

**Zeitschrift:** Schweizerische pädagogische Zeitschrift  
**Band:** 4 (1894)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Le roman contemporain  
**Autor:** Morel, Louis  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-789267>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Le Roman contemporain.

C'est un fait acquis par l'histoire comparée des littératures qu'à de certaines époques et sous l'influence de l'état social, politique et religieux qui donne à un peuple son individualité, un genre littéraire se produit qui peu à peu relègue les autres dans l'ombre et devient le représentant unique de la forme de pensée d'une nation. C'est ainsi qu'au XVII<sup>e</sup> siècle en France, la tragédie classique est le genre de poésie par excellence qui a réduit momentanément au silence l'ode, l'élegie, l'épopée et le roman. Racine résume à lui seul l'art dramatique, en continuant l'œuvre des Mairet, des Rotrou et des Corneille. De nos jours le roman tient une si grande place, non seulement en France, mais un peu partout en Europe ; il revêt tant d'aspects, sert d'organe à tant d'idées que la littérature contemporaine est tout entière comme incarnée en lui. Comment est-il arrivé à supplanter le drame historique, la comédie, l'ode, la philosophie et l'éloquence ou plutôt par quel enchaînement de causes et d'effets, le drame, l'épopée et l'ode ont-ils été absorbés par le roman ? Pour comprendre l'évolution du roman contemporain, c'est dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il faut en rechercher les origines. De Jean Jacques Rousseau date le grand mouvement individualiste qui remplit le commencement de notre siècle et d'où sortit à son tour le romantisme français. Dans le domaine de la fiction pure, c'est encore Rousseau que nous retrouvons au premier rang ; dès 1760 elle entrait dans une phase nouvelle avec la *Nouvelle Héloïse* ; toutefois, elle traversait la Révolution à petit bruit, car il semble que la littérature de cette époque est comme empreinte d'une recrudescence de classicisme. Mais dès 1802 le genre romanesque apparaissait transformé jusqu'au moment où vers 1857, le romantisme touchant à son déclin, nous assistons à la naissance des doctrines qui font aujourd'hui fortune dans la poésie et dans l'art.

---

Ce travail est le résumé d'une leçon d'ouverture faite à la Faculté des lettres de l'Université de Zurich en avril 1892.

Pouvons-nous faire une place à Voltaire dans cette transformation ?

— Il semble qu'en écrivant des œuvres telles que *Candide*, *Zadig*, *l'Ingénue*, Voltaire se soit involontairement souvenu du discrédit dont avaient été marqués jusque là et le roman et les romanciers. Il a peut-être aussi senti instinctivement que le tour de ses récits est trop didactique, que l'intention d'instruire y est trop peu déguisée et que les personnages mis en scène sont trop en dehors de la réalité pour qu'on y puisse voir autre chose que des instruments de combat, maniés par un polémiste habile pour servir les besoins du moment.

Il en est bien autrement de Rousseau. On a dit avec justesse qu'il a abaissé l'aristocratie du style en étendant le cercle des choses qui peuvent s'écrire. C'est que chez lui la personnalité de l'écrivain occupe une place immense dans l'œuvre écrite; il a montré ce que l'on dissimulait avec soin avant lui, le moi que Pascal qualifiait de haïssable; il a le premier osé raconter au lecteur ses joies, ses déceptions, ses rêves et ses faiblesses.

Tandis que les classiques se meuvent dans la région des idées générales, qu'ils expriment ce qui est la propriété de tous, sans presque rien laisser apercevoir de leur vie intime, Rousseau est toujours présent dans son œuvre. Des auteurs du grand siècle, nous connaissons la date de leur naissance et de leur mort, les titres de leurs ouvrages, quelques anecdotes, quelques traits de leur vie privée ou publique. Mais Saint-Preux, c'est Jean-Jacques avec toute son exaltation morale, avec la sensibilité maladive qui a rompu chez lui l'équilibre des facultés. Ce que les penseurs et les moralistes du siècle précédent avaient sans cesse combattu, c'est que le sentiment ne prit jamais le pas sur la raison, c'est que la raison elle-même restât toujours maîtresse de l'homme, de sa conduite et de ses écrits. Chez Rousseau, c'est le contraire qui se produit et le roman, à partir de la *Nouvelle Héloïse*, prendra de plus en plus la forme de l'autobiographie, de l'aveu et de la confession. De cette invasion du lyrisme sortis dans la littérature contemporaine deux éléments presque inconnus jusqu'alors: l'amour et le désespoir.

L'amour n'avait guère été traité au XVII<sup>e</sup> siècle que comme un élégant commerce d'esprit, une galanterie raffinée, comme l'auteur de la *Princesse de Clèves* en a donné l'exemple. Le XVIII<sup>e</sup> siècle n'y vit matière qu'à un froid libertinage, à une révoltante crudité; pour la première fois, Rousseau le présentait comme une ferveur d'enthousiasme qu'il ne craignait pas d'introduire dans la vie domestique et dans la peinture des joies de la famille. A ces sentiments nouveaux il fallait un cadre nouveau, un décor autre que le milieu artificiel et les fausses convenances

des salons qui absorbaient presque la vie sociale. Du même coup Jean Jacques faisait entrer dans le roman la description exacte des lieux et des milieux, la nature et ses grands spectacles. Sans doute la nature existait avant lui; Homère et Virgile ont laissé voir dans nombre de leurs vers quel sentiment profond et poétique ils en avaient; mais ce qu'ils ne nous ont pas dit et ce que Rousseau ne se lasse pas de nous répéter, ce sont les émotions de son âme en présence des sites magnifiques ou paisibles; il a mis le premier les montagnes à la mode et c'est à sa suite qu'on a découvert les glaciers. Les champs et les arbres étaient inconnus au siècle de Louis XIV. Lafontaine ne les a guère employés que comme un décor pour ses petits drames; Boileau et Madame Deshouillères ont passé à côté d'une source d'inspiration, qui échappa de même à leurs contemporains.

