

## Le réalisme dans le roman français au XIXe siècle

Georges Legrand

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Legrand Georges. Le réalisme dans le roman français au XIXe siècle. In: Revue néo-scholastique. 9<sup>e</sup> année, n°34, 1902. pp. 173-198;

doi : <https://doi.org/10.3406/phlou.1902.1742>

[https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0776-5541\\_1902\\_num\\_9\\_34\\_1742](https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1902_num_9_34_1742)

---

Fichier pdf généré le 28/06/2022

## VII.

# LE RÉALISME DANS LE ROMAN FRANÇAIS AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE \*).

---

Je voudrais, dans les pages qui vont suivre, retracer à grands traits la physionomie du mouvement réaliste, tel qu'il s'est développé dans le roman français au XIX<sup>e</sup> siècle.

Tandis que le romantisme règne sur la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le réalisme ou le naturalisme — car les deux mots sont presque synonymes aujourd'hui<sup>1)</sup> — domine les cinquante dernières années du siècle qui vient de finir. On le voit apparaître à l'horizon littéraire vers 1840, grandir, briller et remplir tout le ciel, chassant devant lui le romantisme qui décline et s'éteint, puis pâlir à son tour devant le symbolisme qui monte et s'effacer devant la renaissance de l'idéalisme.

Dans le roman, des symptômes du mouvement réaliste se remarquent déjà chez Stendhal (Henri Beyle de son vrai nom), l'auteur de *Rouge et Noir* publié en 1830, et de la *Chartreuse de Parme* qui date de 1839. On en trouve aussi des signes chez Mérimée qui, vers la même époque, ciselait ces bijoux qu'on appelle : *la Chronique du Règne de Charles IX*, écrite en 1829, *le Vase étrusque* (1830), *la Vénus d'Ille* (1837), *Columba* (1840). Mais c'est Balzac, leur génial contemporain qui, le premier, formule

\*) Conférences faites à l'Institut supérieur de Philosophie.

1) *Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée sous la direction de Petit de Julleville, t. VIII, p. 1.

un des caractères fondamentaux du réalisme dans l'avant-propos de sa *Comédie humaine*, et, le premier aussi, fait largement œuvre de réaliste dans ses romans. Puis viendra Flaubert qui donnera en *Madame Bovary* (1856) le type le plus accompli du roman réaliste français. Ensuite le mouvement se diversifiera chez Daudet, les Goncourt, Zola, Guy de Maupassant. Après eux, l'idée inspiratrice du réalisme ira s'épandant et s'infiltrant partout, mais purifiée des préjugés et des exagérations que les chefs d'école tels que Zola y avaient systématiquement mêlés.

De ce courant qui, pendant cinquante années, a entraîné toute la littérature, quelles sont donc les origines et quel est l'aboutissement ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Quelles contrées traverse-t-il ? Quelle faune vit sur ses rives ? Quelle végétation prospère sur ses bords ? Quelle est la qualité de ses eaux ? Sont-elles pures ou troubles, douces ou amères, bienfaisantes ou malsaines ? De quels éléments se composent-elles ; qu'y découvre-t-on, si l'on prend la peine de les analyser ? Et comment n'en prendrait-on pas la peine, alors que des générations s'y sont abreuvées et que des générations s'y abreuvent encore ?

Essayons de répondre à ces grosses questions. Tâchons de nous faire une idée exacte des caractères fondamentaux du réalisme français.

\* \* \*

J'ouvre un roman de Balzac, *Eugénie Grandet* par exemple, puisque ce roman offre le double avantage d'être une œuvre morale dans son thème et dans son exécution, en même temps qu'un des chefs-d'œuvre du grand romancier tourangeau.

Les premières pages d'*Eugénie Grandet* sont consacrées à la description d'une petite ville de province, Saumur. Balzac vous mène dans une rue de la ville et vous la fait

parcourir, vous arrêtant à chaque pas pour vous faire observer l'aspect architectural des maisons, le genre de commerce et d'industrie des habitants, leurs habitudes de vie telles qu'elles se manifestent au regard du passant. Puis, il fixe votre attention sur une demeure en particulier et il vous en décrit par le menu la façade : c'est le vieil hôtel de la famille Grandet : « la maison à Grandet, cette maison pâle, froide, silencieuse, située en haut de la ville, et abritée par les ruines des remparts »<sup>1)</sup>. Franchissez le seuil. Le romancier va vous faire les honneurs de la principale chambre de la maison :

« Au rez-de-chaussée de la maison, la pièce la plus considérable était une *salle* dont l'entrée se trouvait sous la voûte de la porte cochère..... Cette pièce, dont les deux croisées donnaient sur la rue, était planchéiée ; des panneaux gris, à moulures antiques, la boisaient de haut en bas ; son plafond se composait de poutres apparentes, également peintes en gris, dont les entre-deux étaient remplis de blanc en bourre qui avait jauni. Un vieux cartel de cuivre incrusté d'arabesques en écaille ornait le manteau de la cheminée en pierre blanche, mal sculpté, sur lequel était une glace verdâtre, dont les côtés, coupés en biseau pour en montrer l'épaisseur, reflétaient un filet de lumière le long d'un trumeau gothique en acier damasquiné. Les deux girandoles de cuivre doré qui décoraient chacun des coins de la cheminée étaient à deux fins : en enlevant les roses qui leur servaient de bobèches, et dont la maîtresse branche s'adaptait au piédestal de marbre bleuâtre agencé de vieux cuivre, ce piédestal formait un chandelier pour les petits jours »<sup>2)</sup>.

J'arrête ici la citation. La description complète prend encore une page. Mais ceci suffit à vous montrer le procédé. Après la ville, la rue, la maison, la salle, ce sera le tour des principaux personnages : le père Grandet dont vous connaîtrez immédiatement toute l'histoire, les habitudes de vie, le caractère, et jusqu'aux moindres particularités physiques ; madame Grandet ; puis Eugénie, leur fille unique, et la vicille servante Nanon. Puis les deux

1) *Eugénie Grandet*. édit. Calmann-Lévy, pp. 17-18.

