

INFORMATION TO USERS

This dissertation was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again – beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.

University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

A Xerox Education Company

72-24,138

MC CORMICK, Diana Festa, 1930-
LES NOUVELLES DE BALZAC. [French Text].

The City University of New York, Ph.D., 1972
Language and Literature, general

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

LES NOUVELLES DE BALZAC

par

DIANA FESTA MC CORMICK

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy, The City University of New York.

1972

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 9, 1972
date

Henri Peyre
Chairman of Examining Committee

May 9, 1972
date

Jerry Jones
Executive Officer

Rosette Lamont
Micheline Bauer
Alex Rubin
Supervisory Committee

The City University of New York

PLEASE NOTE:

**Some pages may have
indistinct print.**

Filmed as received.

University Microfilms, A Xerox Education Company

Ma dette est considérable envers Henri Peyre qui m'a suggéré le sujet et qui m'a énormément aidée, et aussi envers les autres professeurs-lecteurs: Micheline Braun, Rosette Lamont, Alex Szogyi. Mes remerciements vont aussi au Professeur Henry Hornik avec qui j'ai eu plaisir et profit à travailler au Centre Gradué.

Table des Matières.

Chapitre I	Sur la Nouvelle.
Chapitre II	La Pensée dévoratrice de la Vie.
Chapitre III	L'Artiste Rival de Dieu.
Chapitre IV	Tragique et Passion.
Chapitre V	Etudes de Femmes.
Chapitre VI	Incursion dans l'Etrange.
Chapitre VII	Vers le Réel et l'Humour: Avidité et Ambition.
Chapitre VIII	Conclusion. Sur l'Originalité de Balzac Auteur de Nouvelles.

Bibliographie.

Table détaillée des Matières.

Chapitre I.

Sur la Nouvelle.

Les vicissitudes de la mode, qui n'épargnent point les critiques littéraires, n'ont guère favorisé au vingtième siècle l'emploi du terme "nouvelle". Elles n'ont pas davantage lancé les critiques qui se veulent d'avant-garde vers la définition ou l'exploration méthodique de cette forme narrative. Quelques écrivains de premier plan ont cependant composé de remarquables exemples du genre: Colette, Giraudoux, Proust lui-même à ses débuts, Romains, Mauriac (qui a préféré les dénommer "contes" ou "récits"), Merand qui se fit quelque temps le champion d'une renaissance de la nouvelle, Sartre, Camus, Robbe-Grillet, Beckett. Mais il semble que le mot de "nouvelle" les ait effrayés, comme rappelant peut-être à l'excès une forme de littérature narrative que Maupassant, en France, s'était appropriée. Auprès du "récit", auquel Gide avait voulu conférer quelque noblesse en employant avec coquetterie le terme pour plusieurs de ses romans, et auprès du "conte" que le goût des années 1950-1970 pour le fantastique a remis en faveur, la nouvelle fait un peu figure de parent pauvre. Et cependant, en anglais plus encore qu'en français, Henry James, Joyce à ses débuts, D. H. Lawrence plus d'une fois, Thomas Mann reprenant une riche tradition allemande, Sartre dans "Le Mur" ont, insoucieux de toutes les règles et faisant craquer tous les moules, donné des modèles originaux de cette forme narrative aux immenses possibilités encore mal explorées.

A l'origine de ce travail se trouve la conviction que Balzac est un très grand auteur de nouvelles, le plus varié et

le plus original en français, et que ses nouvelles, comme on les dénommera pour la commodité de la discussion sans que cette définition se veuille restrictive ou rigide, représentent la partie de son oeuvre qui a reçu le moins d'attention de la part des critiques de ce siècle. L'une des raisons en est sans doute la tentation du gigantisme, qui a séduit nombre des exégètes récents de cette oeuvre de géant qu'est La Comédie Humaine: MM. Bertault, Bardèche, Berbéris, Donnard, Guyon, Nykrog, Wurmser, pour n'en citer que quelques-uns. Balzac était affamé d'unité et ses critiques se font un point d'honneur d'embrasser son oeuvre (y compris les premiers romans qu'il avait signés d'un pseudonyme) dans son immense unité. Mais cela tient également à la difficulté proposée par la terminologie en français. Le terme allemand, "die Novelle", désigne un genre mieux défini, plus poétique souvent et moins dramatique que la nouvelle française, et fréquemment moins soucieux de brièveté, mieux à l'aise dans les méandres nonchalants du récit. Le mot anglais "short story", qui s'est adjoint paradoxalement "the long short story", s'emploie concurremment avec le mot "tale" ou conte (Tales from Shakespeare, les contes de Hawthorne et de Poe); il semble mieux différencié du roman, même du roman court que ne l'est en France la nouvelle par rapport au récit. On sait que Flaubert a choisi le titre modeste de Trois Contes pour ses récits dont l'un au moins se passe dans le présent, n'a nul recours au fantastique ou à l'étrange et peut même passer pour réaliste tout en n'ayant rien de brutal ou de cruel. Maupassant a également préféré le titre de "Contes" pour certains de ses

recueils de nouvelles concises et impitoyables.

Balzac lui-même n'emploie pas volontier le mot "nouvelle" pour désigner ses oeuvres courtes. Le terme avait cependant un riche passé en France, où le mot était venu d'Italie, depuis le XVe et le XVIe siècle; et Balzac n'était nullement méprisant du passé de son pays, lui qui a professé le culte de Rabelais, a retrouvé le style du XVIe siècle dans ses Contes Drolatiques et a hautement loué Racine alors que Stendhal, Hugo et Gautier le raillaient comme l'idole des pseude-classiques. Mais, pour mieux marquer la différence entre ses prédécesseurs et lui, sans doute aussi parce que les Contes Fantastiques d'Hoffmann l'avaient fortement frappé à ses débuts (il s'en déprit ensuite), il préféra le mot "contes", qui semblait offrir plus de liberté à sa fantaisie créatrice. Parmi les implications de ce mot, il y a celle d'amusement chez l'auteur qui raconte et du divertissement qu'il veut, comme Scheherazade, procurer à ceux qui seront fascinés par son histoire. Les plus saisissants des contes et des romans courts de Balzac, sans avoir recours à des procédés faciles (retournements subits, apparitions de fantômes, effets de macabre), s'emparent en effet impérieusement de l'attention du lecteur. Ils ne desserrent pas l'emprise que le conteur exerce sur le public qu'il conquiert; ni les laborieuses descriptions des grands romans balzaciens, ni les regards en arrière pour expliquer les antécédents historiques, ni les procédés favoris du romancier (retour des personnages, lettres de plusieurs pages où ils s'analysent) ne ralentissent la tension nerveuse que la nouvelle veut produire.

La désaffection que rencontre la nouvelle parmi les écrivains français de ce demi siècle provient sans doute en partie de ce que la littérature s'est voulue philosophique et éthique, abordant d'ambitieux problèmes sur le sens ou le non-sens de la vie, la condition humaine, la liberté, la responsabilité de celui qui écrit et croit avoir charge d'âmes. Le didactisme et ces digressions ne pouvaient trouver place dans les courts ouvrages de Balzac, qui devaient être compacts, dramatiques, directs. Mais Balzac écrivait pour communiquer, convaincre, enseigner. Comme pour La Fontaine, "conter pour conter lui semblait peu d'affaire". Au mot "conte", il a souvent préféré celui d'"études" pour désigner ces oeuvres brèves qui reposent en effet souvent sur un substrat philosophique. L'auteur de La Peau de Chagrin, de Louis Lambert ne pouvait s'empêcher de vouloir illustrer par ses récits ses idées sur les rapports entre la pensée et la vie, les rêves éperdus d'artistes, de jouisseurs, de pèlerins de l'absolu et l'exécution des oeuvres abstraitement conçues ou l'existence écrasée sous le fardeau de la pensée. Comme tant d'autres grandes oeuvres depuis l'Enéide, La Divine Comédie aux longs romans de Tolstol et de Preust, l'oeuvre de Balzac conteur et romancier est en partie didactique.

Les quelques auteurs qui ont écrit sur la nouvelle comme genre littéraire l'ont surtout définie par des négatives, et souvent ces négatives n'étaient autre chose que des vérités premières, telles que 'la nouvelle est un roman qui ne supporte pas la longueur' et pour lequel la concision et l'élimination de tout superflu sont les exigences premières. Encore faudrait-

il s'entendre sur ce superflu qui, en art aussi, peut être comme pour le Mondain de Voltaire, "chose très nécessaire" et qui se trouve parfois essentiel à la création de l'atmosphère. De ce principe très général découlent quelques conséquences également évidentes: la nouvelle est brève, ou plutôt arbitrairement, l'on décrète que les récits qui sont au delà d'une certaine longueur ne seront plus appelés nouvelles, mais "courts romans" ou, en anglais, "novelettes". Tel serait le cas pour Tristan ou Tod in Venedig de Mann, pour La Symphonie pastorale et même pour le Thésée de Gide, pour Carmen de Mérimée et pour plusieurs des oeuvres ni courtes ni longues de Balzac, mais qui, pour des raisons internes (durée, lente érosion du temps, multiplicité d'incidents) sont plus proches du roman: Le Colonel Chabert, La Fille aux Yeux d'or, même Massimilia Doni.

La nouvelle évite en outre les digressions, qui nuiraient à l'impression d'unité dramatique que l'auteur tient à produire. Mais un tel principe n'a aucune rigueur et n'exclut pas "Jésus-Christ en Flandre" ou "Melmoth réconcilié". On sait d'ailleurs que Balzac a, dans bien des cas, repris une oeuvre cinq ou dix ans après (comme de "L'Eglise" il a fait "Jésus-Christ en Flandre"); qu'il a retranché ou ajouté (au "Chef d'oeuvre inconnu" par exemple); qu'il a transposé telle nouvelle ("Une Passion dans le Désert") d'un groupe à l'autre de sa classification dans La Comédie Humaine; et que l'unité d'impression n'est pas pour lui une règle inviolable. L'objectivité, dont certains critiques font en outre une condition, ou du moins une caractéristique de la nouvelle, par contraste au roman personnel, n'est

pas non plus de rigueur. Il arrive à Balzac de dire "je", comme l'a fait Mérimée dans Carmen et plus que Mérimée, de se mêler lui-même à son récit, d'être témoin et juge et d'envigager l'événement sous son point de vue à lui ("La Messe de l'Athée", "Z. Marcas", "Facino Cane"). Il arrivera pareillement à Mau- passant dans ses évocations de promenades sur l'eau, à Pirandello, à Tchekhov, de ne pas exclure leur moi d'un récit de dimension limitées et qui ne perd rien en force dramatique en raison de ce "je".

Il est moins contestable sans doute de soutenir que, d'une manière générale, (on ne prétend pas ici légiférer ou bannir les exceptions et les imprévus) certaines ambitions du roman ne sont guère permises à la nouvelle. La tension vers l'épopée, qui a poussé divers romanciers du siècle dernier, en Russie, en Angleterre et même en France, à faire du roman le successeur et rival de l'épopée plus encore que de la tragédie, n'est guère possible dans la nouvelle. La collaboration du temps modifiant lentement les personnages et les situations est absente d'une forme littéraire restreinte, directe, et qui préfère illuminer d'un éclair le fond secret d'un personnage plutôt que de le décrire lentement usé par ses passions et ses ambitions. De même, l'un des thèmes les plus chers au roman depuis Balzac, la peinture d'une société en bouleversement, de la décadence de classes dirigeantes, de la montée des groupes jusqu'ici défavorisés, ne peut séduire l'auteur de nouvelles, pour qui une relative unité de temps est presque nécessaire. Enfin il ne saurait être question de multiplier des enchevêtrements d'intrigues dans

l'espace restreint de cinquante pages comme peut le faire Tolstol ou Dostoievski.

Pour Balzac en particulier, du moins aux yeux de ceux qui se refusent à comprendre la valeur psychologique et structurale des descriptions balzaciennes, l'avantage des 'contes', 'études', ou 'nouvelles', est que le décor joue un rôle bien moindre. L'harmonie ou l'interaction mutuelle entre décor et personnage peut être suggérée rapidement, mais l'auteur ne peut s'offrir le luxe des descriptions prolongées des rues de la ville, de l'extérieur des maisons, du mobilier et des tentures, ou même des visages et des costumes des personnages. Les acteurs du drame que relate la nouvelle ne sont pas entièrement séparés du lieu ou du climat moral où le secret du petit vieillard rascerné dans "Sarrasine" ou celui de l'héritier ingrat dans "L'Elixir de longue Vie", va être dévoilé. Mais la description est réduite à quelques traits suggestifs ou symboliques. L'imédiateté de l'événement-clé placé au cœur de la nouvelle ne permet pas une lente plongée dans le passé et dans les antécédents de l'action. On a souvent signalé cette ressemblance entre la nouvelle et la pièce de théâtre: les acteurs doivent être brusquement placés devant le spectateur ou le lecteur. A bien des égards, on peut penser que rien dans les romans balzaciens ne se grave aussi durablement dans le souvenir du lecteur que les sombres et vertigineux drames qui se jouent dans "L'Auberge rouge", "Adieu", ou "El Verdugo". Pour d'autres romanciers, écrire des nouvelles a pu être un simple à-côté de leur occupation principale, ou un moyen de retrancher et d'isoler tel épisode

de leur oeuvre qui aurait gonflé ou désaccordé le roman. Cela a pu exceptionnellement arriver à Balzac, comme il lui est arrivé d'écrire vingt-cinq pages pour compléter un volume et satisfaire un éditeur avide de copie. Mais, même ces oeuvres de circonstance sont marquées chez lui au sceau de son génie. La plupart du temps, ses "contes" ou "études" témoignent d'un art qui ne tombe pas dans le procédé mécanique et incorporent les pensées philosophiques, parfois mystiques, à d'autres moments des réflexions esthétiques et psychologiques qui sont l'armature de La Comédie Humaine.

Il convenait d'adopter ici un critère, forcément arbitraire mais logique et pratique, si l'en devait éviter de se noyer dans l'océan balzacien en traitant de romans dits courts (La Recherche de l'Absolu ou Le Lys dans la Vallée, ou La Duchesse de Langeais) qui ont déjà inspiré de volumineuses monographies. Le seul critère relativement objectif est celui de la dimension; seul il permet de tracer une ligne de démarcation nette. Il a donc été décidé, en prenant pour texte La Comédie Humaine en dix volumes dans les éditions de la Pléiade (donc en éliminant les Contes Drolatiques, non incorporés dans La Comédie et d'ailleurs d'un genre tout autre) de n'inclure dans cette étude que les écrits (nouvelles, contes, études) ne dépassant pas cinquante à soixante pages. Il ne s'agissait point d'ailleurs de consacrer, mécaniquement, un chapitre ou une section à chacune des nouvelles ainsi comprises dans notre choix, mais de les grouper selon des critères internes et de sonder davantage certains de ces textes, jugés particulièrement significatifs.

Il ne pouvait être question non plus de rechercher une évolution ou une progression chez Balzac nouvelliste. Les nouvelles les plus remarquables, ou celles dans lesquelles Balzac a versé le plus généreusement les idées qui lui étaient chères, datent de ses débuts: 1830-1833 et sont contemporaines de La Peau de Chagrin et de Louis Lambert. Des nouvelles d'une grande force ont été écrites plus tard, certes, et Balzac ne s'est pas fait faute de remanier les premières pour les faire entrer dans telle ou telle grande section de sa Comédie Humaine. Mais il serait artificiel de vouloir chercher une évolution suivie soit de l'art et de la technique, soit de la pensée de l'auteur. Les derniers romans ne sont pas nécessairement plus beaux ou plus experts que Le Père Goriot ou qu'Eugénie Grandet.