A l'amour vint s'ajouter le mal du siècle, le dégoût de la vie et des hommes. Rousseau reste en littérature le type du plébéien désespéré, du mécontent et du révolté. Dans sa conduite, c'est la sensibilité qui est sa seule règle et la prédominance de cette faculté explique toutes ses faiblesses: manque de suite et d'équilibre, bizarries d'une existence décousue et hasardeuse qui se parvint jamais à le fixer, misanthropie qui va jusqu'au délire de la persécution. On sait combien la sensibilité surexcitée contribue à grossir les objets, à les faire voir sous un jour exagéré et faux surtout quand elle se rapporte exclusivement au moi. Aussi le désespoir, le dégoût de la vie, l'ennui de l'existence vont-ils désormais régner sans partage dans la poésie pendant les quarante premières années de notre siècle et l'on peut se demander pourquoi ils apparaissent avec un redoublement d'intensité vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. A toutes les époques et dans toutes les littératures, les griefs et les plaintes contre la destinée humaine se retrouvent sous toutes les formes. Depuis Job et Salomon jusqu'aux Grecs en passant par les mystiques du Moyen-âge, la mélancolie, l'humeur noire et chagrine ont touché les poètes. Mais au commencement de notre siècle, indépendamment de l'état d'âme et des habitudes d'esprit dans lesquelles se trouvait la société au sortir de la Révolution, il faut chercher la cause de ce mal intérieur précisément dans l'apparition du lyrisme, dans la place désormais exubérante que va prendre la personnalité de l'écrivain. Rousseau reste donc en date le premier des romantiques et c'est avec la première école romantique de 1800 à 1830 que nous entrons dans une phase nouvelle pour l'histoire du roman qui jusqu'à nos jours a subi deux évolutions: la première comprise entre 1830 et 1840, la seconde entre 1857 et 1880.

## I.

En 1800, Mme. de Staël publiait son livre *de la Littérature*; deux ans plus tard apparaissait *le génie du christianisme* qui allait marquer la poésie de son sceau pendant cinquante ans. Avec Chateaubriand et Mme. de Staël, nous assistons à l'avènement du romantisme catholique et royaliste, curieux en même temps des peuples étrangers. Disciples de Rousseau, l'un a créé dans *René* le type du roman dont l'effusion de sensibilité personnelle forme tout l'intérêt; l'autre, dans *Corinne*, a introduit un élément de plus. Depuis un siècle, les littératures anglaise, allemande et italienne avaient lentement pénétré dans la littérature française; mais tandis qu'alors on ne leur avait emprunté que ce qu'on pouvait en faire entrer dans les cadres classiques, à partir de Rousseau qui introduit le subjectivisme en critique, il ne s'agit plus de comparer et de choisir, mais de sentir ce qu'il y a d'unique, d'original dans le génie anglais ou allemand, c'est-à-dire ce qui est incompatible au génie français. C'est ce qu'il était réservé à Mme. de Staël de faire passer dans les habitudes littéraires. Préoccupée d'initier les Français à la connaissance de sociétés nouvelles, elle introduit dans la trame du récit les descriptions de la nature étrangère, la peinture des mœurs, des beaux arts, des monuments et des souvenirs historiques d'une nation. On sait assez comment le romantisme restaura l'histoire; considérée longtemps comme une œuvre d'art, comme un rapport officiel, elle devient avec Augustin Thierry une résurrection du passé et s'efforce de rendre aux anciens âges la couleur et l'animation de la vie. Même transformation dans le roman; il n'est pas seulement une étude psychologique; il devient historique avec Alfred de Vigny et Victor Hugo. Toutefois le roman historique n'a pas jeté en France des racines bien profondes; *Cinq-Mars*, malgré toute l'érudition qu'il renferme n'a pas fait école et *Notre-Dame de Paris* est trop rempli de symbolisme et de lyrisme; c'est une œuvre à part dans laquelle l'auteur a recherché l'extraordinaire par haine du commun. Victor Hugo s'y montre avec tout son penchant au monstrueux, aux choses qui dépassent la nature et la vérité moyenne. Encore moins chercherons-nous dans Alexandre Dumas un initiateur à la manière de Walter Scott; il faut bien le dire, en dépit de son talent de narrateur, l'auteur des *Trois Mousquetaires* ne restera que le plus brillant et le plus populaire des amuseurs du grand public.

