

VII  
GUY DE MAUPASSANT

---

I  
PREMIÈRES ŒUVRES (1)

M. Guy de Maupassant a publié cette semaine *Miss Harriett*, — recueil de nouvelles ainsi nommé à cause du titre de la première. Je voudrais, à cette occasion, caractériser en quelques-uns de ses traits généraux la physionomie de ce romancier, très jeune encore, mais dont la renommée est déjà grande. Parmi les écrivains qui ont eu leurs vingt ans aux environs de 1870, l'auteur de *Miss Harriett* est sans doute celui dont le talent a le plus profondément pénétré dans la masse des lecteurs. Si je ne me trompe, c'est dans une Revue aujourd'hui disparue : *la République des lettres*,

(1) Cette étude écrite à l'occasion de *Miss Harriett*, et publiée dans le *Journal des Débats* du 2 mai 1884, marque le point de départ dans le développement de l'œuvre de Maupassant. Rien n'a été retouché à ces pages, qui gardent du moins une valeur de document.

et sous le pseudonyme de Guy de Valmont, que M. de Maupassant donna ses premières pages. C'était un puissant et hardi poème qui s'intitulait : *Au bord de l'eau*. Dans ces vers étranges, d'une facture à la fois simple et savante, circulait un souffle de jeunesse, de rêverie et de sensualité. C'était, dans un paysage d'eau courante, et tour à tour sous l'accablement du soleil du Midi et la fraîcheur de la lune de minuit, l'évocation des baisers de deux affolés d'amour. Il y avait là une fureur de panthéisme enivré, une fièvre brûlante, et en même temps un je ne sais quoi de robuste, la libre et heureuse allure d'un être fort. Le poème établit du coup la réputation de M. de Maupassant dans les petits cénacles de littérateurs. Une nouvelle, *Boule-de-Suif*, imprimée dans le volume des *Soirées de Médan*, révéla que le poète d'*Au bord de l'eau* était aussi un conteur d'une sûreté de procédés dès lors accomplie et d'une singulière acuité d'observation. *Boule-de-Suif* était, on se le rappelle, le récit d'un épisode du temps de la guerre. Le voyage de quelques bourgeois de Rouen à travers les lignes prussiennes faisait la matière de ce petit roman. Cette anecdote avait suffi à l'écrivain pour mettre à jour la nuance de comique dont s'accompagnent les plus tragiques événements de l'histoire : la réapparition des petits égoïsmes privés à travers le fracas des grandes catastrophes, les compromis de conscience auxquels l'instinct du bien-être amène si vite les poltrons. La composition de ce morceau rappelait

le « faire » de Mérimée, et son style serré valait presque celui de Flaubert. M. de Maupassant a, depuis lors, tenu ce que promettait ce retentissant début. Le recueil de ses vers, son roman d'*Une Vie*, ses volumes de nouvelles : *les Contes de la Bécasse*, *Mademoiselle Fifi*, *la Maison Tellier*, le journal de son voyage en Algérie : *Au soleil*, — c'est, je crois, toute son œuvre publiée, — ont montré en lui un écrivain de race, d'une réelle puissance de production, capable de se renouveler et de se développer à travers une riche variété de sujets. Mais ni cette puissance ni cette variété ne suffiraient à expliquer la faveur à la fois littéraire et populaire avec laquelle ont été accueillis ces livres. M. de Maupassant a eu la chance rare de séduire les raffinés à la fois et le gros public. Je vois deux raisons à cette fortune : la première est que l'auteur d'*Une Vie* et de *Mademoiselle Fifi* représente avec beaucoup d'intensité quelques tendances de la génération nouvelle; la seconde me paraît résider dans un tour particulier d'esprit qui lui a permis de traduire ces tendances d'une façon accessible à tous et bien conforme à la vieille tradition française. Ces deux points valent qu'on y insiste. Il y a là matière à bien des réflexions sur les lettres actuelles.