Une liste chronologique des nouvelles sur lesquelles reposera cette étude est présentée ici. Elle utilise bien entendu les patientes recherches de ceux qui depuis cinquante ans, ont étudié de près, et édité dans des éditions de plus en plus impeccables, la datation des oeuvres balzaciennes et les variantes et corrections apportées par l'infatigable auteur. Les titres pour nous essentiels et les plus utiles de l'immense littérature qui traite de Balzac seront mentionnés dans la bibliographie.

Liste chronologique des Nouvelles de Balzac.

Balzac a fréquemment repris, modifié, parfois intitulé différemment ses nouvelles d'une édition à l'autre; selon les besoins il les a transférées d'une catégorie à une autre; certaines "études philosophiques" sont devenue ainsi des "scènes de la vie parisienne", par exemple. Nous ne donnons ici, en conséquence, que la date de la première parution et, entre parenthèses, le volume de l'édition de La Comédie Humaine dans La Pléiade, où se trouve recueillie la nouvelle.

- 1830 Adieu (IX)
Le Bal de Sceaux (I)
Un Episode sous la Terreur (VII)
L'Elixir de longue Vie (X)
Etude de Femme (I)
La Maison du Chat qui pelote (I)
La Paix du Ménage (I)
Une Passion dans le Désert (VII)
Sarrasine (VI)
El Verdugo (IX)
Gobseck (II)
- 1831 L'Auberge rouge (IX)
Le Chef d'Oeuvre inconnu (IX)
L'Eglise (incorporé en partie à Jésus-Christ en Flandre) (IX)
Maître Cornélius (IX)
Les Proscrits (X)
Le Réquisitionnaire (IX)

- 1832 La Bourse (I)
La Femme abandonnée (II)
La Grenadière (II)
Madame Firmiani (I)
Le Message (II)
- 1833 L'illustre Gaudissart (IV)
- 1835 Un Drame au Bord de la Mer (IX)
Melmoth reconcilié (IX)
- 1836 Facino Cane (VI)
La Messe de l'Athée (II)
- 1837 Gambara (IX)
Les Martyrs ignorés (X)
- 1839 Les Secrets de la Princesse de Cadignan (VI)
- 1940 Pierre Grassou (VI)
Un Prince de la Bohème (VI)
- 1841 La fausse Maîtresse (II)
- 1842 Autre Etude de Femme (III)
- 1844 Gaudissart II (VI)
- 1845 Un Homme d'Affaires (VI)

On a exclus de cette étude une nouvelle dont la longueur dépasse de peu la cinquantaine ou soixantaine de pages qui est pour nous la norme de la nouvelle, "Le Colonel Chabert", en partie aussi parce que ce court roman a été déjà beaucoup étudié. "La grande Bretèche", après avoir deux fois changé de titre, est devenue partie d'un roman, Autre Etude de Femme, et n'est donc pas traitée ici. Il en est de même pour d'autres romans balzaciens, tel que La Femme de trente Ans, dans lesquels

sont incorporées des histoires ou des nouvelles. "Les Marana", en raison de la longueur et du caractère de l'histoire, est également laissée en dehors de la présente étude.

Sans porter pour l'instant de jugement de valeur trop arbitraire, il apparaît clairement que la dizaine d'années qui va de 1830 à 1840 a été pour Balzac la plus productrice en oeuvres brèves, intenses, volontairement soumises aux contraintes de la nouvelle qui invitent l'auteur à réaliser un tout consistant et concentrent le thème traité autour d'un seul épisode. Rappelons que La Peau de Chagrin parut en 1831, Louis Lambert en 1833, ainsi que Ferragus et Eugénie Grandet, Le Lys dans la Vallée et Le Père Geriot deux ans plus tard. Stendhal, de seize ans l'aîné de Balzac, ne tenta guère la nouvelle qu'avec "Vanina Vanini", en 1829. Mérimée, de quatre ans plus jeune que Balzac, publie également ses premières nouvelles en 1829-1830: "Mateo Falcone", "L'Enlèvement de la Redoute", "Tamango", "Le Vase étrusque". Nodier, né en 1780, longtemps distrait par sa vie politique et ses séjours hors de France sous l'Empire, vint relativement tard à la nouvelle, après 1820, car on ne saurait tenir grand compte de son pâle court roman ou récit, Le Peintre de Saltzbourg, de 1803. Il est néanmoins, par l'intérêt qu'il porta au fantastique, par les idées qu'il semait dans sa conversation et ses divers articles, le seul vrai prédécesseur de Balzac dans l'art de la nouvelle et, Cazotte excepté, dans l'utilisation littéraire du fantastique.

La nouvelle, certes, remontait plus haut dans l'histoire des lettres en France, puisqu'elle avait été empruntée aux Italiens (Boccace, Bandello) dès les XVe et XVIe siècles. En 1613, la première traduction des Nouvelles Exemplaires de Cervantes enrichit les sources où puisèrent les romanciers français.

Frédéric Deloffre a tracé en 1967, avec concision et finesse, l'histoire du genre au siècle du roman en plusieurs volumes qui fut aussi, néanmoins, celui de Scarron, de "La Princesse de Montpensier" (1662), de Mme de la Fayette, de Segrain et de quelques autres. En 1970, René Godenne a esquissé, selon des critères contestables et en ne considérant comme des "nouvelles" que les oeuvres appelées telles par leurs auteurs, L'Histoire de la Nouvelle française au XVIIe et XVIIIe Siècles. Mais nulle conception un peu précise de ce que peut être et de ce qu'est la nouvelle (en regard de Manon Lescaut, de Candide, des romans de Crébillon, de Paul et Virginie) n'a été présentée par les auteurs et les encyclopédistes du XVIIIe siècle. Il serait peu utile de rattacher ici de force les nouvelles balzaciennes à des prédécesseurs dont il ne se soucia point, et plus encore de prétendre que le genre de la nouvelle ait connu une évolution régulière, avant Balzac ou depuis, selon ces courbes évolutives marquant progrès et décadence que se plaisait à tracer le critique Ferdinand Brunetière. Le genre de la nouvelle, s'il en est un, est trop mal séparé de la chronique, du récit, du roman, pour que ce jeu puisse avoir la moindre validité.

La variété de ces nouvelles balzaciennes (nous employons le mot "nouvelle" pour les désigner désormais, quitte à préciser plus tard lesquelles sont plus proches des contes fantastiques ou irréels, lesquelles ressemblent davantage à des études philosophiques ou à des chroniques placées dans un cadre historique) est telle qu'il n'est pas possible de les enfermer dans des catégories très proprement compartimentées. Les thèmes

qui dominant trahissent cependant les préoccupations ou les obsessions de Balzac au moment où il compose ces oeuvres.

Plusieurs tournent autour de la psychologie féminine et de la femme mal mariée, de l'adultère, des dissentiments entre couples, tous sujets qui hantaient l'auteur des Mémoires de deux jeunes Mariées, de La Femme de trente Ans, de Béatrix. La dualité des créatures féminines dans les romans de Balzac se retrouve dans ses nouvelles: ou la femme est idéalisée et dépeinte comme toute pureté et tout dévouement inlassable à l'homme, l'ange éthéré dont rêvaient romantiques, puis préraphaélites anglais et symbolistes français; ou elle est sans coeur et avide, prête aux pires machinations légales et financières, la louve dévoratrice dont le mâle naïf et généreux devient la proie. C'est l'aspect de l'oeuvre de Balzac dont Saint-Beuve était jaloux, celui par lequel il était devenu le confident et le conseiller, parfois le jouet, de belles aristocrates. Le comportement de telles femmes, incroyables d'angélique patience ou d'ingratitude rappelant les filles du vieux roi Lear, est plus croyable, peut-être plus saisissant, dans les nouvelles que dans les romans où les filles du père Goriot ou Valérie Marnette, ou la baronne Hulot elle-même sont dépeintes avec un acharnement si prolongé qu'elles exigent trop de la crédibilité du lecteur, ou de ce que les Anglais appellent avec Coleridge "the suspension of disbelief", l'arrêt momentané du refus de croire.

Quelques nouvelles, en très petit nombre, représentent le talent comique de l'auteur, sa veine rabelaisienne ou même

son don de caricaturiste un peu gros qui l'a fait rapprocher de Daumier, ou plutôt encore d'Henri Monnier. Comme Stendhal, Flaubert et Proust plus que tout autre encore, Balzac avait un don rare de mimétisme et du comique. Peut-être était-il trop jeune encore dans les années 1830-1835 pour se laisser aller pleinement à son goût de la caricature, ou le réservait-il pour les Contes Drolatiques parus en 1837. "Pierre Grassou", "Un Prince de la Bohême", sont postérieurs et font un peu figure de fragments hâtifs.

Quelques autres de ces oeuvres brèves jouent au contraire avec la violence tragique et sanguinaire, sur un ton calme et retenu: "El Verdugo", par exemple, et "La grande Bretèche", et même "L'Elixir de longue Vie". Entre les mélodrames qui étaient populaires à la scène lors de l'enfance de Balzac, et encore avec Alexandre Dumas, et les contes d'horreur d'Edgar Allan Poe, ces oeuvres, à rapprocher de Ferragus et de La Fille aux Yeux d'Or méritent une étude qui décèlerait les procédés techniques à la source de l'étonnante maîtrise du conteur.

Mais les trois groupes de nouvelles les plus saisissantes, et où éclate à plein l'originalité de Balzac (car ni Mérimée ni Maupassant ni Galsworthy, Tchekhev ou Pirandello, n'ont rien d'analogue) sont autres. Tout d'abord, les quatre ou cinq histoires où l'écrivain a mis en scène des artistes, ivres d'idées, passionnés par l'abstraction, recherchant les principes profonds et aussi les limites de la peinture ou de la musique, et finalement condamnés à l'échec. Nul en France n'a aussi puissamment fait vivre l'aspiration faustienne de ces hommes-génies peut-être,

et ratés en fin de compte, luttant corps à corps avec le destin.

L'ambition démesurée, qui leur est peut-être soufflée par une force diabolique, les pousse à éprouver la capacité que pourraient avoir les idées, jointes à une volonté farouche, d'agir sur les corps, sur les actes, sur les autres aussi bien que sur eux-mêmes, en un mot de changer la vie. Un second groupe de nouvelles ("L'Auberge rouge", "Adieu", "Maître Cornélius", l'étrange récit intitulé "Les Prescrits", les réflexions qui emplissent "Les Martyrs ignorés") illustre de manière poignante les réflexions que Balzac faisait sur ce thème au moment de La Peau de Chagrin. Les commentaires qu'il en a donnés, ou inspirés, à ses amis jettent une étrange lumière sur ces "études philosophiques", qui ne perdent rien de leur intensité et de leur effet sur notre sensibilité pour être, en effet, des nouvelles inspirées par une ardente pensée.

Enfin, comme d'autres romantiques de France et d'ailleurs, Balzac n'ignorait pas qu'il avait, derrière lui, ces précurseurs qui s'étaient donné pour tâche d'élargir la psychologie traditionnelle et de pourchasser l'étrange jusque dans l'érotisme et la sexualité: Rétif, Laclos, Sade. Son époque est celle qui a puisé le plus hardiment dans ce qu'on commence à appeler l'inconscient. Quelques nouvelles ("Sarrasine", "Une Passion dans le Désert") touchent, avec grande discrétion, à ces bizarreries pour lesquelles l'adjectif, aujourd'hui prodigué, 'sexuelles', est à la fois trop fort et trop banal. Proust n'ignorera pas que, dans La Fille aux Yeux d'Or, dans l'une au moins des incarnations de Vautrin, dans les dégradations du vieil Hulet,

il avait eu un prédécesseur et un garant.

S'il est vrai que Balzac n'a créé qu'une seule oeuvre, La Comédie Humaine, et qu'on lui fait tort en examinant l'un des volumes sans considérer l'ensemble de sa création, il est également vrai que chacun des contes, pris séparément, du plus court jusqu'au plus long, contient, *sine* l'essence, au moins le germe de la pensée qui a engendré l'oeuvre entière.

Aussi, si l'on peut dire que Balzac est le peintre d'une société et d'une époque, l'on peut ajouter qu'il est un observateur profond de la fragilité de la nature humaine, des passions, et des désirs inavoués. Et l'historien de la société française du XIXe siècle est peut-être moins intéressant - et certainement moins émouvant - que le chroniqueur de vies intimes, dominées par les immuables émotions de tous les temps, et confrontées par une idée dominatrice.

Il y a chez Balzac le reflet d'un milieu et d'une époque, avec la fonction importante accordée au détail historique et social, et le besoin de fidélité à une réalité extérieurs. Mais son mérite serait bien limité si l'oeuvre se bornait à représenter une époque et un milieu. On dirait plutôt que la France du XIX siècle ne sert que de cadre au portrait des âmes et des intelligences que le hasard a placées à un tel lieu et temps. Le cadre réaliste de Balzac renferme une vision tout à fait personnelle. Cette vision trace le portrait d'un monde imaginaire composé d'éléments réels.

L'imagination de Balzac est vaste et extraordinairement

fertile. Il nous serait difficile de l'examiner dans ses manifestations à travers toute l'oeuvre. Nous nous bornerons à regarder de près les contes moins longs, et ceux d'entre eux qui serviront le mieux à illustrer et expliquer les passions humaines telles que l'auteur les a contemplées.

Les oeuvres qui ne dépassent pas cinquante (et parfois même soixante) pages présentent un double avantage; le premier, d'illustrer un seul point ou une seule idée à la fois; et l'autre de raccourcir les descriptions de milieu, d'habillement, de traits physiques, qui souvent rendent la lecture des romans balzaciens un peu difficile.

Il faudrait ici établir ce qui sépare les oeuvres courtes de Balzac, de la nouvelle traditionnelle. Bien qu'il n'existe peut-être pas une définition de la nouvelle, sur laquelle les érudits soient d'accord, on pourrait dire en général qu'elle se borne à un seul événement dans la vie du héros, et que cet événement - qui peut suggérer, et même mettre en relief tout un passé - est détaché pourtant de la continuité historique du personnage. Or Balzac, dans ses courts romans, ou contes - ou nouvelles, comme nous les appellerons - ne renonce pas à établir des liens précis entre ses héros et les événements qui ont précédé ce qui est en train de se dévoiler. C'est que pour Balzac un événement n'est jamais un épisode, isolé des autres, car l'être humain n'est pas une simple machine, privé de psychologie et de cohésion; il est la somme de tout un passé et d'un développement personnel, et il n'est son maître que dans la mesure où il s'est déjà fait et où les événements l'ont formé.

Ce qui se passe 'historiquement' autour de lui, est le cadre dans lequel son individualité se projette; et la localité dans laquelle l'auteur place ses héros, a l'influence que toute ambiance a toujours exercée, sans que pourtant l'unicité de chaque individu en soit circonscrite.

Ce sont des individus que nous examinons, des êtres arrêtés le long du chemin par un événement central, qui redirigera leur existence. Tout être pensant s'est éloigné de sa nature humaine - car la 'nature' humaine est une nature animale et non-pensante, selon Balzac. C'est la pensée qui définit l'individualité des êtres.