Néanmoins l'impulsion était donnée; la psychologie et l'histoire, l'observation et la représentation de la réalité sont désormais à la base du roman qui dans la période de 1830 à 1840 allait revêtir toutes les variétés. En 1833 George Sand débutait dans la carrière et faisait servir

l'œuvre d'imagination à la peinture de tous les milieux, à l'analyse de tous les états d'âme, de l'amour, de la nature, des problèmes philosophiques et religieux qui passionnaient ses contemporains. Que reste-t-il aujourd'hui de son œuvre? Elle n'est plus guère lue et les volumes que l'on ouvre avec le plus de plaisir, ce ne sont pas les œuvres de cette époque, *Indiana*, *Valentine*, *Jacques*; et cependant ce sont celles qui nous permettent de porter un jugement définitif sur son talent et sur la place qui lui est due dans la littérature d'imagination.

George Sand apparaît à l'observateur non prévenu comme un génie prime-sautier, tout indépendant, tout spontané. Elle ne s'est pas engagée de parti pris dans la mêlée des romantiques; il n'y a rien dans ses créations qui sente l'école, rien qui rappelle un manifeste, une adhésion à une formule littéraire quelconque; elle n'en appartient pas moins au romantisme, si l'on comprend par là une disposition d'esprit, un tour d'imagination, un état général de l'âme plutôt qu'une conception systématique de l'art. De là son influence et sa vogue auprès de sa génération; de là aussi son déclin et le souvenir éphémère qui resteront de tant de belles pages. George Sand a fait du roman l'instrument le plus docile et le plus souple et s'il est un exemple de l'absorption de plusieurs genres en un seul ou si réciproquement l'on peut dire qu'un genre se forme des débris de plusieurs autres, George Sand et son œuvre sont là pour en fournir la preuve. Exceptons les romans d'amour qui reproduisent avec quelques variantes le thème de la *Nouvelle Héloïse*; dès la seconde manière de l'écrivain, le roman se transforme tour à tour en pamphlet socialiste avec le *Compagnon du tour de France*, en dissertation philosophique et religieuse dans *Spiridion* et *Mademoiselle La Quintinie*, en considérations sur l'art et la poésie dans *les Maîtres sonneurs*, en idylle de mœurs champêtres ou bourgeois dans *la Mare au diable* ou *le marquis de Villemer*.

Vers 1837 à 1840 une évolution se produit. Jusques-là c'est l'auteur seule qui s'est mise-en-scène. *Lælia*, *Valentine*, *Consuelo*, c'est toujours George Sand qui se raconte elle-même; c'est son histoire, ses expériences, ses déceptions qui forment toujours le thème du récit; l'abus de la personnalité commence à se faire sentir. On demande à l'écrivain de se déprendre de lui-même et de s'intéresser davantage au monde extérieur, sans y apporter des préoccupations trop égoïstes. Douée d'un tact littéraire très fin, d'un esprit de généreuse et compréhensive sympathie, George Sand a su envisager les choses et les hommes à un point de vue moins subjectif, moins personnel et les œuvres sorties de sa plume qui constituent sa troisième manière ont un cachet d'impersonnalité plus

marqué ; elle s'achemine insensiblement vers le réalisme qui va s'accentuer d'abord avec Prosper Mérimée.

Le réalisme qui, dans la seconde moitié de notre siècle devait si profondément renouveler la littérature, s'y introduisit d'abord par le roman. Le roman, par sa nature même, se prête à toutes les fantaisies ; dans la pleine liberté de sa forme, il peut rendre le tableau fidèle de la vie et de la réalité ; au contraire de la poésie lyrique qui ne vit que d'imagination et du théâtre, soumis à des conventions et à des lois d'optique spéciales que les novateurs les plus hardis n'ont jamais pu abolir. Dans cette transition entre le demi-romantisme de George Sand et le réalisme de Gustave Flaubert, Mérimée apparaît au point tournant de la route. Il s'était rallié d'abord au romantisme dans cette œuvre singulière : *Le théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*, supercherie littéraire dans laquelle donna le public. Sous ce personnage supposé, c'était lui-même, ses expériences qu'il racontait, ses opinions qu'il exposait ; c'était aussi le lyrisme indiscret auquel il s'en prenait et qu'il traitait avec une légère pointe de ridicule. *La chronique de Charles IX* sembla être une protestation contre cet excès. On y sent une attitude tout opposée qui dénonce le parti pris de réagir contre les héros et les héroïnes, contre les désespérés et les incomprises en révolte avec la société, ne relevant que de leurs passions et de leur fantaisie. Mérimée reste absent de son œuvre ; il affecte l'indifférence la plus détachée pour ses personnages, sans jamais intervenir dans son récit. A travers cette impassibilité, il y a cependant des qualités de fond et de forme qu'on avait négligées jusqu'à lui. Les romantiques ne s'étaient guère souciés de la composition et des justes proportions de la fable ; l'unité dans le plan et dans les caractères fait souvent défaut chez George Sand ; dans les romans et les drames de Victor Hugo, que de désaccords et de digressions relâchant la trame du récit ! A cet égard Merimée est un artiste par son sens de la forme, par la savante disposition des parties, et il serait injuste à la critique de ne pas lui en tenir compte. Mais son œuvre est restreinte ; il a sciemment tourné le dos aux novateurs, et s'il n'occupe pas dans le mouvement littéraire contemporain une place plus considérable, cela tient justement à son scepticisme incurable qui lui a dicté, une attitude réservée, une froideur calculée. Il y a déjà en lui quelquechose de Gustave Flaubert ; comme l'auteur de *Madame Bovary*, il se tient sans cesse sur la défensive à l'égard de l'attendrissement et des larmes. Homme du monde et diplomate, Mérimée ne voit dans la sensibilité qu'un signe de faiblesse, une marque de mauvaise éducation ; l'écrivain pèche aussi

contre l'art s'il laisse sa physionomie s'étonner ou trahir les impressions qu'il peut éprouver.