Quand on parle des tendances de la génération nouvelle, on risque fort de prononcer une phrase dépourvue d'un sens bien précis. La ligne générale d'une époque ne se dessine guère avec netteté

qu'au moment où cette époque close recule dans la perspective du passé. Il est certain que nous comprenons aujourd'hui la Restauration mieux que ne pouvaient faire un Sainte-Beuve ou un Stendhal, emportés qu'ils étaient l'un et l'autre par le flot mouvant du monde qui les enveloppait. N'y a-t-il pas cependant quelques indices que même les contemporains peuvent recueillir et signaler au passage? Lorsque, par exemple, la plupart des livres écrits par des jeunes gens offrent les uns avec les autres deux ou trois grands traits de ressemblance, n'est-on pas en droit de considérer ces traits comme essentiels et d'y reconnaître les signes probables d'un changement dans les mœurs et dans les âmes? Si l'on examine de ce point de vue les principales productions des nouveaux venus en littérature, on trouvera, ce me semble, que la plupart sont marquées d'un triple caractère : pessimisme, préoccupation scientifique et souci minutieux du style. — Je dis pessimisme, en donnant à ce mot son sens d'origine : il y a dans la misanthropie de nos romanciers récents, dans la mélancolie de nos poètes, dans la sombre extravagance de nos fantaisistes, une reprise très inattendue de ce qui fut, au lendemain de *René*, le mal du siècle. Sans doute, la rhétorique a changé du tout au tout. L'école présente est volontiers brutale et cynique, au lieu que les premiers « enfants du siècle » étaient plutôt élégiaques et rêveurs. Mais, que nos modernes Obermanns aient passé par la salle de clinique et la

brasserie, ils n'en sont pas moins des Obermanns. L'inutilité finale de l'effort humain est l'objet habituel de leur plainte. Si les paroles de la chanson se trouvent modifiées, la triste mélodie est demeurée la même. Rien qui contraste davantage avec le positivisme heureux, le culte du succès, la forte poussée de vie matérialiste dont le début du second Empire donna le spectacle. Soit que l'analogie des catastrophes politiques ait produit une identité dans les sentiments, soit que notre civilisation moderne porte en elle quelque chose d'inguérissablement douloureux et meurtri, voici que les temps sont revenus des renoncements désespérés, de l'« à quoi bon » donné comme réponse aux questions angoissantes sur le but de la vie. Le règne de Werther est arrivé de nouveau, mais cette fois c'est réellement le Werther-carabin dont M. Guizot parlait à propos de *Joseph Delorme*. — C'est là le second des traits de la jeune école, celui par lequel son esthétique se rattache à la génération précédente : si la littérature actuelle est volontiers désespérée, elle est plus volontiers encore scientifique. En cela elle est bien la fille d'un âge de découvertes expérimentales et de création industrielle. Le goût du fait demeure sa passion maîtresse, et l'exactitude est pour elle le terme suprême de l'art. On s'est beaucoup moqué des prétentions physiologiques de quelques romanciers, ceux-là mêmes qui sont le plus en vogue; mais il est évident qu'avec leurs romans tout imprégnés de théories sur le système nerveux,

ils ont conquis d'énormes succès. Concluons-en qu'ils flattent un des besoins profonds de notre temps, et d'autre part observons que ces mêmes romanciers ont raffiné de plus en plus sur leur expression. — Par ce troisième trait la jeune école se distingue encore de la génération précédente. Ceux qui menèrent la réaction contre le romantisme, après *les Burgraves* et au lendemain de 1840, préconisèrent le retour à une forme sans pittoresque. Ils exaltèrent la prose et la poésie classique. Ils applaudirent aux comédies en vers de M. Augier, plus tard aux romans de M. About, par horreur des excès de la prose imagée, de la poésie à recherches plastiques. Aujourd'hui le style des nouveaux auteurs se rattache en ligne directe à Théophile Gautier, partant à Victor Hugo, partant à Chateaubriand. Toutes les curiosités de mots, gloire et tourment d'un Aloysius Bertrand et, avec lui, des purs romantiques, n'étaient que le commencement de cette torture de la forme que s'infligent les maîtres et les disciples de l'école nouvelle. — Le tout fait une esthétique étrangement mêlée, d'une nature hybride et complexe, où les contrastes se heurtent; mais qu'elle reproduit bien l'image de cette fin de siècle, encombrée des débris de tant d'espérances!

Ceux qui ont l'habitude des analyses intellectuelles ont dû remarquer dès les premiers essais de M. de Maupassant que ces trois tendances de l'époque travaillaient en lui. Dans *Boule-de-Suif*, sous l'apparente indifférence et la froideur vo-