La pensée est une chose en quelque sorte contre nature. Dans les premiers âges du monde, l'homme a été tout extérieur.¹

L'homme "extérieur" est l'homme à l'état naturel, sans la conscience réfléchie qui, en le projetant dans les hauts niveaux de la pensée, l'éloigne de sa stabilité. La pensée, selon Balzac ne veut pas dire seulement intellect et raison; elle est aussi émotion, passion, volonté. La pensée ne peut naître que de l'homme, mais une fois forgée, elle vit d'une vie autonome, souvent en dehors et malgré l'être qui l'a créée. La pensée finit par vivre en elle-même, et par devenir une force à laquelle la vulnérabilité humaine ne résiste pas.

Puisque la pensée est faite de désirs, d'élans, de passions, c'est à travers les désirs et les passions que tout être s'éloigne de soi même et se redéfinit. C'est par la passion que l'homme vise aux étoiles, qu'il dépasse sa limite, et qu'il rivalise avec Dieu. Mais c'est la passion, aussi, qui contient le germe

destructeur de l'être humain et de son monde.

Dans les romans tels que Le Père Goriot, La Cousine Bette, Le Lys dans la Vallée, etc., nous suivons pas à pas le développement de la passion, l'acharnement d'une idée. L'auteur projette le mouvement destructeur du désir fervent, à travers une progression faite d'avances et de reculs, d'hésitations et d'arrêts momentanés, avant de dévoiler la déchéance complète d'un être ou d'une famille, la tragédie finale de l'espérance déçue, et le triomphe d'un ordre cosmique qui s'oppose à la force de la passion.

Dans un conte, limité par sa longueur, ce développement est impossible à tracer. Balzac ne renonce pourtant pas à son point de départ, qui est d'illustrer l'homme livré à son idée. Il trace une brève histoire du personnage - un seul, le plus souvent, pour la même raison de limite structurelle - pour le plonger ensuite directement dans l'événement central et le dénouement de sa destinée. Ce dénouement est proportionné à la pensée, il est tragique, violent, ou tout simplement triste, selon la force et l'étendue de la passion.

L'étude d'un caractère dans la nouvelle, donc, ne peut pas s'appuyer sur une longue série d'événements, ou être approfondie par une analyse détaillée. Le plus souvent, l'auteur doit presque cacher son imagination bouillonnante, et n'en révéler qu'une toute petite partie. Ce sont comme des éclairs qu'il fait jaillir devant le lecteur, pour qu'il puisse deviner le reste; et c'est ainsi que la courbe d'un sourcil, la nuance d'un sourire, renferment souvent toute la substance d'une histo-

re. C'est à travers quelques traits savamment tracés que le lecteur reconstruit les émotions, les désirs, les angoisses, les vies des personnages.

Dans une nouvelle il n'y a donc qu'un seul caractère, qui domine les autres, et autour duquel tout autre n'est qu'un satellite sans lumière. C'est lui qui agit, ou qui reçoit l'action - et là où il n'est pas important en lui même, ce qui lui arrive l'est toujours. Il est présenté en action, à travers ce qu'il fait, ou dit, ou sent, par rapport à l'événement central. Il est transféré, relevé, par cet événement, ou il n'en est pas profondément affecté; c'est à travers ses réactions qu'il se dévoile et que nous le connaissons. La trame de l'histoire le concerne et le met en relief; l'auteur dirige notre attention sur lui et - s'il s'agit d'un grand écrivain tel que Balzac - nous devenons fortement engagés dans la vie de cet être.

Comment l'auteur établit-il ce lien entre sa création et le lecteur? Cela sera une des questions posées par notre étude. Reste à dire ici que cet homme, ou cette femme, agilement esquissé, devient un être complet, avec une vitalité fervente, bâtie sur tout un passé, que l'auteur nous laisse deviner.

Si la caractérisation d'une nouvelle se distingue par le nombre limité des personnages, et par le rôle dominant de l'un entre eux, nous pouvons étendre l'affirmation aux événements. Ils sont tous comme comme télescopés vers le point central, et logiquement rattachés à lui. Tout ce qui est superflu, ou n'est pas directement en rapport avec l'événement pivote

tal de l'histoire, est éliminé. L'auteur n'a qu'une seule idée à présenter dans ses oeuvres courtes, un événement à raconter, un thème à déployer, et il doit soigner le choix des épisodes qui contribueront à son développement.

L'art, on l'a souvent dit, consiste à créer une réalité plus vraie de celle qui existe. Or nous savons que dans la vie il y a très peu de logique dans la suite des événements. La sélection arbitraire de l'auteur d'une nouvelle, donc, doit créer une distance esthétique entre le lecteur et la vie réelle, pour que son imagination entre dans le monde créé. Le lecteur doit s'emparer de l'imagination de l'auteur et percevoir, dans l'espace de temps raccourci et les événements comprimés, la vision de son créateur.

Si toute lecture est l'acte de recréer l'oeuvre, pour un court roman cet acte exigeant engage davantage peut-être que dans le roman, et il est intensifié par la sélection sévère des détails. Inversement, l'auteur lui-même s'est élevé à la subtilité de suggérer, plutôt que de tout simplement dire.

Les unités classiques auxquelles le théâtre moderne se plie rarement, ne peuvent pas souvent être négligées dans la nouvelle. Le temps, le lieu, et l'action convergent dans un espace limité, sans pause, sans rupture, ou obstruction. Quand le passage du temps est essentiel au développement de l'histoire (comme ce sera le cas dans l'"Adieu") l'auteur est obligé de survoler vite les années intermédiaires, pour rattacher la suite de l'action sans interruption. Le lecteur ici se trouve simultanément à un double niveau; à l'un deux, il accepte l'écoule-

ment des années, et à l'autre il n'en tient pas compte et le repousse à l'arrière plan. Il est captivé par l'histoire et la suite logique des événements, et il ne s'intéresse pas à la manière dont l'auteur le mène vers la conclusion. Il s'est approprié l'idée centrale de l'auteur et il s'engage à le dépasser.

Le principe d'économie dans la durée d'un événement, s'étend au lieu. Avec quelques exceptions (qui dans Balzac ne sont point si rares) le décor reste le plus souvent le même tout au cours de la nouvelle. Comme pour le passage du temps, que l'auteur indique vite, sans y arrêter l'attention du lecteur, les changements de lieu ne sont signalés que brièvement, lorsque cela est essentiel pour illustrer la suite des événements ("L'Elixir de longue Vie", "Un Episode sous la Terreur", "La fausse Maîtresse", etc.). Le roman, qui vise plus haut et se veut plus vaste, n'est limité ni par le temps, ni par le lieu. Mais la nouvelle, enfermée en trente, quarante, ou soixante pages, ne peut pas se permettre des divagations. Tout y est comprimé et sa force réside souvent dans la fascination qu'elle exerce sur le lecteur. Trop de changements de lieu seraient difficiles à envisager concrètement, et l'attention du lecteur en serait ralentie; un seul changement là où il est tout à fait nécessaire, est beaucoup plus efficace et dramatique. En très peu de temps, le lecteur est forcé vite de se transporter dans un nouveau milieu, de se placer à un niveau différent, et il ne s'y prête que si cela est indispensable à l'explication de l'histoire (comme c'est le cas dans "Sarrasine"). Tout changement, soit de lieu ou de temps, doit être expliqué au lecteur, et anticipé

par lui. S'il n'est pas suffisamment préparé pour le passage d'un emplacement, d'une condition, à l'autre, la suite est brisée, et l'harmonie, essentielle à la nouvelle, est sacrifiée.

Balzac s'est bien rendu compte de l'importance d'établir un ton soutenu dans la nouvelle. L'atmosphère y est uniforme, dictée par le langage, les émotions, les événements. Selon le cas, elle peut refuser l'accès au lecteur et se présenter comme un tableau éloigné, ou demander sa participation active, à travers un appel à des émotions, telles que l'horreur ou la sympathie. Mais l'uniformité de ton est essentielle pour que l'harmonie du conte ne soit pas brisée. La nouvelle se caractérise, donc, surtout par ses unités: unité de caractères, en nombre limité; unité d'action, elle aussi limitée et dirigée par un élément central; unité de temps; unité de lieu.

Il faut souligner ici, que la création de Balzac est vivante non pas parce qu'elle nous renvoie à notre existence personnelle, mais, au contraire, parce qu'elle nous force à délaisser notre monde, à renoncer pour un temps à notre univers, pour entrer dans le monde créé et sa réalité à elle. Le monde de Balzac n'est pas une imitation ou une illusion, mais un monde qui se suffit. La vraisemblance y est parfois sacrifiée à la vérité (comme dans "L'Elixir de longue Vie", où la monstruosité d'un oeil vivant dans un corps mort, d'une main qui se débat pour que la vie ne lui soit pas arrachée, soulignent la loi rétributive qui condamne la cupidité et l'ingratitude).

La totalité d'une oeuvre est établie surtout par le ton ou, comme Balzac le dit lui-même dans sa critique de Stendhal,

par l'unité de composition. Elle est dictée par la vie, mais réduite par l'élan poétique et l'inspiration, non à ses composantes, mais à son essence. L'unité balzacienne ne se trouve pas toujours dans la composition ou dans l'idée, malgré l'étude savante de M. Bardèche.² La technique très habile de l'auteur n'explique pas tout à fait l'éclat que projette l'oeuvre - surtout dans les romans où le procédé est même confus parfois (notamment, Le Curé de Village). Toute séparation entre technique, volonté, et inspiration, est donc forcément fautive pour la création balzacienne. Nous examinerons chaque oeuvre séparément mais, autant qu'il est possible, dans sa totalité.

Notes du Chapitre I.

1. Honoré de Balzac. Oeuvres diverses. Paris: Louis Conard, 1935. "Des Artistes". p.355.
2. Voir surtout Une Lecture de Balzac par Maurice Bardèche. Paris: Les Sept Couleurs, 1964.

II. La Pensée dévoratrice de la Vie.

Si un seul mot pouvait, non pas certes enfermer le génie de Balzac dans la prison d'une formule, mais désigner l'élément qui revient le plus obstinément dans les romans et les contes balzaciens, qu'ils soient réalistes ou fantastiques, métaphysiques ou policiers, ce serait le terme de "mystère". En toutes choses, l'oeil de cet observateur veut percer quelque secret: secrets de toute une société, secrets de la vie provinciale, secrets de la femme ou du créateur, secrets de Ferragus ou de la lesbienne aux yeux d'or séquestrée dans une retraite parisienne. Mais le plus grand des secrets pour Balzac est celui de la volonté s'acharnant à guider la vie. Cette volonté sur laquelle Louis Lambert a tant médité dans ses années d'adolescence et que Raphaël veut déployer pour jouir de toutes les richesses de Paris, unit en elle la pensée et la passion. Chacune de ces deux forces multiplie l'intensité de l'autre.

Les contemporains de Balzac avaient souri de ses prétentions philosophiques. Ses successeurs voulurent faire de lui l'ancêtre du Réalisme et du Naturalisme. Depuis la renaissance des études balzaciennes qui a immédiatement précédé et suivi le centième anniversaire de la mort du romancier en 1950, les ouvrages où Balzac est pris très au sérieux et hautement loué comme penseur sont légion: ce sont ceux d'André Allemand, d'Albert Béguin, de Pierre Berbéris, de l'abbé Bertault, de Léon Emery, de Ramon Fernandez, de Bernard Guyon, de Per Nykrog, parmi les plus remarquables; les titres en sont indiqués dans notre bibliographie. Il semblerait que, préoccupée elle-même

par le réexamen de toutes les croyances ou données philosophiques sur lesquelles elle avait assis sa culture, notre époque se soit tournée avec prédilection vers ceux de ses prédécesseurs qui s'étaient défiés du rationalisme et du positivisme. L'occultisme de Nerval, celui de Balzac ou d'Hugo ne nous font plus sourire ou hausser les épaules. Dans le cas de Balzac, on en est même arrivé à négliger l'étude de la technique et de l'art du romancier pour remonter à sa philosophie. La valeur de cette pensée balzacienne tient cependant beaucoup à la force avec laquelle il l'a incarnée dans des intrigues qui la dramatisent et dans des personnages qui la vivent. Mais et inversement, de courts romans comme La Peau de Chagrin et La Recherche de l'Absolu et plus encore certaines des nouvelles les plus ambitieuses de Balzac sont grandement enrichies par le fond de doctrine sur lequel elles reposent. Ces nouvelles, notamment, font penser autant qu'elles émeuvent. Le sens didactique que l'auteur veut inculquer à "L'Auberge rouge" ou à l'"Adieu", que nous n'accepterions qu'avec difficulté s'il était formulé abstraitement comme une hypothèse conçue à l'époque de la phrénologie et du mesmérisme, est convaincant, au moins pour un temps, lorsqu'il prend vie dans des récits qui nous hypnotisent presque. Il arrive à Balzac, certes, de rire à la manière de Rabelais, ou de sourire avec humour, de certains êtres ou de certaines catégories sociales, et cet aspect de Balzac nouvellesiste sera étudié plus loin dans ce travail. Mais le plus souvent, il est bien différent d'un amuseur. La gravité dramatique avec laquelle il empreint de sa pensée ou de ses convictions ses

nouvelles leur vaut une dimension plus profonde que n'a la même forme d'art chez Mérimée, Flaubert ou Maupassant.

Dans les préfaces qu'il a fait écrire par Philèrète Chasles en 1831, par Félix Davin en 1834 et 1835, toutes trois recueillies dans le volume XI de la Pléiade, Balzac s'est prodigalement expliqué sur la thèse qu'il dramatisait dans ses nouvelles qu'il préférait appeler "études philosophiques" ou "études de mœurs". Il est revenu plusieurs fois sur l'assertion de J. J. Rousseau, qu'il a prise à son compte et appelle "un axiome", "l'homme qui pense est un animal dépravé". Plus l'homme se civilise et, parce qu'il pense, organise le monde qui l'entoure, plus sûrement il se suicide. Et dans l'individu, et dans la société, l'intelligence apporte désordres et ravages. Cette pensée devient fanatisme religieux, individualisme féroce et égoïste, soif de richesse (l'"auri sacra fames" de l'Enéide, III, 57), superstition de la race ou mythe dynastique de la famille à continuer ("El Verdugo"), imagination enflammant le désir. Dans le premier des deux textes qu'il a inspirés à Félix Davin, Balzac va jusqu'à présenter "Adieu" comme une "déduction" du thème de La Peau de Chagrin. Partout, derrière les effets, il prétend remonter aux causes dont ils sont issus. La désorganisation de la pauvre folle dans "Adieu", de la mère éplorée dans "Le Réquisitionnaire", de celui qui, dans "L'Auberge rouge" recule devant le crime qu'il avait mentalement prémédité et que commet un autre, est attribuée par Balzac à la pensée devenue obsessive. Le romancier, explique le fidèle Davin, "s'élançant, montre l'idée exagérant l'instinct,

arrivant à la passion, et qui, incessamment placée sous le coup des influences sociales, devient désorganisatrice".¹

"L'Elixir de longue Vie" montrera l'idée d'hérédité devenue criminelle. La paternité arme pareillement la main du père contre son enfant dans "Un Drame au Bord de la Mer". La foi considérée comme idée sera au centre de "Jésus-Christ en Flandre". Dans "Le Chef-d'Oeuvre inconnu", c'est l'oeuvre de l'artiste qui est tuée par l'idée. Partout l'analyse foudroie. La pensée est le vampire qui boit la force vitale. Mais c'est aux nouvelles étudiées dans ce chapitre que Balzac revient comme à ses exemples favoris, soucieux qu'il est qu'on ne les rabaisse pas en les dénommant 'nouvelles' tout simplement et voulant qu'on les considère comme des "études philosophiques": l'"Adieu", "L'Auberge rouge", "Le Réquisitionnaire". Toutes trois sont l'arène où se joue le plus ouvertement le grandiose duel entre l'intelligence et la vie.