Ce qu'il a manqué en fait d'ampleur à Mérimée échut à Honoré Balzac. L'immensité de son œuvre, la variété de ses sujets, sa force créatrice formeraient à elles seules bien des sujets d'études; nous n'en voulons retenir que les quelques traits qui suffisent à le classer parmi les précurseurs du réalisme contemporain. Notons tout d'abord la peinture des milieux, le décor qui a dans ses livres une importance capitale. Un instinct le porte à saisir les affinités intimes des milieux avec les êtres. On sait qu'il lui arrivait de faire tout un voyage pour voir de ses yeux la ville où il devait placer l'action d'un roman, et de chercher rue par rue une maison dont la physionomie particulière lui semblât convenir aux personnages qu'il y voulait loger.

Mais il y a plus encore que l'art descriptif chez Balzac; il a une conception de la vie à lui; ses idées sur la destinée de l'homme, l'étendue de son champ d'observation achèvent de faire de lui le père des Goncourt et des Zola. Balzac est matérialiste; pour lui l'homme subit fatalement l'influence des choses, l'homme est un agent irresponsable, une composition de forces aveugles. La vertu comme le vice est instinctive; ce qu'il saisit, ce qu'il rend à merveille, ce sont les intérêts, les convoitises, les sentiments inférieurs de la nature humaine. S'il a décoré son œuvre du nom de *Comédie humaine*, ce n'est pas une comédie de caractères, mais une comédie de mœurs qu'il prétend nous donner. La société moderne défile devant nous tout entière et non pas résumée en quelques figures et ces tableaux sont reliés entre eux par l'unité de vues et l'emploi des personnages. Balzac a conçu le premier le roman social tel qu'on le retrouve dans la longue histoire des *Rougon Macquart*. La préface de la Comédie humaine renferme des passages significatifs. „La société, dit-il, 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? La différence 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 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 a-t-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société? . . . J'ai tâché encore de donner une idée des différentes contrées de notre beau pays. Mon ouvrage a sa géographie

comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits."

En 1857 le réalisme fêtait son triomphe avec le livre de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Comparée à l'œuvre de Balzac, l'œuvre de Flaubert est très restreinte : *la tentation de Saint-Antoine*, *Salambo*, *l'éducation sentimentale*, *Bouvard* et *Pécuchet*, composent avec *Madame Bovary* le bagage littéraire de l'auteur et l'on ne relit guère aujourd'hui que le dernier de ces romans. Cependant au lieu de voir en Flaubert un disciple de Balzac, la critique a salué unanimement en lui le chef d'une école nouvelle ; il importe d'en examiner la cause en les rapprochant tous deux.

## II.

Si, dans ses romans, Balzac a mis beaucoup de lui-même ; si en maint endroit, nous trouvons des confidences plus ou moins sûres sur ses goûts, ses croyances religieuses, ses opinions politiques, il ne l'a pas fait par système, mais pour ainsi dire inconsciemment et sans y penser. Aussi en se laissant aller au penchant de sa nature expansive et communicative, il violait par là une des lois de l'esthétique réaliste qui impose à la personnalité de l'écrivain un complet effacement d'elle-même. Flaubert lui, au contraire, de parti pris, opposant doctrine à doctrine, s'est appliqué à ne rien trahir de lui-même, à dissimuler ce qu'il y avait en lui d'humanité sensible et cordiale. L'émotion, la sympathie, l'intérêt que l'auteur porte lui-même à ses créations, tout cela est pour lui lettre morte. Flaubert l'a donné plusieurs fois à entendre : l'attendrissement prolongé, le sentimentalisme et les pleurs doivent être bannis par respect pour l'art ; à ses yeux, ces moyens sont bons pour assurer à une œuvre le suffrage de la foule et du bourgeois. „Je n'écris que pour dix ou douze personnes seulement, disait-il. C'est donc la doctrine de l'impersonnalité ou mieux de l'impassibilité dans l'art qu'il a voulu fonder et mettre en pratique ; pour s'en convaincre, il faut lire à cet égard la correspondance de Gustave Flaubert avec George Sand qui restera pour l'histoire des idées de notre temps un des documents les plus curieux.“ J'éprouve une répulsion invincible, écrivait-il à celle qu'il appelait son cher maître, à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur ; je trouve même qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion ? Voilà pourquoi je n'ai pas mal de choses qui m'étouffent, que je voudrais cracher et que je ravale. A quoi bon les dire, en effet ? Le premier venu est plus intéressant que Gustave Flaubert, parce qu'il est plus général et, par conséquent, plus typique..... Je crois que le grand art doit être scientifique

et impersonnel. Il faut par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non pas les attirer à soi; voilà du moins la méthode; ce qui arrive à dire: Tâchez d'avoir beaucoup de talent et de génie même si vous pouvez."