2) *Ibid.*, pp. 19-20.

familles Cruchot et des Grassins qui se disputent la dot d'Eugénie plutôt que sa personne. Puis le neveu de Grandet, subitement tombé de Paris en province, rayon de soleil dans la vie terne de la jeune fille, trouble-fête des autres prétendants. Ce neveu est un élégant et, pour vous donner une idée de son élégance, le romancier n'épargnera pas les détails ; tout le contenu de sa malle y passe :

« Charles emporta donc le plus joli costume de chasse, le plus joli fusil, le plus joli couteau, la plus jolie gaine de Paris. Il emporta sa collection de gilets les plus ingénieux : il y en avait de gris, de blancs, de noirs, de couleur scarabée, à reflets d'or, de pailletés, de chinés, de doubles, à châle ou droits de col, à col renversé, de boutonnés jusqu'en haut, à boutons d'or... » <sup>1)</sup>

Remarquez spécialement les détails physiologiques dont il émaille ses descriptions. Notez l'affectation qu'il met à rapprocher d'un trait physiologique une tendance morale ou une tournure intellectuelle. Ainsi, dans le portrait du père Grandet, vous apprendrez que « son front, plein de lignes transversales, ne manquait pas de protubérances significatives », que sa figure « annonçait une finesse dangereuse, une probité sans chaleur, l'égoïsme d'un homme habitué à concentrer ses sentiments dans la jouissance de l'avarice et sur le seul être qui lui fût réellement quelque chose, sa fille Eugénie, sa seule héritière » <sup>2)</sup>.

Au lieu d'*Eugénie Grandet*, voulez-vous prendre *Ursule Mirouet* ? C'est encore un des rares livres de Balzac dont on puisse recommander la lecture. Je lis, dans le portrait du maître de poste de Nemours :

« En voyant le bourrelet de chair pelée qui enveloppait la dernière vertèbre et comprimait le cervelet de cet homme, en entendant surtout sa voix grêle et clairette qui contrastait ridiculement avec son encolure, un physiologiste eût parfaitement compris pourquoi ce grand, gros, épais cultivateur adorait son fils unique, et pourquoi peut-être il l'avait attendu si longtemps, comme le disait assez le nom de Désiré que portait l'enfant » <sup>3)</sup>.

1) *Eugénie Grandet*, p. 42.

2) *Ibid.*, p. 13.

3) *Ursule Mirouet*, éd. du « Centenaire », p. 9.

Parlant du docteur Minoret et évoquant à son propos quelques célébrités du XVIII<sup>e</sup> siècle, il écrit :

« Tous ont des fronts hauts, mais fuyants à leur sommet, ce qui trahit une pente au matérialisme » <sup>1)</sup>.

Voici encore un autre exemple :

« Nathalie avait la taille ronde, signe de force, mais indice immanquable d'une volonté qui souvent arrive à l'entêtement chez les personnes dont l'esprit n'est ni vif ni étendu. Ses mains de statue grecque confirmaient les prédictions du visage et de la taille, en annonçant un esprit de domination illogique, le vouloir pour le vouloir » <sup>2)</sup>.

Les noms de Gall, de Cabanis, d'Helvétius, de Locke, de Condillac, sont familiers à Balzac. Il les cite avec amour. Le mot *phrénologie* sonne agréablement à son oreille. Il l'emploie à tout propos.

Ce souci constant de description détaillée et concrète, cette préoccupation de la physiologie et des sciences naturelles, ont mis leur empreinte dans le style de Balzac : les expressions empruntées à l'industrie, au commerce, à la bourse, à la procédure, à la médecine, à la botanique, à la chimie, y abondent et s'y entremêlent. Point de termes abstraits ni de formules générales. La langue de Balzac n'est plus celle des écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle. Eux s'adressaient à un public d'élite, raisonneur, pourvu d'une forte dose de philosophie, ignorant ou dédaigneux des métiers manuels et des professions bourgeoises, lisant peu et lentement, savourant une œuvre à loisir. Sa langue n'est pas non plus celle des romantiques du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, imagée, mais faite de comparaisons amples, grandioses, peu soucieuse de serrer la réalité présente. Sa langue, à lui, est concrète et technique. Il écrit : « Le capital de nos forces a fait son versement pour une énergique résistance ». — « La maternité est une entreprise à laquelle j'ai ouvert un

1) *Ursule Mirouet*, p. 61.

2) Cité par Taine dans son étude sur Balzac. V. les *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*.

crédit énorme ; elle me doit trop aujourd'hui, je crains de n'être pas assez payée ». Ou bien : « Le beau marquisat de Froidfond fut alors convoyé vers l'œsophage de M. Grandet ». Un commis-voyageur est par lui qualifié de pyrophore. Un petit rentier le fait songer à un champignon, et il le décrit ainsi :

« Au premier aspect, cette plante humaine, ombellifère, vu la casquette bleue tubulée qui la couronnait, à tige entourée d'un pantalon verdâtre, à racines bulbeuses, enveloppées de chaussons en lisière, offrait une physionomie blanchâtre et plate, qui certes ne trahissait rien de vénéneux ».

Si Balzac connaît et manie la langue spéciale de chaque métier dont il traite, il ne connaît pas moins les patois des diverses régions de la France où il situe ses héros et il y ramasse à pleines mains les termes expressifs. Il affectionne la saveur du parler populaire. Et comme le présent est trop pauvre pour lui fournir de quoi étoffer ses descriptions, il plonge à la fois dans le passé et dans l'avenir. Il crée sans sourciller des centaines de néologismes, en même temps qu'il remonte à Rabelais et fourrage à plein cœur dans ce style touffu, luxuriant, où l'on enfonce comme dans une brousse gigantesque. Tel est le style de Balzac : incorrect, diffus, mais d'une richesse étonnante. D'autres viendront qui se chargeront d'y mettre l'ordre, la précision, l'harmonie. Lui, il a eu trop à faire pour s'occuper de ce travail secondaire qui donne à la phrase la netteté, le fini, la transparence. Il n'en reste pas moins le créateur de la langue réaliste en France.

Ainsi, soit que l'on examine la forme, soit que l'on observe le fond : abondance de la description concrète, minutieuse, matérielle et principalement physiologique. En d'autres termes, étude attentive du milieu interne et du milieu externe où baigne la vie humaine : voilà un trait caractéristique qui ne peut manquer de frapper un lecteur de Balzac et qui fait du grand romancier tourangeau l'ancêtre du réalisme français.

Ce trait constitue-t-il vraiment une originalité dans sa physionomie? Ses prédécesseurs et ses contemporains en sont-ils complètement dépourvus? C'est ce que nous devons maintenant étudier de plus près; pour le faire, nous reviendrons à Stendhal et à Mérimée et nous verrons que, sans être proprement des réalistes, ils ont cependant bien, l'un et l'autre, quelque chose du réalisme.

