

IV

RÉFLEXIONS SUR L'ART DU ROMAN ⁽¹⁾

I

Je viens de relire *le Rouge et le Noir* de Stendhal, qu'une édition nouvelle, et de tous points digne du livre, a remis entre les mains des curieux de littérature. Nous devons cette édition à la librairie Conquet, qui nous avait déjà donné *la Chartreuse de Parme*. Par la qualité du papier, par la beauté de la typographie, par l'exactitude du texte, par la finesse des eaux-fortes, par la préface enfin du regretté Léon Chapron, cette publication mérite qu'on la signale à tous ceux qui aiment ce singulier roman et son non moins singulier auteur, à ceux qui ont été « mordus » par Beyle; — le mot est de Sainte-Beuve, — et il ajoutait : « Ceux que Beyle a mordus sont restés

(1) A propos de la réimpression de *Rouge et Noir*, en trois volumes, par l'éditeur CONQUET (1884). Cf. dans les *Essais de psychologie* l'étude sur Stendhal, et les appendices H et I.

mordus.» L'énigmatique écrivain qui signa du pseudonyme de Stendhal tant de pages d'une originalité rare, est, en effet, de ceux qui attirent l'engouement ou l'aversion. Ses lecteurs deviennent presque aussitôt ou ses complices ou ses ennemis. Ceux qui l'aiment se prennent à l'aimer dans ses défauts; ceux qu'il rebute, à le haïr dans ses qualités. Le même Sainte-Beuve lui refusait le talent de conteur. M. Taine, à plusieurs reprises, proclame *la Chartreuse de Parme* un des premiers romans de ce siècle. Ce pauvre Léon Chapron, dont cette préface fut le dernier travail, n'admettait, lui, que *le Rouge et le Noir*. Mais son enthousiasme pour ce livre touchait à la dévotion. Il en savait les moindres phrases par cœur. Il vous rencontrait sur le boulevard, dans un entr'acte d'une première représentation, et commençait de vous parler de Julien Sorel, de Mme de Rênal, de l'abbé Frilair, de Mlle de la Môle, comme Balzac parlait d'Eugénie Grandet ou du baron Hulot. Réellement Chapron habitait ce livre, et il n'était pas le seul, car, ayant raconté, dans un journal, son projet de fonder un dîner des *Rougestes*, — ou amateurs passionnés de *Rouge et Noir*, — il reçut lettres sur lettres, parmi lesquelles un billet d'un Anglais assez fervent admirateur du maître pour avoir voulu réparer à ses frais la tombe d'Henri Beyle au cimetière Montmartre, cette tombe qui porte comme épitaphe : « J'ai écrit, j'ai aimé, j'ai vécu. » J'imagine que ce subtil ironique de Stendhal aurait été à demi étonné de ce zèle pieux,

lui qui considérait ses ouvrages comme des billets mis à la loterie : « Je pensais n'être pas lu avant 1880, » avouait-il un an avant sa mort; « j'ai renvoyé à cette époque les jouissances de *l'imprimé*. Quelque ravaudeur littéraire fera la découverte de mes ouvrages. » Mais il y a une grande coquette cachée au fond de tout grand écrivain, et dans la même lettre où se trouve ce passage, Célimène-Beyle laisse apercevoir sa vraie pensée : « La mort, » dit-il en parlant de M. de Metternich, « nous fait changer de place avec ces gens-là. Ils peuvent tout sur notre corps pendant leur vie, mais, à l'instant de la mort, l'oubli les enveloppe à jamais. »