Fidèle à son système, Flaubert n'a recherché que l'observation et la vérité rigoureuses; pour lui le roman ne doit se prêter à la démonstration d'aucune thèse; la morale et la sensibilité doivent s'effacer devant les faits scientifiquement observés. A la psychologie se substitue la physiologie, et l'étude du milieu physique où sont placés les personnages du romancier, avec leurs instincts, leurs appétits, les forces naturelles qui sont en eux. Il s'agit donc ici de la mise en application des théories de l'école positiviste dont Taine et Littré sont les chefs. Le romancier procédera à la façon du naturaliste qui interroge les phénomènes palpables, sans rechercher le secours de puissances miraculeuses, transcendantes qui dépassent la constatation pure et simple des lois gouvernant la vie chez les êtres organisés. De même que chez Taine la psychologie se réduit à démêler dans les individus les influences de la race et du milieu sur leur développement intérieur, de même chez Flaubert, les caractères ne sont expliqués que par les tempéraments et les causes extérieures et physiques qui agissent sur eux.

A cela s'ajoute un autre trait qui est resté distinctif chez les romanciers contemporains. C'est la préférence avec laquelle il a recherché les côtés bas et vulgaires de la nature humaine. Il s'est plu à exploiter la sottise, la banalité, la grossièreté; mais on sent le parti pris, le procédé, l'effort de se tenir en garde contre tout sentiment élevé, l'intention de contredire et de heurter le romantisme dont les héros péchaient par une exubérance de lyrisme et de sensibilité.

Si pour le fond Flaubert a voulu faire la caricature de l'état d'âme de ses devanciers, il n'en va pas de même pour le style et la forme. Quoi qu'il en ait dit, il a subi plus profondément qu'un autre l'influence du romantisme; il s'y rattache directement comme écrivain; il a même su combiner dans un rapport étroit le réalisme contemporain avec les traditions de 1830 et de ces deux éléments, celui qui l'a emporté, c'est le sentiment de l'art, le sens de la forme tel que Théophile Gautier l'a seul possédé après lui. Gustave Flaubert reste avant tout un grand artiste, un maître dans l'expression. Le respect du style est pour lui une nécessité de premier ordre; c'est par le style que vivra l'œuvre qui d'emblée lui a valu le titre de novateur. Rappelons pour mémoire ses procédés de composition et de description si caractéristiques, si originaux qui consistent à relever par un trait final, par un détail saillant ce qu'il

peut y avoir de trop banal, de trop général dans une peinture littéraire ; sa recherche excessive des mots, des alliances de vocables, des tours de phrase, des coupes de période, du rythme de la prose, de la plasticité des figures et de tout ce qui plaît à l'oreille. Il se présente lui-même à nous passant des heures et des nuits entières au travail, „à pressurer sa malheureuse cervelle pour trouver un mot,“ cherchant une épithète qui lui échappait, s'épuisant de gaieté de cœur dans ce qu'il appelait les affres du style. C'est cette préoccupation maladive de l'art qui achève de nous rendre sensibles les défauts et les mérites de son œuvre et nous explique à la fois l'homme et l'écrivain.

Flaubert a été par-dessus tout un artiste pour lequel les choses n'ont de valeur ou d'intérêt qu'autant qu'elles peuvent servir à l'élaboration d'une œuvre d'art. Sa plume se complaît à des curiosités, à des minuties de description ; on sent que pour lui l'homme est fait pour l'art et non l'art pour l'homme. En dehors de l'art et d'un certain art, tout le reste compte pour rien ; il n'a envisagé le monde et la vie que sous un seul aspect, celui sous lequel il les comprenait. Cette conception étroite porte au dénigrement ; aux signes littéraires nouveaux qu'il apportait dans le roman : science, esprit d'observation, maturité, force et dureté, il faut ajouter encore la haine de Flaubert contre la bêtise humaine, contre les préjugés bourgeois, sans se douter que lui-même à son tour peut prêter au ridicule lorsqu'il prétend n'écrire que pour ceux qui sont capables de le comprendre, c'est-à-dire pour le petit nombre et non pour la foule. Telle est en réalité la source du pessimisme de Flaubert, pessimisme qu'il a transmis à l'école naturaliste moderne et qui n'est que l'expression de son mépris pour tous ceux qui n'entendaient pas l'art et les formes de l'art à sa manière et ne sont pas comme lui des maniaques du style.

*Madame Bovary* restera l'ouvrage typique non-seulement de Flaubert, mais encore de toute l'école. Parue en 1857, poursuivie par la censure impériale, cette œuvre fut l'objet d'un débat tout autre qu'un débat littéraire ; elle nous apparaît aujourd'hui comme une dérision du romantisme. Dans une peinture de mœurs de province, l'auteur a mis en scène une femme Emma Bovary qu'il a faite la caricature et la satire des femmes incomprises. C'est une petite bourgeoise d'une nature non pas seulement romanesque, mais qui a des besoins de cœur, d'intelligence et d'ambition, qui aspire vers une existence plus élevée, plus choisie, plus ornée que celle qui lui est échue. Nourrie de la poésie romantique, mécontente de son sort, s'interrogeant sans cesse sur sa destinée et se demandant ce qu'il aurait pu advenir d'elle, elle se détache peu à peu de ses devoirs

