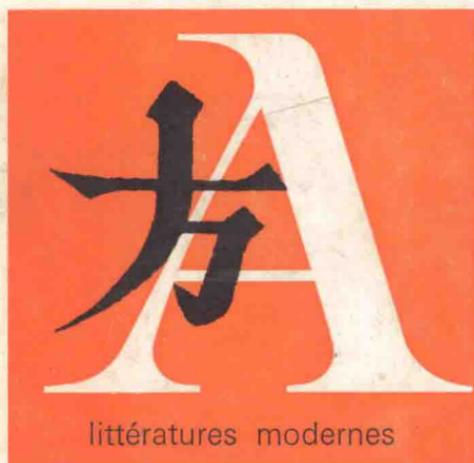


alain de lattare

le réalisme selon zola

archéologie d'une intelligence



Le réalisme selon Zola

LITTÉRATURES MODERNES

SECTION DIRIGÉE PAR JEAN FABRE

6

COLLECTION SUP

Le réalisme selon Zola

Archéologie d'une intelligence

ALAIN de LATTRE

Professeur à l'Université de Nice



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

A Athanassoula

Dépôt légal. — 1^{re} édition : 4^e trimestre 1975
© 1975, Presses Universitaires de France
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
1. Le réalisme à prétention scientifique	9
2. L'imitation de Balzac	11
3. Un pessimisme qui risque de fausser le réalisme...	13
Les intérêts de Zola : influences ou affinités	15
CHAPITRE PREMIER. — <i>L'esprit scientifique</i>	19
1. La documentation comme restitution d'une réalité. Flaubert et Zola	19
2. La régularité dans le travail. Croisset et Médan	23
3. L'exemple de la science et l'idée d'un même monde à percevoir et à comprendre	26
L'enseignement de Claude Bernard	30
1. Une expérience qui se perçoit sur deux niveaux	31
2. Contingence de l'individu ; nécessité de la loi	32
3. L'idée d'une nécessité universelle	34
4. Percevoir, c'est reconnaître une nécessité	35
Le roman nouveau d'un monde nouveau	36
1. L'homme se vit sur deux plans. <i>La Bête humaine</i> : Jacques et Séverine	37
2. Individualité et généralité. <i>Le Ventre de Paris</i>	40
3. Une nécessité qui a force de loi. <i>Pot-Bouille</i> ; <i>Ger-</i> <i>minal</i> ; <i>Le Bonheur des Dames</i>	42
4. Une division de la réalité humaine et la perception juste de son rapport	47
5. Une déduction de la condition humaine qui est res- titution de sa fécondité	50
Balzac et Zola	53
1. Balzac : un réalisme de la perception. Le personnage et son auteur : passion et création	53
2. Une lecture de Balzac par Zola : le baron Hulot (<i>La</i> <i>Cousine Bette</i>) et le comte Muffat (<i>Nana</i>)	56
3. Zola : un réalisme de l'imaginaire. La continuité et l'unité de l'œuvre mises en évidence par la discontinuité des personnages et la nécessité de ce qui les détruit ..	59
4. Pascal et Zola : l'attestation d'une nécessité par la variation des circonstances et des individualités...	63

L'intuition originelle : <i>Thérèse Raquin</i>	65
1. Le récit et son rapport à la chronique des <i>Rougon-Macquart</i>	66
2. Premier thème : une disproportion de l'homme et l'effacement de l'individu devant l'immensité des forces qu'il découvre en lui.....	70
3. Deuxième thème : présence de la mort dans la vie et dissolution de l'intérieur des élans mêmes de celle-ci	72
4. Troisième thème : un silence invincible au bout de l'intuition	74
Conclusion.....	76
CHAPITRE II. — <i>La doctrine</i>	79
L'idée d'un roman expérimental : un certain regard et une variation dans le spectacle de la nature qui en permet l'analyse.....	79
1. L'expérimentation comme variation imaginaire dont la réalité apporte la caution.....	86
2. Le roman comme anticipation : une certaine façon d'aller au-devant de la réalité	89
3. Le sens du réel et « le saut dans les étoiles ».....	92
4. La capacité de l'imagination dans la science et dans le roman : une possibilité d'annoncer la réalité et de la pressentir.....	96
La théorie de l'écran et « l'intervalle de l'auteur ». Le style de Zola	98
Le rapport de l'homme au monde. Une nouvelle conception de l'homme : l'exemple de la science, l'épreuve de la vie	107
Une lecture déjà darwinienne de Claude Bernard. Zola, Darwin et Claude Bernard	113
CHAPITRE III. — <i>L'ordre naturel</i>	117
Balzac et Cuvier : le principe de corrélation des formes	117
Balzac et Cuvier : une même résurrection des formes oubliées	119
1. Première analogie : le personnage, comme l'être vivant, est un tout sympathique à lui-même.....	119
2. Deuxième analogie : l'amour de l'ordre et la confirmation des principes politiques.....	121
3. Troisième analogie : le rapport du créateur à sa créature	123
La doctrine de Darwin : sélection naturelle et lutte pour la vie	125
La lecture de Darwin par Zola.....	130

