

DE FLAUBERT À RENARD: LA QUÊTE DU RÉCIT

Italo Caroni

Tout écrivain est amené, plus ou moins souvent, à parler de son métier, des affres ou des délices du travail littéraire. Pour les uns, écrire c'est un jeu; pour d'autres, un pensum. Si Hugo dompte mal son génie fougueux, Mallarmé au contraire rêve éternellement devant la plage blanche. Ecrire, pour l'écrivain comme pour le philosophe, c'est aussi une affaire de *méthode*. Montaigne ne peut composer ses *Essais* qu'en suivant son humeur vagabonde, son style "primesautier"; Pascal communique le vertige autant par son "esprit de géométrie" que par son "esprit de finesse"; Diderot s'amuse à détruire l'illusion romanesque alors même qu'il est en train de la créer; Flaubert désespère quelquefois d'atteindre l'adéquation parfaite entre "les belles pensées" et "la belle forme"

Il est passionnant, ce dialogue du créateur avec sa création, cette quête inlassable du graal artistique. Mais que d'obstacles, avant d'y arriver! Combien de fois ne faut-il pas tout détruire et tout recommencer? On peut suivre de près ce jeu de patience et de pénitence chez un écrivain comme Jules Renard, cet "écorché vif", apôtre du style transparent, maniaque du naturel qui n'aboutit souvent qu'au pur artifice. Ses réflexions sur le travail artistique abondent dans le *Journal*, dans la *Correspondance*, dans sa critique théâtrale et dans maintes pages de ses autres écrits (1)

En glanant dans ces ouvrages, on s'aperçoit tout de suite que Jules Renard renie la tradition romanesque telle qu'elle avait été pratiquée par ses prédécesseurs et par ses contemporains. Pour nous en tenir aux seuls grands réalistes-naturalistes, rappelons ces quelques passages: "Flaubert n'est pas *naturel*. Son style, c'est toujours un peu un style de thème. Il le fabrique sur l'heure; quelquefois c'est manqué." (*Journal*, p. 511) (2); Maupassant "avait bien du talent,

(1) — Nous avons procédé à un relevé systématique de ces réflexions pour l'élaboration de notre thèse: *A temática de Jules Renard*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1971.

(2) — Jules Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1935.

mais quelles ficelles” (*Lettres Inédites*, p. 243) (3); Zola” “a le style gras comme Mérimée a le style maigre” (*Dans la Vigne de Jules Renard*, p. 28) (4)

Le style, au sens étroit comme au sens large — l’art d’écrire ou l’art de composer — de ces écrivains suscite parfois son admiration, mais plus souvent sa méfiance, parce que Renard flaire partout le procédé. Le “style du thème” ou “le mot de la fin”, voilà sa cible.

La hantise du naturel revient sans cesse dans les pages du *Journal*: “Le style, c’est l’oubli de tous les styles” (p. 66); “Je veux me faire un style clair aux yeux comme une matinée de printemps” (p. 345); “Style pur comme l’eau est claire, à force de travail, à force de s’user, pour ainsi dire, sur les cailloux” (p. 612); “Le beau style ne devrait pas se voir” (p. 843) Le style c’est l’absence de style, mais “à force de travail” L’idéal ce serait d’aboutir à la transparence absolue. Par le travail incessant de la forme, arriver au naturel.

Même hantise quant aux procédés d’affabulation romanesque. Le récit rêvé doit masquer tout effort de mise en récit. Rien de plus conventionnel que le roman; donc, il faut le proscrire. Ouvrons à nouveau le *Journal*: “La formule nouvelle du roman, c’est de ne pas faire de roman.” (p. 88); “À ceux qui me disent ‘Faites du roman’, je réponds que je ne fais pas de roman” (p. 247); “Dès qu’une vérité dépasse cinq lignes, c’est du roman.” (p. 529); “Vérité. Quelques romanciers la font bien sortir du puits, mais tout de suite ils l’enveloppent dans un tas de couvertures.” (p. 624)

Parmi les techniques d’affabulation, les discordances temporelles entre l’histoire et le récit ont joué un rôle capital dans la tradition romanesque. Gérard Genette, qui les désigne du nom d’*anachronies*, s’empresse de préciser: “On ne se donnera pas le ridicule de présenter l’anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne: c’est au contraire l’une des ressources traditionnelles de la narration littéraire.” (5) Il ne serait peut-être pas faux de prétendre qu’il ne peut y avoir de construction artistique dans déformation de l’ordre chronologique et causal des événements. Seule la vie obéit à la chronologie et à la causalité. L’oeuvre artistique, elle, n’obéit qu’à ses propres lois, qui ne sont pas forcément celles de la logique naturelle.