d'épouse et de mère, se lance dans une vie de désordres, ruine sa maison et finit par le suicide. Sainte-Beuve fait remarquer avec raison qu'il n'y a pas là un seul personnage qui soit de nature à consoler, à reposer le lecteur par un bon spectacle, à lui ménager un seul ami. „Pourquoi mériter qu'on vous dise: „Moraliste, vous savez tout, mais vous êtes cruel, continue le critique en interpelant l'auteur. Le livre certes a une moralité: l'auteur ne l'a pas cherchée, mais il ne tient qu'au lecteur de la tirer, et même terrible. Cependant, l'office de l'art est-il de ne vouloir pas consoler, de ne vouloir admettre aucun élément de clémence et de douceur, sous couleur d'être plus vrai? La vérité d'ailleurs, à ne chercher qu'elle, elle n'est pas tout entière et nécessairement du côté du mal, du côté de la sottise et de la perversité humaine..... L'ouvrage en tout porte bien le cachet de l'heure où il a paru;... c'est bien un livre à lire en sortant d'entendre le dialogue net et acéré d'une comédie d'Alexandre Dumas fils, ou d'applaudir *les Faux Bonshommes* entre deux articles de Taine.“ Néanmoins en littérature, *Madame Bovary* vivra parcequ'il y a là une infraction vivante aux principes d'art et de composition en usage dans la première moitié de notre siècle.

Ne faisant pas ici une histoire du roman, il nous suffira d'indiquer la double impulsion à laquelle obéit le roman contemporain. Nous avons d'une part le romantisme et l'idéalisme qui ne comptent plus aujourd'hui que de rares disciples; de l'autre, le réalisme qui nous apparaît à la fois comme l'état d'âme et comme la doctrine la plus en vogue.

George Sand morte en 1876 et Octave Feuillet mort en 1890 sont les derniers représentants de l'idéalisme dans le roman. Et cependant tous deux vers la fin de leur carrière ont cédé en quelque chose à l'esprit de leur temps. George Sand, comme on l'a dit plus haut est revenue à l'observation plus large de la nature humaine, à la sympathie universelle. „On écrit pour tout le monde, pour tout ce qui a besoin d'être initié, répondait-elle aux boutades de Gustave Flaubert. Quand on n'est pas compris, on se résigne et l'on recommence. Quand on l'est, on se réjouit et on continue... Qu'est-ce que c'est que l'art sans les cœurs ou les esprits où on le verse? Un soleil qui ne projette pas de rayons et ne donnerait la vie à rien.“ Elle avait raison. Ceux des romans de George Sand qui résistent encore au temps sont ceux dans lesquels elle ne s'est pas préoccupée d'agir sur l'esprit public, et où sa doctrine personnelle n'est pas intervenue, comme dans *Mauprat*, *Le Marquis de Villemer* et les tableaux de la vie champêtre tels que *la Mare au Diable*.

Octave Feuillet est resté constamment fidèle au roman romanesque et il l'a fait de dessein prémedité. Il y a toutefois à distinguer plusieurs

moments dans son œuvre. Ses premières créations sont plus fortement empreintes du romantisme; *le Roman d'un jeune homme pauvre* caractérise sa première manière. Lorsqu'il ambitionna la renommée retentissante du théâtre, il acquit un sens plus profond et plus sûr de la vie et de la réalité qu'il transporta dans ses fictions; *Monsieur de Camors* et *l'Histoire de Sibylle* annoncent une manière nouvelle. Jusqu'à son dernier roman, *Honneur d'artiste*, publié une année avant sa mort, l'élément romanesque disparaît, sans pour cela que l'auteur soit tombé dans l'étalage de documents et dans l'énumération minutieuse des détails si chers aux réalistes. Aussi Octave Feuillet occupera-t-il comme psychologue une place distinguée dans la littérature par sa conception du roman qui le porte à rechercher, comme les classiques du grand siècle, ce qu'il y a de plus général et de plus universel dans l'humanité. Ce qui subsistera le moins dans son œuvre, c'est le cadre, le décor extérieur, le monde un peu banal de la haute société dans lequel il a fait entrer des peintures de caractères, de sentiments et de passions aussi fortes, aussi intenses que celles de nos romanciers contemporains, mais toujours contenues par l'urbanité de ton et de langage, la culture et la politesse de la catégorie sociale que l'auteur a mise en scène.

### III.

Tandis qu'avec Octave Feuillet s'éteint une œuvre d'une réelle unité, il est un groupe nombreux d'écrivains qui, depuis une trentaine d'années, environ de 1858 à 1888, ont assez diversifié le roman pour mériter une mention à part; les deux courants entre lesquels se partagent la littérature et la faveur du public sont assez bien figurés par les noms de Emile Zola et d'Alphonse Daudet.

Emile Zola, par l'étendue de son œuvre, par son tour d'esprit, son humeur batailleuse est regardé comme le représentant le plus attitré de l'école naturaliste. Il se trouve occuper une des places les plus importantes, mais non pas la première. On ne saurait le considérer comme un initiateur, car le roman réaliste existait avant lui; il n'a rien inauguré de nouveau, mais il a réduit le réalisme en système; il en a tracé la poétique et formulé le programme. Ce qu'il fait profession d'étudier, ce sont des tempéraments et non des caractères. Tandis que Flaubert s'est attaché aux types vulgaires et bas, Zola va chercher de préférence ses héros dans les individus dont les affections nerveuses et les affections mentales sont comme la source et le principe du merveilleux moderne. Zola est matérialiste; mais son matérialisme n'est pas sans grandeur. Il a su y insinuer un tour symbolique qui doue les choses d'une puissance occulte.