1. Une nouvelle idée de l'histoire naturelle et l'homme remis à sa place dans le monde.....	130
2. L'ordre de la vie et l'ordre de la nature : primauté du premier sur le second, et pour l'homme, primauté du politique	131
3. L'idée de lutte pour la vie comme principe d'une lecture de la société.....	132
4. Une destinée au fond de l'homme : l'idée d'une puissance aveugle de création qui mêle indissolublement la mort à la vie.....	133
Balzac et Zola : dissolution du personnage et négation de la psychologie	134
Zola et Auguste Comte. Le positivisme de Zola : des idées qui font rêver	142
1. L'idée du corps : une nature pathétique.....	143
2. L'idée de société : une fascination.....	145
3. Le déplacement des notions et la décomposition du personnage	147
4. Les grandes notions du positivisme comme principes de dissolution et la substitution à la loi des trois états de l'idée d'une lutte pour la vie.....	148
5. Une même nécessité tout au bout de la vie et de la société	151
Le darwinisme de Zola.....	152
1. Lutte pour la vie et lutte des classes.....	153
2. L'emprise de la société et sa nécessité : le mal.....	154
3. La loi du profit et l'inversion du principe de sélection naturelle : la société, une nature dénaturée.....	156
4. La société au point d'intersection du grand principe de la lutte pour la vie et de sa distorsion par son application sociale.....	159
Le dualisme, chez Zola, de la société et de la nature... ..	160
1. Première conséquence : une sociologie sans sociologie	160
2. Deuxième conséquence : le sens et la restitution d'une dimension de l'épique.....	163
3. Troisième conséquence : les options politiques de Zola ; Fourier plutôt que Marx.....	167
4. Quatrième conséquence : la mise en accusation de la société	170
L'idée d'une disproportion comme principe de la condition humaine	174
1. L'intersection, dans l'individu, de l'ordre de la nature et de l'ordre de la société.....	175
2. Une cassure au fond de l'homme, individu ou société : la « fêlure » et la « brèche ».....	178
3. Une rupture dans le temps du roman : l'apparition d'une nécessité aléatoire.....	181

4. Une même nécessité au fond de la nature et de la société et un rapport de symbolisation de l'une à l'autre.....	184
Conclusion : Une nécessité qui est force de vie et qui est présence de la mort	188
CHAPITRE IV. — <i>Le pessimisme</i>	191
1. Un monde sans espoir et fermé sur lui-même.....	191
2. Chaque roman est une rencontre avec la mort.....	193
3. Un mélange invincible de la vie à la mort dont chaque roman donne une équation différente, et qui se retrouve dans la composition de l'espace et dans la définition des personnages.....	197
Le réalisme comme intuition d'une distorsion de la réalité et le pessimisme comme méthode	201
La vie comme affrontement avec la mort	205
Le dualisme de Zola et la construction de l'œuvre... ..	207
L'évolution de Zola.....	212
1. Le pessimisme de Zola et le goût de la vie.....	212
2. L'apparition de Jeanne Rozerot.....	215
3. Le pessimisme et l'optimisme : une proportion mathématique	218
4. Le réalisme comme unité de construction de l'optimisme au pessimisme.....	221
5. Si évolution il y a, elle ne peut être que dans le rapport à l'intériorité de la vie à la mort.....	226
La difficulté de vivre.....	229
1. L'échec de la science et l'effort de connaître : un mouvement et une discipline qui ont valeur d'absolu	229
2. Une création qui n'a d'autre fin et d'autre espoir que soi	231
CONCLUSION	234
APPENDICES :	
I. — La perception chez Zola.....	239
II. — Le temps chez Zola.....	245
INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES.....	251
INDEX DES ŒUVRES CITÉES	253

Introduction

Trois sortes de griefs sont d'ordinaire dirigés contre Zola : le réalisme à caractère scientifique ou, plus exactement, la prétention à un réalisme scientifique ; l'imitation malencontreuse de Balzac qui se retourne contre son auteur ; un pessimisme assez systématique qui contrevient aux exigences mêmes du réalisme. Ces trois griefs sont liés ; ils forment une réprobation globale dont les attendus se précisent ici ou là selon les circonstances ou les tempéraments.