lontaine du récit, il laissait apparaître la misanthropie la plus irrémissible, et il n'est pas une de ses nouvelles, ou brève ou développée, de laquelle ne se dégage une mortelle senteur de nihilisme. Qu'il raconte l'histoire entière d'une âme de femme, comme dans *Une Vie*, ou qu'il étudie, comme dans *l'Héritage*, comme dans *En famille*, comme dans *Garçon, un bock!* un épisode détaché, un coin de nature, une anecdote, toujours et partout il prend pour objet propre de son analyse la mise à nu d'une misère du cœur, la dénonciation d'un égoïsme caché, la découverte d'une déception. La créature humaine lui apparaît comme menée par un petit nombre d'instincts qui trouvent à se faire jour sous tous les mensonges des convenances, sous tous les enthousiasmes des sentiments, — et nous allons ainsi, menés par ces impulsions irrésistibles, jusqu'au terme suprême de notre existence, qui est le malheur et la mort. Ce n'est pas là un caprice d'artiste, c'est une manière de voir initiale et finale, c'est une méthode aussi, qui se double, dans le cas de M. de Maupassant, d'un souci constant de vérification scientifique. Depuis l'impersonnalité calculée de ses récits, où il a bien soin de s'effacer lui-même le plus qu'il le peut, jusqu'au choix de ses sujets, empruntés le plus souvent à l'existence quotidienne, tout dans cet écrivain révèle la recherche du document exact. C'est vers la Vérité qu'il a aiguillé le train de ses idées, non vers la Beauté. Ce qu'il s'efforce de donner, ce sont les échantillons, copiés d'après nature, des

différentes classes sociales qu'il a observées. Il a exécuté ce programme à maint endroit de ses œuvres. On lui doit déjà quelques monographies du paysan normand, par exemple, surprenantes de réalité. Je citerai les contes qui ont pour titres : *Un Normand, Aux champs, les Sabots, la Mère Sauvage, la Fille de ferme*. C'est de la peinture à la fois minutieuse et significative. Cela tient de l'eau-forte et du procès-verbal, et la prose dans laquelle ces morceaux sont rédigés sauve leur auteur de la platitude, écueil habituel des observateurs trop méticuleux. Le culte de la forme irréprochable est en effet aussi vif chez M. de Maupassant qu'il a pu l'être chez les stylistes les plus scrupuleux de l'école de l'art pour l'art. Si l'on en doutait, il suffirait de lire les pages de critique qu'il a mises cet hiver en tête de la Correspondance de Flaubert. Il n'était pas besoin de cette profession de foi pour deviner chez lui la passion du mot pittoresque et de la phrase bien nombrée. Certains morceaux de facture sont à eux seuls un *credo* littéraire. Je choisis dans *Au soleil* cette description, un lever de la lune au bord d'un lac de sel : « La pleine lune emplissait l'espace d'une clarté luisante qui semblait venir tout ce qu'elle frôlait. Les montagnes, jaunes déjà sous le soleil, les sables jaunes, l'horizon jaune semblaient plus jaunes encore, caressés par la lueur safranée de l'astre. Là-bas, devant moi, le Zar'z, le vaste lac de sel figé, semblait incandescent. On eût dit qu'une phosphorescence

fantastique s'en dégagait, flottait au-dessus, une brume lumineuse de féerie, quelque chose de surnaturel, de si doux, de si captivant le regard et la pensée, que je restai plus d'une heure à regarder, ne pouvant me résoudre à fermer les yeux. Et partout, autour de moi, éclatant aussi sous la caresse de la lune, les burnous des Arabes endormis semblaient d'énormes flocons de neige tombés là... » J'imagine qu'un professeur de rhétorique moderne, comme Sainte-Beuve s'est amusé à l'être dans quelques passages de son *Chateaubriand*, donnerait de cette page un bien curieux commentaire. Il montrerait la recherche d'harmonie imitative de ce « tombés là » qui termine sur une sonorité sourde cette phrase d'abord légère et vibrante comme un rayon de lune. Il remarquerait le choix des mots : « luisante, — frôlait, — caressés », l'alanguissement que donne à la période cette incorrection volontaire : « de si captivant le regard et la pensée... » Une fois entraîné par la doctrine qui veut que le style soit l'équivalent complet, le substitut intégral de la sensation, à quel scrupule de détail n'arrive-t-on pas ! Le laborieux Flaubert que ses lettres nous ont montré écrivant « dans les affres » — le terme est de lui — était ravi d'avoir terminé son conte d'*Hérodiade* par un adverbe qui lui semblait reproduire le pas et l'effort des deux esclaves chargés de la tête de Jean : « Comme elle était très lourde, ils la portèrent *alternativement*... » Poussée à l'extrême, la logique du style d'images doit en effet aboutir à

des recherches de cet ordre, de même que la logique du style d'idées conduisit Stendhal à écrire comme le code civil. On dirait que le langage humain, produit complexe de la sensation et de la réflexion, oscille entre ces deux pôles, de l'onomatopée à l'algèbre.