La matière représente un fatalisme aveugle que Zola cherche à rendre avec une impersonnalité plus forte et plus froide que Flaubert. On retrouve ce souci dans ses romans les plus marquants. La matière symbolisée devient ainsi le personnage capital autour duquel tourne tout le récit. *Le Ventre de Paris* symbolise assez clairement l'hostilité des repus et des affamés. Dans *l'Assommoir*, le cabaret apparaît comme une personnalité vivante, comme le démon exterminateur de l'ivrognerie, comme le mauvais esprit qui souffle la ruine et le ravage dans la société; de même dans *Germinal*, c'est la mine qui est l'incarnation de la misère matérielle et morale des ouvriers et justifie leurs revendications sociales ou encore dans *la Bête humaine*, la locomotive et la vapeur sont les agents du vice, de la débauche et du crime.

Aussi se dégage-t-il de l'œuvre de M. Zola une impression étrange: on se sent transporté dans un monde qui n'est pas celui de l'imagination et du rêve, et qui cependant est bien loin d'atteindre à la réalité. Ici peut se rattacher une question souvent débattue et qui a soulevé bien des protestations dans l'opinion publique et dans le monde lettré, de la part des ennemis de Zola et même de ses amis; c'est la moralité ou plutôt l'immoralité du langage et des détails. Les peintures cyniques du vice, l'étalage éhonté des situations les plus crues et des passions les plus bestiales se donnent libre cours dans ses livres, assez pour que l'on y ait vu un calcul pour amorcer les lecteurs peu délicats et pousser à la vente. Et cependant, à y bien regarder, il se dégage de l'ensemble de l'œuvre, nous ne disons pas des leçons, mais des intentions de morale qui trahissent la personnalité de l'auteur et nous font douter de la sincérité avec laquelle il met en œuvre ses doctrines. Ce qui le préoccupe, c'est la vie, la nature humaine; l'art n'est que secondaire, le point capital, ce sont les passions et les instincts. On se demande s'il est bien un réaliste dans toute la rigueur du terme et si le parti pris n'entre pas pour beaucoup dans la conception de ses personnages et de ses milieux. En conclurons-nous, comme on l'a fait, que le talent de l'auteur baisse, depuis la publication de ses derniers romans<sup>1)</sup> où les détails obscènes s'étalent avec une complaisance marquée? D'autres nous semblent avoir vu plus juste en le présentant comme un pessimiste qui se plaît à avilir ce qui dans l'homme le rapproche de la brute. Il n'en est pas de même de Gustave Flaubert, dont le pessimisme vient de son intelligence artistique et de la tête. Chez Flaubert, il y a absence d'idéalisme et dédain de l'humanité moyenne qu'il regarde comme incapable de saisir sa poétique

---

<sup>1)</sup> Voir en particulier *La Terre* et *L'Argent*.

et ses raffinements de style. Chez Zola, à travers l'ignominie, on éprouve une impression de grandeur lourde et massive ; la plupart des individus ont une signification générale ; chacun d'eux résume toute la catégorie de gens qui appartiennent à la même classe de la société ou toute la famille de ceux que rapprochent les mêmes vices, les mêmes constitutions ou les mêmes tempéraments.

Pour donner de l'unité à son œuvre et en relier entre elles les différentes phases, Zola s'appuie sur le principe de l'hérédité scientifiquement observée, à ce qu'il prétend, dans son *histoire naturelle des Rougon-Macquart*. A supposer qu'il possède les connaissances requises pour mener à bout une telle tâche, les lois de l'hérédité ne sont pas toujours, au dire des savants, d'une constance et d'une logique si rigoureuses ; aussi sera-t-il plus difficile d'admettre comme vérités constatées par l'expérience les hypothèses d'un romancier qui donne à chacune de ses créations une valeur typique et abstraite. C'est là précisément le procédé du romantisme ; ici, c'est du romantisme de la matière, du romantisme positiviste qu'il s'agit, mais c'est toujours le produit d'une imagination et d'une volonté réfléchie.

Mis en parallèle avec Zola et Flaubert, Alphonse Daudet appartient bien à la même école, mais il est d'une famille d'esprits toute différente. Les deux premiers partent d'un système ; Daudet est un impressioniste qui recueille les souvenirs, les choses, les particularités individuelles qu'il a vues lui-même, les expériences ou les incidents qui ont traversé sa propre vie. Il fait à l'invention la part la moins grande possible, parce que ses données quelque peu embellies lui suffisent et qu'il n'y a rien chez lui qui sente la préméditation, le dessein voulu de fixer dans tel ou tel cadre psychologique ou physiologique les individus ou les milieux observés.

