

blit entre le père et le fils dont celui-ci souffrit cruellement. Voici pourquoi. Pareil à tant de spécialistes dont les facultés se condensent sur un point unique, le père Flaubert était d'une indifférence absolue à l'endroit de la littérature et de l'art. Maxime Du Camp, qui fut l'intime ami de Gustave à cette époque, rapporte dans ses *Souvenirs* quelques-uns des propos que tenait le vieux chirurgien lorsque son fils lui parlait de ses ambitions d'écrivain : « Le beau métier de se tremper les doigts dans l'encre ! Si je n'avais manié qu'une plume, mes enfants n'auraient pas de quoi vivre aujourd'hui... » Et encore : « Ecrire est une distraction qui n'est pas mauvaise en soi. Cela vaut mieux que d'aller au café ou de perdre son argent au jeu. » Mais à quoi cela sert-il ? Personne ne l'a jamais su... » De telles boutades, si elles n'entamaient pas la tendresse et l'admiration du jeune homme, paralysaient en lui tout abandon, toute confiance. Il s'habitua à considérer le monde profond de ses émotions esthétiques comme un domaine réservé qu'il fallait constamment défendre contre l'inintelligence de sa famille, contre celle de ce père d'abord, contre celle de son frère, héritier du bistouri et des préjugés du chirurgien, contre celle de sa mère qui lui disait : « Les livres t'ont dévoré le cœur... » Ce père, ce frère, cette mère, — cette mère surtout, — il les chérit d'une grosse et large affection d'homme robuste qui contraste d'autant plus étrangement avec l'évidente réserve de son être intime chaque fois qu'il s'agit

des choses de la littérature ou de l'art. Rien de plus significatif, de ce point de vue, que les lettres écrites à son plus cher confident, Alfred Le Poitevin, durant un voyage en Italie entrepris avec toute cette famille durant sa vingtième année : « Mon père, » dit-il, « a hésité à aller jusqu'à Naples. Comprends-tu quelle a été ma peur ? En vois-tu le sens ? Le voyage que j'ai fait jusqu'ici, excellent sous le rapport matériel, a été trop brut sous le rapport poétique, pour désirer le prolonger plus loin... *Si tu savais ce qu'involontairement on fait avorter en moi, tout ce qu'on m'arrache et tout ce que je perds...* »

Remarquez, messieurs, la nuance du sentiment exprimé dans ces quelques mots. Il y a là bien autre chose que la mauvaise humeur du jeune homme dont les vingt-deux ans, fougueux parfois jusqu'au désordre, se rebellent contre les cinquante ans d'un père ou d'une mère, assagis jusqu'à la froideur. J'y reconnais la protestation douloureuse d'un talent qui veut durer, grandir, s'épanouir, qui veut vivre enfin, contre un milieu qui l'opprime en le protégeant, comme un vase trop étroit pour l'arbuste qui vient d'y pousser. J'y reconnais aussi l'origine d'une des idées maîtresses de Gustave Flaubert : la persuasion, pour prendre une de ses formules, que le monde a la « haine de la littérature ». Il devait, sur le tard de sa vie, exagérer encore cette théorie sur la solitude de l'écrivain et sur l'hostilité que lui portent

les autres hommes. Le même Maxime Du Camp raconte qu'après la guerre de 1870, et à propos de chaque événement politique capable de nuire à un roman ou à une pièce de théâtre, Flaubert s'écriait : « Ils ne savent qu'imaginer pour nous tourmenter. Ils ne seront heureux que lorsqu'il n'y aura plus ni écrivains, ni dramaturges, ni livres, ni théâtres... » C'est là une explosion qui fait sourire. Rapprochez-la de ses mécontentements de jeune homme contre les inintelligences de sa famille, de ses fureurs d'homme mûr contre sa ville natale, ce Rouen « où, » disait-il, « j'ai bâillé de tristesse à tous les coins de rue, » et vous comprendrez comment il est arrivé à ce qui fait le fond même de son esthétique : la contradiction de l'art et de la vie.

