maupin*, de *Sylvie*? Je cite au hasard parmi les chefs-d'œuvre de cet art. Aucun auteur a-t-il introduit dans ses récits plus de commentaires que Balzac? Il ne met pas en scène un financier, un homme d'Etat, un négociant, un journaliste, sans vous exposer, à cette occasion, sa théorie du crédit et du gouvernement, du commerce et de la presse. Et qui vous donne davantage cette impression que « c'est arrivé », comme dit expressivement le gros public? Ce boniment sert à la crédibilité de la fiction. Balzac en est la dupe tout le premier, et il vous emporte à sa suite, sans que vous puissiez vous débattre contre son emprise. En regard de ces livres qui vont et viennent, qui bougent et qui respirent, comme des êtres, *Madame Bovary*, ce chef-d'œuvre de la formule objective et que M. Taine admirait tant, semble un tableau de nature morte. Quel est le personnage le plus vivant de ce merveilleux et froid récit? Homais, celui que l'auteur portraiture avec la plus complaisante ironie et la plus personnelle, celui qu'il juge et qu'il raille, qu'il abomine et dont il se gausse. C'est qu'aussi bien la conception du roman, professée par M. Taine et par Flaubert,

repose sur une analyse incomplète. Un roman n'est pas de la vie représentée. C'est de la vie racontée. Les deux définitions sont très différentes. La seconde est, seule, strictement conforme à la nature du genre. Si le roman est de la vie racontée, il suppose un narrateur. C'est, si l'on veut, un témoignage et qui implique deux choses : une réalité que l'on atteste et un témoin qui l'atteste. — « Soit, » répondent les partisans de l'objectivité absolue, « mais plus un témoin s'efface devant la réalité dont il est le garant, plus son témoignage prend de la valeur. » C'est là jouer sur les mots. Dites qu'un témoin doit subordonner toutes ses facultés à l'objet de son témoignage. Mais, en les subordonnant, il les emploie. Il n'est pas un miroir impassible, il est un regard qui s'émeut, et l'expression même de ce regard fait partie intégrante de son témoignage. Elle en affirme la sincérité. Sachant cela, les deux maîtres du roman au dix-neuvième siècle, Balzac, je viens de le dire, et, avant lui, le génial Walter Scott, ont toujours construit leurs livres avec ces deux éléments : une matière très importante, très solide, très significative, et, pour traiter cette matière, la mise en jeu de toutes leurs facultés. Ils se sont étalés dans leurs œuvres, librement, abondamment. Ils s'y sont avoués, affirmés, proclamés, tels qu'ils étaient : celui-ci un homme de lettres parisien du dix-neuvième siècle, avec les bohémianismes de mœurs, la variété incohérente de milieux que ce terme représente, — celui-là, un châtelain d'Ecosse, avec

les forts préjugés et les saines étroitesse d'un grand seigneur rural. Ni l'un ni l'autre n'a cherché à effacer sa personnalité. Cet effort eût mutilé leur vision. Ils ont l'un et l'autre cherché à l'utiliser. De là chez eux cette opulence et cette aisance qui sont aussi les qualités des grands mémorialistes : un Saint-Simon, un Marbot. Ceux-là non plus ne se sont pas souciés de s'effacer ; mais ils ont su, comme Scott et Balzac, trouver le point d'équilibre, où les traits personnels que manifeste le témoin, achèvent la signification du témoignage. Pour avoir, au contraire, sacrifié d'une manière systématique cet élément personnel à l'autre, les maîtres du genre objectif, Mérimée en tête, Tourgueniew ensuite et Flaubert, ont perdu cette aisance. Il y a de l'artifice, même dans leur simplicité. *Colomba, Pères et Enfants, Madame Bovary* sont des chefs-d'œuvre aussi, mais trop nettoyés, trop calculés. Vous cherchez en vain ce jaillissement, ce parfait naturel qui, chez Balzac, se traduit en verve, chez Scott en bonhomie. Ces artistes tout objectifs sont tendus et bien près d'être desséchés. Un je ne sais quoi manque à leurs créations les plus réussies. Ce je ne sais quoi, c'est la libre expansion d'eux-mêmes.

M. Taine serait-il arrivé, dans cette autobiographie d'*Etienne Mayran*, au point d'équilibre ? Nous aurait-il donné, en achevant ce récit, le témoignage complet qui montre, à la fois, un coin de vie humaine, et l'esprit où ce coin de vie humaine s'est pensé ? La question reste sans ré-

ponse. Qui pouvait, mieux que lui, traiter ce thème : l'histoire de la sensibilité d'un grand intellectuel dans le Paris d'après 1850? Ce vaste sujet comportait bien cette manière mixte qui est celle de ce début, où l'explication accompagne l'évocation. Le philosophe artiste des *Notes personnelles* ne s'était pas trompé, en entrevoyant dans une telle œuvre, d'idéologie à la fois et de passion, la synthèse désirée de ses tendances contradictoires. Mais ces tendances étaient si fortes qu'au moment même où cette synthèse allait se produire, leur contradiction éclata, plus violente encore. Le philosophe se mit soudain en conflit avec l'artiste et le paralysa. Le théoricien jugea le créateur et lui défendit de continuer. *Etienne Mayran* fut relégué dans un coin de l'atelier, comme une de ces ébauches où la promesse de la vie tressaille déjà, — et qui ne vivront jamais. Ainsi les morceaux de marbre touchés un instant par le ciseau d'un Michel-Ange et sur lesquels s'est posé, sans s'y arrêter assez longtemps, le souffle du génie. Si mon culte passionné pour la pensée de M. Taine ne me trompe pas, ces huit chapitres inachevés doivent faire regretter la décision de leur auteur à tous les fidèles de ce beau genre du roman. M. Taine, s'il se fût livré aveuglément à « son démon », — c'était la formule chère à Goethe, notre commun chorège, — eût terminé ce récit. Cette première tentative l'eût conduit à une seconde, et, je n'en doute pas, il eût créé un type nouveau de fiction, comme il a créé depuis un type

nouveau d'histoire. Je vois en esprit les quatre ou cinq livres qu'il eût composés ainsi. J'en pourrais dire, me semble-t-il, et la matière et la facture. J'avoue ne pas me consoler que le grand écrivain se les soit interdits par un préjugé d'esthétique qui était une des formes de son esprit de système, et aussi de sa modestie. On ne dira jamais combien ce maître regretté fut réservé dans son appréciation de lui-même. Il y apportait cette candeur dont parle le poète antique :

Albi, nostrorum sermonum candide iudex...

Il refusait de se placer au rang qu'il considérait comme le plus désirable : celui des créateurs d'âmes. La magistrale esquisse qui a provoqué ces brèves réflexions prouve qu'il avait tort.

Janvier 1909.