\* \* \*

Il existe une curieuse étude sur Stendhal dont l'intérêt est qu'elle est sortie de la plume de Balzac lui-même. Parue d'abord dans la *Revue parisienne*, le 25 septembre 1840, elle se trouve reproduite en tête de l'édition Hetzel de la *Chartreuse de Parme*. Stendhal y est proclamé « l'un des esprits les plus remarquables de ce temps ». Ce n'est pourtant que beaucoup plus tard que Stendhal commença à jouir de la réputation que son talent méritait. Il l'avait annoncé lui-même: « Je pensais n'être pas lu avant 1880 », écrivait-il à Balzac en réponse à cette étude. Cette réponse est bien aussi intéressante, si pas plus, que l'article qui l'avait provoquée. Stendhal commence par exprimer son mépris du style romantique, dont l'emphase lui déplaît. Pour lui, « il lit chaque matin deux ou trois pages du code civil, afin d'être toujours naturel ». « Souvent, ajoute-t-il, je réfléchis un quart d'heure pour placer un adjectif avant ou après un substantif. Je cherche à raconter avec vérité et avec clarté ce qui se passe dans mon cœur. Je ne vois qu'une règle: être clair ». Clarté, vérité, naturel: notez ces mots. Dédain de la déclamation romantique: notez cette tournure d'esprit. Voilà qui semble déjà bien faire entrevoir un réaliste. Il y a mieux encore: « Le public, écrit encore Stendhal dans la même lettre, en se faisant plus nombreux, moins mouton, veut un plus grand nombre de petits faits vrais sur une passion, sur une situation dans la vie. » N'est-ce pas ce souci de la documentation que nous remar-

quions tout à l'heure chez Balzac? Oui, certes, ce souci Stendhal l'avait. Il écrivait à sa sœur : « Envoie-moi vite trois ou quatre caractères peints par les faits, raconte-les exactement, ensuite tire les conséquences ». Et encore : « Aide-moi à connaître les mœurs provinciales et les passions; j'ai besoin d'exemples, de beaucoup, beaucoup de faits » <sup>1)</sup>. Stendhal a donc été, comme Balzac, préoccupé du petit fait significatif. Il a eu, plus que lui, le culte de la clarté et de la vérité. A-t-il, comme lui, donné une grande importance à la physiologie et au milieu? Ici une distinction s'impose. En théorie, oui. Dans ses romans, non.

La physiologie d'abord. Stendhal se proclame disciple des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il trouve « plus d'idées dans Condillac que dans toutes les bibliothèques du monde », dit-il dans ses *Lettres intimes*. Il place Helvétius parmi les génies, entre Homère, Jules César, et Newton (*ibid.*). « Je t'enverrai incessamment, écrit-il à sa sœur, l'*Idéologie*; c'est la seule chose qui reste, tout le reste est de mode ». Et ailleurs : « Bien convaincu, écrit-il, que sans esprit juste il n'y a pas de bonheur solide, j'ai le projet de relire ou de reparcourir au moins tous les ans la *Logique* de Tracy » <sup>2)</sup>.

Quant à l'influence des milieux, il n'y croit pas moins qu'à l'influence des nerfs et du sang. N'est-ce pas dans la préface de son roman *la Chartreuse de Parme* que nous relevons cette phrase significative : « Toutes les fois qu'on s'avance de deux cents lieues du Midi vers le Nord, il y a lieu à un roman nouveau » <sup>3)</sup> ?

Mais autre est la doctrine de l'artiste, autre l'œuvre d'art. Non que je veuille prétendre que Stendhal contredise pratiquement à ses théories et à ses admirations ; mais, dans ses romans, il n'y a guère place pour l'étude des milieux ni pour la dissection physiologique, parce qu'il est

1) *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. VII, p. 440.

2) *Ibid.*, p. 439.

3) *Ibid.*, p. 444.

avant tout psychologue. C'est l'âme qui l'intéresse. En démonter le mécanisme interne, en analyser les rouages, en discerner le jeu, comme on ferait d'une horloge, voilà la passion de Stendhal, et son génie. De même que ses maîtres de philosophie sont les encyclopédistes et les sensualistes de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, ses ancêtres en art sont les romanciers de l'époque : à travers eux, il a des points d'attache avec les grands tragiques du xvii<sup>e</sup> siècle, qui ont poussé si loin l'analyse psychologique, mais sont demeurés fidèles, eux, aux principes spiritualistes. Vous concevez quelle distance sépare Stendhal de Balzac, et les études de psychologie pure de l'un, des interminables inventaires dont l'autre a la spécialité.

Vous m'arrêterez peut-être pour m'objecter : Mais, après tout, la psychologie, si dégagée soit-elle des ambiances individuelles et sociales, n'est-elle pas aussi chose réelle ? Et pourquoi l'artiste qui fait mouvoir devant nous des hommes dans l'intégrité de leur corps et de leur âme et sous les influences multiples et complexes des milieux, pourquoi un tel artiste a-t-il droit, plus qu'un autre, au titre de réaliste ? — Je crois qu'il y en a une raison et la voici. C'est qu'un tel artiste nous montre la réalité dans ses éléments divers avec leurs compénétrations et leurs contre-coups, tandis que l'écrivain qui borne son champ d'observation au monde intérieur des âmes, voit sans doute la portion la plus haute et la plus importante de la réalité, mais enfin n'en voit qu'une portion. L'existence même de l'Institut supérieur de Philosophie est le commentaire éloquent de cette vérité. N'est-ce pas, en effet, l'originalité et l'honneur du Néo-Thomisme d'avoir rendu tout son relief à ce vieil axiome de la scolastique que l'âme et les sens et, par les sens, les milieux se trouvent dans une continuelle interdépendance ?

Parmi les contemporains de Balzac j'ai cité Stendhal et Mérimée. Mérimée serait-il peut-être plus réaliste que Stendhal ? Je ne le pense pas.

Il a, comme Stendhal, la préoccupation et l'amour du menu fait, mais cette préoccupation et cet amour s'orientent vers le passé. Il cherche dans l'histoire les sujets auxquels il appliquera son merveilleux talent de nouvelliste : « Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes », écrit-il dans la préface de la *Chronique de Charles IX*. Il partage avec Stendhal le mérite de la précision. Son trait est net. Je pourrais encore montrer chez lui un caractère du réalisme que Balzac lui-même ne possède guère, je veux dire l'impersonnalité. Né avec un cœur tendre, Mérimée s'est exercé toute sa vie à la froideur. Il vise à éteindre en lui l'émotion. Il se ferait scrupule de se mêler à son œuvre, d'y laisser transparaître ses sentiments personnels. Mais ni la physiologie ni le milieu, ces deux agents essentiels de l'art réaliste, ne l'attirent. Ni l'un ni l'autre ne jouent dans ses nouvelles un rôle semblable à celui que leur accordent les romans de Balzac. Revenons donc à lui, comme au véritable ancêtre du réalisme.