Vous le comprendrez davantage, si vous considérez qu'à cette première influence d'exil hors de la vie une autre vient s'ajouter qu'il est nécessaire de caractériser avec quelque détail, car elle circule d'un bout à l'autre de l'œuvre de Flaubert, et en un certain sens elle en fait la matière constante : cette influence est celle du romantisme français de 1830, perçu sur le tard, à travers les livres des Hugo, des Musset, des Balzac, des Mérimée, des Sainte-Beuve, des Gautier, par un jeune provincial enthousiaste. Tout a été dit sur les dangers et les contradictions de cet Idéal romantique, conçu au lendemain de la prestigieuse aventure napoléonienne par les enfants oisifs et nostalgiques des héros de la Grande-Armée. Aucune

analyse n'en saurait mieux montrer la déraison que la confiance faite par Flaubert lui-même dans sa biographie de Louis Bouilhet : « ... Tandis que les cœurs enthousiastes auraient voulu des amours dramatiques avec gondoles, masques noirs et grandes dames évanouies dans des chaises de poste au milieu des Calabres, quelques caractères plus sombres, épris d'Armand Carrel, un compatriote, ambitionnaient les fracas de la presse et de la tribune, la gloire des conspirateurs. Un rhétoricien composa une *Apologie de Robespierre* qui, répandue hors du collège, scandalisa un monsieur, si bien qu'un échange de lettres s'ensuivit, avec proposition de duel où le monsieur n'eut pas le beau rôle. Je me souviens d'un brave garçon toujours affublé d'un bonnet rouge. Un autre se proposait de vivre plus tard en Mohican, un de mes intimes voulait se faire renégat pour aller servir Abd-el-Kader!... » Figurez-vous maintenant la rencontre de pareilles sensibilités avec les mœurs paisibles de la France au temps de Louis-Philippe et la nécessité pour tous ces petits lords Byron en disponibilité de prendre un métier, celui-ci d'avocat, cet autre de professeur, un troisième de négociant, un quatrième de magistrat. Quelle chute du haut de leur chimère ! Quelle impossibilité d'accepter sans révolte l'humble labeur, l'étroitesse du sort, le quotidien des jours ! Et voilà pour Flaubert un second principe de déséquilibre intime. Il était, par naissance, un homme de lettres parmi des savants et des praticiens. Il fut, par éducation,

un romantique au milieu des bourgeois et des provinciaux.

Il fut aussi, et c'est la troisième influence qui achève d'expliquer sa conception de l'art, un malade au milieu de l'humanité saine et simple, la victime courageuse et désespérée d'une des plus cruelles affections qui puissent atteindre un ouvrier de pensée, car il souffrait d'une de ces infirmités qui touchent au plus vif de l'être conscient, toutes mêlées qu'elles sont de troubles physiques et de troubles moraux. On peut regretter que Maxime Du Camp se soit reconnu, dans ses *Souvenirs*, le droit de révéler les attaques d'épilepsie qui, dès la vingt-deuxième année, terrassèrent Flaubert. La révélation est faite, et il y aurait une puérité à paraître ignorer ce qui fut le drame physique, si l'on peut dire, de ce malheureux homme. Quand les premiers accès se furent produits, il eut le courage de prendre dans la bibliothèque de son père les livres qui traitaient du terrible mal. Il y reconnut la description exacte des symptômes dont il avait été victime et il dit à Maxime Du Camp : « Je suis perdu... » Dès lors, il vécut dans une préoccupation constante de l'attaque toujours possible, et ses habitudes furent toutes subordonnées à cette angoisse, depuis la plus légère jusqu'aux plus essentielles. Il prit en horreur la marche, parce qu'elle l'exposait à être saisi en pleine rue de la crise redoutée. Il ne sortait qu'en voiture, lorsqu'il sortait, et il lui arrivait de rester des mois enfermé, comme s'il n'eût

éprouvé de sécurité qu'entre les murs protecteurs de sa chambre. Désireux de cacher une misère dont il avait la pudeur, il se concentra de plus en plus dans le cercle étroit de l'affection domestique. Il se refusa toute espérance d'un établissement personnel, estimant qu'il n'avait pas le droit de se marier, de fonder une famille, d'avoir des enfants auxquels il eût risqué de transmettre une tare aussi certainement héréditaire. Les liens qui rattachent l'homme à la vie achevèrent de se rompre pour lui sous l'assaut de cette dernière épreuve, et, comme il l'a dit lui-même dans une formule singulière, mais bien profonde : « tous les accidents du monde lui apparurent comme transposés pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris sa propre existence, ne lui semblèrent plus avoir d'autre utilité... » Traduisez cette phrase dans sa signification précise. Vous y trouverez la définition même de l'artiste littéraire, pour qui la vie n'est qu'une occasion de dégager l'œuvre d'art, devenue ainsi, non plus un moyen, mais une fin, non plus une image de la réalité, mais la réalité même et la seule qui vaille la peine de supporter la douleur d'être homme.