Elles ont donc été réalisées, et au delà, les ambitions littéraires de Beyle. Pourtant, c'est encore une étrangeté de cette renommée étrange que *la Chartreuse de Parme*, *le Rouge et le Noir*, *les Chroniques italiennes*, soient des œuvres à la fois très célèbres et très isolées, j'allais dire très inefficaces. D'ordinaire, un romancier fameux suscite autour de lui une légion d'imitateurs qui usurpent ses procédés, appliquent ses méthodes, copient sa facture. Celui-ci est invoqué comme un ancêtre par les conteurs modernes, au même titre que Balzac; mais on cherche en vain la trace de son influence dans les œuvres contemporaines, tandis qu'à chaque occasion il est loisible de constater la souveraineté du génie de Balzac sur tous les essais de l'école dite assez improprement réaliste ou naturaliste, laquelle devrait s'appeler plus justement

l'école de l'observation. M. Emile Zola, au cours de son curieux ouvrage sur les romanciers naturalistes, a bien écrit : « Stendhal est notre père à tous, comme Balzac. » C'est là une paternité officielle et comme honoraire. Ni dans les romans de Flaubert, ni dans ceux des frères de Goncourt, ni dans les études de M. Zola lui-même et de M. Daudet, ni dans celles de M. de Maupassant et de M. Huysmans, on ne saurait découvrir un trait qui rappelle, même de loin, le « faire » si spécial et si reconnaissable de l'auteur de *Rouge et Noir*. Est-ce qu'un problème intéressant d'esthétique contemporaine ne se pose pas à cet endroit? Marquer pourquoi Stendhal se trouve en effet d'accord sur le principe de l'art du roman avec l'école nouvelle, et pourquoi il s'en distingue par sa mise en œuvre de ce principe, ce serait du coup marquer dans quel sens la littérature d'observation s'est développée depuis cinquante ans. Grâce à des comparaisons semblables, la critique peut fixer plus nettement la véritable position des doctrines littéraires à l'heure présente, et, quand des réimpressions comme celle de M. Conquet n'auraient d'autre avantage que de rendre une valeur d'actualité à des réflexions de cet ordre, il faudrait se féliciter que des éditeurs lettrés et artistes donnent comme une seconde jeunesse aux livres déjà lointains qu'ils ont choisis.

II

Ce n'est certes pas le dix-neuvième siècle, bien qu'en pensent les fanatiques de la littérature moderne, qui a inventé la littérature d'observation. La Bruyère et La Rochefoucauld, Molière et Racine attestent que l'âge classique a eu ses psychologues, et de premier ordre. Il semble cependant que de nos jours seulement ait été professée la théorie de l'observation pour l'observation, et sans aucun souci de beauté ou de moralité. Étudier l'âme humaine, non plus comme l'auteur de *Phèdre* pour tirer de cette étude un effet de pitié attendrissante, non plus, comme le comique des *Précieuses*, pour aboutir à un enseignement de sagesse, mais seulement pour le plaisir de constater et de décrire une réalité, à la manière d'un naturaliste qui considère les mœurs d'une espèce animale ou le développement d'une fleur, — c'est là un point de vue nouveau et qui paraît plus particulièrement propre à notre âge d'analyse sans métaphysique. M. Taine a donné la formule la plus nette de cette conception, quand il a défini la littérature « une psychologie vivante ». Comme le genre romanesque, par la souplesse de sa forme, était le plus apte à cette besogne d'investigation presque scientifique, il est devenu par excellence le genre à la mode, celui auquel se sont

essayés tous ceux qui ont cru avoir des vérités à énoncer sur l'âme humaine, depuis les poètes comme Gautier, Musset, Sainte-Beuve, jusqu'aux politiques comme Constant, et aux artistes comme Fromentin. Il est indiscutable que Stendhal, un des premiers, a entrevu ce mariage possible de l'imagination et de l'enquête psychologique. L'un des premiers il s'est appliqué, pour employer une de ses expressions, « à y voir clair dans ce qui est. » C'était à ses yeux la fin dernière de l'art d'écrire : « Le public, » disait-il dans une de ses lettres, « en se faisant plus nombreux, moins mouton, veut un plus grand nombre de *petits faits vrais* sur une passion ou une situation de la vie. » Et ailleurs, parlant de nos plus illustres poètes : « Combien ne font-ils pas de vers *chapeaux* pour la rime ! Eh bien, ces vers occupent la place qui était due légitimement à de *petits faits vrais*. »