1. Le réalisme, c'était bien. Et puis il y avait le précédent de Flaubert. Mais, on le sait, Zola ne s'en tient pas là. Il veut pousser plus loin et soumettre l'intention à la rigueur d'une discipline scientifique. Or, c'est le mélange ici qui semble ne pas bien tenir et dont on peut se demander si l'un des termes ne va pas au détriment de l'autre. Nul ne contestera le souci de documentation ni l'étendue de celle-ci, mais c'est plutôt l'esprit dans lequel elle est menée qui risque d'inquiéter. Et l'on s'en prend alors à d'autres impressions.

Sans doute, dira-t-on, il faut nuancer. Tout ne va pas par les mêmes chemins. « Je suis affamé de choses vues », disait Zola en préparant *Nana*, mais justement, ces choses-là, et concernant *Nana*, ont été vues par d'autres¹. Zola n'avait que peu de relations avec le demi-monde. Autrement dit, un réalisme par personne interposée. Et l'on comprend que les Goncourt² en aient souri : une promenade en calèche à

1. Par Maupassant, par Ludovic Halévy et Henri Céard peut-être plus encore (cf. Armand LANOUX, *Bonjour Monsieur Zola*, pp. 247 sq.).

2. Edmond de GONCOURT.

travers la Beauce pour *La Terre*¹ et, pour *La Bête humaine*, un aller et retour dans la locomotive entre Paris et Mantes², cela ne fait pas très sérieux. Et l'idée scientifique semble plutôt dans l'intention que dans l'application.

C'est aussi que le problème n'est pas là. La documentation de Zola n'était pas de manier la bêche, ni d'enfourner une locomotive. S'il n'avait pas négligé de descendre dans un puits et de vivre plusieurs semaines la vie d'un coron, c'est que pour *Germinal* les conditions n'étaient pas celles qu'il trouvait ailleurs. Et si ce qu'il s'était imposé là ne valait plus ici, c'est qu'il trouvait son fonds sur un autre terrain. La pointe des Goncourt n'est tout au plus qu'une boutade.

Ce qui est important, c'est la façon dont sont conçus l'idée et le besoin de documentation. Et qui répugne, dans le fait, à la sorte de vocation qu'on voit dans l'œuvre littéraire. Comment imaginer que la spontanéité de création ne soit pas affectée par les méthodes que l'on veut pour sa préparation ? Que la rigueur et le poids de celles-ci ne soient pas préjudiciables à la nature même de ce qu'il s'agit de restituer ? Si l'artiste et le savant parlent de la même chose, ils n'en parlent pas de la même façon et ce que l'on demande à l'un n'est pas ce qu'on attend de l'autre. Mêler les genres, c'est aller à l'encontre de ce qu'il faut rendre. Il y a plus : une méthode, c'est aussi une façon de penser. Il y a, derrière, tout un fonds d'idées qui cherchent leur assentiment, tout un corps de conceptions plus ou moins rigoureuses et plus ou moins formées qui attendent de l'expérience confirmation de leurs pressentiments. Lier l'œuvre littéraire à cette affaire, c'est l'engager dans un débat où elle n'a rien à dire. C'est l'associer à des présupposés qui sont tout provisoires et la tenir dans des complications philosophiques ou scientifiques qui n'ont de sens que sur leur territoire. L'œuvre

1. Le mot est de Valéry. En réalité Zola a passé quinze jours à Châteaudun (cf. Lettres du 6 mai 1886 et du 7 juillet 1887).

2. Le 15 avril 1889.

est dénaturée si elle est rapportée à autre chose que sa propre fin. Elle n'a pas à démontrer, elle a à montrer, elle-même et ce qu'elle fait voir. S'il y a, derrière ce qu'on veut toucher, une idée présumée de ce qu'il faut y voir, tout est faussé : on ne verra plus rien et plus rien ne sera touché. L'application de la méthode scientifique à l'œuvre littéraire a pour effet de compromettre le souci de réalisme au nom de quoi précisément elle en sollicitait l'appui.