(3) — Jules Renard, *Lettres Inédites* 1883-1910, recueillies et annotées par Léon Guichard. Paris, Gallimard, 1957.

(4) — Jules Renard 1864-1964, *Dans la Vigne de Jules Renard*, Inédits recueillis et présentés par Léon Guichard, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

(5) — Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, p. 80.

Tout est bon pour l'écrivain, pourvu qu'il puisse communiquer une émotion à son lecteur. Et la manipulation du temps s'est toujours avérée l'un des moyens les plus efficaces pour susciter l'intérêt: signe de la liberté du romancier, elle lui confère tout pouvoir sur le lecteur

Mais, cette recherche de l'effet éloigne l'artiste de l'ordre naturel des événements. Autant dire, de la vie, selon Jules Renard, qui affirme: "Nouvelle et roman déforment la vie. Rien ne me choque plus qu'un retour en arrière, qu'une intrigue inventée de toutes pièces. Ce qu'il faut, c'est la peinture, qui donne l'illusion de la photographie." (Débuts littéraires, p. LV) (6)

Il est intéressant de caractériser l'oeuvre narrative de Jules Renard en tenant compte de ce souci obsédant d'en venir à bout des anachronies gênantes. Un premier rapprochement avec Flaubert permettra tout d'abord de définir la place exacte qu'occupe Renard au sein du mouvement naturaliste. Il s'agira ensuite de suivre l'évolution propre à son oeuvre même, pour mieux voir alors ce vers quoi elle tend obstinément.

Le parallèle entre *Madame Bovary* (1857) et *L'Écornifleur* (1892) s'impose au héros même du roman de Jules Renard. À Madame Vernet, qui lui demande d'indiquer des ouvrages pour sa bibliothèque personnelle, Henri, l'écornifleur, répond: "*Madame Bory*, d'abord. C'est l'histoire d'une dame qui est un peu comme vous. Elle ne sait pas ce qu'elle veut et elle finit par en mourir." (7) Les deux romans traitent du même thème — l'adultère —, sur un mode très ressemblant: critique, chez Flaubert; parodique, chez Renard. (8)

Les retours en arrière sont nombreux dans *Madame Bovary* (9): biographie des parents de Charles (p. 5-7); vie de Charles avant son entrée au collège de Rouen (p. 7-8); Emma au couvent (p. 33-37); biographies du Marquis d'Andervilliers (p. 43) et de son père (p. 46); passé suspect de M. Homais (p. 81); traits biographiques de Rodolphe (p. 119, 120-121); Emma se rappelant les temps heureux

(6) — Jules Renard, *Oeuvres Complètes*, Préface de Henri Bachelin, Paris, François Bernouard, 1925.

(7) — Jules Renard, *Oeuvres, I*, textes établis, présentés et annotés par L. Guichard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1970, p. 395.

(8) — Pour la construction critique de *Madame Bovary*, voir: L. Bopp, *Commentaire sur Madame Bovary*, Paris, A la Baconnière, 1951; M. Crouzet, "Le style épique dans *Madame Bovary*", in *Europe*, in *Littérature*, n.º 10, 1973. Pour l'intention parodique chez Renard, consulter les travaux de L. Guichard, notamment le chapitre "Une littérature contre la littérature", dans *Renard*, "La Bibliothèque Idéale" Paris, Gallimard, 1961, p. 55-76.