Elles sont donc bien reconnaissables dans M. de Maupassant, les trois maîtresses tendances de notre littérature nouvelle; mais voici qui distingue aussitôt cet écrivain de la plupart des représentants de cette littérature. Il est sans doute le seul dont on puisse dire que son œuvre respire la santé. Il y a en effet une santé littéraire comme il y a une santé physique, et l'une n'est pas beaucoup plus aisée à définir que l'autre. Est-ce dans le fond des idées, est-ce dans la forme que cette santé littéraire réside? Ailleurs évidemment, car telle œuvre est morale dans ses tendances, accomplie dans son style, dont on ne saurait dire qu'elle est saine. Pour ne citer qu'un exemple, mais des plus illustres, les *Pensées* de Pascal ne sont-elles pas d'une élévation sublime, d'une tenue irréprochable de langue? Qui affirmera cependant que ce n'est point là un livre malade? Je n'ai pas dit un livre de malade, car il se rencontre des écrivains d'une belle vigueur physique qui n'ont pas la santé littéraire : témoin Balzac. D'autres ont, comme Voltaire, passé leur vie dans le plus affolant état d'excitabilité morbide, dont l'œuvre écrite est d'une santé parfaite. C'est par le contraste, me semble-

t-il, qu'on peut se rendre un compte exact de cette vertu de la santé, en analysant ce qui constitue proprement la maladie d'un talent. On trouvera que cette maladie réside uniquement dans ce fait que l'écrivain n'a pu se retenir d'abuser d'une de ses qualités, si bien que cette qualité s'est convertie, par une hypertrophie involontaire, en une sorte de défaut. — Celui-ci possédait un sens exquis de la valeur des mots, une vision subtile de leur vie physique. Il a exaspéré en lui ce pouvoir et il aboutit à ce que l'on peut appeler la névropathie de la phrase. Cet autre, doué du charme et de l'élégance, outre sa délicatesse jusqu'à la manière. Un troisième avait le don de l'éloquence passionnée, il en arrive à l'éloquence douloureuse, à la passion torturante. Ce fut le cas de Pascal. Carlyle était naturellement un visionnaire, il finit par écrire une prose d'halluciné. Dans notre frêle machine nerveuse, chaque faculté puissante a une tendance à s'assimiler toutes les autres. Elle absorbe la sève de l'âme tout entière. La maladie commence avec cette perte de l'équilibre. Lorsque la faculté ainsi dominatrice est de premier ordre, la maladie se fait magnifique, elle entre pour une part dans la beauté du génie. Lorsque la faculté maîtresse est inférieure, la maladie est d'un genre inférieur comme elle; mais, dans l'un et dans l'autre cas, c'est une même marche; c'est un exorbitant, un démesuré développement d'un pouvoir de l'esprit aux dépens des autres. Dans les époques de littérature avancée

comme est la nôtre, ces maladies du talent se multiplient, par une loi facile à comprendre : l'écrivain qui veut créer, c'est-à-dire faire du nouveau, cherche à dépasser ceux de ses prédécesseurs qui ont été doués de la même sorte de talent que lui. Il outre ses procédés afin d'être plus intense qu'ils ne le furent, et c'est ainsi, qu'exaspérés par cette concurrence, les artistes se font de plus en plus rares dont on peut dire qu'ils gardent un équilibre complet de leur nature intellectuelle.

Jusqu'à ce moment, cet équilibre est une caractéristique de M. Guy de Maupassant. Si la santé littéraire consiste dans une sorte de pouvoir d'arrêt de nos facultés, ce romancier possède cette santé-là. Son œuvre vaut ce qu'elle vaut, dans la hiérarchie des œuvres. On discutera sur la place qu'il convient de lui assigner. Je ne crois pas qu'on puisse lui refuser ce caractère d'être parfaitement équilibrée et lucide. Examinez, une par une, ce que sont devenues chez lui les trois tendances qui lui sont communes avec tant de ses confrères, et vous trouverez qu'il s'est préservé jusqu'ici des excès qu'elles apportent le plus souvent avec elles. Il est misanthrope jusqu'au pessimisme. Mais sa misanthropie n'aboutit pas à la noire, à la furieuse calomnie de l'espèce humaine, ni son pessimisme à la nausée universelle. Il garde une bonne humeur dans ses ironies, une gaieté dans ses satires, une bonhomie enfin dans ses dégoûts. Son amertume ne va pas jusqu'à la cruauté. Son mépris de la