"Adieu".

Il a été précédemment question de la nouvelle et des contours qu'on peut tenter de préciser pour définir ce genre, peut-être des lois auxquelles il semble obéir. Certes nul auteur ne va tout à fait au hasard et ne néglige totalement certaines lois, dont celle, particulièrement chère à Balzac, de l'unité de composition. Mais une imagination aussi riche et aussi impétueuse que celle de Balzac n'a jamais pu s'enfermer à l'intérieur de règles ou se soumettre à des dimensions données. L'un des meilleurs critiques du romancier, Gaëtan Picon, a dit justement,

La réussite d'une oeuvre tient à la rencontre de circonstances imprévisibles; elle est toujours particulière, sans modèle, et sans imitateur; et il n'y a guère de recettes positives à donner.²

Dans l'une de ses plus frappantes nouvelles, "Adieu", il semblerait d'abord que l'auteur, avec désinvolture, bafoue les règles de structure formelle que l'on assigne souvent à la nouvelle. Mais le récit acquiert vite une puissance étrange qui s'empare du lecteur. Une critique étroite pourrait déceler là des éléments que les lois de la nouvelle ne permettent guère: le mouvement est trop fort, le rythme trop marqué, les escissions d'un pôle à un autre, du passé au présent peuvent paraître trop complexes pour que l'on ait l'impression d'un seul élan dominateur que requiert, selon certains, la nouvelle. L'auteur évoque une vision apocalyptique de guerre, de déroute chaotique, tout un scénario de soldats enserrés dans un étau puissant de froid, de faim, de mort. Il accumule les images de chevaux égorgés, d'hommes engloutis dans un fleuve glacé et

rougi de sang, d'une femme immobilisée dans ce cadre bouleversant, de son mari tué sous ses yeux, de l'homme qu'elle aime acharné à la sauver. De l'autre côté, comme dans un théâtre à plateaux tournants, on aperçoit une scène de calme, une belle dormeuse dans un bois verdissant. On dirait que l'auteur a trop demandé à la capacité d'assimilation de son lecteur. Mais tous ces éléments disparates sont aisément fondus par l'art du romancier qui sait évoquer cette étrangeté et nous la rendre vraisemblable et émouvante. L'art de Balzac atteint ici à un vrai triomphe.

La première scène, dans la forêt de l'Isle-Adam, présente deux chasseurs qui, paisiblement, conversent en parcourant les bois: un magistrat, "âgé de quarante-deux ans et ne paraissait pas en avoir plus de trente", et un colonel qui "âgé de trente ans, semblait en avoir au moins quarante". (IX, 752). Avec une simple phrase, l'auteur dirige notre attention vers le jeune militaire. Ses mèches de cheveux déjà blancs nous intriguent, tandis que les hommes de quarante ans au visage jovial et aux boucles blondes, n'ont pas d'histoire à raconter, pas de secrets, pas de souffrances cachées. Le marquis d'Albon n'est qu'un com= parse dont nous attendons la sortie. C'est Philippe, le colo= nel, qui est hanté par un passé tragique: "Un jour, mon ami ... un jour, je te raconterai ma vie" (IX, 753). Nous attendons.

A travers la grille, nous apercevons un parc dans lequel l'harmonie est faite du désordre même, d'herbes qui poussent dans les allées, d'arbres fruitiers aux branches lasses et négligées, de mousse, de touffes luisantes, chargées d'ombres,

de feuilles, d'entrelacs de lumière. Et puis, subitement,

une femme s'élança de dessous un noyer planté à droite de la grille, et sans faire de bruit passa devant le conseiller aussi rapidement que l'ombre d'un nuage.

(IX, 755)

Notre attention est doucement attirée; elle passe, du militaire, à cette vision mystérieuse. La jeune femme semble en harmonie avec ce cadre surprenant, et avec le désordre de ce parc. Elle passe, légère, avec la grâce fugace d'une gazelle, les gestes d'un oiseau, comme une féérique apparition avec sa longue chevelure bouclée tombant jusqu'à sa taille. Mais la blancheur de sa peau, ses longs cils, la grâce des mouvements, contrastent étrangement avec le bois engourdi et sauvage, auquel elle semble tout naturellement appartenir. Nous sentons au premier coup d'oeil que cet être exquis ne fait pas vraiment partie de la nature de la même manière que Geneviève, la paysanne idiote qui garde la vache. Elle est revenue, plutôt qu'elle n'est restée, à l'état naturel; elle conserve une grâce qu'elle avait acquise et cultivée ailleurs. Le bois s'est fermé autour d'elle; il a multiplié au hasard ses branches et ses fleurs, comme pour lui composer un cadre vierge et incorruptible, respirant la paix et la sérénité. La joie enfantine de cette femme assise sur le gazon, sa douceur de chatte étendue au soleil, contrastent singulièrement avec ses mouvements éthérés, son pied blanc "comme l'albâtre", sa peau "sans la plus légère nuance de rougeur". Son geste, "comme celui d'un animal", est en désharmonie avec son air diaphane de nymphe.

Dès que parait son visage, et que sa voix modulée lance un doux "adieu", le militaire tombe évanoui sur l'herbe. Le

lien que nous avions vaguement senti entre l'apparition de la jeune femme et l'amer souvenir qui avait jadis crispé les traits de Philippe, devient plus clair. L'histoire de la belle au bois dormant est aussi l'histoire du jeune homme. Le lecteur le sait dès lors, et il attend la révélation du secret.

Tout a été bâti soigneusement, deux chasseurs égarés dans la forêt, le désir de trouver un asile, la rencontre inattendue d'une maison derrière une grille rouillée, l'apparition d'une femme-fantôme. Les détails s'enchaînent, sans que rien n'ait l'air mathématiquement calculé. Le lecteur se prépare à entendre une histoire bouleversante; la tristesse, le visage âgé du colonel, l'en ont prévenu; la folie attendrissante de la femme aux épaules blanches comme les fleurs sauvages, confirme son pressentiment. Nous sommes prêts également à accepter d'être transportés en un autre lieu; il est clair que l'histoire de ces deux êtres n'a pu se dérouler dans un bois désert ou abandonné, où la belle aurait été 'dormant' et où les intrus surviendraient par pur hasard.

La trame d'"Adieu" est tissée sur deux niveaux simultanément. Le lecteur les embrasse tous deux en même temps. Dès qu'il a saisi l'un d'eux, il attend l'autre; dès qu'il connaît le second, il revient au premier. C'est que Balzac procède ici par des coups brusques, des 'flashes' presque cinématographiques, qui ramènent le présent dans le passé, et projettent le passé vers l'avenir. Notre notion du temps est suspendue, et dans cette pause presque angoissée, nous sommes confrontés avec la réalité profonde de l'attente et de la folie. Des deux

cadres de ce récit riche en secrets, l'un embrasse une nature virginale et sereine; l'autre enserme tout ce qui nie le bonheur, et évoque une nature cruelle et impitoyable, où la fureur des éléments s'allie à la démesure de la guerre. Chacun des deux tableaux est d'une force de vérité qui annule tout le reste; cependant, ils sont aussi différents l'un de l'autre que deux coins du monde peuvent l'être. Mais on est saisi par la tension qu'il y a entre eux, et cette tension ébranle le lecteur. C'est comme un long fil tendu entre deux pôles; l'auteur manipule les deux extrémités, et avec douceur insinuante il les rapproche. La distance est ainsi raccourcie de plus en plus, jusqu'à ce que les pôles se rencontrent et coïncident l'un avec l'autre.

De la forêt de l'Ile-Adam, nous sommes propulsés dans un hiver glacé de Russie pendant la campagne napoléonienne de 1812. De la paix profonde du parc endormi, nous passons à l'inhumanité et à l'abrutissement d'une armée défaite, allant à la dérive. Pourtant nous ne sommes pas bousculés. L'auteur nous avait prévenus du changement; nous étions prêts à bondir avec lui, d'un cadre à un autre, et nous nous livrons sans difficulté à ce vertigineux contraste.

L'oncle de la belle inconnue, auquel l'ami de Philippe s'adresse, rétablit subitement le lien entre sa nièce, le colonel, et le fatidique passage de la Bérésina - entre le bois assoupi, qui soulage et apaise, et le meurtre de toute humanité et de tout sentiment de pitié dans une armée vaincue.

Serait-ce le baron Philippe de Sucey? s'écria le médecin en joignant les mains. Est-il allé en Russie, au

passage de la Bérésina? (IX, 762)

Le lecteur n'est dérouter qu'à demi. Il effectue lui aussi le soudain déplacement - de la France à la Russie, du soleil de l'île de France à la steppe enneigée - car il sait qu'il reviendra à cette forêt mystérieuse où le romancier l'avait d'abord placé. La Bérésina expliquera l'énigme du bois endormi et de l'apparition féminine. C'est comme si la Russie devait, pour un bref instant, se superposer à la France, pour qu'un coin énigmatique de la France fût par là éclairé. Si les événements de cette longue journée du 28 novembre 1812 finissent par devenir le point central de l'histoire, le lecteur n'en sait rien encore. Son attention consciente n'abandonne jamais vraiment le bois endormi. Docilement, il se laisse emmener, comme magnétisé; du soleil couchant et des arbres en fleurs il passe aux vastes déserts de neige et de bise glacée, sans presque s'en apercevoir; il abandonne volontairement un îlot de paix pour entrer dans le drame. Subitement, il se trouve enserré dans l'état d'une tragédie qui le concerne, car ce monde nouveau est devenu imperceptiblement le sien - les bivouacs de neige, la masse insensible de fuyards en panique, le fleuve qui est la barrière entre la vie et la mort. La jeune comtesse, frêle et tendre, est là. Nous reconnaissons en elle la délicate beauté de la felle du bois, mais sa spiritualité s'oppose à la grâce féline de celle qu'elle deviendra. Nous sommes ramenés de l'une à l'autre, et nous attendons, fascinés, que l'une redevienne l'autre. L'oscillation qui nous a menés de l'île-Adam à la Bérésina, ramenés à l'île-Adam, se répète

avec l'héroïne. Une jeune femme, prise dans l'engourdissement de la folie, nous dévoile l'autre, plongée dans l'hébétéude de l'extrême souffrance. L'angoisse a conduit à la folie, et la folie est doucement ramenée vers l'angoisse. Les deux se joignent dans la mort. Balzac a créé ici une architecture cubiste, où les coins s'opposent et se correspondent, où chaque ligne tracée est l'essence d'une autre - et où la masse des formes entrecroisées finalement, se mêle, pour parvenir à l'effet total des mouvements et des pauses. On est pris par le crescendo dans le rythme des lignes tracées, capté dans la marche vers le dénouement. Le lecteur subit le contre-coup de ces oscillations; sa participation émotive, aux épreuves affreuses des personnages le mène à la souffrance, à l'angoisse, à la folie; il sent que la mort sera le terme inévitable d'une telle tragédie.

"Adieu" a été classé par Balzac dans les Etudes Philosophiques. Mais pour qu'une oeuvre garde son élan de spontanéité et de fraîcheur, l'idée directrice de l'auteur ne doit ressortir qu'après un examen minutieux, et non à première vue. Une histoire 'bien contée' séduit par la force des événements dans lesquels elle entraîne, et non par la vigueur d'une pensée philosophique. Tout propos d'instruire doit, en effet, être bien caché, pour que l'oeuvre ne se rapproche nullement d'un traité didactique et pédant.

Balzac était conscient du danger de pousser trop loin un précepte, même quand il s'agissait d'un précepte essentiel pour lui à toute considération de l'existence. Il savait qu'une histoire - surtout une nouvelle de quelques pages, doit

avant tout saisir le lecteur par l'imagination, le mener par l'intrigue ou le mystère, et le satisfaire par un dénouement subtil et jusque dans sa logique profonde. Qu'il se soit parfois égaré, qu'il ait été tenté de trop souligner une idée dans quelques unes de ses nouvelles (c'est le cas de "Jésus-Christ en Flandre", de "L'Auberge rouge") ne peut que mettre en relief la finesse du traitement dans l'"Adieu". L'idée directrice - c'est à dire la force qu'exerce la pensée sur l'individu - y est presque cachée, et elle ne se révèle qu'à la fin. L'histoire est bâtie soigneusement, et dans la forme et dans la pensée; les événements se dégagent avec naturel dans ce mariage idéal de contenu et de structure.

Le rythme est contrôlé savamment, du commencement jusqu'à la fin. Le début est nonchalant et vague, et il glisse presque à la dérobée dans une histoire de folie. Le point de vue, au début détaché et objectif, de l'auteur qui ne partage aucun des sentiments de ses personnages, devient ensuite plus direct et engagé. Dès que l'arrière-plan est présenté et que des scènes d'épouvante sont illustrées, la participation du lecteur devient nécessaire. Un conteur est alors introduit dans l'histoire, l'oncle, qui, n'ayant pas été témoin des événements, en a tout de même connu les détails par quelqu'un qui les avait vécus. C'est une manipulation fine de l'auteur, par laquelle il s'éloigne et se rapproche en même temps de sa création. Le lecteur, n'ayant pas été à la Bérésina, peut présenter cette effrayante journée factuellement. Mais le fait qu'il a appris tant de détails de la bouche d'un homme qui en

avait beaucoup souffert - et par l'influence tragique qu'ils avaient exercée sur un nièce aimée - le rapproche des événements à tel point que son émotion devient débordante et communicative.

Le rythme, lent et serein au commencement, devient plus marqué et bouleversant dans les scènes de guerre. Chaque paragraphe de cette partie (qui reste la plus saisissante) présente, en miniature, le même mouvement repris dans la structure de toute la nouvelle. Il est dégagé et lent au commencement et, ensuite, de plus en plus pressé et personnel. Regardons un paragraphe pris au hasard.

A quelques pas de la voiture, une trentaine de trainards étaient réunis devant un immense foyer qu'ils entretenaient en y jetant des planches, des dessus de caissons, des roues, et des panneaux de voiture. (IX, 767)

Le tableau est statique dans cette première phrase, et elle présente un cadre essentiellement objectif. Il n'y a qu'un seul adjectif, "immense", et une certaine tension est introduite par le mot "trentaine", nombre imprécis, et par le mot "trainards", un substantif qui suggère une qualité, et donc un adjectif. Le partitif, "des" planches, "des" roues, contribue à créer une impression de hasard, de désordre, dans un cadre qui contient en même temps unité (suggérée par le mot "réunis", et l'action plurielle et synchronisée du verbe "ils entretenaient"). Le mouvement a été figé dans ce tableau. Mais la deuxième phrase nous engage davantage.