(9) — G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Editions Garnier, 1961.

de la ferme des Bertaux (p. 161); aventures de Léon à Paris, après son départ d'Yonville (p. 215); explication du respect inspiré par le docteur Larivière, appelé au chevet d'Emma agonisante (p. 297)

Les uns très rapides, d'autres faisant l'objet de tout un chapitre, ces retours vers le passé contribuent à la description d'une atmosphère, ou d'une tonalité, selon Flaubert lui-même, et à la caractérisation d'Emma, produit de cette atmosphère. Ces discordances temporelles sont un indice parmi d'autres de l'élaboration calculée à l'avance. Romancier soucieux d'objectivité, Flaubert n'ignore pas pour autant les ressources des anachronies. Malgré sa conception d'une littérature neutre excluant autant que possible toute intervention du narrateur, il n'en demeure pas moins romancier. Et, en tant que romancier, il ne peut rester indifférent aux règles de la construction du roman: "Quelle lourde machine à construire qu'un livre, et compliquée surtout."
(10)

Comme le rappelle J Neefs, bien des critiques et des écrivains ont été frappés par la construction savante de *Madame Bovary* et lui-même y consacre toute une partie de son étude (p. 45-88) où il met l'accent sur la "rhétorique narrative" et le "déterminisme rétrograde" du récit. Ce déterminisme, on le sait depuis le remarquable essai de Genette sur le vraisemblable et la motivation (11), caractérise l'arbitraire de tout récit.

Jules Renard mettra en question cette rhétorique du récit dès la composition de *L'Écornifleur*, son premier et seul vrai roman selon certains critiques. Cette oeuvre, qu'un jury de lettrés a considérée comme l'un des douze meilleurs romans du XIX^e. siècle (cf. L. Guichard, *Renard*, "La Bibliothèque Idéale", p. 163), peut être tenue pour un écho et un approfondissement de l'esthétique flaubertienne de *Madame Bovary*. Renard va plus loin, à notre avis, dans la démystification du thème romantique de la rêverie amoureuse. Mais s'ils se ressemblent par leur thème, ces deux romans diffèrent néanmoins quelque peu par leur traitement artistique.

Flaubert a beau dire "Madame Bovary, c'est moi", ce roman n'est pas autobiographique, ainsi que l'a montré la critique des sources: le fait divers de l'affaire Delamare permet à l'écrivain de fabriquer son histoire de toutes pièces. Flaubert n'est pas tenu de se borner à la reconstitution d'une histoire véridique dans tous ses détails; le fait divers, matière brute, ne lui suggère que ses grandes lignes,

(10) — G. Flaubert, *Correspondance*, III, 20, cité par Jacques Neefs, *Madame Bovary*, Paris, Classiques-Hachette, 1972, p. 4.

(11) — G. Genette, "Vraisemblable et motivation", in *Communications*, 11, 1968, p. 5-21.

tout le reste relevant d'ailleurs de l'imagination du romancier, ou du "calcul des probabilités" comme l'a dit Duranty. (12) Grâce à cette marge de liberté, Flaubert se livre à la fabrication minutieuse de sa "lourde machine"

Renard au contraire se permet beaucoup moins de liberté. Lui, il aurait pu dire, sans jouer sur les mots, "L'Écornifleur, c'est un épisode de ma vie" Phrase hypothétique que nous autorisent à émettre à sa place les postulats de son esthétique personnelle. Pour Jules Renard, l'art c'est, non pas tant *la* vie, mais *sa* vie. L'attestent plusieurs remarques du *Journal* (p. 77, 83, 95, 142, 230, 291, 431, 432, 475, 479, 688, 719, 763, 842) et de la *Correspondance* (p. 80, 81, 83, 135, 227, 266, 287, 329, 377, 382) (13)

Dans le cas particulier de *L'Écornifleur*, il y a un parallélisme notable entre les événements enregistrés dans la *Correspondance* (p. 80, 81, 83) et dans le *Journal* (p. 51, 83, 839, 841-842) d'une part et, d'autre part, les péripéties du récit, reconstitution fidèle d'épisodes réels de la vie de l'écrivain. Il s'ensuit que, loin d'être le maître de son oeuvre, Renard en est l'esclave, ou du moins fait semblant de l'être; il s'impose le devoir de respecter les faits tels qu'ils se sont effectivement passés. Le romancier n'a plus le pouvoir d'inventer ni de jouer avec l'ordre des événements; il se borne à les enregistrer

Sous une forme voilée, le récit de *L'Écornifleur* se construit comme un journal. Henri, le parasite du couple bourgeois des Vernet, relate au jour le jour une courte période sa vie. Il est plongé dans un espace de temps limité; il ne connaît pas le passé des Vernet, de même qu'il ignore l'avenir de son aventure du moment. Le narrateur n'a donc aucune autonomie par rapport au récit; il ne commande pas aux événements, il les subit. Cette simultanéité vie-roman explique la rareté des anachronies; le récit-journal tend à réduire la manipulation du temps.