Au reste, on le sait bien. S'il y a science ici, on voit assez celle qui vient. Et l'on en sait le prix. On en connaît les espérances et les naïvetés. On en a fait le tour. Les idées auxquelles Zola donnait toute sa sympathie sont un peu fatiguées : on ne conçoit plus le déterminisme comme Taine, l'évolution comme Darwin, l'hérédité comme le D^r Lucas. Les choses ont bien changé, et nous avec¹. Nous ne sommes peut-être pas mieux logés, mais nous n'aimons pas trop qu'une œuvre romanesque prétende nous convaincre d'idées qui ne sont plus les nôtres. Et nous déplorons, malgré nous, qu'elle en suive le sort. Les vérités scientifiques sont des vérités d'un temps : nous demandons à une œuvre littéraire qu'elle parle pour nous comme elle parlait pour ceux qui la lisaient dans le moment où elle était conçue. Située, datée : périmée. L'œuvre de Zola serait condamnée par son réalisme à ne valoir que pour ce qu'elle décrit.

2. Une caricature de l'époque nous montre Zola au garde-à-vous devant un buste de Balzac et faisant le salut militaire. Il y a de tout, là-dedans : de la candeur et de l'admiration, du sérieux, de la gêne. Et de la soumission. Une soumission qui se retournerait au détriment de l'œuvre, qui en compromettrait l'élan. L'ampleur et le prestige du modèle, sinon peut-être le souci d'imitation, iraient ici contre l'ouvrage qui en aurait tiré l'essor de son inspiration. De là, l'impression parfois d'un ensemble figé et qui n'a

1. Cf. Jean ROSTAND, Introduction au *Docteur Pascal*, VI, pp. 1147-1149.

point touché son véritable naturel ; d'un lien ténu, artificiel entre les personnages et entre les romans. Pourquoi celui-ci après celui-là ? Pourquoi la mère ici, le fils ailleurs ? Pas d'autre raison véritable que la décision gratuite de l'auteur. On va d'un point à l'autre de l'espace ; on se déplace dans un temps dont les coordonnées exactes manquent quelquefois ; à l'intérieur duquel les rapports de filiation semblent se rétrécir ou se distendre à volonté¹. Et cela dans la durée approximative d'une génération, celle qu'a recouverte le Second Empire. En face de la continuité si riche et si nuancée, si variée dans l'œuvre de Balzac, ce qui marquerait celle de Zola serait une discontinuité déconcertante, en tout cas décevante. Incitant lui-même à la comparaison, celle-ci aurait pour principal effet de souligner les déficiences et de rehausser le modèle.

Evidemment la caricature de Gill est équivoque : elle se moque, mais sans méchanceté réelle. Le buste de Balzac rend à Zola le salut militaire : est-ce ironie, indulgence ? Il y a comme un sourire de satisfaction du maître pour le disciple. Après tout, l'exemple n'aurait peut-être pas été si mal suivi. Quoi qu'il en soit, le recul aidant, nous restons sur le sentiment que les deux œuvres ne sont pas de même facture et que, si la première doit donner les clefs d'une lecture de la seconde, celle-ci ne touche pas à la hauteur de ce qu'on aimerait y trouver. On ne s'étonnera donc pas qu'un critique aussi pertinent et lucide que M. Gaétan Picon, tout en rendant hommage à l'œuvre de Zola — « la création imaginaire la plus puissante après celle de Balzac, la plus hallucinée, la plus visionnaire »² —, ait cru pouvoir se faire l'écho de cette impression et formuler à son tour des réserves : participant « d'une force du même ordre, sinon de la même grandeur », la vision de Zola est « plus rudimentaire et plus fruste », la réussite « moins parfaite », « l'unité beau-

1. Cf. l'âge de *Nana* (18 ans dans ses débuts aux Variétés en avril 1867) et sa date de naissance dans *l'Assommoir* (30 avril 1851).

2. *Histoire des littératures*, III, Encyclopédie de la Pléiade, p. 1091.

coup moins sensible ne se referme pas sur le lecteur, à peine entrouverte, comme la trappe d'un monde clos »¹.