Ces soldats étaient, sans doute, les derniers venus de tous ceux qui, depuis le large sillon décrit par le terrain au bas de la Studzianka jusqu'à la fatale rivière, formaient comme un océan de têtes, de feux, de baraques, une mer vivante agitée par des mouvements

presque insensibles, et d'où il s'échappait un sourd
bruissement, parfois mêlé d'éclats terribles. (IX, 767)

Le premier mot, le démonstratif "ces", attire notre regard sur les soldats, qui font partie d'un "océan de têtes", "une mer vivante agitée". Les mots "océan" et "mer" introduisent le passage du figé au mouvementé et, avec le rythme plus pressé, une certaine individualité apparaît. La "trentaine" de soldats ferme ici un groupe qui se distingue des milliers, ou de la mer, qui l'avaient précédé; ce groupe est composé de "derniers venus", donc d'êtres qui formaient l'arrière-garde. Par ce fait même, ils se séparent des autres, et ils deviennent presque des individus.

Dans la phrase suivante, le rythme s'accélère plus encore.

Poussés par la faim et par le désespoir, ces malheureux
avaient probablement visité de force la voiture.
(IX, 767)

Qu'ils aient visité "de force" la voiture, introduit un mouvement encore plus énergique que celui qui avait été suggéré auparavant. Ce sont des gens décidés à agir, 'affamés' et 'désespérés', des êtres qui souffrent. Mais, bien que séparés de 'l'océan de têtes' de la Studzianka, il n'y a pas encore d'individu qui se distingue entre eux. Pour introduire l'élément de l'individualité, la phrase qui suit se replie sur un cadre immobile.

Le vieux général et la jeune femme qu'ils y trouvèrent couchés sur des hardes, gisaient en ce moment accroupis devant le feu. (IX, 767)

Deux êtres, séparés de tous les autres, sont mis en relief dans un cadre de confusion et de bouleversement. Pour que le

lecteur se rende compte de l'importance de ces deux individus, le mouvement progressivement accéléré des phrases précédentes, est interrompu. Le rythme change pendant un bref moment; il reste suspendu dans l'attente; il force notre regard. Le général et la jeune femme sont "couchés"; ils "gisent". Le cadre retombe soudainement dans l'immobilité; de vivant, il n'y a que la faible lueur du feu, comme dans la première phrase du paragraphe.

Une fois soulignée l'importance des deux individus, l'accélération du mouvement se renouvelle.

L'une des portières de la voiture était brisée.
(IX, 767)

La proposition, brève, est purement descriptive, sans mouvement apparent. Mais dans l'ensemble des autres phrases, elle introduit un rythme saccadé; elle est pénétrée de force, suggérée par le mot "brisée". Elle suffit pour réintroduire la marche hâtée vers la conclusion.

La dernière phrase est comme le finale d'une progression musicale, qui va du lent, au moderato, à l'agitato, jusqu'au presto et prestissimo.

Aussitôt que les hommes placés autour du feu entendirent les pas du cheval et du major, il s'éleva parmi eux un cri de rage inspiré par la faim. (IX, 767)

Dans tout art, sculpture ou peinture, il est peu de figures qui rivalisent avec le cheval en force et mouvement. Dans l'œuvre écrite, il est difficile de communiquer la vigueur d'un terse droit, l'harmonie des muscles et la fierté de mouvements, par un seul coup précis de la plume. Ce qui est vivement rendu dans l'art visuel, peut facilement devenir ici

trop descriptif et redondant, ou manquer de vie et de force d'évocation. Balzac évite toute description du cheval; il projette la force de l'animal à travers le 'son' des pas. Le bruit pressé de Bichette qui s'avance, rend la jument beaucoup plus vivante et 'visuelle' que nombre d'adjectifs et de mots descriptifs n'auraient pu le faire. Et, avec le bruit du cheval, c'est tout un éclat de voix qui s'élève et retentit. Le "cri" de faim et de rage, touche ici à l'essence de l'homme; il est dicté par la volonté de vivre, par l'instinct animal qui rattache des êtres éperdus à leur marche affolée et désespérée. D'une impression de figé et de détachement de la première scène, on est passé à une dernière scène vibrante de vie et de puissance.

Ce paragraphe constitue, en effet, comme un microcosme de l'oeuvre, où l'essence et la forme sont intégrées dans un mouvement de plus en plus accéléré - le figé de la première scène de chasse menant à des oscillations progressivement hâtées dans les scènes au bord de la Bérésina; le passage du figé au mouvementé étant parallèle au passage du point de vue impersonnel à l'expression directe et émue d'un conteur-presque-témoin. La deuxième partie de l'histoire reprend le même rythme, qui va des mouvements doux et modérés des scènes du parc, à la marche pressée et bouleversante de la reconstitution de la guerre, jusqu'à la note finale et à la mort.

La pensée, dans l'univers balzacien, agit comme un fluide. L'auteur est souvent revenu sur cette conviction, chez lui fondamentale. Elle devient un des aspects les plus tangibles de

l'existence, car cette action destructrice de la pensée plie l'homme sous elle comme sous un fardeau.³ L'équilibre délicat de l'être humain est bouleversé par une excessive concentration de ce fardeau en un seul point. La joie, ou la souffrance, toute émotion, exige un prix - qu'avec le temps, il faudra acquitter. Mais si le temps manque, si la force émotive accable d'un trait la conscience, l'être humain est acculé au désespoir, ou même à la mort. La force de l'homme est énorme. Il supporte des souffrances inouïes, il étouffe ses cris de douleur. Il apprend à vivre avec sa peine, presque avec quelque douceur. La souffrance, Musset devait bientôt le dire en vers, fait de l'apprenti un être qui se connaîtra mieux et qui peut-être créera.

Le Colonel de Sucey a eu le temps d'apprendre sa leçon; la vie lui en a donné le loisir. Il a vécu les affres de la pire des guerres, éperonné par le seul désir de protéger la femme qu'il aime; il a regardé cette femme s'éloigner dans la brume, il n'en a gardé que le faible "adieu" renvoyé par le vent. Elle sauvée, il est tombé aux mains de l'ennemi. Des années d'emprisonnement, de privation, d'attente, ont été son lot et lui ont presque fait accepter la probabilité de la perte de l'être aimé. Ses cheveux ont blanchi; ses yeux conservent le souvenir de la sombre journée que sa mémoire a cent fois revécue. Il a résisté néanmoins, sans doute conservant une faible lueur d'espoir. Il sait quelle est la force implacable du destin, mais il n'a pas courbé l'échine. Il n'a pas cherché à oublier en connaissant un autre amour, il a accepté sa solitude.

Ce n'est que beaucoup plus tard, des années après sa

triste résignation, que, brusquement, Philippe est ébranlé et sent près de lui l'aile de la mort. Il cède au choc émotif dont il est frappé par l'apparition subite de Stéphanie.

Si monsieur le colonel n'avait pas été presque à jeun, dit le chirurgien, il était mort. Sa fatigue l'a sauvé. (IX, 761)

Balzac semble dire ici que le corps, épuisé par la fatigue, se heurte avec moins de vigueur - et d'efficacité - à la force de la pensée. Il résiste avec plus d'élasticité, comme si deux objets s'entrechoquaient, l'un arrivant à grande vitesse, l'autre restant immobile. Le conflit est moins grave que si les deux corps étaient tous deux en mouvement et précipités dans un choc frontal.

Le principe d'assimilation émotive - c'est à dire, de la capacité qu'a l'être humain de recevoir un coup qui l'ébranle sans que son équilibre en soit rompu - dépend en grande partie de l'état de coopération consciente de l'individu avec les événements. Si la fatigue a protégé le baron de Sucey contre la force de la pensée - car toute émotion rentre dans la sphère de la pensée pour Balzac - le froid et le sommeil n'ont pas réussi à empêcher le bouleversement du mécanisme psychologique chez la comtesse de Vandières.

Dans Stéphanie, frêle et pleine de tendresse, il n'y a pas de place pour l'horreur, le sang et la mort. Elle était assoupie dans cette nuit épouvantable, car son "amour avait succombé sous le froid" (IX, 770). Le sommeil, meurtrier, redouté dans ce désert de neige, aurait pu la sauver - si on l'avait laissée dormir lors du dernier trajet sur le fleuve

enragé. Le sommeil est une ferme d'oubli dictée par la fatigue, une cuirasse qui protège contre la force destructrice de la pensée.

"Adieu" ne conte que quarante-deux pages, et plusieurs en sont consacrées au paysage de neige, à l'accablement de milliers d'hommes à la dérive, à l'effort du jeune officier pour sauver la femme aimée. De Stéphanie nous n'avons qu'une vue rapide, de brefs tableaux fuyants, qui nous la montrent douce, sensible, accablée de froid, de sommeil. Le reste, nous devons l'imaginer et reconstruire l'être vivant qu'elle a été, à travers les sentiments assoupis que l'auteur nous laisse deviner. La première scène la trouve couchée sur des hardes, et peu après accroupie devant le feu. Dans ce paysage d'ombres, la frêle forme ne fait qu'une tache, enveloppée de manteaux en haillons, indifférente à la lutte pour la vie qui fait rage autour d'elle. Cette lutte ne l'atteint pas, car son épuisement a effacé toute horreur et toute souffrance. Le premier son qui sort de sa gorge, le premier signe de vie frémissante dans cet être conquis par le froid, est un cri qui "domina la détonation". C'est la jument de Philippe qui a été tuée par les soldats affamés qui s'en sont emparés. Mais c'est le danger couru par Philippe lui-même resté auprès de Bichette, qui secoue la jeune femme de son engourdissement. Mille hommes se débattant contre la mort ne l'ont pas atteinte; mais la menace contre le jeune officier la fait crier. Elle est subitement devenue consciente, rappelée à la vie par le seul sentiment qui n'a pas succombé en elle, l'amour.

C'est l'histoire de son amour, en effet, que nous reconstruisons. La comtesse est mariée. Son mari, le vieux général, est auprès d'elle - homme insouciant, apparemment, de tout ce qui se passe autour de lui, et qui ne montre aucun signe de vie jusqu'au moment où il saisit sa chance de se sauver, à la fin; Balzac ne s'attarde pas sur lui. Mais il serait presque grossier de songer ici au traditionnel triangle des comédies et des romans, avec un mari conventionnel, vieux militaire égoïste, le jeune officier, et la jeune femme. Il y a trop de beauté dans cet être délicat pour qu'elle se soit pliée au mensonge - ou, du moins, le mensonge est en dehors de sa réalité telle que l'auteur l'a présentée. L'amour qui est suggéré entre elle et Philippe date de leur enfance; il a grandi avec l'âge, et mûri dans le rêve. Nous savons que Philippe et la comtesse se connaissaient depuis longtemps ("sa compagne d'enfance et son bien le plus cher") et nous sentons que la jeune femme se trouve dans cet enfer de Russie, non pas pour rester auprès de son mari, mais pour ne pas s'éloigner de la seule présence qui lui soit chère, celle du jeune officier qui lutte désespérément pour elle. Le froid a doucement bercé ses sentiments et les a presque plongés dans l'oubli; rien ne bouge dans ce corps épuisé et assoupi. Pourtant l'instinct amoureux vit encore. Il se réveille, et il la réveille, à travers la peur toujours aux aguets, de crainte que l'être aimé ne lui soit ravi. "Tu es blessé?" , le cri résonne dans la nuit; elle a les yeux levés au ciel "par un sentiment de résignation sublime. Mourir avec toi" dit-elle. C'est tout. C'est tout

ce que nous avons de son histoire, sauf ce dernier cri renvoyé par l'aube froide, "adieu". Toutes les émotions de souffrance physique et d'anxiété, toutes les pensées, déclenchées par l'espace qui grandit entre elle et Philippe, le choc d'une dernière horreur (la tête de son mari coupée par un glaçon dans la rivière hostile) se rassemblent dans cet élan final, dans ce cri, qui restera le témoin de sa vie et de sa mort. La raison ne peut résister. Le mécanisme qui la protégeait, le sommeil, s'est brisé; l'espoir, qui la maintenait vivante, est annihilé. Ce pauvre être éperdu sombre dans la folie et se perd dans la nuit de l'âme.

La fatigue, chez Stéphanie, avait oblitéré toute conscience de danger, toute possibilité de révolte et de souffrance. Il y avait en elle, pourtant, un sentiment plus fort que la fatigue, et qui bravait même son besoin de s'abandonner au sommeil et à l'oubli. L'amour chez Stéphanie a cessé, en vérité, d'être un sentiment; il est passé dans la sphère des instincts. Cet instinct est plus fort en fait que celui de la conservation de soi-même. Tout dort dans l'être humain, mais il y a toujours un instinct primordial qui veille - la faim, la soif, le besoin de respirer - l'instinct, en un mot, de vivre. Mais Stéphanie avait inconsciemment troqué son besoin de vivre pour le besoin d'aimer. Elle était restée inébranlée en face des corps affalés sous les roues de la voiture qui l'amenait. A Philippe qui lui dit ensuite:

Dieu veuille que vous ne sachiez jamais ce que votre vie aura coûté (IX, 775)

elle répond par la seule question qui pour elle compte, le

seul besoin qui lui reste: "Tu es blessé?". Bien sûr, ce n'est pas consciemment qu'elle accepte le sang et la mort des autres. C'est plutôt que sa fatigue et le froid l'ont rendue insensible à l'horreur de ce carnage glacé. Il n'y a plus de vivant en elle que son dernier instinct.

Maurice Bardèche, dans les quelques lignes consacrées à l'étude de la jeune femme, a écrit:

le cerveau n'a pas résisté aux spectacles de cette journée tragique, et ces impressions violentes et rapides martelant les centres nerveux, libérant l'imagination, l'épouvante, l'horreur, ont amené la folie.⁴

Mais regardons la dernière scène avant ce faible "adieu" dans la nuit qui annonce la folie. Les soldats, ivres du désir d'échapper à la mort, se lancent sur le radeau improvisé; ils se battent pour s'y placer avec une sauvagerie animale. Tout est enveloppé dans des bruits confus de violence et de douleur; les cadavres flottent entraînés par les glaçons. C'est un mélange de fureur, d'égoïsme, de désespoir, de lutte féroce contre la mort et l'esclavage, de passions déclenchées par la terreur. Parmi ce cauchemar d'abrutissement, la comtesse reste absorbée dans sa contemplation intérieure. Rien n'indique qu'elle ait été jusqu'ici secouée, et menacée dans sa raison.

La majer regardait d'un oeil sec sa maîtresse, qui levait les yeux au ciel par un sentiment de résignation sublime. "Mourir avec toi!" dit-elle. (IX, 777)

Elle consent donc à la mort; elle la souhaite même, mais avec lui. Tout se passe très vite désormais. Un officier et un soldat sont précipités dans l'eau; Stéphanie et son mari sont

poussés par Philippe aux deux places restées libres. Le vieux conte tombe dans la rivière. Un glaçon lui coupe la tête. Et, ensuite, le cri lancé au loin, "adieu".

Pour expliquer la folie de la jeune femme par l'horreur de la guerre, et par la mort épouvantable du mari, il faudrait négliger le portrait - imprécis, peut-être, mais vivant et vrai - tracé d'elle jusqu'ici. C'est la présence de Philippe seule qui a rattaché Stéphanie à la vie; s'éloigner de lui, c'est mourir. Le radeau est lancé dans la nuit; elle est frappée par la perte soudaine de sa seule raison d'être. Foudroyée, non par la guerre mais par l'amour, elle glisse dans le noir.