Aux citations que j'ai déjà extraites de ses romans, il ne serait pas difficile d'en ajouter de nombreuses, cueillies à travers ses œuvres ; elles foisonnent. Je préfère me borner à une seule. Mais elle a une singulière valeur, parce qu'elle démontre que Balzac, très différent en cela de beaucoup d'artistes, a été parfaitement conscient de la révolution qu'il opérait dans le roman, surtout en y faisant la place si large à la peinture des milieux. Ouvrez la *Comédie humaine* à la première page et lisez cette courte préface, grosse de tant et de si considérables transformations littéraires : « L'idée première de la *Comédie humaine*, y est-il dit, fut d'abord chez moi comme un rêve.... Cette idée vient d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité. » Voilà la thèse générale, vous allez en entendre le commentaire.

« Ce serait une erreur de croire que la grande querelle qui, dans ces derniers temps, s'est émue entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, reposait sur une innovation scientifique. *L'unité de composition* occupait déjà sous d'autres termes les plus grands esprits des deux siècles précédents... L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences. La proclamation et le soutien de ce système, en harmonie d'ailleurs avec les idées que nous nous faisons de la puissance divine, sera l'éternel honneur de Geoffroy Saint-Hilaire, le vainqueur de Cuvier sur ce point de la haute science, et dont le triomphe a été salué par le dernier article qu'écrivit le grand Goethe. »

Balzac fait allusion à la célèbre joute qui mit aux prises en 1830 Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire. Les deux savants livrèrent bataille à l'Académie des sciences à coups de communications sur l'organisation des mollusques. Cuvier tenait pour la différence radicale des embranchements, Geoffroy pour l'unité de plan. Sans prendre parti pour les transformistes, Geoffroy développait des idées dont ceux-ci devaient s'emparer et faire leur profit dans la suite. Après s'être ainsi réclamé du nom et de l'autorité de Geoffroy Saint-Hilaire, Balzac continue :

« Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la société ressemblait à la nature. La société ne fait-elle pas de l'homme, *suivant les milieux* où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des espèces sociales, comme il y a des espèces zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société ? »

Cette œuvre, Balzac a cru qu'elle était à faire, qu'elle valait la peine d'être faite et qu'il était capable d'en être l'ouvrier. Il s'agissait, non plus simplement de décrire

l'évolution interne d'une individualité psychologique, mais surtout de peindre des types représentatifs d'« espèces sociales » dans leur milieu déterminant : tel était l'objet principal de l'œuvre entreprise par Balzac. Je ne veux pas dire que le roman psychologique en soit absent. On a maintes fois répété, et avec raison, que toutes les formes modernes du roman se trouvent dans Balzac. Mais son originalité, c'est le roman de mœurs contemporaines, c'est la doctrine de l'influence des milieux, c'est, si vous préférez, la sociologie introduite dans le roman.

La *Comédie humaine*, c'était un monde à créer. Balzac était taillé pour une telle besogne. « Il ne faut pas être trop délicat pour créer un monde »<sup>1)</sup>, dit finement Anatole France dans un article écrit sur, ou plutôt à propos de Balzac. Pour y réussir, il fallait sa puissance de travail, sa confiance dans le succès, sa fécondité d'invention, sa fougue d'exécution. Il fallait un génie débordant de vie comme lui, un Rubens de la littérature. Balzac s'en rendait compte. Il écrivait à M<sup>me</sup> Hanska (l'étrangère dont il devint l'époux, après en avoir été l'amant) :

« Voulant construire un monument, durable plus par la masse et par l'amas des matériaux que par la beauté de l'édifice, je suis obligé de tout aborder pour ne pas être accusé d'impuissance »<sup>2)</sup>.

Pendant vingt années d'un effrayant labeur, il entasse les moellons de ce prodigieux édifice que son imagination avait rêvé, lorsqu'il écrivait au bas d'une statuette de Napoléon : « Ce qu'il n'a pu accomplir par l'épée, je l'accomplirai par la plume ». Il meurt subitement, géant foudroyé, laissant une œuvre inachevée sans doute, — ce qui est d'ailleurs le sort de tout homme ici-bas, — mais unique par la hardiesse de sa conception, l'énormité de ses assises et la richesse de son architecture.

\* \* \*

1) Anatole France, *La vie littéraire*, t. I, p. 151.

2) *Lettres à l'étrangère* : Lettre Ire (*Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> février 1894).

Parmi les appréciations élogieuses ou défavorables émises sur l'œuvre de Balzac, il est intéressant de se demander quel fut le sentiment de Sainte-Beuve, qui tenait, en ce temps-là, le sceptre de la critique littéraire. Dans les deux articles qu'il consacra à Balzac, Sainte-Beuve loua l'habileté dont le romancier faisait preuve en dessinant les caractères, si fortement burinés, qu'une fois rencontrés ils ne s'oublient plus ; il eut des phrases et des expressions exquises pour faire sentir les mérites de style de Balzac ; il nota l'orientation physiologique de ses peintures. On se figure aisément qu'il devait parler de ce dernier point avec quelque complaisance. N'avait-il pas, lui aussi, introduit la physiologie dans la critique littéraire ? N'était-elle pas sienne cette idée, qu'il louait dans un article sur la *Physiologie des Écrivains* de M. E. Deschanel, « de creuser plus avant qu'on n'avait fait encore dans le sens de la critique historique, et aussi d'y joindre tout ce que pourrait fournir d'éléments ou d'inductions la critique dite *naturelle* ou *physiologique* »<sup>1)</sup> ? M. Brunetière a bien noté cette similitude qui rapproche le romancier du critique, cette tendance chez tous deux à faire de « l'anatomie »<sup>2)</sup>. Mais la description des milieux, si importante chez Balzac, ne semble pas avoir autant frappé, ni surtout enthousiasmé Sainte-Beuve. Entendons-nous. Je ne veux pas dire que Sainte-Beuve ait systématiquement négligé l'étude des milieux où sont nés, ont grandi, vécu, travaillé les écrivains. D'abord Sainte-Beuve était tout l'opposé d'un esprit systématique. Ensuite il avait l'intelligence trop ouverte, trop curieuse pour laisser inexplorées les influences de race, de pays, de moment.

Mais un autre que lui devait bientôt surgir, mieux préparé pour comprendre et admirer Balzac, parce qu'il prétendait appliquer à la critique littéraire cette théorie des milieux que le romancier avait développée, mais qu'il n'avait pas appliquée cependant avec la rigueur qu'un logicien à

1) Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. IX.