3. On sait que Zola ne s'en tient pas aux simples prescriptions du réalisme et qu'il entend pousser beaucoup plus loin. On parlera d'ailleurs à l'occasion de naturalisme. Le réalisme se fixait comme tâche de rendre la réalité, telle qu'elle est, sans fard et sans artifice, mais on obéissait implicitement à certaines réserves : esthétiques dans le principe et, indirectement par là, sinon de morale, au moins de convenance. La mort d'Emma Bovary restituait les événements tels qu'ils se sont passés, mais l'auteur ne se croyait pas tenu de s'étendre sur les détails horribles, ignobles ou répugnants de l'agonie. Ils étaient évoqués, suffisamment désignés pour qu'on ne les ignorât pas ; on ne s'y attardait pas. Le naturalisme fait foin de ces restrictions-là : pas de réserves et pas de bornes, pas de limites prétendument esthétiques. Les convenances n'ont rien à voir ici. Les choses sont ce qu'elles sont. On doit les rendre comme elles sont et tout donner de la même façon : s'il y a de l'ignoble, il faut dire l'ignoble². Ne rien cacher, ne rien masquer. Boire le tout jusqu'à la lie³.

Sans doute. Mais cela ne conduit-il pas à un renversement des perspectives ? A s'appliquer à ces endroits de la réalité, n'est-on point porté à les privilégier⁴ ? A les souligner à l'excès ? A leur donner, par le récit qu'on leur accorde peut-être plus de place qu'ils n'en ont dans le fait ? C'est

1. *Ibid.*, p. 1089.

2. Cf. *Roman expérimental*, X, p. 1189. Sauf indication contraire (notamment pour *La Curée* et *Le Ventre de Paris*, qui sont cités d'après l'édition Garnier-Flammarion), les références aux œuvres de ZOLA seront données sur l'édition des *Œuvres complètes* du Cercle du Livre précieux, par simple désignation du tome (I, II, III, V...) suivi de la pagination.

3. « Nous disons tout, nous ne faisons plus un choix, nous n'idéalisons pas ; et c'est pourquoi on nous accuse de nous complaire dans l'ordure » (*ibid.*, p. 1241).

4. « Personne avant lui, dit Anatole France, n'avait élevé un si haut tas d'immondices... Jamais homme n'avait fait un pareil effort pour avilir l'humanité » (cité par M. ABASTADO, *Germinal : Profil d'une œuvre*, Hatier, p. 5).

un risque à courir et Zola l'a couru. Mais, ce faisant, et là encore, ses intentions se sont retournées contre lui. Le souci de ne rien atténuer des aspects les plus sombres de l'homme et de la société amène presque à ne retenir que ceux-là. A ne voir que la face d'ombre et à négliger le reste. « Zola, dit Jules Lemaître, est le poète du fond ténébreux de l'homme »¹. Et M. Gaétan Picon de relever dans les *Rougon-Macquart* « une épopée pessimiste de la nature humaine, montrant à la place de caractères libres, des tempéraments façonnés par des tares héréditaires »². Une sombre nécessité prenant la place de notre liberté et les aspects les plus sordides et répugnants de l'homme ou de ses conditions de vie obnubilant ce que l'on voit le plus souvent et qu'on préfère aussi peut-être voir seulement. Il faut avouer que les éclaircies sont rares dans les *Rougon-Macquart* et que les pages roses sont bien fragiles à côté du reste.

On peut même se demander s'il n'y a pas quelque complaisance là derrière, quelque tentation, à laquelle on se serait prêté, de la facilité. Après tout, Zola a commencé dans la tradition d'Eugène Sue et *Les Mystères de Marseille* voulaient peut-être être une réplique de ceux de Paris. On le sait : c'était là de la littérature alimentaire et Zola ne s'est jamais fait d'illusions à son propos. Mais, quand on voit la suite, on peut craindre qu'il soit resté dans le sillage et qu'il n'ait jamais très bien résisté contre cette sorte de roman populaire, aux limites du vulgaire et du mélodrame. Une littérature sans grandeur et qui flatte le plus bas, parce que c'est le plus bas qui rend le mieux.

Ainsi, de proche en proche, les intentions de Zola se seraient vues dénaturées, déviées de leur direction première. Et le vœu de réalisme aurait été trahi par les décisions mêmes qui devaient le servir : le souci de ne rien négliger, de tout montrer, quoi qu'il en coûte, de lâcher toute l'ombre, comme on lâche les chiens ; par la décision de rigueur dans

1. *Le Figaro*, 8 mars 1890 ; cf. aussi Lettre du 14 mars 1885.