Les quatre grandes séquences du roman progressent en ligne droite. Dans la première (ch. I à IV), Henri fait la connaissance de Monsieur Vernet; dans la deuxième (ch. V à XV), il s'installe chez les Vernet et fait peu à peu la découverte de ses hôtes, qu'il se promet d'écornifler en jouant le poète misérable et besogneux; dans la troisième (ch. XVI à LIII), nous accompagnons les quatre protagonistes — Monsieur et Madame Vernet, leur fille Marguerité et Henri — au bord de la mer, où auront lieu l'adultère manqué de Madame

(12) — Cité par J. Neefs, op. cit., p. 29.

(13) — Jules Renard, *Correspondance* (1864-1910), Paris, François Bernouard, 1928.

Vernet et le “demi viol” de Marguerite; dans la quatrième enfin (ch. LIV à LV), Henri quitte les Vernet.

Dans cette suite linéaire d'épisodes, scènes et instantanés, le passé et le futur n'interviennent que très rarement et encore d'une façon très sommaire. L'action se noue lentement, au cours des deux premières séquences. Des bribes du passé reviennent à peine lors de l'introduction des personnages. Henri parle très peu de lui-même, juste assez pour projeter une fausse image de sa vie passée. Les Vernet et leur fille n'ont pour ainsi dire pas de biographie; nous les connaissons, avec Henri, à travers leurs gestes, attitudes et paroles. Henri-narrateur n'en sait pas plus long sur eux que nous-mêmes. Il essaie de les définir en scrutant leur comportement, en écoutant ce qu'ils disent: “Lentement, morceau par morceau, je reconstruis sa vie.” (p. 311)

L'avenir de l'aventure ne tient pas non plus beaucoup de place dans l'intrigue. À signaler seulement ces deux fois où le héros paraît anticiper sur quelques scènes: allusion au banc, qui sera plus tard celui des “Larmes” (p. 342); et prédiction des remords tardifs de Madame Vernet (p. 357) Encore peut-on supposer qu'il ne se agit là que de divagations littéraires d'Henri. Car ce piètre séducteur, bourrée de littérature, ne fait que rêver la vie d'après les formules de l'art; il a dans son esprit le modèle des situations d'adultère, et ce qu'il prédit ici correspond plutôt à ses fantaisies qu'à ce qui se sera effectivement passé par la suite.

Ajoutons que *L'Ecornifleur* présente déjà les premiers signes de ce qui deviendra l'une des caractéristiques essentielles du récit renardien: la décomposition, ou juxtaposition de petits morceaux plus ou moins autonomes les uns par rapport aux autres. Renard centre son récit sur un épisode assez court de sa vie, deux ou trois mois au maximum. Il ne prend pas assez de recul par rapport aux événements rapportés et ne peut les voir en perspective. Il s'agit de fragments d'une existence enregistrés au fur et à mesure. De courtes scènes — instantanés, a-t-on dit — se succèdent sans un lien causal explicite, mais formant encore un tout homogène.

De *Madame Bovary* à *L'Ecornifleur* la forme romanesque a donc changé, de même que Madame Vernet n'est plus Emma Bovary. Ce parallèle, qu'il faudrait certes approfondir, attire déjà l'attention sur l'attitude particulière de Jules Renard face aux recherches formelles de son temps. L'auteur de *Ragotte*, qui se disait naturaliste parce qu'il aimait la nature (*Journal*, p. 252), n'a jamais caché le peu d'importance qu'il attachait aux écoles littéraires: “*Les écoles*. — Je n'ai jamais su ce que c'était: peu de chose sans doute, un prétexte à écrire

plus tard des chapitres d'histoire littéraire. On ne doit aux écoles que les procédés. Le talent reste individuel, bien que ce dernier mot, je ne sais pourquoi, me fasse mal au coeur ” (14) Les procédés l'ont toujours gêné. Pour s'en débarrasser, il a cherché son propre chemin, avec ténacité.