2) Brunetière, *Manuel de l'Histoire de la littérature française. Sainte-Beuve.*

outrance allait lui imposer. Ce critique novateur, vous l'avez nommé, c'était Taine. Il avait publié en 1858 — huit ans après la mort de Balzac — des *Essais de critique et d'histoire*. Il développait dans la préface cette grande idée de la dépendance des parties qu'il allait si copieusement illustrer. « Il y a, disait-il, une anatomie dans l'histoire humaine, comme dans l'histoire naturelle. Car si l'on décompose un personnage, une nature, un siècle, une civilisation, bref un groupe naturel quelconque d'événements humains, on trouve que toutes ses parties dépendent les unes des autres comme les organes d'une plante ou d'un animal. » Cette idée inspiratrice de toutes ses études s'ébauchait déjà dans son *Essai sur Tit-Live* paru en 1854. Elle devait se reproduire, plus complètement appliquée encore, dans la thèse sur *La Fontaine* (1860), dans l'*Histoire de la littérature anglaise* (1863), dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (1865) qui contenaient la célèbre étude sur Balzac, enfin dans la *Philosophie de l'art* publiée par fragments de 1865 à 1881. L'idée de la dépendance des parties se réalise, d'après Taine, dans tout groupement, que ce groupement soit constitué par les facultés d'un seul individu ou par les tendances d'une nation, d'une époque, d'une civilisation. Dans un peuple, dans une période, dans un personnage, tout s'explique par une dominante qui, plongeant dans les bas-fonds lointains et quelquefois mystérieux du milieu physique et physiologique, s'élève et se ramifie pour produire un tempérament intellectuel, une floraison artistique, une manière d'être morale, de même que du germe de la plante sortent successivement les feuilles, les fleurs et les fruits. Idée grandiose et féconde qui n'est fautive que parce qu'elle est viciée par un systématisme à outrance, par une conception déterministe des phénomènes humains.

Vous apercevez de suite quelle place devait revenir à l'étude des milieux dans une pareille méthode de

critique : pourquoi Balzac nous est représenté par Taine comme le type du parisien du XIX<sup>e</sup> siècle, Racine comme l'homme de la cour du Grand Roi, La Fontaine comme un champenois flâneur, amoureux de nature et de simplicité dans un siècle de pompe et d'artifice. — Mais il y a eu beaucoup de champenois et beaucoup de courtisans au XVII<sup>e</sup> siècle, il y a eu beaucoup d'hommes dans la fournaise parisienne au XIX<sup>e</sup>. Cependant l'histoire ne nomme qu'un La Fontaine, qu'un Racine, qu'un Balzac. D'autres artistes ont vécu dans les mêmes conditions de race, de milieu, de moment, qui ont produit d'autres œuvres. La méthode de Taine, précieuse pour dégager les lignes principales d'une carrière artistique, d'une époque, d'une civilisation, laisse dans l'ombre les notes individuelles et les caractères secondaires. Elle met en un puissant relief les arêtes maîtresses qui apparaissent, soutenant toute la structure, dans une littérature comme dans un système géologique. Les accidents lui échappent. Taine sans doute ne les néglige pas toujours, mais c'est que, inconsciemment peut-être, il sort parfois des entraves de sa théorie, sous le choc d'une émotion artistique. — Sainte-Beuve, qui fut, dit-on<sup>1</sup>), profondément impressionné par la critique de Taine au point d'en modifier sa propre méthode, en a bien marqué le fort et le faible. Voici ce qu'il disait dans un article consacré à l'*Histoire de la littérature anglaise* :

« Il reste toujours en dehors, jusqu'ici, échappant à toutes les mailles du filet, si bien tissé qu'il soit, cette chose qui s'appelle l'individualité du talent, du génie. Le savant critique l'attaque et l'investit, comme ferait un ingénieur ; il la cerne, la presse et la resserre, sous prétexte de l'environner de toutes les conditions extérieures indispensables : ces conditions servent, en effet, l'individualité et l'originalité personnelle, la provoquent, la sollicitent, la mettent plus ou moins à même d'agir ou de réagir, mais sans la créer. Cette parcelle qu'Horace appelle divine (*divinae particulam aurae*), et qui l'est du moins dans le sens primitif et naturel, ne s'est pas encore rendue à la science, et elle reste inexplicquée. Ce n'est

1) Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique*, t. II, p. 135.

pas une raison pour que la science désarme et renonce à son entreprise courageuse » 1).

Vous voyez que, sans condamner la méthode de Taine, en l'approuvant au contraire dans son principe, Sainte-Beuve pose cependant quelques réserves. La divergence de leurs manières éclate notamment dans un rapprochement significatif que j'emprunte aux admirables leçons de M. Brunetière sur l'*Évolution de la poésie lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle* 2). C'est de Balzac précisément qu'il s'agit. Vous savez que les mêmes personnages reparaissent d'un roman à l'autre de la *Comédie humaine*, ce qui contribue à lier entre elles les diverses parties de l'œuvre. Taine ne manque pas d'en louer Balzac, Sainte-Beuve l'en blâme : « Rien ne nuit plus à la curiosité qui naît du nouveau, écrit-il, et à ce charme de l'imprévu qui fait l'attrait du roman. »

Il est donc bien vrai qu'entre Taine et Balzac existait une profonde similitude de méthode, que la mise en valeur du milieu a été l'une de leurs grandes originalités à tous deux, dans la critique et dans le roman, et que, par là notamment, ils ont été réalistes.

\* \* \*

Après Balzac, le souci de la documentation, l'orientation physiologique, l'importance du milieu s'affirment, plus ou moins absolus, chez tous les réalistes. Nous les retrouvons chez Flaubert, notamment dans *Madame Bovary* (1856). Il faut nous y arrêter un instant, puisque *Madame Bovary* est le chef-d'œuvre du réalisme français, la question de moralité mise à part bien entendu ; car au point de vue moral, *Madame Bovary*, de même d'ailleurs que la plupart des romans réalistes français, est un mauvais roman.

On sait que *Madame Bovary* est l'histoire d'une fille

1) Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. VIII : article sur l'*Histoire de la littérature anglaise*.