Si le passé est irrévocable dans l'univers balzacien, l'être humain n'est pourtant pas privé tout à fait de sa volonté, comme le dit M. Picon.⁵ Il s'est bâti jour par jour, influencé par son milieu, mais aussi par l'idée qui le possède. Si nulle journée n'existe isolément, si elle ne permet pas de se lancer sur une nouvelle voie sans le fardeau des jours passés, c'est que le temps est composé d'expériences qui mènent à d'autres expériences. Dans la vie de chacun il n'y a qu'un commencement, qui enchaîne toute sa suite, jusqu'au dernier instant. A cet événement, il n'est pas vraiment mis fin, puisqu'il traîne à sa suite des conséquences accumulées les unes sur les autres. Le mot 'fin' ne convient qu'à la mort.

Ceci nous ramène au commencement - qui est en réalité une suite - de l'histoire, à la folle du bois rencontrée par les deux chasseurs. Nous rentrons dans le calme de la forêt, après l'épouvante de la Bérésina. Nous y restons un moment,

atterrés par l'être dépourvu d'intelligence que nous y contem= plons - un être privé de tout sentiment, de pitié, de recon= naissance, guidé uniquement par ses instincts de biche. Cet être renvoie tristement au souvenir de l'autre, de la femme tendre, aimante, succombant sous le poids de son amour.

La souffrance de Sucey est devenue intolérable auprès de cette femme adorée qui ne le reconnaît même pas - qui le regarde avec la transparence d'un oiseau, qui ne s'amuse qu'à saisir un morceau de sucre, bondit de branche en branche comme un singe, privée de pudeur, de souvenir, de désir. L'ancien officier embrasse une résolution que lui dicte le désespoir. Dans sa propriété près de Saint-Germain, le colonel va recon= struire le cadre de la journée tragique sur la Bérésina: la rivière, le marais, le pont chancelant, les maisons de bois brûlées, les débris noirs flottant sur l'eau, les uniformes dé= labrés, les bivouacs. Rien ne manquera à ce cadre réaliste, pas même la neige blanchissant la nature. Stéphanie est amenée là, au centre de ce tableau composé pour elle. Va-t-elle se libérer de sa déraison, retrouver sa lucidité, reprendre son rêve d'amour?

La volonté humaine vint avec ses torrents électriques et vivifia ce corps d'où elle avait été si longtemps absente. "Stéphanie" cria le colonel. "Oh! c'est Philippe" dit la pauvre comtesse. Elle se précipita dans les bras tremblants que le colonel lui tendait, et l'étreinte des deux amants effraya les spectateurs. Stéphanie fondait en larmes. Tout à coup ses pleurs se séchèrent, elle se cadavérisa comme si la foudre l'eût touchée, et dit d'un son de voix faible: "Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu!" (IX, 790)

Avec l'usage de l'intelligence, Stéphanie regagne sa conscien= ce, le bonheur d'aimer et l'angoisse de l'adieu. C'est trop

soudain; elle n'y tient pas. Elle sombre à nouveau dans les ténèbres.

La pensée tue; la joie, le délire, s'emparent d'un pauvre corps et le détruisent. Mais la scène est trop émouvante, pour n'être que la simple illustration de la philosophie balzacienne. Nul didactisme, nul désir de démontrer une thèse ne vicie l'histoire. Elle est trop vraie, trop vivante, pour être réduite à une leçon. La pensée de Balzac s'est abandonnée à l'élan de sa création. Elle est enveloppée dans une pathétique et troublante histoire d'amour. Le lecteur saisit toute la portée de l'idée de l'auteur, et sa réflexion en est stimulée. Mais il garde surtout le souvenir ému d'une femme détruite par la force même de son amour. Stéphanie existe, vibrante et vraie, par delà toute conception philosophique. Elle 'est', et avec sa fragilité, son étrangeté, ce mélange en elle d'animal et de féérique, elle survit longtemps dans la mémoire du lecteur.

"L'Auberge rouge".

"L'Auberge rouge" est une nouvelle inoubliable, plus tragique en un sens que d'autres récits analogues de Balzac, car on y est tenu en suspens par un crime nocturne, commis dans un décor romantique à souhait. Le romancier, par la voix de ses porte-paroles, dans ce cas de Philarète Chasles (XI, 180) a tenu à rattacher cette nouvelle à celles comme l'"Adieu" ou "Le Réquisitionnaire", qui illustrent la désorganisation produite par la pensée. Mais, plus que d'autres, elle insiste

avec quelque lourdeur sur le problème théorique et moral que veut poser l'auteur: le meurtrier qui a commis un crime dont la pensée lui a été, par quelque fluide mental, inspiré par un autre, peut-il rester ensuite à l'abri de la justice humaine? "L'Idée et le Fait" est le sous-titre donné à la partie de la nouvelle qui est constituée par le récit d'un négociant allemand en visite à Paris. Le narrateur de toute l'histoire, qui a longuement décrit le salon parisien, le dîner enjoué d'abord, puis assombri par le récit du visiteur allemand, pose à la fin un autre problème, moins théorique celui-là, de droit et de morale: aurait-il, au jugement de ses amis, la conscience nette s'il épousait la jeune personne, divinement belle et immensément riche, qui se trouve être la fille de M. Taillefer, le meurtrier millionnaire? Peut-on jouir d'une fortune tachée de sang, même si l'héritière elle-même n'en a jamais su l'origine? Cette partie didactique alourdit la nouvelle et la rend sans doute moins parfaite, moins caractérisée que l'"Adieu" par l'unité de ton à laquelle Balzac d'ordinaire tenait fort.

Peut-être Balzac voulait-il, après un épisode intensément dramatique qui comportait un assassinat et l'exécution d'un innocent, ramener son lecteur à l'apaisante atmosphère d'un salon où les convives épiloguent pendant la digestion et sous la fumée des cigares. Mais le lecteur d'aujourd'hui risque de voir dans ce débat moral de salon une longueur qui veut à toute force extraire pour lui la leçon qui l'aurait impressionné davantage si elle avait été simplement suggérée. Il est vrai que "L'Auberge rouge" a été composée très vite,

comme un répit que s'accordait Balzac pendant qu'il travaillait à La Peau de Chagrin et par distraction du plus long ouvrage, "comme on va caresser la femme du voisin", avoue-t-il plaisamment dans une lettre à Babou du 18 mai 1830. En 1832, elle fut incorporée dans les Nouveaux Contes Philosophiques, dédiée à l'un des hommes à la vie la plus tourmentée d'alors, le Marquis de Custine. C'est dans une édition ultérieure, celle de 1837, que le personnage qui dût commettre le meurtre qui l'enrichit et dont la fille est aimée du narrateur, reçut le nom de Taillefer et fut ainsi lié au reste de La Comédie Humaine. Le thème central inquiétait le romancier sans relâche pendant les années où il concevait La Peau de Chagrin et Louis Lambert: la pensée, féroce et obsédante, peut s'emparer d'un être et le détruire en faisant de ce martyr une victime de la fatalité.

Dans l'oeuvre balzacienne, la fatalité n'agit point par un décret des Dieux, émis dans un Olympe éloigné et indifférent. Elle naît à l'intérieur même de l'homme, dictée par son esprit et par les nécessités de son être, éperonnée par la pensée repliée sur elle-même et devenue obsessive. Dans la nouvelle il était impossible d'illustrer sa progression. La place manquait et l'intrusion de cette force impérieuse était trop soudaine. L'auteur ou la présente à son point culminant (comme dans "l'Adieu") ou à son début, au moment où elle s'empare d'une âme. C'est le cas de "L'Auberge rouge".

Le commencement, comme dans la plupart des nouvelles de Balzac, est nonchalant, et évoque un décor mendain. C'est le tableau d'un milieu financier et commerçant. Il est aussi,

comme dans d'autres oeuvres, le point de départ d'une ligne qui, en illustrant l'histoire, trace une courbe; elle revient de plus en plus sur elle même, jusqu'à former un cercle. Au centre de ce cercle se trouve le noyau de l'histoire, qui est son âme. Le commencement et la fin - les scènes de milieu commercial, couvant l'argent et la cupidité - forment le cadre, qui présente un puissant tableau de tentation, de lutte et d'expiation; c'est la naissance d'une idée qui saisit et détruit.

Ce commencement introduit l'élément central de l'histoire; la conclusion, quand le cercle aura été parcouru tout entier, y ramènera. Mais dans le passage de la ligne qui mène à l'histoire, jusqu'au point final qui revient au point de départ, cette nouvelle entité, que nous appelons le cercle, s'est éloignée du noyau qui l'a fait palpiter. La relation organique de chaque partie du conte avec les autres, si admirable dans "Adieu", est affaiblie ici par l'élément étranger introduit à la fin. S'il y a un défaut dans cette nouvelle, c'est donc que le cadre reste en dehors du tableau, au lieu de s'intégrer à lui.

Dans le salon d'un banquier parisien s'est réuni un groupe de familles commerçantes, à l'occasion de la visite d'un négociant d'outre Rhin. Ce sera ce M. Hermann - un personnage secondaire, ici comme dans l'"Adieu" - qui va raconter ce qui s'était passé un soir, il y a des années, dans une petite auberge allemande. Mais avant le récit de ces événements, notre attention est dirigée vers l'un des convives:

Mon imagination fut tout à coup saisie par l'aspect du convive qui se trouvait précisément en face de

moi ... Vous eussiez dit de la tête cadavérique d'un agenissant ... Quand j'eus longtemps examiné cette face équivoque, elle me fit penser: "Souffre-t-il?" (IX, 957)

Ce monsieur Taillefer n'est pas le protagoniste, mais il est celui qui a agi, poussé par quelque étrange force, peut-être transmise par la pensée d'un autre. Il est en tous cas celui qui revit la tragédie; il est directement rattaché au point culminant de l'histoire, mais sans que son rôle soit illustré. L'ambivalence de ce rôle - jamais complètement expliqué par l'auteur - reste l'un des points les plus subtils de l'histoire. Taillefer, a-t-il été saisi par la même frénésie de grandeur et de gain qui a agité son compagnon la nuit fatale? Ou a-t-il tout simplement été mu par la force de l'idée, née dans l'esprit de son ami? A-t-il tué de sa propre volonté, ou poussé par celle de Prosper, comme pourrait l'être un somnambule hypnotisé? A-t-il éprouvé les mêmes hésitations, le même tourment que Prosper Magnan, les mêmes désirs, la même délibération intérieure déchirante? Nous n'en savons rien. Tout ce que nous apprenons, c'est qu'il a commis le crime que son ami avait songé à commettre et préparé. Sa psychologie ne nous est pas expliquée, et nous n'avons pas le droit de l'interpréter, sinon par rapport à l'angoisse soufferte par son ami - l'appât du gain qui devient pendant un moment une idée fixe, l'hésitation, la crise de conscience. Mais nous savons que cette crise de conscience, si elle a jamais eu lieu, n'a pas triomphé chez Taillefer; qu'elle le tourmente maintenant, qu'elle l'a tourmenté toutes les années après le crime, mais ne l'a pas arrêté avant. Par analogie avec ce qui s'est passé dans l'âme de

Prosper Magnan, en effet, nous pouvons conclure que, s'il avait vraiment hésité, sa conscience de jeune homme bien élevé se serait tout à fait réveillée et l'aurait empêché d'agir.

Dans "L'Auberge rouge", comme dans l'"Adieu", nous sentons que l'événement central - le crime ici, et la folie dans "Adieu" - a été encouragé, si non provoqué, par le cadre étranger, par la rupture des rapports familiaux, qui, en des temps plus pacifiques, auraient retenu les protagonistes loin de toute tragédie. Sans nous écarter des limites tracées par l'auteur, nous pouvons supposer qu'il y a un rapport marqué entre le dépaysement et le déséquilibre, dans l'héroïne de l'"Adieu"; nous avons le droit de penser que la frêle comtesse n'aurait pas perdu sa raison en perdant son amant, si elle s'était trouvée dans un décor moins hostile. Le gouvernement de sa maison, les objets chéris autour d'elle, les habitudes de son existence, l'auraient rattachée à la vie malgré elle. Peut-être même les conventions sociales auraient alors aidé à étouffer son amour pour un autre que son vieil époux. Dans "L'Auberge rouge", il serait difficile d'imaginer Prosper Magnan et Frédéric Taillefer méditant un crime épouvantable, s'ils étaient restés dans leur village, auprès de leur mère, des meubles, des livres, qui les avaient entourés dans le passé. C'est l'une des raisons pour lesquelles tant de nouvelles de Balzac se passent pendant les bouleversements de la Révolution et de l'Empire, et parfois hors de France.

Les uniformes portés par les deux jeunes hommes, ne sont plus les habits en loques des soldats de la Bérésina, mais des

costumes élégants et portés avec désinvolture.

A voir leurs uniformes bleus mélangés de blanc, à parements de velours rouge, leurs sabres, surtout le chapeau couvert d'une toile cirée verte, et orné d'un plumet tricolore ... (IX, 958)

Mais un uniforme, qu'il soit flamboyant ou délabré, impose de nouveaux devoirs, et on revêt avec lui toute une nouvelle personnalité. Par cela même, l'être de tous les jours, avec ses principes bourgeois et son éthique, se trouve affaibli.

Magnan et Taillefer - deux Français de l'armée française sur la rive gauche du Rhin - sous-aides, chirurgiens militaires au bel avenir, sont en marche vers Andernach. Le paysage verdissant et fleuri, porte les traces de vieilles guerres.

Ça et là, des ruines attestent l'orgueil, ou peut-être la prévoyance du roi de Versailles qui fit abattre les admirables châteaux dont était jadis ornée cette partie de l'Allemagne. (IX, 959-960)

Le fer et le feu, les châteaux en ruine, les souvenirs de destruction, semblent faire partie intégrante du pays. Et dans cette promenade ensoleillée, embaumée d'art et d'histoire, les deux Français commencent peut-être à accepter l'idée d'une Allemagne qui reste pure et mystique, malgré les luttes et le sang de sa destinée. Les horreurs de la guerre n'abiment pas la sereine beauté de ce pays - et cette longue suite de sang répandu dans le passé sera peut-être maintenant l'appui inconscient du crime. Sans s'en rendre compte, les deux jeunes Français acceptent les horreurs de la guerre en ce pays étranger, car, pour les gens bien élevés, c'est toujours 'ailleurs' qu'ont lieu les atrocités et même les abominations.

Cette préparation psychologique du crime est très sub-

tilement présentée par l'auteur. Rien de précis indique que les deux Français aient accepté dans leur subconscient ce climat de guerre qui permet tout; et pourtant les signes sont bien tracés - l'armée à l'étranger, deux jeunes gens pensant à leur avenir dans la terre lointaine, la nature qui conserve le souvenir des guerres du passé, et qui sert de théâtre à la guerre présente. La présence dans l'Auberge rouge d'un riche négociant, avec sa valise remplie d'argent et de diamants, ne provoque qu'un autre des surprises apportées par la guerre. Le négociant est un homme sans nom, un étranger dans une terre étrangère, un être sans histoire et sans liens, sans avenir, sans importance. Il n'est qu'un anonyme qui peut disparaître sans laisser de trace, car dans ce cadre irréel toute valeur est suspendue.

Il se demanda si ce pauvre Allemand avait bien besoin de vivre, et supposa qu'il n'avait jamais existé.
(IX, 968)

Prosper Magnan conçoit le crime et le justifie. Mais l'idée, qui va germer et fructifier dans le noir de la nuit, a peut-être été engendrée par le paysage étranger saturé de souvenirs de sang.