vie n'est pas, en un mot, inconciliable avec la vie même, comme chez un Flaubert ou un Baudelaire. Pareillement, son souci d'analyse ne l'amène pas à cette minutie acharnée, à cette manie de la toute petite note, à cette préoccupation de la nuance infiniment ténue, — défaut habituel des analystes. Il continue à voir dans les personnages qu'il met sur pied des créatures totales, si je peux dire. Il n'a pas cessé d'avoir le sentiment des ensembles, tout en ayant un sens très aiguisé du détail. Enfin, et c'est assurément le signe le plus évident de la justesse de cet esprit, son culte scrupuleux du mot ne l'a pas conduit à la maladie du mot. Il a évité ce danger, le plus redoutable pour un écrivain que préoccupent les sonorités et les couleurs. Il écrit une prose facile et agile. Les curiosités de la langue, si tentatrices, lui demeurent étrangères, et ces raffinements presque affolés de l'expression, féconds en délices intellectuelles, mais périlleux pour le développement de tout l'esprit. Il y a comme du plein air dans cette prose, une souplesse heureuse et franche à la fois. Cette liberté explique pourquoi même la foule des lecteurs a trouvé du plaisir à lire ces livres, d'une facture mesurée dans leur hardiesse. C'est là une sorte de sagesse tout à fait conforme à la tradition de notre race, et ceux qui ont pu s'y tenir ont toujours été assurés de séduire le public, même lorsqu'ils n'avaient pas les dons remarquables de l'auteur d'*Une Vie*.

Avec ces dons natifs et cette maîtrise de soi

dont il a fait preuve, avec son succès rapide et l'aisance de sa production, M. Guy de Maupassant laisse attendre de lui une œuvre considérable. Dans quel sens exécutera-t-il cette œuvre? C'est ce qu'il est difficile de prévoir aujourd'hui, précisément parce que cet artiste est très accompli et qu'il n'a pas donné de ces ébauches, inachevées, mais indicatrices. Il paraît probable que, continuant la série de ses études sociales, il nous laissera une sorte de tableau de la vie française, tant provinciale que parisienne, exécuté, comme Tourguéniev le fit pour la vie russe, avec une objectivité presque absolue. La question est de savoir si ce romancier qui s'est jusqu'ici borné à l'analyse de créatures simples, telles que le paysan, le petit bourgeois, la fille, se décidera enfin à étudier et à montrer des créatures plus compliquées. Dans l'univers psychologique comme dans l'univers physiologique, il y a une hiérarchie des formes et comme une échelle des organismes. L'humanité va de la brute au grand artiste, de la fille de ferme à George Sand, d'un caporal à Napoléon I<sup>er</sup>. L'école de l'observation, à laquelle se rattache M. de Maupassant, doit, pour épuiser tout son principe, être capable de reproduire les espèces sociales les plus complexes, comme elle s'est montrée capable de reproduire les moins raffinées. M. de Goncourt a senti cette nécessité, lorsqu'il a écrit *Chérie* après *Germinie Lacerteux*. Balzac, auquel il faut toujours revenir comme au maître du roman moderne, a fait succéder à ses études de petite bourgeoisie ses mer-

veilleux romans sur la vie parisienne, sur l'aristocratie et sur les artistes. Il n'est pas un de ceux, — et ils sont nombreux — auxquels le talent de M. de Maupassant est cher, qui ne souhaite cette évolution de son talent et qui ne l'espère.

1884.

## II

## SOUVENIRS PERSONNELS (1)

Le grand romancier dont la longue agonie s'est terminée cette semaine d'une façon trop prévue et pourtant si triste s'appliqua trop soigneusement toute sa vie à réserver les coins intimes de sa personnalité pour que ceux qui l'ont connu ne se conforment pas à ce qui fut son constant désir. Aussi en évoquant, au lendemain de l'irréparable catastrophe, quelques souvenirs d'un compagnonnage littéraire qui remonte à plus de seize années, voudrais-je seulement donner deux ou trois notes capables de mieux éclairer, non pas cette personne, — même morte, elle ne nous appartient pas, — mais cet esprit, dont l'œuvre nous appartient, et son histoire. La critique a été unanime à reconnaître quelle perte les Lettres françaises avaient subie par cette soudaine disparition du plus complet, du plus puissant des artistes de la génération entrée dans le monde lors de la dernière guerre. Il ne semble pas qu'elle ait suffisamment dégagé ce qui demeure le plus précieux enseignement de cette existence — cette fidèle obstination de Maupassant à ne servir en effet que les Lettres, son dédain pour toutes les misères des discussions

(1) A l'occasion de sa mort (juillet 1893).