Recueillir le plus grand nombre de ces petits faits vrais et les rédiger en corps de roman, ce fut donc l'occupation constante de Beyle. De ce point de vue, il se rattache au groupe qu'on appelle, dans les termes des polémiques d'aujourd'hui, l'école du document. Il appelait cela « dépenser sa vie en expériences ». Mérimée, dans une sagace et forte notice consacrée à celui qui fut son unique maître, cite quelques exemples qui attestent jusqu'à quel degré ce goût du détail significatif était poussé chez Stendhal : « Dans chaque anecdote pouvant servir à porter la lumière dans quelque coin du cœur humain, il retenait toujours ce

qu'il appelait le *trait*, c'est-à-dire le mot ou l'action qui révèle la passion. » Il racontait à Mérimée, avec des larmes dans la voix, une affreuse trahison dont il avait été la victime de la part d'une maîtresse. Elle l'avait trompé dans des circonstances humiliantes au dernier point : « Je m'en suis vengé, » disait-il, « mais bêtement, par du persiflage. Elle s'affligea de notre rupture et me demanda pardon avec des larmes. J'eus le ridicule orgueil de la repousser avec dédain. Il me semble encore la voir me suivre, s'attachant à mon habit et se traînant le long d'une grande galerie; je fus un sot de ne pas lui pardonner, car assurément elle ne m'a jamais tant aimé que ce jour-là... » Et aussitôt le collectionneur de documents humains reprenait le dessus : « *Se traîner à genoux,* » ajoute Mérimée, « c'était pour Beyle le *trait* dans cette historiette, et selon son habitude de tirer des faits à lui particuliers des conclusions générales, il tenait que cette façon de faire était l'expression même du remords et de l'amour passionné. » Aussi Stendhal avait-il toutes les raisons, lorsqu'on lui demandait son métier, de répondre, au risque de passer pour espion de police : « Observateur du cœur humain. » D'un bout à l'autre de son œuvre, c'est bien cette recherche du fait vrai qui domine, et du fait énoncé dans un langage si lucide et si juste qu'il n'y ait « rien à en rabattre à la réflexion ». Souci scrupuleux de l'exactitude, goût de l'analyse sans autre but que l'analyse même, haine de la rhétorique, absence absolue de prétention d'esthé-

tique ou de moralité, — ne sont-ce pas bien là les points principaux sur lesquels s'appuie le dogme de la littérature d'observation, et quoi d'étonnant si les adeptes de ce dogme reconnaissent l'auteur de *Rouge et Noir* pour un des initiateurs de la doctrine?

Il en est cependant de cette doctrine comme de toutes les autres. La théorie semble très simple, l'application est plus compliquée. Quand on a prononcé le mot d'observation, il semble que l'on ait tout dit. Tout reste à dire. L'ensemble des phénomènes physiques et moraux qui constituent l'homme est à ce point touffu et confus, mouvant et changeant, que l'observateur doit, qu'il le veuille ou non, choisir parmi eux, et c'est de ce choix, nécessairement partiel, que dépend la direction finale de son œuvre. Il est arrivé que Stendhal a choisi en effet un champ, et que nos romanciers contemporains en ont choisi un autre. C'est pour cela qu'entre *le Rouge et le Noir* et *Madame Bovary*, par exemple, la relation est nulle. Un terme me semble marquer la différence. Beyle a écrit des romans de caractères, et nos romanciers, à la suite de Flaubert et de ses fervents, écrivent tous des romans de mœurs. C'est là une distinction si fondamentale, qu'elle domine et Stendhal et l'école nouvelle, et qu'elle touche à l'essence même de la littérature romanesque.