Mais ce qui assigne un rang à part à Daudet, ce que Flaubert et Zola n'ont ni pu, ni voulu, c'est d'avoir introduit l'émotion personnelle, la sympathie dans une œuvre réaliste. Daudet est resté marqué d'une légère teinte de romantisme. Il ne reste pas impassible et étranger à ses créations ; il s'y intéresse lui-même sans se mettre en scène, sans intervenir directement dans ses récits ; mais on sent qu'il aime l'humanité et qu'il a pratiqué comme Dickens l'amour des pauvres, des déshérités et des disgraciés. De tous les romaniers contemporains, Daudet est un des rares qui aient pratiqué l'optimisme. On peut rencontrer chez lui des monstruosités morales aussi fortes que chez Zola ; mais Daudet s'en émeut ; il a des paroles de réprobation contre l'ignominie et la basseesse ; il a un mot de sympathie et de pitié pour les chutes les plus

avilissantes et en regard du vice, il a su opposer un type de préférence qui fait honneur à l'humanité. C'est dans *Fromont jeune et Rissler aîné*, un de ses premiers romans, qu'on peut surprendre le plus à son avantage le réalisme de Daudet et cette enquête est d'autant plus instructive, d'autant plus suggestive que l'auteur n'a pas hésité, sans doute à bon escient, à reprendre la même donnée que son devancier et maître avait traitée dans *Madame Bovary*. Que l'imitation déborde de toutes mains, comme le fait observer M. Brunetière, l'originalité n'en reste pas moins grande dans la manière des deux romanciers. Mettez en parallèle les deux héros; le contraste saute aux yeux. Pour Charles Bovary, le mari trompé, abandonné, cherchant dans la boisson l'oubli de ses malheurs, Flaubert n'a que de l'indifférence; Rissler également malheureux, malgré ses faiblesses, ses ridicules et sa bonté qui touche à la bêtise, nous devient sympathique; il est touchant par la note émue qui vibre chez Daudet, et cela, non pas avec de longs commentaires, mais par une phrase, une épithète, une exclamation même.

Enfin à ce courant national et français il faut encore joindre une influence qui ne s'est fait jour que depuis une dizaine d'années, mais qui tend à produire actuellement une évolution dans le roman. Tourguenoff, Tolstoï et Dostoiewsky sont entrés déjà dans la littérature et nous ont initiés à la pensée philosophique, religieuse et politique de la Russie. On ne peut encore prononcer là-dessus un jugement définitif; l'action n'en a pas moins été réelle. Cette influence a fait rapidement son chemin, parce qu'elle a trouvé un critique éminent, Monsieur Melchior de Vogüé, pour la faire accréditer auprès du grand public. De l'étude de M. de Vogüé sur le roman russe, ce qui ressort avec évidence, c'est un penchant du génie slave au mysticisme et au sentimentalisme; ce qui fait défaut aux romanciers russes, c'est l'art de la composition, l'unité dans les parties, les justes proportions. Mais en revanche un souffle humanitaire, un esprit de charité et de sympathie universelle anime les récits et les individus. Le pessimisme y est traversé par l'esprit évangélique. „L'âme des romanciers russes n'est jamais impénitente, elle se reprend finalement et se rachète par la charité..... Ils ont l'intelligence des dessous, de l'entour de la vie. Ils serrent l'étude du réel de plus près qu'on ne l'a jamais fait; ils y paraissent confinés et néanmoins ils méditent sur l'invisible. Leurs personnages sont inquiets du mystère universel, et, si fort engagés qu'on les croie dans les drames du moment, ils prêtent l'oreille au murmure des idées abstraites; ellés peuplent l'atmosphère profonde où respirent les créatures de Tourguenoff, de Tolstoï, de Dostoiewsky. Les régions que fréquentent de préférence ces écrivains ressemblent aux ter-

restres côtes ; on y jouit des collines, des arbres et des fleurs ; mais tous les points de vue sont commandés par l'horizon mouvant de la mer qui ajoute aux grâces du paysage le témoignage toujours présent de l'infini.«

L'avenir dira s'il est resté quelque chose de durable d'un échange d'idées entre les deux nations. Si la tendance au mysticisme est plus fréquente en Russie qu'en France, si elle persiste, on peut en littérature lui opposer pour contre-poids les qualités de clarté et de mesure qui sont l'heureux privilège des Français. Mais cette fusion de deux génies opposés ne fera pas, durant les quelques années qui nous séparent de la fin du siècle que le roman revienne à l'idéalisme et au romanesque qui fut presque son domaine exclusif jusques vers 1850. Que le roman soit œuvre de peintre ou de moraliste, qu'il reproduise l'homme extérieur dans la bestialité de ses appétits ou qu'il s'attache à démêler les nuances du sentiment, il aura désormais le caractère d'une étude basée avant tout sur l'observation plus que sur l'invention ; la fiction ne pourra en former un élément constitutif qu'autant qu'elle sera nécessaire pour servir de cadre aux notes prises sur la réalité vive. Une esthétique nouvelle s'ouvre ainsi aux œuvres de poésie et d'imagination ; il y aura toujours un équilibre à maintenir entre deux conceptions de l'art, entre deux catégories d'esprits : les uns inclinant à la réalité positive, les autres cherchant à y échapper par le rêve d'une humanité meilleure. Il n'en incombe pas moins à la critique la double tâche de savoir comprendre plusieurs genres de beautés et d'examiner dans quelle mesure peuvent se concilier avec les variations du goût, les traditions et les habitudes littéraires d'un peuple.

*L. Morel.*