2) Tome II, pp. 136-137.

de fermier qui, ayant reçu une instruction supérieure aux jeunes personnes de sa classe, épouse un veuf, médecin de campagne, brave homme mais dépourvu d'idées en dehors de son métier, étranger aux jouissances de l'art et aux raffinements du monde. Emma s'ennuie, se dégoûte de son mari, aspire à une autre vie où ses facultés et ses sens trouveront satisfaction. Elle se précipite dans l'adultère, et, quand son amant l'abandonne, se suicide. Si vous voulez comprendre pourquoi ce roman est un chef-d'œuvre, si vous voulez avoir la vision nette, quoiqu'en raccourci, de son admirable agencement, de sa composition parfaite, lisez les pages que M. Brunetière lui consacre dans son *Roman naturaliste* :

« Il s'est trouvé, dit-il, que ce milieu *documentaire*, — nature, bêtes et gens, — était le vrai milieu, disons le seul, où pût vivre, et se façonner, et se laisser comme pétrir aux circonstances, une femme telle qu'Emma Bovary. Essayez, en effet, de la changer de son milieu. Modifiez un seul des éléments qui forment son atmosphère physique et morale; supprimez un seul des menus faits dont elle subit la réaction sans le savoir elle-même; transformez un seul des personnages dont l'influence inaperçue domine ses résolutions; — vous avez changé tout le roman. Flaubert se faisait illusion quand il prétendait qu'il n'y avait pas, dans *Salambô*, « une description isolée et gratuite », qui n'eût sa raison d'être, et qui ne « servit au personnage ». Mais il pouvait le dire de *Madame Bovary* » <sup>1)</sup>.

Je ne détacherai, à ce propos, qu'une page du roman de Flaubert; mais elle suffira, je pense, à vous faire apprécier le talent avec lequel Flaubert sait montrer le milieu présent, vivant, agissant, autour des personnages. Pour le mieux comprendre, il ne sera pas inutile de rapprocher la scène de Flaubert d'une scène analogue de Stendhal. C'est un passage de Zola qui me suggère ce rapprochement.

« Il y a, dit-il, un épisode célèbre, dans *le Rouge et le Noir*, la scène où Julien, assis un soir à côté de M<sup>me</sup> de Rénal, sous les branches noires d'un arbre, se fait un devoir de lui prendre la main,

1) Page 178 de l'étude sur le *Naturalisme français*. 7<sup>e</sup> édition du *Roman naturaliste*.

pendant qu'elle cause avec M<sup>me</sup> Derville. C'est un petit drame muet d'une grande puissance, et Stendhal y a analysé merveilleusement les états d'âme de ses deux personnages. Or le milieu n'apparaît pas une seule fois... Donnez l'épisode à un écrivain pour qui les milieux existent, et dans la défaite de cette femme il fera entrer la nuit, avec ses odeurs, avec ses voix, avec ses voluptés molles »<sup>1)</sup>.

Zola exagère, comme vous allez le voir, en disant que le milieu n'apparaît pas une seule fois dans la scène de Stendhal. Il eût mieux fait de dire qu'il n'est qu'indiqué, tandis qu'un réaliste n'aurait pas manqué de le décrire, peut-être au détriment de l'analyse psychologique.

Lisons ensemble quelques fragments au moins de cette scène :

« Il (Julien) abrégéa beaucoup les leçons des enfants, et ensuite, quand la présence de M<sup>me</sup> de Rénal vint le rappeler tout à fait aux soins de sa gloire, il décida qu'il fallait absolument qu'elle permit ce soir-là que sa main restât dans la sienne.

Le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le cœur de Julien d'une façon singulière. La nuit vint. Il observa, avec une joie qui lui ôta un poids immense de dessus la poitrine, qu'elle serait fort obscure. Le ciel chargé de gros nuages, promené par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête. Les deux amies se promenèrent fort tard. Tout ce qu'elles faisaient ce soir-là semblait singulier à Julien. Elles jouissaient de ce temps, qui, pour certaines âmes délicates, semble augmenter le plaisir d'aimer.

On s'assit enfin, M<sup>me</sup> de Rénal à côté de Julien, et M<sup>me</sup> Derville près de son amie. Préoccupé de ce qu'il allait tenter, Julien ne trouvait rien à dire. La conversation languissait.

Serai-je aussi tremblant et malheureux au premier duel qui me viendra? se dit Julien; car il avait trop de méfiance et de lui et des autres, pour ne pas voir l'état de son âme.

Dans sa mortelle angoisse, tous les dangers lui eussent semblé préférables. Que de fois ne désira-t-il pas voir survenir à M<sup>me</sup> de Rénal quelque affaire qui l'obligeât de rentrer à la maison et de quitter le jardin! La violence que Julien était obligé de se faire était trop forte pour que sa voix ne fût pas profondément altérée; bientôt la voix de M<sup>me</sup> de Rénal devint tremblante aussi, mais Julien ne s'en aperçut point. L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible, pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même.

Neuf heures trois quarts venaient de sonner à l'horloge du châ-

1) *Les romanciers naturalistes*, p. 90.

teau, sans qu'il eût encore rien osé. Julien, indigné de sa lâcheté, se dit : Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que pendant toute la journée je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle » <sup>1)</sup>.

Et l'analyse psychologique se prolonge, dégagée de toutes influences de milieu. Nous savons que la scène se passe le soir, sous un ciel gros de tempêtes et partant obscur. Mais l'impression que cette heure nocturne, ce ciel menaçant, ces ténèbres ont pu produire sur Julien et M<sup>me</sup> de Rénal, le rôle que ces éléments physiques et externes ont pu jouer dans ce drame d'amour, Stendhal ne s'y arrête qu'un instant. Il n'omet pas d'en parler, mais il le fait avec une extrême sobriété. Il n'y consacre que deux lignes au début : « Elles jouissaient de ce temps, qui, pour certaines âmes délicates, semble augmenter le plaisir d'aimer », et trois lignes à la fin : « Elle (M<sup>me</sup> de Rénal) écoutait avec délices les gémissements du vent dans l'épais feuillage du tilleul, et le bruit de quelques gouttes rares qui commençaient à tomber sur ses feuilles les plus basses ».

Lisez maintenant, ou plutôt continuons à lire ensemble la page célèbre où Flaubert raconte la promenade d'Emma Bovary, le soir, dans le jardin.