III

Ce que l'on appelle le caractère réside chez un homme, et par définition, dans les quelques traits profondément individuels qui le distinguent et font de lui un être à part des autres. Ce que l'on appelle les mœurs réside au contraire dans les traits généraux qui conviennent à une classe entière de personnes, en sorte que deux habitants d'une même petite ville et de même condition, deux membres d'une même confrérie, pourront se ressembler beaucoup par les mœurs et différer totalement par le caractère. Etant donnée une espèce sociale, celle des avocats, des médecins, des professeurs, le psychologue qui fait l'anatomie de cette espèce rencontre aussitôt un certain nombre d'habitudes communes, imprimées par le métier; puis, dans chaque échantillon de cette espèce, un certain nombre d'habitudes spéciales et originales, attribuables à la nature propre de celui qui les possède. Le romancier qui se trouve en présence de cette vaste classe peut donc se proposer un double but : ou bien il tentera de saisir et de reproduire les ressemblances du groupe entier, ou bien il sera intéressé par l'originalité de tel ou tel membre du groupe, et il s'attachera de son mieux à peindre le personnage singulier dans son relief natif ou ac-

quis. Dans le premier cas, il écrira un roman de mœurs ; dans le second, il composera un roman de caractères, et la divergence du but aura pour corollaire une divergence absolue de la méthode (1).

Si l'écrivain a pour ambition d'exécuter un roman de mœurs, ses personnages se trouveront devoir représenter une classe entière. Par conséquent, ils devront rester moyens, ils ne seront ni trop réussis ni trop avortés; car ni l'extrême intensité, ni l'excessive dépression ne sont la règle commune. Mais c'est surtout le talent trop complet qui détruit la valeur de représentation générale d'un homme. Il est très évident qu'un bon roman sur les avocats ne saurait avoir comme héros un Berryer, pas plus qu'un bon roman sur l'armée ne saurait incarner l'officier dans un Napoléon. Ce sont là des créatures exorbitantes, chez lesquelles le génie personnel s'additionne au métier dans une quantité trop forte. Le romancier de mœurs est donc amené à copier, dans un groupe social quelconque, l'homme ordinaire, et à l'entourer

(1) Il y aurait encore, — ces théories, en apparence très simples, se résolvent, dans la pratique, en applications très variées, — à marquer une troisième espèce de roman qui serait le roman d'analyse psychologique proprement dit. *La Princesse de Clèves, Dominique, les Affinités, Adolphe, Fanny* en sont des modèles. On peut y voir, comme dans les tragédies de Racine, un effort pour noter en détail les moindres nuances de la passion. Le caractère et les mœurs sont relégués au second plan. Et cette forme aussi est légitime. Cf. dans les *Essais de psychologie* l'étude sur Tourguéniev, II, et l'appendice N.

d'événements ordinaires. De là dérivent les traits principaux qui se reconnaissent dans tant de romans contemporains : médiocrité des héros, diminution systématique de l'intrigue, suppression presque complète des faits dramatiques, multiplicité du détail presque insignifiant, — il a une plus forte signification de vie commune, et c'est là l'objet propre de la peinture. On peut considérer, même aujourd'hui, *l'Education sentimentale* de Flaubert comme le modèle le plus définitif de cette sorte de romans. C'est bien la jeunesse du temps de Louis-Philippe qui revit dans cette œuvre, représentée par des personnages tels qu'il a dû s'en rencontrer beaucoup aux environs de 1845. D'innombrables échantillons ont évidemment existé, pareils à ceux que le botaniste-psychologue a catalogués et desséchés dans son herbier. C'est bien un raccourci des mœurs d'une époque, et que l'on aime ou non ce singulier livre, exécuté avec un si vigoureux talent dans un parti de grisaille et de monotonie, il est impossible de ne pas se dire, en le fermant, que l'on vient d'assister au détail d'une existence comme il s'en est produit des milliers de semblables à la même époque et sous le jeu des mêmes circonstances sociales.