S'il y a eu évolution de Flaubert à Renard, c'est parce qu'il y a eu tout d'abord évolution à l'intérieur même de la production romanesque de Renard. *L'Ecornifleur* marque un moment de transition dans ce mouvement qui commence avec *Les Cloportes* et se termine par *Ragotte*. L'opposition de ces deux dernières oeuvres rendra plus saisissable encore l'effort qu'a employé Jules Renard à trouver une forme de récit idéal: “Oui: le conte que j'écris existe, écrit d'une façon absolument parfaite, quelque part, dans l'air. Il ne s'agit pour moi que de le trouver — et de le copier.” (*Journal*, p. 180)

Après avoir fait ses débuts narratifs avec les huit nouvelles de *Crime de Village* (1888), Jules Renard compose son premier roman, *Les Cloportes*, (15) achevé vers juin 1889 et publié seulement en 1919, donc neuf ans après la mort de l'écrivain. Sous les influences du moment, Renard raconte dans ce livre l'histoire d'une pauvre bonne, séduite par le fils de ses maîtres, abandonnée enceinte, tuant l'enfant dont elle accouche et se suicidant par remords. Roman naturaliste donc, et par son thème et par son traitement: scènes de sensualité, d'accouchement, d'infanticide et de suicide; goût des péripéties et du mélodramatique. Ici plus que jamais, l'écrivain compose son récit; ici prédominent les anachronies.

Le but de l'auteur consiste, dans *Les Cloportes*, à rendre une certaine atmosphère, qu'il définit d'ailleurs avec une phrase de Flaubert citée par les Goncourt: “Je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes.” (*Journal*, p. 66) Des personnages moroses et amorphes évoluent dans un décor empreint d'une lourde monotonie accentuée par la reprise continue d'événements présents et passés. Un va et vient constant du présent au passé incorpore à la vie présente du village de Titly et de la famille Lérin d'autres moments également monotones du passé. Ces retours, très nombreux, font la matière soit de chapitres entiers, soit de passages plus ou moins longs. (Cf. par exemple: 1^{ère} partie, ch. II, III, IV, VI, VII, VIII, XVI I ; 2^e partie, ch. III I, XXI V, XXXIX)

(14) — Jules Renard, *Oeuvres complètes*, Propos littéraires, Paris, F. Bernouard, 1927, p. 219.

(15) — Jules Renard, *Oeuvres*, I, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1970, p. 69-221)

Jules Renard s'est vite rendu compte que tous ces arrangements déforment le réel. Aux nouvelles bien construites de *Crime de Village* et au gros roman des *Cloportes* on pourrait à juste titre appliquer les jugements défavorables qu'il a portés sur la littérature naturaliste et celui qu'il a émis plus particulièrement sur Maupassant, qu'il admirait pourtant: "Vos petits contes de l'*Écho* sont bien, mais défiez-vous du mot de la fin. Maupassant et Jules Renard, si j'ose dire, en ont abusé." (Lettre à Henri Bachelin, *Correspondance*, p. 315)

Dégoûté des artifices du genre romanesque, Renard se tournera vers une littérature de plus en plus dépouillée, qui aboutira, après la réussite partielle de *L'Écornifleur*, aux petites "proses" parfaites de *Poil de Carotte* (1894), du *Vigneron dans sa vigne* (1894), des *Bucoliques* (1898) et de *Nos frères farouches* (1908)

Ragotte (16), le plus important des récits de *Nos frères farouches*, dernier livre publié par Renard de son vivant, se situe par sa technique de composition aux antipodes des *Cloportes* et constitue le point d'arrivée d'une inlassable recherche artistique.

Dans *Les Cloportes*, une idée maîtresse présidait à l'élaboration du récit: le jeune romancier essayait d'apitoyer le lecteur sur le sort de Françoise, la pauvre bonne, victime de sa condition sociale et des préjugés du milieu provincial. De ce fait, la panoplie romanesque était au service d'une idée préconçue; les intrigues centrale et accessoires, les longues descriptions, les techniques de suspense, les anachronies et beaucoup d'autres procédés trouvaient leur justification dans un projet conçu à l'avance par l'écrivain.