« La lune toute ronde et couleur de pourpre se levait à ras de terre au fond de la prairie. Elle montait vite entre les branches des peupliers qui la cachaient de place en place comme un rideau noir, troué. Puis elle parut éclatante de blancheur, dans le ciel vide qu'elle éclairait, et alors se ralentissant elle laissa tomber sur la rivière une grande tache qui faisait une infinité d'étoiles ; et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond à la manière d'un serpent sans tête couvert d'écailles lumineuses. Cela ressemblait à quelque monstrueux candélabre d'où ruisselaient tout du long des gouttes de diamant en fusion. La nuit douce s'étalait autour d'eux ; des nappes d'ombre emplissaient les feuilles ; Emma, les yeux demi-clos, aspirait avec de grands soupirs le vent frais qui soufflait. Ils ne se parlaient pas trop, perdus qu'ils étaient dans l'envahissement de leur rêverie. La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec

1) Stendhal, *Le rouge et le noir*, IX : Une soirée à la campagne.

autant de noblesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetait dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles des saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe. Souvent, quelque bête nocturne, hérisson ou belette, se mettant en chasse, dérangeait les feuilles ou bien on entendait par moments une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espalier. »

Ne parlons pas de la précision et de l'harmonie du style de Flaubert. Mais quelle distance entre sa magnificence de description et la notation discrète de Stendhal ! Quel flot abondant d'une part, quelle richesse d'images, quelle plénitude ! Et d'autre part, quelle parcimonie dans l'expression des choses extérieures !

Cette même faculté descriptive se retrouve dans les autres œuvres de Flaubert. Les tableaux y sont à chaque page, merveilleux d'ampleur, de netteté et de fini, pas assez fondus quelquefois dans la trame du roman, sentant trop « le morceau ». C'est l'abus qui commence à se faire sentir. Il s'accuse davantage chez les Goncourt, ces amateurs passionnés de décors et de bibelots. La description du milieu, qui avait sa raison d'être comme explication de la psychologie des individus, — c'était la doctrine du réalisme — envahit tout le livre à la manière d'une végétation parasite. En même temps la documentation, à laquelle Balzac déjà avait fait la place si large, dont Flaubert avait poussé si loin le scrupule, la documentation cesse d'être un moyen dont on use pour donner au roman une base solide, une valeur scientifique, un intérêt nouveau et sérieux : elle devient une pose et une manie.

Et la physiologie enfin, il suffit d'avoir lu quelques pages de critique contemporaine pour savoir quelle débauche en ont fait les successeurs de Balzac et de Flaubert !

Abus de la physiologie et de la documentation, exagération de l'importance et de l'influence des milieux, nous trouvons tout cela, étalé avec un luxe incomparable, chez l'auteur des *Rougon-Macquart*. À ce point de vue, la théorie et la pratique sont chez lui conformes l'une à l'autre. Ouvrez son volume de critique, intitulé : *Le Roman expé-*

*rimental*. Il n'y jure que par Claude Bernard et par l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. « Ce livre, dit-il, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide »<sup>1)</sup>. Et il entreprend de démontrer que le temps est venu d'appliquer la méthode expérimentale au roman.

« Expérimental » ! N'est-ce pas le cas de dire, en reprenant une vieille formule, que, dans ce qualificatif appliqué au roman, ce qui est vrai n'est pas neuf, et ce qui est neuf n'est pas vrai ? Je comprends l'expression, si elle signifie que l'écrivain, après avoir observé et démêlé le jeu des passions humaines et le rôle des circonstances de temps et de lieu, entreprend de montrer leurs influences réciproques telles qu'elles lui sont apparues dans la réalité, mais avec cette simplicité et ce relief que donne la représentation artistique. Mais cela est-il donc si nouveau qu'il faille, pour en parler, employer un vocable inusité ? Veut-on prétendre au contraire qu'il appartient au romancier d'instituer une expérience à la manière d'un chimiste, d'un physiologiste, disons même d'un économiste qui, ayant conçu une hypothèse, prépare, dispose et combine les éléments et attend que le résultat, *indépendant* de lui, vienne confirmer ou renverser son idée préconçue ? Alors, je ne comprends plus. Il m'est impossible de voir une expérience là où le résultat lui-même dépend, non de causes étrangères à l'opérateur, mais de l'opérateur en personne, ce qui est le cas pour le roman. En d'autres termes, il me semble que tout roman est expérimental, si l'on attribue à cette dénomination le sens que nous lui avons d'abord donné, à moins évidemment qu'il ne s'agisse d'un pur roman d'aventures où l'écrivain arrange les événements et joue avec les passions au gré de sa fantaisie ; genre faux que Balzac, Stendhal, Mérimée avaient déjà expulsé définitivement du domaine littéraire. — Mais alors, pourquoi faire tant de tapage avec ces deux mots : roman expérimental ?

1) *Le Roman expérimental*, édit. de 1890, p. 1.

M. Zola aura beau accumuler les phrases. Il pourra écrire :

« Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude... En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature »<sup>1)</sup>.

Je ne vois, pour ma part, que les mots « déterminisme » et « lois de la nature » qui soient bien intelligibles dans ce passage. Nous y reviendrons tout à l'heure. Mais il nous faut auparavant relever dans le même volume, au cours d'une autre étude, quelques lignes qui, elles, ont au moins le mérite de la clarté. Les voici : « Ce mot *description* est devenu impropre. Il est aujourd'hui aussi mauvais que le mot *roman*, qui ne signifie plus rien, quand on l'applique à nos études naturalistes. Décrire n'est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer ». Et Zola continue, en comparant le romancier naturaliste au zoologiste qui, étudiant un insecte, décrirait longuement la plante sur laquelle il vit. Il conclut : « Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme »<sup>2)</sup>. Vous savez maintenant le pourquoi des nombreuses et interminables descriptions dont s'encombrent les volumes de Zola. Lui-même a eu l'humilité d'en confesser l'excès. Après avoir vanté la mesure observée par Gustave Flaubert, il écrit : « Nous autres, pour la plupart, nous avons été moins sages, moins équilibrés. La passion de la nature nous a souvent emportés, et nous avons donné de

1) *Le Roman expérimental*, pp. 7 et 8.

2) *Ibid.*, pp. 228-229.

mauvais exemples, par notre exubérance, par nos griseries du grand air »<sup>1</sup>).

*Habemus confitentem reum.* Les réalistes français ont abusé de la description; Zola lui-même le reconnaît.