Si le romancier de mœurs cherche ainsi l'effacement et la moyenne, il est logique que le romancier de caractères cherche, au contraire, la saillie et l'exception. Du point de vue de la représentation d'une classe sociale, l'individu typique est celui qui réunit en lui les qualités et les défauts

ordinaires de cette classe, partant un personnage médiocre. En revanche, il semble que, dans l'ordre du caractère, l'individu typique est celui qui porte ce caractère à son plus haut degré d'intensité. Tartufe ne s'offre pas comme un très bon représentant de la classe de ceux qui hantent les églises, car il y constitue une exception par la noirceur de son mensonge, la férocité de son égoïsme, l'acharnée et sourde persévérance de ses entreprises. Il est, par contre, un excellent exemplaire de l'hypocrite, car tous les traits de l'hypocrite sont ceux qui se retrouvent dans ce caractère, montrés sous la pleine lumière et avec un développement accompli. De même le Julien Sorel de *Rouge et Noir* n'est pas un bon représentant du provincial instruit et pauvre qui veut se hisser jusqu'aux hautes sphères du monde parisien. Sa haine invincible contre l'ordre établi, ses qualités formidables de résolution, l'ardeur folle de sa convoitise, l'isolent du reste de ses pareils et en font une sorte de monstre social. Il est, d'autre part, un excellent exemplaire de l'ambitieux, précisément parce que ses facultés exceptionnelles sont celles qui mettent un homme en guerre avec ses semblables et qui le précipitent à l'assaut de la fortune, en proie au plus sauvage désir de parvenir.

On pourrait multiplier les exemples. Ces deux-là suffisent à montrer que le peintre de caractères aboutit aussi nécessairement à copier le personnage supérieur que le peintre de mœurs à reproduire le personnage moyen. La littérature d'obser-

vation, suivant qu'elle s'oriente d'un côté ou de l'autre, change donc sa méthode en changeant son objet. Peut-être l'effort suprême consisterait-il à reproduire à la fois les mœurs et les caractères. Balzac l'a tenté. Il y a réussi à maintes reprises. Mais beaucoup de critiques lui reprochent ses parfumeurs hommes de génie, ses dandies à haute portée intellectuelle, ses boursiers napoléoniens, et les autres ne lui pardonnent pas les prodigalités de ses humbles descriptions, le pullulement de ses bourgeois, de ses maniaques et de ses imbéciles. En définitive, il est demeuré le seul romancier capable de cette double vision du monde social et du monde individuel, grâce à une puissance de génie créateur qui le met à part de toutes les théories. Il n'a pas un seul modèle de roman, il en a et quatre et cinq et six. Est-ce que *le Curé de Tours*, *Béatrice*, *la Peau de chagrin*, *Louis Lambert*, *Honorine*, n'appartiennent pas chacun à un genre particulier, et comment ramasser en une formule cette production d'un Protée qui s'est tour à tour incarné dans le songe mystique de *Séraphita* et dans la trivialité satirique des *Employés*?

IV

Stendhal, n'a eu, lui, qu'un moule de romans. *Armance*, *le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse de Parme* sont construits avec plus ou moins d'habi-

leté, mais sur le même plan et par un artiste que toutes les circonstances d'humeur et de destinée poussaient à devenir un peintre de caractères. Cet homme, brave et subtil, héroïque et réfléchi, qui avait vécu dans la brûlante, dans l'électrique atmosphère du premier Empire, possédait, développé en lui au plus rare degré, le sens de l'énergie. Il avait agi et il avait vu agir. Ajoutez à cela que ses études sur l'Italie de la Renaissance avaient achevé de lui montrer quel relief la médaille humaine peut prendre au regard du contemplateur pour peu qu'elle soit intacte et bien frappée. Beyle se rendit compte de très bonne heure qu'il y a deux sortes très distinctes de créatures humaines, celles qui sont domestiquées et celles qui sont demeurées entières et violentes (1). C'est à la recherche et à la peinture de ces dernières qu'il se voua. Il se trouvait mieux outillé qu'un autre pour cette étude. Il était un idéologue, nourri à la forte école des Condillac et des Destutt de Tracy, partant très capable de montrer le détail complet d'un mécanisme intérieur, et c'est en effet au point de vue intérieur que doit se