II

L'art littéraire a été souvent défini de la sorte, comme constituant un but par lui-même et aussi comme représentant la consolation et la revanche de la vie. Pour ne citer que deux noms, très disparates, mais moins éloignés l'un de l'autre qu'il ne semble, par leur haine du monde moderne, c'est la thèse que proclamaient Théophile Gautier et ses disciples, et c'est aussi la thèse à laquelle aboutissait le pessimisme de Schopenhauer. L'originalité de Flaubert réside en ceci, qu'il était, comme je l'ai marqué déjà, doué de cette ferveur intime qui fait les convaincus, les fanatiques même, et cette ardeur de sa conviction l'a fait pousser jusqu'au bout les conséquences logiques de son principe d'art avec une netteté qu'aucun autre écrivain n'a peut-être égalée. On extrairait de sa correspondance un code complet des règles que doit suivre l'écrivain qui s'est voué au culte de ce que l'on a quelquefois appelé l'art pour l'art, s'il se dédie au travail du roman. La première de ces règles, celle qui revient constamment dans cette correspondance, c'est l'impersonnalité, ou, pour prendre le langage des esthéticiens, l'objectivité absolue de l'œuvre. Cela se comprend aisément : le fond de cette théorie de l'art pour l'art, c'est la crainte et

le mépris de la vie. La fuite de cette vie redoutée et méprisée doit donc être aussi complète qu'il est possible. L'artiste essaiera avant tout de se fuir soi-même, et, pour cela, il s'interdira de mêler jamais sa personne à son œuvre. Flaubert est, sur ce point, d'une intransigeance farouche : « N'importe qui, » écrivait-il à George Sand qui l'engageait à se confesser, à se raconter, « n'importe qui est plus intéressant que le sieur Flaubert parce qu'il est plus général. » Et ailleurs : « Dans l'idéal que j'ai de l'art, je crois qu'on ne doit rien montrer de ses colères et de ses indignations. L'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. » Et dans son roman de *l'Education sentimentale*, parlant d'un travail d'histoire que fait un de ses héros : « Il se plonge dans la personnalité des autres, ce qui est la seule façon de ne pas souffrir de la sienne... » Pousant cette règle d'impersonnalité jusqu'à ses dernières limites, il défend à l'artiste de conclure ; car conclure, c'est montrer une opinion, c'est se montrer. « Aucun grand poète, » dit-il quelque part, « n'a jamais conclu. Que pensait Homère ? Que pensait Shakespeare ? On ne le sait pas... » Il défend de même au romancier l'emploi du personnage sympathique : préférer un de ses personnages à un autre c'est encore se montrer. Sur ce chapitre de l'impassibilité que l'écrivain doit observer d'après lui, avec une rigueur entière, il a prononcé des paroles d'une saisissante éloquence. Reprenant sa comparaison de Dieu et de la na-

ture, il disait : « L'auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée, infinie. L'effet pour le spectateur doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait? doit-on dire, et que l'on se sente écrasé sans savoir pourquoi... » Il disait encore : — je cite au hasard — « nul lyrisme, pas de réflexions. L'abus de la personnalité sentimentale sera ce qui, plus tard, fera passer pour puéride et un peu niaise, une bonne partie de la littérature contemporaine... Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est, comme elle est toujours en elle-même, dans sa généralité et dégagée de toutes les contingences éphémères... » Et, dominant ces préceptes, il réclame une continuelle surveillance de son propre élan, une intime défiance envers cette espèce d'échauffement que les niais appellent l'inspiration... « Il faut écrire froidement, » dit-il... « Tout doit se faire à froid, posément. Quand Louvel a voulu tuer le duc de Berri, il a pris une carafe d'orgeat, et n'a pas manqué son coup. C'était une comparaison de ce pauvre Pradier qui m'a toujours frappé. Elle est d'un haut enseignement pour qui sait la comprendre... »