Encore si leurs descriptions n'avaient que le tort d'être interminables et multipliées! Mais elles ont souvent le défaut beaucoup plus grave d'être malsaines. Cela, ils ne le reconnaissent pas. Ils revendiquent hautement la liberté de tout décrire, le vice aussi bien que la vertu, et comme leur attention est surtout orientée vers le vice, c'est lui qu'ils décrivent de préférence. Qu'on ne leur parle donc pas d'une loi morale que devraient respecter leurs représentations artistiques! Balzac écrivait dans la préface de *Vautrin*: « Traiter la question de la moralité ou de l'immoralité, ne serait-ce pas se mettre au-dessous de Prud'homme qui en fait une question? » Et Flaubert, dans sa correspondance: « La préoccupation de la morale rend toute œuvre d'imagination fausse et embêtante »<sup>2</sup>). Ou bien encore: « Je me borne à exposer les choses telles qu'elles m'apparaissent... tant pis pour les conséquences »<sup>3</sup>). Et ailleurs: « L'idéal est comme le soleil, il pompe à lui toutes les crasses de la Terre »<sup>4</sup>). Vous trouverez l'expression de la même doctrine chez les Goncourt, chez Zola, chez Maupassant. Elle se résume en un mot: l'œuvre d'art est amoral. C'est bien ce que nous entendons répéter tous les jours, mais c'est ce que nous n'admettrons jamais.

Pour nous l'art est un moyen, lequel, comme tout autre moyen mis par Dieu à la disposition de l'homme, comme la science, comme l'industrie, comme la richesse, doit être subordonné à la fin de l'homme. L'artiste est donc coupable si, au lieu d'aider ses semblables à atteindre leur

1) *Le Roman expérimental*, p. 231.

2) Flaubert, *Corresp.* II, p. 370.

3) Id., *Lettre à G. Sand*.

4) Id., *Corresp.* II, p. 298.

fin, il les en écarte et les en détourne. Et n'est-ce pas ce qu'il fait, lorsque, de toute la puissance de ses dons, il sollicite vers le mal la corruption de notre nature déchuë ? Le moraliste et le médecin ont le droit de dresser le catalogue des tares et des maladies humaines, d'en indiquer la genèse, les caractères, les suites. Ils ne sont pas artistes, eux, ils ne s'adressent qu'à notre intelligence et à notre volonté. L'artiste, lui, s'adresse à l'homme tout entier et en particulier à son imagination, à sa sensibilité. C'est son droit, puisque l'art est par définition une représentation sensible. Mais à ce droit correspond un devoir, qui est de ne pas exciter nos passions mauvaises. Les réalistes français : Balzac, Flaubert, les Goncourt, Daudet lui-même, Zola, Guy de Maupassant, ce dernier plus que tous les autres peut-être et partant plus détestable, ont méconnu ce devoir et c'est une des causes de la profonde immoralité qui distingue la plupart de leurs œuvres.

Il en est une seconde : je veux dire l'influence exorbitante, fatale, qu'ils accordent à la physiologie et au milieu extérieur sur la volonté humaine.

Balzac, inconsciemment peut-être, tendait déjà au déterminisme. Sans doute il proclamait son respect pour la religion : « J'écris, disait-il dans la préface de la *Comédie humaine*, à la lueur de deux vérités éternelles, la Religion et la Monarchie ». Mais toute son œuvre plonge dans une atmosphère matérialiste. Ses héros nous apparaissent subjugués par une passion qu'on dirait irrésistible, produit de leur tempérament ou de leur milieu.

Zola, lui, se déclare ouvertement déterministe :

« Sans me risquer à formuler des lois, écrit-il, j'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une importance considérable au milieu... Nous n'en sommes pas à pouvoir prouver que le milieu social n'est, lui aussi, que chimique et physique. Il l'est à coup sûr, ou plutôt il est le produit variable d'un groupe d'êtres vivants, qui, eux, *sont absolument soumis aux*

*lois physiques et chimiques* qui régissent aussi bien les corps vivants que les corps bruts » <sup>1)</sup>).

« Dès lors, nous verrons qu'on peut agir sur le milieu social, en agissant sur les phénomènes dont on se sera rendu maître chez l'homme. Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental : posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue » <sup>2)</sup>).

Zola, vous le voyez, n'est pas, comme Flaubert, un partisan de l'art pour l'art. L'utilité ne lui semble pas incompatible avec la beauté. La description des hommes et des choses n'est pas son but dernier.

« Nous voulons, nous aussi, dit-il encore, être les maîtres des phénomènes des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger... Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux » <sup>3)</sup>).

« La machine humaine » ! Retenons le mot. Il exprime le fond de la doctrine de Zola.

Tandis que Corneille avait exalté la volonté humaine — rappelez-vous les vers célèbres :

Je suis maître de moi comme de l'univers,  
Je le suis, je veux l'être...

les réalistes français du XIX<sup>e</sup> siècle se sont généralement efforcés de la déprimer. De la souveraine indiscutée ils ont fait une esclave dont la servitude est l'état naturel. La volonté humaine nous est apparue, à travers leurs œuvres, issue tout entière d'un composé de muscles et de nerfs, provenant lui-même par voie d'hérédité de tempéraments physiologiques et subissant fatalement les influences du

1) *Le Roman expérimental*, pp. 18-19.

2) *Ibid.*, pp. 18-19.

3) *Ibid.*, pp. 22-23.

milieu social et chimique. Ils n'ont pas compris qu'entre la philosophie cartésienne, qui fait de l'intelligence et de la volonté des facultés spirituelles pures de toute attache matérielle, et la philosophie matérialiste qui ne voit dans l'homme que des facultés sensibles, il y avait place pour une doctrine fondée sur le principe scolastique de l'union intime de l'âme et du corps, et capable d'inspirer à l'art des œuvres puissantes et bienfaisantes. La physiologie les a fascinés, elle les a absorbés tout entiers. Ils lui ont voué leur plume, ou plutôt ils la lui ont prostituée. Car n'est-ce pas prostituer son talent d'artiste que de le faire perpétuellement servir à l'excitation des sens et à la satisfaction de la bête, et l'ont-ils fait assez ? La volupté, au sens le plus mauvais du mot, étale ses charmes dans la plupart de leurs livres. Presque tous lui demandent un attrait dont il semble que le public français ne sache plus se passer. Il y a tel roman — le *Nabab* de Daudet, par exemple — qui pourrait aisément être chaste de la première à la dernière page. Pourquoi a-t-il fallu que l'écrivain y intercalât une page où l'on sent le frisson de la chair révoltée ? Les grands réalistes anglais et russes, les George Eliott et les Tolstoï n'ont pas agi de la sorte. Je ne dis pas que leur philosophie soit spiritualiste. Mais ce qui est certain, c'est qu'ils ne flattent pas de parti pris nos pires instincts. Lisez *Adam Bede* ou *Anna Karénine* : vous verrez qu'un romancier peut étudier un cas de séduction ou d'adultère sans éveiller d'images lubriques chez ses lecteurs. Oui, certes, il le peut ; mais il faut qu'il le veuille.

(A suivre).

G. LEGRAND