Le tourment de Magnan lors de sa promenade le long du Rhin, dans le froid et le silence de la nuit, sa lutte contre la vision hypnotisante de l'or et de l'argent dans la valise du négociant allemand - puis, son accablement en présence du crime accompli, ses doutes, son repentir, sa résolution de connaître la paix et l'innocence avant sa mort - sont l'essence d'une histoire qui fascine. Les événements de cette nuit lu-

gubre à Andernach, et les deux jours qui précèdent l'exécution de Magnan, renferment la pensée philosophique balzacienne sur le pouvoir d'une idée, et sa réalisation. Cette pensée est enveloppée dans le mystère et dans l'attente d'une résolution psychologique du héros; elle est subtilement déguisée en une histoire de meurtre et d'angoisse, et le lecteur ne sent pas le poids de sa présence.

Si Balzac avait terminé ici son histoire, la ramenant aussitôt à la scène du festin et suggérant à peine la culpabilité de Taillefer, "L'Auberge rouge" serait un vrai bijou, une création presque parfaite de forme et de contenu. Malheureusement, l'auteur s'est laissé entraîner par la tentation de trop expliquer et, encore plus malheureusement, de moraliser.

L'horreur de la tête coupée de l'Allemand, gisant dans une mer de sang est, pour Prosper Magnan, "une punition de mes idées".

Il se croyait à la fois innocent et coupable. Se souvenant de l'horrible tentation à laquelle il avait eu la force de résister, il craignait d'avoir accompli, pendant son sommeil, et dans un accès de somnambulisme, le crime qu'il rêvait, éveillé. (IX, 973)

Sen incertitude est communiquée au lecteur. Le doute nous saisit que l'idée du meurtre s'est peut-être matérialisée, nourrie par sa propre force; elle aurait pris la forme d'une réalité tangible en dehors de l'homme qui l'avait engendrée, elle se serait imposée à Magnan, comme une oeuvre souvent s'impose à la vie de son créateur. Même plus tard, quand Magnan fait l'aveu de son innocence au jeune Hermann pour qu'il le rapporte à sa vieille mère lointaine - même alors, nous ne

savons pas. Le mystère a été créé, et il vit encore dans les pages de la nouvelle, malgré l'explication. Le lecteur se trouve sur deux plans, que Balzac sait si bien créer pour lui; avec l'un il accepte l'innocence de Magnan; avec l'autre, il est magnétisé par la possibilité qui affleure de l'oeuvre même - que l'idée se soit formé un chemin plus réel que toute réalité objective.

Mais toutes ces oscillations créées par la subtilité du conte, sont bientôt détruites. Le lecteur est vite plongé dans une réalité presque banale, où il n'y a pas de place pour des spéculations d'ordre surnaturel. La scène initiale est reprise. En vérité, elle n'a jamais été complètement abandonnée; on nous le rappelle par les remarques du jeune homme - dont la présence reste inexplicquée, d'ailleurs - et de sa voisine, qui s'aperçoivent de plus en plus de la culpabilité de Taillefer.

M. Hermann, le négociant qui a conté l'histoire, est celui-là même qui avait soutenu Prosper Magnan durant ses quelques jours de prison, avant sa mort; il avait recueilli son dernier soupir pour l'apporter à la vieille mère dans le village français.

A la paix d'Amiens, je vins en France pour apporter à la mère cette belle parole: "Il était innocent."
J'avais religieusement entrepris ce pèlerinage. Mais madame Magnan était morte de consommation. Ce ne fut pas sans une émotion profonde que je brûlai la lettre dont j'étais porteur. Vous vous moquerez peut-être de mon exaltation germanique, mais je vis un drame de mélancolie sublime dans le secret éternel qui allait ensevelir ces adieux jetés entre deux tombes, ignorés de toute création, comme un cri poussé au milieu du désert par le voyageur que surprend un lion. (IX, 979)

C'est ici que la nouvelle aurait dû s'arrêter, avec cette note de nostalgie émue résonnant dans l'âme du lecteur - un secret partagé, une sage acceptation des regrets du passé, la paix dictée par la désharmonie même de la souffrance. Nous savons déjà le nom du vrai meurtrier, nous avons déjà été affleurés par l'angoisse reflétée sur son visage blême. Nous sentons aussi, que ces longues années après le crime, flétries par le remord et la peine, ont enlevé à Taillefer la joie et la légèreté de ses beaux jours d'innocence. L'affreux meurtre de la nuit lointaine, est une réalité pour lui, un souvenir qui se renouvelle chaque jour et lui ronge l'âme; il a été puni, il paie chaque heure de son existence par la souffrance et le regret.

La souffrance de ce meurtrier qui revit à jamais le cauchemar de cette nuit d'Allemagne, ne suffit pourtant pas au jeune homme, présent au banquet, qui a deviné sa culpabilité. Il s'acharne à poursuivre Taillefer; il veut que le crime soit avoué. A l'Allemand qui a conté l'histoire, il demande,

Et si l'on vous mettait face à face avec un des hommes qui sont dans ce salon, en vous disant:
"Voilà le meurtrier! ... Et que feriez-vous?
(IX, 979)

La sage réponse muette de M. Hermann (qui "alla prendre son chapeau et sortit") ne va pas l'arrêter. Il lance un cri de défi à cette humanité indifférente:

-Hé! bien, m'écriai-je, avant la fin de la soirée, je chasserai le meurtrier hors de la fange où il se cache. (IX, 979)

Tôt après ce cri, la poursuite acharnée du coupable est cependant abandonnée,

Donc, paix aux scélérats, guerre aux malheureux, et déifions l'or! Mais, laissons cela, ajoutai-je en riant. Regardez, je vous prie, la jeune personne qui entre en ce moment dans le salon. (IX, 981)

La présence de la jeune fille qui entre, explique à peine son changement de propos. Le fort intérêt qu'il a nourri jusqu'ici pour que le crime de Taillefer soit démasqué et puni, est trop subitement abandonné. Dorénavant c'est sa propre conscience qui le tiendra, son problème à lui et non plus celui de Taillefer. A-t-il le droit d'épouser cette jeune personne qu'il aime, se demande-t-il? Car, il l'apprend, elle est justement la fille de Taillefer, héritière unique de biens si monstrueusement acquis. La culpabilité du meurtrier, lui sera-t-elle transmise par cet argent souillé?

Le lecteur est alors convié à observer un peu ce jeune homme (dont nous ne connaissons pas le nom) enlisé dans les mappes souterraines de la conscience humaine. Il est un des convives, mais il ne semble pas faire partie de cette ambiance financière. Sa critique impitoyable du milieu nie, implicitement, qu'il puisse y appartenir.

Vraiment, si vous aviez pu voir, comme j'en eus le plaisir, cette joyeuse réunion de gens qui avaient rentré leurs griffes commerciales pour spéculer sur les plaisirs de la vie, il vous eût été difficile de haïr les escomptes usuraires ou de maudire les faillites. (IX, 955)

Ce "je" de sa présence, est expliqué jusqu'ici par la nécessité d'un point de vue direct, qui fasse vivre pour le lecteur ce salon qu'il ne connaît pas. Nous nous attendons à ce qu'il reste tout à fait anonyme, sans que la personnalité de cet inconnu nous soit jamais expliquée. Mais, subitement, ce jeune

homme se pousse au premier plan - sans que sa présence, désert-
mais dominante, soit plus claire. Il nous assaille de questions
morales, sans que nous y ayons été préparés, il nous pose des
points d'interrogation que nous n'avions pas eu l'occasion de
prévoir et auxquels lui-même ne peut pas répondre non plus.

Bien sûr, la question morale se pose. Mais fallait-il
la présenter ici, à la fin d'une nouvelle qui nous a fascinés
pour des raisons complètement différentes - une nouvelle qui
nous a menés sur le chemin mystérieux et puissant de 'l'idée'
en train de se faire? Tout à fait à la fin, ici, cette ques-
tion a l'air d'une arrière-pensée, d'un appendice mal placé.
Balzac d'ailleurs la lance et, vite, il l'abandonne. Il n'y
a pas de doute, pourtant, que c'est à l'auteur à poser ce di-
lemme moral, plutôt qu'à ce jeune homme, qui nous a été trop
vaguement présenté. Ce jeune inconnu reste inconnu, malgré
nos efforts pour le mieux connaître. Son tourment d'irrésolu-
tion ne nous touche pas et, finalement, la question éthique ne
le concerne pas, car c'est l'auteur qui la pose. Balzac, après
avoir manœuvré en sourdine son histoire, se montre ouvertement,
avec ses points d'interrogation - qu'il voudrait tout de même
mitiger par l'humour. A l'effarante demande: "Que faire?
Messieurs, de grâce, un conseil!", un "hennête homme" quelcon-
que répond: "Imbécile, pourquoi as-tu demandé s'il était de
Beauvais!" (IX, 988). Et c'est ainsi que se termine l'histoire,
avec ce point interrogatif-exclamatif déplacé.

Balzac, sachant qu'il ne pouvait étendre son récit au-
teur du nouveau problème moral affleuré - car il se serait agi e/

alors d'une nouvelle création - l'abandonne avec un sourire. Nous lui en voudrions de s'être peut-être un peu moqué de nous, si nous n'avions été déjà conquis par la puissance de l'histoire précédemment racontée. C'est d'elle que nous conservons le souvenir, de la nuit lointaine dans la petite auberge allemande; le titre de la nouvelle indique que c'est de cela qu'il s'agissait, de l'Auberge sanglante. Nous pouvons donc oublier la dernière partie du conte qui, loin de l'enrichir, a gâté son unité et interrompu futilement le train de notre pensée.

"Le Réquisitionnaire".

"Le Réquisitionnaire" est sans doute, dans sa simplicité, l'une des plus accomplies des nouvelles de Balzac. Elle ne compte que quinze pages, mais, dans cet étroit espace, l'auteur a su nous donner non seulement un drame puissant, qui éveille en nous un sentiment d'attente par son mystère, mais suggérer tout un milieu, une petite ville moins soucieuse des grands intérêts politiques d'alors que de ses habitudes et de sa convoitise traditionnelle. Contrastant avec ce milieu, s'élève un portrait de femme aristocratique - une mère dont les mouvements de cœur oscillent entre l'angoisse et l'espérance. Ce portrait est vivant et complet; nous devinons tout un passé d'élégance, un mariage privé de bonheur, des rêves déçus, et l'amour maternel qui peu à peu a envahi la jeune femme et pris le pas sur tout autre sentiment.

Le femme, selon Balzac, est vouée encore plus que l'hom-

me à cette pensée unique que peut devenir son amour; elle se transforme, avec sa fragilité et sa vulnérabilité amoureuse, en un être possédé par le sentiment et voué tout entier à son triomphe.

La femme ... l'être le plus logique, après l'enfant.
Tout deux ils offrent le sublime phénomène du triomphe constant de la pensée unique. (VI, 848)

Il y a une seule voie qu'elle puisse suivre; c'est la voie qui conduit à l'objet de son amour, qu'elle veut sauver, conserver, dominer peut-être.

Mme de Dey est l'illustration de la 'passion' d'une mère guidée, nourrie, et finalement tuée par son dévouement absolu. Elle est aussi, comme la mère dans "Les Marana", un être qui, par affinité et par intuition psychologique, va au delà des limites corporelles pour se livrer à la réalité plus vraie de l'esprit. L'inexplicable est expliqué par le sentiment; la télépathie d'une mère qui ne souffre et qui ne jouit que par la souffrance et par la joie de son fils, lui fait vivre les derniers moments de l'agonie de celui-ci et la précipite dans la tombe quand il meurt. Il ne s'agit pas ici de l'amour d'un Père Goriot qui meurt desséché, n'ayant plus rien à donner que son âme; c'est plutôt un sentiment qui ressemble à l'identification complète de la comtesse de l'"Adieu" avec son amant; c'est la coïncidence d'un être avec un autre, qui refuse de s'arrêter devant le tombeau.

Dans ses Oeuvres Diverses Balzac écrit:

Il en est de la peinture comme de la poésie, comme de tous les arts. Elle se constitue de plusieurs qualités: la couleur, la composition, l'expression.⁶

La couleur dans "Le Réquisitionnaire" est faite de deux éléments; l'un, sur le plan visible, étalant une base de générosité ou de mesquinerie, la grossiereté, la ruse d'une petite ville normande à l'ombre d'un être qui a su dissimuler sa lumière; l'autre, dicté par la Révolution Française, forme le fond, l'essence cachée de la tragédie de Mme de Dey.

Dans les notes du onzième volume de la Pléiade, à la page 1064, on lit: "Le Réquisitionnaire", sans doute écrit rapidement ... ", ce qui nous fait réfléchir; car la nouvelle n'aurait pas pu être mieux bâtie si l'auteur avait voulu y mettre plus de soin et de dessin. S'il est vrai que Balzac l'a tracée d'un trait pour remplacer "La belle Impéria" dans la Revue de Paris du 27 février 1831, son génie lui a fait choisir naturellement une méthode de présentation impeccable.

Sans les traditionnelles introductions de milieu, sans les fausses situations dont doit se dégager le conte, sans intermédiaire qui raconte un drame vécu par des êtres absents, l'auteur nous plonge directement dans son histoire. Nous y sommes introduits par la scène principale, d'où doit se dégager l'événement essentiel.

Par un soir de novembre 1793, les principaux personnages de Carentan se trouvaient dans le salon de madame de Dey, chez laquelle l'assemblée se tenait tous les jours. (IX, 850)

La troisième personne employée dans la présentation renonce pour un temps à la connaissance omnisciente de l'auteur ou au moins à l'entente de l'auteur avec son lecteur; nous partageons, au contraire, l'incertitude, le suspens, la curiosité

de cette assemblée qui ne sait rien encore. L'histoire est captée au moment qui précède le dénouement, pour nous ramener doucement aux événements qui l'avaient provoqué, avant de nous plonger dans la conclusion. De ce mouvement à rebours, des reculs qui retardent l'explication des incidents, naissent le mystère et le suspens. C'est là la composition. Reste l'expression, qui est plus difficile à saisir bien qu'elle soit ici simple et directe. C'est que le ton, qui établit une réalité presque tangible, suggère aussi une variété infinie de nuances psychologiques contenues dans la simplicité même du langage. Dans cette brève phrase citée, par exemple, on trouve non seulement un tableau, mais toute une série de tableaux. L'un est dicté par la date, qui nous place immédiatement dans la période de la Révolution; l'autre, "les principaux personnages", suggère un snobisme mal caché, renforcé par le mot "assemblée"; un autre encore se concentre sur la dame du logis, Mme de Dey; et il y a, finalement, le tableau dans le tableau, l'effet du miroir qui réfléchit la même scène, "se tenait tous les jours": la répétition d'un acte, l'habitude établie, la tradition.

A ce moment historique de la Révolution française, la comtesse de Dey s'est réfugiée dans ce petit coin de province pour éviter la persécution et la rage des Parisiens. Toute imprudence est souvent funeste pendant ces jours de meurtre et de vengeance, et nous apprenons que la fièvre de curiosité repandue dans Carentan provient justement d'une imprudence de Mme de Dey. Ce soir extraordinaire de novembre 1793, l'atmosphère dans le salon de la comtesse est celle du théâtre, de

l'entracte qui précède la dernière scène.