(1) « ... C'est un de ces civilisés toujours prêts à commettre quelque acte sauvage. » Cette belle formule est d'Hippolyte Castille, dans une nouvelle intitulée : *Histoire de ménage*, où se trouve le meilleur portrait peut-être qui ait été donné des hommes de l'empereur. Cette remarquable eau-forte psychologique mériterait les honneurs d'une exhumation, comme bien d'autres pages sorties de la plume de ce trouble et puissant écrivain, qui fut l'ami de Balzac. Malheureusement, il n'a rien achevé, pas même *Histoire de ménage*, qui commence comme un chef-d'œuvre et dont la fin déshonore le début.

placer l'écrivain qui veut démonter et démontrer les rouages d'un caractère singulier. En nature humaine, tout ce qui est très intense est aussi très compliqué. La monographie d'un personnage d'exception comme le Sorel de *Rouge et Noir* ou le Mosca de *la Chartreuse de Parme* suppose, pour être complète, la vision et la notation d'une innombrable quantité de petits moments psychologiques, et la langue de la fin du dix-huitième siècle, cette algèbre morale, était un instrument unique pour une semblable besogne. La preuve en est, non seulement dans les livres de Beyle, mais dans les rares romans d'analyse, écrits de ce style, comme *l'Adolphe* de Benjamin Constant. Il y avait là une forme d'une tradition très française et à laquelle il n'a manqué justement que d'être moins française, en un temps où l'exotisme de l'art romantique ensorcelait les imaginations.

S'il est donc aisé de déterminer les causes qui ont tourné l'auteur de *Rouge et Noir* du côté du roman de caractères, il ne l'est pas moins de déterminer celles qui ont fait prospérer le roman de mœurs dans la seconde moitié de notre dix-neuvième siècle. La première et la plus importante a été le désir de donner à l'œuvre littéraire un appareil scientifique. Beaucoup d'excellents esprits ont aperçu cette vérité que l'histoire nouvelle s'efforçait de reconstruire, à grand renfort de témoignages et dans tout leur détail réel, les façons de vivre d'autrefois. Avec quelle minutie un Mi-

chelet, un Augustin Thierry, un Carlyle, n'ont-ils pas recherché les plus humbles, les plus mesquins renseignements sur les mobiliers, les costumes, la nourriture des âges qu'ils ont tenté de ressusciter? N'était-il pas possible de faire à l'avance cette besogne pour l'âge contemporain et de ramasser dès aujourd'hui les documents capables de servir à l'histoire privée de notre époque? Le simple sous-titre de *Madame Bovary*, celui des *Rougon-Macquart*, ceux aussi des divers livres de M. Alphonse Daudet, attestent cette préoccupation, que Balzac avait exprimée déjà dans la préface de *la Comédie humaine* : « En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires*, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié dans tous les temps, en Egypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner l'histoire des mœurs? Le morceau de Pétrone sur la vie privée des Romains irrite plutôt qu'il ne satisfait notre curiosité... Peut-être pouvais-je arriver à écrire cette histoire oubliée par tant d'historiens. » En second lieu, la société moderne, pareille sur ce point à toutes les sociétés démocratiques, est peu favorable au développement des personnalités très intenses et très vigoureuses. Pour le peintre de caractères, les modèles s'y font rares, tandis qu'il lui suffit d'ouvrir les yeux pour apercevoir le fonctionnement des grands organismes sociaux qui absorbent l'homme et font de lui une de leurs cellules. C'est la grande valeur de M. Zola d'avoir vu ce fait social et de l'avoir montré avec une extrême puissance dans