Si maintenant, messieurs, vous passez de la correspondance de Flaubert, où ces idées sont exprimées de cette façon abstraite et doctrinale quasi

à chaque page, aux œuvres sur lesquelles s'est consumé son patient, son acharné labeur, vous constaterez aussitôt que ses livres ne sont que ces idées mises en pratique. Et d'abord tous les sujets en ont été choisis par l'auteur, systématiquement, en dehors de son existence et dans une tonalité en pleine antithèse avec ses préférences, ses goûts, son caractère, son atmosphère d'esprit. Rien de plus significatif sous ce rapport, que cette *Madame Bovary* qui marqua une date dans l'histoire du roman français, et servit de point de départ à l'évolution naturaliste. Quel contraste entre ce roman anatomique et les circonstances de magnanime exaltation où il fut composé! Flaubert était retiré à la campagne près de Rouen, chez sa mère, dans cette maison blanche de Croisset, ancienne habitation de plaisance d'une confrérie religieuse. Il y vivait de manière à justifier une de ses plaisanteries habituelles : Je suis le dernier des Pères de l'Eglise... Il était jeune, il était riche, il était libre, et son unique souci était de peiner parmi ses livres et sur sa page blanche, passionnément, infatigablement. La semaine s'écoulait à travailler seize heures sur vingt-quatre, et la récompense du bon prosateur était de recevoir, le dimanche, la visite du poète Louis Bouilhet avec lequel il lisait tout haut Ronsard et Rabelais. D'ordinaire, de pareils labeurs sont, chez un homme de cet âge, le signe d'une ambition d'autant plus violente qu'elle a reculé plus loin son terme et ajourné son assouvissement. Dans une page d'autobiographie

très frappante, Balzac, parlant de sa jeunesse et du travail auquel il se condamna lui-même, a fait la confession de tous les ambitieux pauvres qui voient dans le triomphe littéraire un moyen de rentrer dans le monde, illustres, riches et aimés : « J'allais, » dit-il, « vivre de pain et de lait, comme un solitaire de la Thébàide, au milieu de ce Paris si tumultueux, sphère de travail et de silence, où, comme les chrysalides, je me bâtissais une tombe pour renaître brillant et glorieux. *J'allais risquer de mourir pour vivre...* » Gustave Flaubert, lui, ne poursuit à travers son patient effort aucune chimère de luxe, d'amour ou de gloire. C'est un Idéal tout intellectuel qu'il s'est proposé de réaliser, avec le plus complet dédain de la réussite extérieure : « Je vise à mieux qu'au succès, » déclarait-il à un ami, « je vise à me plaire. J'ai en tête une manière d'écrire et une gentillesse de langage auxquelles je veux atteindre, voilà tout... » Et avec une rude bonhomie, celle du *gars* normand qu'il était resté : « Quand je croirai avoir cueilli l'abricot, je ne refuse pas de le vendre, ni qu'on batte les mains s'il est bon. Mais si, à ce moment-là, il n'est plus temps et que la soif en soit passée à tout le monde, tant pis... » Peu lui importe que les compagnons de sa jeunesse arrivent à la notoriété, tandis qu'il demeure inconnu : « Si mon œuvre est bonne, si elle est vraie, elle aura son écho, sa place, dans six mois, dans six ans, après ma mort, qu'importe... » Et quelle modestie dans cet orgueil : « Je n'irai jamais bien loin, » gémit-il, « mais la

tâche que j'entreprends sera exécutée par un autre. J'aurai mis sur la voie quelqu'un de mieux né et de plus doué... Et qui sait? Le hasard a des bonnes fortunes. Avec un sens droit du métier que l'on fait et de la persévérance, on arrive à l'estimable... »

Ouvrez maintenant *Madame Bovary*, qu'y rencontrez-vous? Le tableau, scrupuleux jusqu'à la minutie, des mœurs les plus violemment contraires à cette pure et fière existence d'un jeune Faust emprisonné dans sa cellule. Ce ne sont, dans les scènes décrites par cet implacable roman, qu'espoirs médiocres, passions mesquines, intelligences avortées, sensibilités basses, une déplorable légion d'âmes grotesques au-dessus desquelles plane le sourire imbécile du pharmacien Homais, de ce bourgeois, grandiose à force de sottise! Cet effet d'ébahissement rêvé par Flaubert est obtenu. Cette prose impeccable, tour à tour colorée comme une peinture flamande, taillée en plein marbre comme une statue grecque, rythmée et souple comme une phrase de musique, s'emploie à représenter des êtres si difformes et si diminués que l'application de cet outil de génie à cette plate besogne vous étonne, vous déconcerte, vous fait presque mal. Que pense l'auteur des misères qu'il examine d'un si lucide regard, qu'il raconte dans cet incomparable langage? Vous ne le saurez jamais, et pas davantage son jugement sur les vilénies de ses personnages, sur l'état social dont ils sont les produits, sur les maladies morales dont ils sont les victimes. Le livre est devant vous, réellement,