2. *Histoire des littératures*, p. 1090.

l'analyse et la méthode. L'illusion de la science abolit le roman, comme l'obscurité nous cache la lumière, qui est réelle aussi. Des deux côtés, l'œuvre se ruinerait : par la profession de foi naturaliste, par le mirage de la science. Et l'incapacité de rejoindre Balzac consommerait l'échec.

En est-il bien ainsi ? C'est justement ce que nous voudrions examiner. Le naturalisme est peut-être autre chose qu'un réalisme compromis ; la science ici plus une rêverie qu'une méthode ; et Balzac plus un exemple qu'un modèle.

★

Il y a deux façons au moins de se prêter au jeu des influences et des affinités. La première est de les mentionner dans le départ et de ne plus s'en inquiéter après : on se sent quitte et l'on parle du reste. Après tout, si les introductions servent à quelque chose, c'est peut-être à cela. La seconde est d'une autre facture, elle fait voir un souci différent. Considérant que, si affinité il y a, influence peut-être, celles-ci doivent poursuivre leurs effets sur tout le long d'une carrière, elle s'efforce d'en toucher les conséquences et de marquer les points où les rencontres se précisent et peuvent s'éclairer. Il n'y a pas d'exemple que tout soit dit en une seule fois. Et, si l'auteur s'est rencontré avec d'autres auteurs, dans d'autres expressions, dans des langages différents du sien, il n'y a pas de raison de croire que cet accord soit limité à tel point de l'espace ou à tel point du temps. Cela doit se sentir un peu partout et l'on doit s'appliquer à l'éprouver aussi.

Concernant notre auteur et les ouvrages qui ont marqué pour lui, on s'accorde d'une façon générale pour évoquer trois titres : le *Traité de l'hérédité naturelle* du D^r Lucas (1850), *L'Origine des espèces* de Darwin (1859) et *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865). Ces trois textes ne sont évidemment pas à mettre sur le même plan : ils ne sont ni de même qualité ni de même importance. Ils ne sauraient être traités de la

même façon. Le premier, qu'on ne lit plus beaucoup¹ ne tire tout son intérêt que du rapprochement avec les deux autres : la confrontation de ceux-ci lui prête une valeur qu'il ne saurait tenir de lui seul. Que dire alors de Darwin et de Claude Bernard ? Qu'ici l'affaire va beaucoup plus loin, et l'on n'en sera pas surpris. L'œuvre est de taille : elle se prête à une conception des choses qui excite l'imagination. Et l'on conçoit que celle de Zola s'y soit montrée sensible.

Qu'attendre cependant de ces rapprochements ? D'abord ce qu'une familiarité d'idées peut rendre par elle-même : un climat, des mouvements d'inspiration ; une capacité suggestive des images et des mots. Cet univers commun qui fait que, des deux bords opposés de la science et de l'art, on voit le monde sous un même jour, dans un même regard. Mais il y a plus précis : l'intérêt de Zola n'est pas le même pour Darwin et pour Claude Bernard. Il ne peut y trouver la même chose : si le second incite à une mise en place de l'expérience et à une conception de ce qu'il y a dessous, le premier nous donne une façon de représentation des forces qui s'y croisent et des actions qui la soulèvent. Si nous avons d'abord une notion très large de la perspective, nous pressentons ensuite une conspiration de causes et d'effets, une étendue d'agitation qui donnent de ce qui s'y fait une vue pathétique. Nul doute que Zola en ait été marqué ; nul doute qu'il ait trouvé là matière à réflexion. A tout le moins, l'œuvre qu'il a laissée en donne une assez belle image.

C'est dire que l'on n'a aucune prétention de réduire ici, ou même d'expliquer. Toute idée de causalité est à répudier : impensable dans ces sortes d'affaires, elle confinerait à l'absurde entre des domaines aussi différents que l'œuvre romanesque et la recherche scientifique. Ce que l'on vou-

1. Quoique mentionné dans l'Avant-propos d'*Une page d'amour* (cf. III, p. 968), l'ouvrage ne figure pas dans la bibliothèque de Zola. Il avoue lui-même en ignorer l'éditeur et ne l'avoir lu qu'en bibliothèque à l'époque où sa bourse ne lui permettait pas de l'acheter (cf. Lettre du 4 septembre 1882).