Dans *Ragotte* au contraire, il n'y a pas à proprement parler de projet. Ce récit ne se veut jamais l'illustration d'une idée; l'héroïne ne suggère jamais une image, elle colle au réel, elle est un être en chair et en os. Renard assemble une série d'instantanés pris sur le vif et dépourvus de tout commentaire: c'est de leur succession que se dégagera le portrait de la vieille domestique. Le mouvement narratif subsiste mais il n'est plus imposé du dehors, par le narrateur. Celui-ci se borne à copier le plus fidèlement possible des faits véridiques.

Le récit se compose de cinq fragments: "I — "Moeurs de Ragotte"; II — "La mort du petit Joseph"; III — "Lucienne"; IV — "Le Paul"; V — "Ragotte et le pauvre" "Moeurs de Ragotte" comprend un ensemble de courtes scènes révélant quelques aspects du caractère de la vieille bonne et reconstituant des étapes de sa vie passée. Cette

(16) — Jules Renard, *Oeuvres, II*, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1971, p. 321-376.

reconstitution ne semble jamais être le fait d'un projet d'arrangement du vécu; la vie passée de l'héroïne renaît au gré de ses conversations, mais le présent, que nous ne quittons jamais, garde toute sa consistance.

Le vrai récit commence au deuxième fragment, qui s'articule avec les trois autres en une grande séquence logique et chronologique: on peut évaluer à huit ou dix mois la durée de cette période de la vie de Ragotte. Celle de la vie de Françoise n'était pas bien plus longue — un peu plus d'un an —, mais dans *Les Cloportes*, le présent s'interrompt plusieurs fois et le passé envahit constamment le roman. Ici par contre le temps s'écoule tout naturellement. Le narrateur raconte la maladie, la mort et l'enterrement du petit Joseph, et puis la tristesse de Ragotte. Ou plutôt, il ne raconte pas; il prend note des réactions des personnages, transcrit leurs paroles, décrit à peine certains gestes et attitudes. La transition d'un fragment à l'autre ne dénonce pas le procédé; les enchaînements sont motivés par le rythme de l'existence même de Ragotte. De même, il n'y a pas non plus de dénouement: le récit s'arrête court, au cinquième fragment, par un dialogue entre Ragotte et le pauvre; il s'arrête de la même façon qu'il aurait pu se poursuivre, car le narrateur n'est pas le maître du temps.

Avec *Ragotte*, Jules Renard s'est donc approché le plus possible de son rêve de fidélité absolue à la vie. La créature, être vivant, se libère de son créateur. Il n'y a plus ici de romancier, mais bien plutôt un simple reporter qui interviewe des êtres réels. Et, comme le disait Renard à propos d'un livre dont il a souvent rêvé: "Moi, dans tout cela, je regarde, écoute, note, mais je suis neutre." (*Journal*, p. 336)

L'évolution esthétique de Jules Renard l'amène par conséquent à une épuration quasi destructrice du récit; l'on passe du gros roman des *Cloportes* aux "proses" de *Nos frères farouches*. Quelles pourraient être les raisons profondes d'un tel refus du romanesque?

Il y a sans doute une sorte de limitation congénitale. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'une trouvaille de ses confrères, ni même de la critique. Renard lui-même l'a avoué à plusieurs reprises: "Il y a plutôt limitation. Au delà, je suis mal à l'aise, et je m'excuse en me persuadant que, pour faire bien, il faut que je fasse peu, et même petit" (*Journal*, p. 187-188; voir aussi pages 13, 71, 283, 345, 352, 471) Ou, si l'on préfère, ce témoignage vivant d'Henri, le protagoniste-romancier de *L'Écornifleur*: "Mais c'est un roman! un roman complet, avec des personnages qui ne meurent pas trop vite. Mes jeunes confrères à une grosse affaire. Tu manques d'haleine. 'J'en conviens, jamais à une grosse affaire. Tu manques d'haleine. 'J'en conviens, ja'i besoin de souffler à la troisième page, de prendre l'air, de faire

une saison de paresse; et quand je retourne à mes bonshommes, j'ai peur, comme si je devais renouer avec une maîtresse devenue grand-mère pendant mon absence, comme si j'allais traîner des morts sur une route qui monte." (Oeuvres, I, p. 388) Impuissance cauchemardesque qui lui a peut-être valu ses plus belles pages aux phrases courtes, sèches et polies qu'on a souvent comparées aux petites touches des peintres impressionnistes.