ses romans, comme *le Ventre de Paris*, comme *le Bonheur des dames*, comme *Germinal*, où le personnage principal est non plus tel ou tel homme, mais un quartier, un magasin, une mine. La plupart du temps, l'écrivain français a grandi dans un milieu de vie bourgeoise où il a constaté la soumission au métier, l'enrôlement docile dans quelque carrière, le pétrissage de l'individu par les forces collectives, en un mot l'action des mœurs sur les personnes. — Enfin, si la langue de la fin du dix-huitième siècle était merveilleusement apte à noter des décompositions d'idées, celle que nous ont léguée les maîtres de 1830 se trouve particulièrement capable de copier des milieux, et qui niera l'influence de l'outil sur l'ouvrier? A travers la descendance de Théophile Gautier, cette langue française, enrichie de termes pittoresques, souple et compliquée, vibrante et colorée, est parvenue à un « rendu » des choses visibles véritablement extraordinaire. Elle excelle à évoquer des intérieurs de maison, des physionomies de rues, toute la gesticulation de la vie, toute la portion perceptible des habitudes quotidiennes. Quoi d'étonnant si les écrivains se complaisent à broser ces toiles pour lesquelles les couleurs sont là, toutes préparées?

V

L'école de l'observation — car ces réflexions s'appliquent à cette seule école et non pas à ceux de nos romanciers, et il en est d'un très beau talent, qui pratiquèrent une esthétique différente (1), — s'est donc cantonnée dans le roman de mœurs. Les excès qui ont pu être commis au nom de ce principe ne doivent pas empêcher la critique de reconnaître la très réelle valeur de la tâche accomplie. En achevant la lecture du livre de Stendhal qui a fourni prétexte à ces quelques notes, j'imagine pourtant qu'un renouveau du roman de caractères est possible à côté de cette efflorescence du roman de mœurs. Si les artistes à la suite de Balzac et de Flaubert ont été préoccupés par l'histoire, ils ne l'ont pas été au même degré par la psychologie.

(1) M. Octave Feuillet par exemple, si méconnu des jeunes écrivains à cause de ses procédés de rhétorique spéciaux et à qui nous devons les monographies les plus exactes de l'homme et de la femme du monde entre 1850 et 1880; — M. Pierre Loti, qui est venu démontrer par ses admirables livres que l'Idylle pouvait être rajeunie et modernisée jusqu'à tout faire paraître conventionnel en regard. On ne saurait trop multiplier ces exemples. Ils démontrent l'insuffisance des formules fixes et des doctrines arrêtées. La Vie dans l'Esprit, comme dans la Nature, échappe à la définition. Elle est chose sacrée et qui ne relève que de la Cause Inconnue.

Cette science, qui s'est développée avec tant de force, grâce aux magnifiques travaux de l'Ecole anglaise, est demeurée presque sans influence sur la conception de l'âme humaine telle que les romanciers d'observation nous la montrent. Pour n'en citer qu'un seul exemple, il est acquis aujourd'hui que l'imagination diffère d'homme à homme, non point seulement par l'intensité, mais par le genre. Dans telle tête ressuscitent des images de sentiments, dans telle autre des images de sensations, dans une troisième des images de raisonnement. M. Taine a renouvelé la critique littéraire par l'application de cette vérité. Vous chercheriez en vain un roman moderne où il en soit tenu compte. Dans la *Madame Bovary* de Flaubert, par exemple, tous les personnages ont le genre d'imagination de l'auteur lui-même, cette étonnante et obsédante vision du moindre détail physique. Et cependant, qui ne s'en rend compte? — dans un groupe d'êtres humains, les formes d'esprit doivent être différentes, par suite la marche de la volonté. Ce qu'il y a de remarquable dans Stendhal, bien au contraire, c'est qu'il tient compte de toutes les vérités psychologiques acquises de son temps et de celles aussi qu'il a devinées. Il est pareil en cela à la grande romancière anglaise, George Eliot. L'un et l'autre ont aperçu et réalisé avec la nuance de leur génie ce problème difficile : la mise en action des grandes lois connues de l'esprit. Cette mise en action est l'œuvre propre du roman de caractères, et aucun de ceux

qui la tenteront ne pourra se dispenser de connaître *le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse de Parme*, au même titre que *Silas Marner* et que *le Moulin sur la Floss*. Cela ne suffit-il pas à la gloire de Beyle?