comme une chose de la nature. Il se tient debout par lui-même, ainsi que le voulait Flaubert, « par la force interne du style, comme la terre, sans être soutenue, se tient dans l'air... » C'est en ces termes qu'il annonçait son projet. Ils pourraient servir d'épigraphe à ce roman de mœurs provinciales, comme à ce roman de mœurs carthaginoises qui s'appelle *Salammbô*, comme à ce roman d'histoire contemporaine qui s'appelle *l'Education*, comme à cette épopée mystique qui s'appelle *Saint Antoine*, comme à ce pamphlet contre la bêtise moderne qui s'appelle *Bouvard et Pécuchet*, comme à ce triptique des *Trois Contes* qui ramasse sous une même couverture de volume les infortunes d'une servante normande, la légende pieuse de saint Jean l'Hospitalier et la Décollation du Baptiste. Il semble que l'artiste littéraire ait vraiment exécuté tout le programme qu'il formulait dans ses lettres de jeunesse : « Ecrire, c'est ne plus être soi...

III

J'ai dit : « il semble, » car si Gustave Flaubert avait vraiment conformé son activité d'artiste à la rigueur de ses théories, et complètement, absolument dépersonnalisé son œuvre, ses livres ne nous arriveraient pas imprégnés de cette saveur de mélancolie, pénétrés de ce pathétique qui nous les

rend chers. C'est ici, messieurs, l'occasion de constater une fois de plus une grande loi de toutes les créations d'art : ce qu'il y a de meilleur, d'essentiel, de plus vivant en elles, ce n'est pas ce que l'artiste a médité et voulu, c'est l'élément incalculé qu'il y a déposé, le plus souvent à son insu, et quelquefois malgré lui. J'ajoute qu'il faut saluer dans cette inconscience non pas une humiliation pour l'artiste, mais un ennoblissement de sa tâche et une récompense d'un autre travail : celui qu'il a fait non pas sur son œuvre elle-même, mais sur son propre esprit. Ce don de mettre dans un livre plus de choses qu'on ne le soupçonne soi-même, et de dépasser sa propre ambition par le résultat, n'est accordé qu'aux génies de souffrance et de sincérité qui portent dans le fond de leur être le riche trésor d'une courageuse, d'une haute expérience désintéressée. C'est ainsi que Cervantès a fait *Don Quichotte*, et Daniel de Foë *Robinson*, sans se douter qu'ils y insinuaient, l'un toute l'héroïque ardeur de l'Espagnol, l'autre toute l'énergie solitaire de l'Anglo-Saxon. S'ils n'eussent pratiqué, de longues années durant, ces vertus, le premier de chevaleresque entreprise, le second d'invincible endurance, leurs romans fussent restés ce qu'ils voulaient que ces livres restassent, de simples récits d'aventures. Mais leur âme valait mieux encore que leur art, et elle a passé dans cet art pour lui donner cette puissance de symbole qui est la vitalité agissante des livres. Eh bien ! l'âme de Flaubert aussi valait mieux que son esthétique, et

c'est cette âme insufflée, contre sa propre volonté, dans ses pages, qui leur assure cette place à part dans l'histoire du roman français contemporain.