Puis il y a aussi la croyance obsédante à la parfaite correspondance entre l'art et la vie, postulat de base de toute son esthétique littéraire. Croyance naïve qui a beaucoup limité la portée de son oeuvre et qui l'a rendu classique dans les petites choses. Mais, ne pourrait-on pas se demander si ce n'est pas par commodité qu'il s'est forgé une doctrine conforme à ses insuffisances personnelles? À moins que son cas ne reflète le drame de toute une génération d'écrivains?

Comme l'a fait la plupart des naturalistes, Jules Renard lui aussi a renié le credo littéraire qui avait déterminé ses premières oeuvres, surtout *Crime de Village* et *Les Cloportes*: "Les naturalistes, comme Maupassant observaient un peu de vie et complétaient. L'imagination, l'art achevait la chose." (*Journal*, p. 785) Il n'avait pas assez le goût du document, rejetait la psychologie romanesque et reconnaissait les limites du courant réaliste-naturaliste dans son ensemble (voir *Journal*, p. 146-147, 252, 282, 659, 663, 700-701, 854, 855).

Son oeuvre valable, inaugurée avec *L'Écornifleur* en 1892, ne paraîtra d'ailleurs qu'à partir d'un moment où les tenants du naturalisme auront déjà donné des preuves d'un changement d'optique littéraire. *À Rebours*, de J. K. Huysmans, date de 1884; le "Manifeste des Cinq" contre Zola est publié en 1887; et Maupassant, lui, avait déjà dit, dans la préface de *Pierre et Jean*, de 1888: "Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même." (17) Faut-il encore rappeler que *L'Écornifleur* paraissait un an après la fameuse enquête de Jules Huret, qui sonnait le glas du mouvement naturaliste en 1891.

Cependant, Jules Renard, lui, n'a jamais pu se convertir à l'idéalisme symboliste, comme l'ont fait certains, notamment Huysmans. Philosophie, métaphysique, religion, idéal, voilà des mots qui lui sont bien indifférents! (*Journal*, 58, 543, 748) Le symbolisme triomphant ne représentera guère une issue pour cet artisan du verbe et de la grammaire, incapable de sortir de l'impasse: "Réalisme, idéalisme,

(17) — Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Louis Conard, Libraire-Editeur, 1909, p. XIV

autant de brumes à travers lesquelles l'homme aveugle cherche la vérité." (*Journal*, p. 543)

Il se contentera donc de soigner sa prose, ce "vers qui ne va pas à la ligne" (*Journal*, p. 72) et d'observer les frères farouches qui peuplent son petit univers paysan. Dans cet univers uni et monocorde, il n'y a pas de place pour l'aventure, ni par conséquent pour la narration. La quête du récit parfait l'aura mené à la destruction du récit, à la mise au point d'un style asphyxiant: "Je n'ai plus de joie à écrire. Je ne suis fait un style trop difficile", écrit-il dans le *Journal* le 14 de mai 1897; plainte à laquelle fait écho cette note sèche du 12 janvier 1898: "Mon style m'étrangle"

Ainsi donc sa recherche du récit pur aboutit à une impasse. Et là encore son aventure personnelle rejoint celle de nombreux esprits de son temps. Son oeuvre présente des symphômes d'une mise en question de l'affabulation, que certains critiques, comme Michel Raimond par exemple, décèlent dans la littérature française de la fin du XXème. siècle. Crise du naturalisme et crise du récit coïncident chez Jules Renard, que l'on peut inclure parmi les écrivains qui, en 1891, "concluaient à la mort du naturalisme et croyaient à l'effacement et à la disparition du roman." (18)

(18) — Michel Raimond, *La crise du Roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 9 et 55.