Reprenez en effet cette *Madame Bovary* qu'il a prétendu exécuter de cette manière impeccablement objective, et cherchez à dégager la qualité qui en fait, de l'aveu des juges les plus hostiles, un livre supérieur. Ce n'est pas l'exactitude du document. Vous trouveriez dans tel ou tel procès, rapporté par la *Gazette des tribunaux*, des renseignements aussi précis sur les mœurs de province. Ce n'est pas la difficulté que l'auteur a vaincue pour rédiger dans un style aussi magistral une anecdote aussi sottement vulgaire. La saillie toute hollandaise des figures, le relief d'une phrase à vives arêtes qui montre les objets comme à la loupe, la correction d'une syntaxe qui ne se permet jamais une répétition de mots, une assonance, un hiatus, — ces suprêmes habiletés de métier risqueraient plutôt, à ce degré, de donner une impression de factice, presque de tour de force, et Sainte-Beuve avait, dès le début, mis le trop adroit écrivain en garde contre ce péril de l'excessive tension. Non. Ce qui soulève cette médiocre aventure jusqu'à une hauteur de symbole, ce qui transforme ce récit des erreurs d'une petite bourgeoise mal mariée en une poignante élégie humaine, c'est que l'auteur n'a pas pu, malgré les gageures de sa doctrine, se renoncer lui-même. Il a eu beau choisir un sujet situé aux antipodes de son monde moral, le raconter

tout uniment et sans une seule réflexion, maintenir chacun de ses personnages à un même plan d'indifférente impartialité, ne pas juger, ne pas conclure, sa vision de l'existence le révèle tout entier. Le mal dont il a souffert toute sa vie, cet *abus de la pensée* qui l'a mis en disproportion avec son milieu, avec son temps, avec toute action, involontairement, instinctivement, il le donne à ses tristes héros. C'est la pensée, mal comprise, égarée par un faux Idéal, par une littérature inférieure, mais la pensée tout de même qui précipite Emma Bovary dans ses coupables expériences, et tout le livre apparaît comme un violent et furieux réquisitoire contre les ravages que la disproportion des rêves imaginatifs et du sort produit dans une créature assurément vulgaire, mais encore trop fine, trop délicate pour son milieu. Et ce même thème du danger du rêve et de la pensée court d'un bout à l'autre de cette *Education sentimentale* dont Flaubert aurait pu dire plus justement encore que de *Bouvard et Pécuchet* que c'était « le livre de ses vengeances ». Ce même thème soutient *Salammbô* où l'emprisonnement de la pensée et du rêve est montré agissant sur des âmes barbares avec la même force destructrice que sur des âmes civilisées. Ce même thème circule dans *la Tentation de saint Antoine* où la pensée et le rêve sont de nouveau aux prises, cette fois, avec une âme croyante qui en agonise de douleur, en sorte que cet homme de raisonnement et de doctrine, qui s'est voulu impassible, impersonnel et glacé se

trouve avoir donné comme motif profond à tous ses livres, le mal dont il a souffert : l'impuissance d'égaliser la vie à la pensée et au rêve. Seulement au lieu que, chez lui, cette pensée et ce rêve étaient à leur maximum, ses doctrines d'art l'ont amené à choisir pour ses romans des existences dans lesquelles cette pensée et ce rêve sont à leur minimum, et cela même ajoute à l'accent de ces livres. Par delà ses ironies continues, sa réserve volontaire, sa surveillance de lui-même, nous sentons un monde d'émotions cachées qu'il ne nous dit pas. C'est Diderot, je crois, qui a jeté au cours d'une de ses divagations esthétiques cette phrase admirable : « Un artiste est toujours plus grand par ce qu'il laisse que par ce qu'il exprime. » Flaubert se fût révolté là contre, lui, l'expressif par excellence, et pourtant aucune œuvre plus que la sienne ne justifie cette parole du philosophe, tant il est vrai que nous sommes tous, suivant une vieille comparaison, les ouvriers d'une tapisserie dont nous ne voyons que l'envers et dont le dessin nous échappe.

Quand on aperçoit Gustave Flaubert sous cet angle, comme un romantique comprimé par son milieu, rejeté par les circonstances aux plus intransigeantes théories de l'art pour l'art, et cependant conduit par l'instinctive nécessité de son génie intérieur à imprégner ses livres de sa tragique mélancolie intellectuelle, on se rend mieux compte des raisons qui ont fait de lui un chef

d'école, à son insu encore et contre sa volonté. Il était de bien bonne foi, lorsqu'en 1875, et au moment où triomphaient ses disciples Zola et Daudet, il écrivait à George Sand : « A propos de mes amis, vous ajoutez : mon école. Mais je m'abime le tempérament à tâcher de n'avoir pas d'école. *A priori*, je les repousse toutes. Ceux que je vois souvent et que vous désignez recherchent tout ce que je méprise et s'inquiètent médiocrement de ce qui me tourmente... » Ici encore, Flaubert ne mesurait pas la portée complète de son œuvre. Elève attardé des maîtres de 1830, il était arrivé dans la littérature française au moment précis où cette littérature se partageait entre les deux tendances que résumant les deux plus grands noms du milieu du siècle : Victor Hugo et Balzac. Avec Hugo, une rhétorique nouvelle était née, toute en couleurs et en formes, et qui avait poussé jusqu'à la virtuosité le talent de peindre par les mots. Avec Balzac, l'esprit d'enquête scientifique avait fait irruption dans le roman, et presque aussitôt l'une et l'autre école avait manifesté le vice qui était son danger possible : la première, l'insuffisance de la pensée, la seconde, l'insuffisance du style. Ce qui fit de la publication de *Madame Bovary* un événement d'une importance capitale, une date, pour tout dire, dans l'histoire du roman français, ce fut l'accord de ces deux écoles dans un même livre, égal en force plastique aux plus belles pages de Hugo et de Gautier, comparable en lucidité analytique aux maîtres chapitres de Balzac et de Stendhal.

Cette rencontre en lui des deux tendances du siècle, du romantisme et de la science, Flaubert ne l'avait pas cherchée. Sa théorie de l'art pour l'art l'y avait conduit par un jeu de logique dont lui-même s'étonna toute sa vie. On sait qu'il a constamment souffert des éloges donnés au réalisme de *Madame Bovary*. Sa recherche systématique de l'impersonnalité, en le faisant s'effacer devant l'objet, l'avait amené à cette rigueur d'analyse exacte. Ayant, de parti pris, choisi comme objet de son premier roman une aventure commune et terre à terre, il s'était trouvé composer une étude de mœurs, et la composer dans une prose supérieurement ouvrée, *sa prose*. Ce fut pour ses contemporains une révélation. L'article de Sainte-Beuve dans ses *Lundis*, celui de Baudelaire dans son *Art romantique*, restent les monuments d'une surprise qui tout de suite devint féconde et suscita tour à tour les livres des frères de Goncourt, ceux de M. Emile Zola, ceux de M. Alphonse Daudet, ceux de Guy de Maupassant, pour ne citer dans le roman français contemporain que des artistes incontestés. Un roman dont la matière soit la vérité quotidienne, « l'humble vérité, » comme disait Maupassant en tête d'*Une Vie*, — un roman capable de servir à l'histoire des mœurs, comme un document de police, — et ce roman, écrit dans une prose colorée et plastique, serrée et savante, avec ce que les Goncourt appelaient, barbarement d'ailleurs, une « écriture artiste », tel est le programme issu de *Madame Bovary*, qu'ont essayé d'appliquer

tour à tour, suivant leur tempérament, les miniaturistes énervés de *Renée Mauperin*, le puissant visionnaire de *l'Assommoir*, le chroniqueur sensitif du *Nabab*, le large conteur de *Pierre et Jean*. Flaubert, ce poète lyrique, né d'un médecin et grandi dans un hôpital, l'avait trouvée toute faite en lui, cette synthèse du romantisme et de la science. Il s'était trouvé aussi tout prêt pour ressentir et pour traduire, lui, l'ardent idéaliste emprisonné dans les plates misères d'une ville de province, la haine des lettrés contre la médiocrité ambiante, qui est une des formes de la révolte contre la démocratie. Enfin, et c'est par là qu'il demeure si vivant parmi nous et si présent, malgré les tendances nouvelles des Lettres françaises, il a donné aux écrivains le plus magnifique exemple d'amour passionné, exclusif pour la littérature. Avec ses longues années de patient scrupule et de consciencieuse attente, son admirable dédain de l'argent, des honneurs, des succès faciles, avec son courage à poursuivre jusqu'à leur extrémité son rêve et son œuvre, il nous apparaît comme un héros intellectuel. Je serai bien fier, messieurs, si le témoignage d'un ordre un peu trop technique, que je lui ai apporté aujourd'hui, pouvait contribuer à répandre et à augmenter dans ce libéral Oxford, malgré les inévitables malentendus que la très libre conception du roman français risque toujours de soulever en terre anglo-saxonne, le respect auquel a droit le plus grand, le plus pur, le plus complet de nos artistes littéraires.