La surveillance, madame de Dey avait fermé sa porte à sa société, qu'elle s'était encore dispensée de recevoir la veille, en prétextant d'une indisposition.
(IX, 850)

L'explication de ce mystère est interrompue ici, pour introduire l'héroïne et nous la faire mieux connaître. Avec la présentation de ce personnage - quelques brèves phrases qui lui attribuent un passé élégant et qui font vivre sa beauté frêle et douce, le mobile de sa physionomie - son dévouement pour son fils est introduit et expliqué.

Elle n'avait élevé son fils qu'avec des peines infinies, qui le lui avaient rendu plus cher encore; vingt fois les médecins lui en présagèrent la perte;
(IX, 852)

Mme de Dey est à Carentan pour conserver à ce fils absent et en danger, sa propriété et un avenir de confort.

La petite ville est aussi présentée, ou au moins ces personnages de la ville qui forment l'entourage de la comtesse: le procureur, l'accusateur public, le maire, le président du district. Nous retrouvons ici le monde de province d'Eugénie Grandet, les soirées de petits bavardages, les oeillades lancées à la dérobée, la tension même de la maîtresse de la maison; l'inquiétude d'Eugénie et de sa mère, le poids déchirant qu'elles cachent au fond d'elles-mêmes, l'attente angoissée qui précède la catastrophe - tous les éléments sont ici, brièvement indiqués ou seulement suggérés.

L'accusateur public et l'un des juges du tribunal révolutionnaire restaient taciturnes, observaient avec attention les moindres mouvements de sa physionomie, écoutaient dans la maison, malgré le tumulte. (IX, 859)

La nécessité de n'exposer que l'essentiel dans la nouvelle, a conféré à Balzac un regard plus pénétrant, qui saisit le secret des mouvements intimes des êtres. On pense aux esquisses au crayon de Michelange, où des simples lignes suggérant la structure des os, évoquent la complexité des corps en mouvement.

Ces célibataires ambitieux, tout comme les visiteurs de la maison Grandet, convoitant la fortune de la jeune Eugénie, visent à conquérir la riche veuve au nom noble. Mais la comtesse, avec tact et intelligence, a su empêcher jusqu'ici à sa cordialité et sa générosité d'encourager la jalousie et le dépit d'une aussi étroite coterie, "jusqu'au jour où, par une inexplicable imprudence, elle s'était avisée de fermer sa porte" (IX, 854).

Nous voilà au point de départ, au mystère de cette porte fermée. Seulement, il ne s'agit plus de curiosité partagée avec ceux de Carentan comme au commencement, mais notre intérêt va aux vicissitudes de Mme de Dey. Le point de vue de la nouvelle, à la troisième personne, subit ici un changement subtil dicté par la sympathie de l'auteur pour son héroïne. Il a tracé avec finesse le portrait intérieur d'un être aimant, les élans de l'âme et du sentiment; il a su évoquer la présence du fils absent à travers la pensée martelante de la mère, jusqu'au point où nous sentons et 'voyons' ce fils à travers la mère. L'auteur nous a menés insensiblement de l'extérieur - de Carentan, de ses habitants et leur curiosité - à l'intérieur, tissé du rêve et de l'angoisse d'une mère.

Nous apprenons, après les suppositions les plus invraisemblables, que la comtesse a reçu une lettre par laquelle son fils lui fait savoir que, dans trois jours, il pourra peut-être la rejoindre, en s'évadant de prison. Il a pris part à l'expédition contre-révolutionnaire de Granville, et s'il ne s'échappe, il sera fusillé. D'où la peur et l'espérance qui ont fait oublier à la comtesse ses habitudes de prudence dans ses relations avec la petite ville potinière.

Le mystère est dévoilé, mais le suspens persiste, renforcé en effet par l'anxiété que partage le lecteur. C'est le troisième soir, le dernier des trois jours alloués au jeune prisonnier en péril de mort. Pour éloigner les soupçons qui pourraient nuire à son fils, Mme de Dey se décide à recevoir la société de Carentan, et ici le fil de l'histoire se renoue avec la première scène.

La maîtresse du logis ... se soumit avec un courage inouï aux questions minutieuses, aux raisonnements frivoles et stupides de ses hôtes. Mais à chaque coup de marteau frappé sur sa porte, ou toutes les fois que des pas retentissaient dans la rue, elle cachait ses émotions en soulevant des questions intéressantes pour la fortune du pays. (IX, 858)

L'amour, Balzac le savait, même dans sa forme la plus totale et absolue, est composé de mille variations et nuances dictées par la personnalité de l'être aimant. Nous apprenons à reconnaître dans Mme de Dey une mère (et non plus simplement la mère), un être qui a vécu aussi des jours de gloire peut-être, que la vie a moulé d'une façon personnelle et poussé inexorablement vers la tragédie de Carentan.

L'anxiété douloureuse de cette mère suspendue entre la

vie et la mort, sa souffrance qui n'a même pas le droit de se montrer, la délicatesse des préparatifs, sa foi acharnée à une éventuelle réussite aidée par quelque secours divin, forment un cadre dans lequel l'appel à la participation émotive du lecteur est renforcé par la sobriété du conte. Pourtant, si les faits sont présentés d'une manière objective et presque détachée, nous sentons constamment la sympathie de l'auteur pour sa création; c'est comme si l'idée qu'il avait voulu illustrer, d'une mère dominée par son amour, avait engendré toute seule un être qui dépasse le principe didactique de l'auteur, et si d'une possédée de l'amour maternel était née une héroïne de l'amour.

Le drame jusqu'ici n'est qu'une attente fiévreuse mais prévisible. La suite des événements a été adroitement choisie et combinée; l'attention du lecteur est passée doucement de la curiosité à l'intérêt, de l'objectivité à la participation aux émotions de l'héroïne. Mais à ce moment l'inouï arrive et, ce qui est le plus frappant, l'imprévisible est contenu dans ce que l'on pouvait prévoir. Pendant que Mme de Dey entretient sa petite société, un jeune homme aux traits fins, un réquisitionnaire au visage noble qui - l'auteur nous le laisse deviner - ne peut être qu'Auguste, le fils de la comtesse, arrive à Carentan. Le maire, ne doutant point de son identité, l'envoie à la résidence de Mme de Dey. Dès l'arrivée du jeune homme, pour éliminer peut-être tout élément sentimental, le dénouement se précipite, avec une tragique simplicité. Le coup de marteau résonne dans la maison; le dernier des invités

(l'accusateur public qui dissimule à peine un chantage au silence dans ses avances à la comtesse) part finalement. Mme de Dey court à la chambre de son fils où a été introduit le réquisitionnaire.

Elle monta rapidement l'escalier, ayant à peine la force de se soutenir; puis, elle ouvrit la porte de sa chambre, vit son fils, se précipita dans ses bras, mourante: -Oh! mon enfant, mon enfant! s'écria-t-elle en sanglotant et le couvrant de baisers empreints d'une sorte de frénésie. -Madame, dit l'inconnu. -Ah! ce n'est pas lui, cria-t-elle en reculant d'épouvante et restant debout devant le réquisitionnaire qu'elle contemplait d'un air hagard. (IX, 863-864)

L'élément de surprise de cette scène - car le lecteur avait vite accepté la présence du réquisitionnaire comme étant celle d'Auguste - n'est pourtant point un choc pour nous. Le ton tragique de l'histoire et le désespoir suggéré par l'attente nous avaient préparés à ce changement de scène sans que nous le sachions. L'expérience imaginaire de l'auteur, cachée dans les détails, s'était subtilement révélée par l'ensemble - le drame d'une révolution qui persécute des êtres tels que Mme de Dey, l'insensibilité des gens de Carentan, l'opportunisme qui règne partout, la figure tragique de la comtesse. Tout cela, qui contribuait à l'unité de composition de l'histoire, ajouté à la sobriété du ton, ouvrait la voie qui menait à la calamité finale.

Le dernier paragraphe, avec une concision presque trop elliptique, contient la clef de l'idée génératrice, du didactisme caché dans les Etudes Philosophiques de Balzac.

La mort de la comtesse fut causée par un sentiment plus grave, et sans doute par quelque vision terrible. A l'heure précise où madame de Dey mourait à Carentan,

son fils était fusillé dans le Morbihan. Nous pouvons joindre ce fait tragique à toutes les observations sur les sympathies qui méconnaissent les lois de l'espace; (IX, 865)

La transcendance des lois de l'espace est ici - plus qu'une base de philosophie - un phénomène qui, dépassant le rationnel, ne peut s'expliquer que par la logique du sentiment. L'amour, nourri par la passion, atteint à une énergie qui ne connaît pas d'obstacles; il se livre dans l'espace, à sa force même, qui doit lui donner son objet. Car, beaucoup plus qu'un désir, l'amour est une volonté.

Notes du Chapitre II.

1. Honoré de Balzac. La Comédie Humaine. Paris: Edition La Pléiade, en onze volumes. Volume XI, pp.216-217.
La même édition, celle de La Pléiade, a été consultée pour toutes les oeuvres balzaciennes, et dorénavant le volume, suivi du numéro de la page, sera indiqué en chiffre romain entre parenthèses, à la fin de chaque citation.
2. Gaëtan Picon. L'Usage de la Lecture. Paris: Mercure de France, 1961. p.68.
3. Dans "Les Martyrs ignorés", Pléiade X, à la page 1149, Balzac écrit: "La pensée est plus puissante que ne l'est le corps: elle le mange, l'absorbe et le détruit. La durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée ... La vie est un feu qu'il faut couvrir de cendres".
4. Maurice Bardèche. Une Lecture de Balzac. Paris: Les Sept Couleurs, 1964. pp.57-58.
5. Gaëtan Picon. Op. Cit. p.91.
6. Honoré de Balzac. Oeuvres Diverses. Paris: Edition Louis Conard, Vol. I, 1935, "Les Artistes". p.359.

III. L'Artiste Rival de Dieu.

Certaines des nouvelles de Balzac, mieux encore peut-être que ses romans, le montrent préoccupé par un des thèmes qui, depuis Diderot, ont hanté les écrivains du dix-neuvième siècle et plusieurs de leurs successeurs: le portrait de l'artiste (comme jeune homme et tracé par l'homme mûr opérant un retour étonné sur lui-même, comme vieillard, comme un Faust démoniaque, comme un surhomme, parfois même comme le rival de Dieu). Cet artiste, dans le sens le plus vaste du mot, peut être le créateur dans le sens grec du mot qui a donné 'poète', le musicien, le sculpteur, le peintre, mystérieux aussi bien dans la conception des sujets qu'élabore son cerveau boullonnant que dans l'exécution. Il est l'être d'exception à qui un génie a été départi. Mais ce génie l'entraîne vers la démesure, l'orgueil le plus fou, des ambitions irréalisables; le plus souvent, dilapidant l'or des richesses symboliques dont la destinée l'avait comblé, il finit en raté.

De nombreux commentaires ont suivi les étapes variées du développement de ce thème et les monographies sur Balzac ne l'ont pas négligé.¹ Si peu de temps pour flâner qu'ait eu le forçat composant volume sur volume et plaçant sa copie d'un journal à l'autre, le romancier a néanmoins fréquenté parfois des ateliers d'artistes. Il a parlé avec Théophile Gautier, peintre avant de devenir critique d'art et de théâtre, et poète. Certains tableaux, quelques-uns par les peintres romantiques que nous ne plaçons plus parmi les grands (Girodet, Prudhon, Chassériau) l'ont fort impressionné. Il a, comme maint pro=

sateur, envié souvent le moyen d'expression des peintres, le coleris de leurs portraits, leur capacité de donner un corps à leurs rêves et de les fixer sans avoir à recourir au luxe de détails préliminaires et à la collaboration de la durée qui sont inséparables du métier de romancier. Surtout, comme tous les romantiques, il a salué en eux des hommes d'autant plus élevés au dessus de la moyenne des mortels qu'ils sont plus incompris. Ils ont droit à leur morale, qui n'est pas celle du bourgeois. S'ils ne se proclament pas encore 'ennemis des lois', ils se considèrent du moins comme au-dessus d'elles. Le plus pénétrant des admirateurs germaniques de Balzac, Ernst-Robert Curtius, a accordé à ces personnages le plus haut des éloges en les appelant "faustiens". Comme le personnage de Goethe, ils sont prêts à vendre leur âme pour créer. Balzac a vu en eux des types de joueurs, jetant leur dé pour abolir le hasard ou pour briser les entraves de la fatalité.

Ces artistes, autant que les militaires qu'il a aimé évoquer en admirateur de Napoléon, autant que les hommes d'affaires oscillant entre grandeur et décadence, autant enfin que les inventeurs acharnés à la recherche de l'absolu, sont des obsédés. Ils poursuivent leur rêve intérieur, songeant aux moyens de le réaliser dans le marbre ou sur la toile, ou bien d'en faire une traduction musicale ou littéraire. La lutte les absorbe. Lutte contre le public qui les dédaigne ou se rit d'eux. Lutte contre eux-mêmes et les tentations de la facilité, de la convention et du succès. Lutte contre leur idéal et la conviction qui les ronge que jamais ils ne s'élèveront à sa

hauteur: c'est peut-être en songeant à Balzac que son admirateur Baudelaire a pu écrire dans l'un des ses poèmes en prose, "Le Confiteur de l'Artiste", "L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayer avant d'être vaincu".

Mais le combat le plus périlleux est celui qu'ils livrent à la femme. Ils n'ignorent pas leur besoin d'elle, de sa tendresse, de ses encouragements, de sa beauté, parfois même du témoin qui assistera, patient et fidèle, aux tourments que lui infligera l'artiste par sadisme ou caprice d'enfant gâté. Leur compagne consent souvent à partager leurs sacrifices des biens matériels et leurs rêves fous; elle veut être celle qui croit en eux. Dans "La Bourse", "La Maison du Chat qui pelote", "Gambara", Balzac s'est plu à dépeindre ces Béatrices, anges de dévouement silencieux. Mais leur soumission gagne rarement pour longtemps le tyran qu'est l'artiste ou qu'est l'inventeur. La cousine Bette donne en vain à son artiste, que le mariage et le succès vont séduire, le conseil: "Les artistes ne devraient jamais se marier". La plupart ne savent pas endurer la solitude et, Proust le redira, c'est cependant d'elle qu'ils ont besoin. Dans une phrase qui préfigure curieusement certaines des lamentations proustiennes, dans un des trois articles intitulés "Des Artistes", parus de février à avril 1830 dans La Silhouette, Balzac affirmait en concluant:

Un grand homme doit être malheureux ... /il faut/ cultiver l'art pour l'art lui-même; ne pas lui demander d'autres plaisirs que ceux qu'il donne, d'autres trésors que ceux qu'il verse dans le dilence et la solitude.²

Mais cette solitude, louée par les descendants romantiques de Rousseau, ne va pas sans d'insidieuses et néfastes conséquences. Dans la pièce que Vigny fit jouer quelques années après La Peau de Chagrin et "Le Chef d'Oeuvre inconnu", "Chatterton", drapé dans son fier isolement, s'attirait du Quaker la réponse: "Oui, si la solitude est sainte, la solitude aussi est empoisonnée". Le danger de la solitude est qu'elle entraîne la monotonie, le tarissement de sources d'inspiration, la culture trop zélée d'une conception placée trop haut aux dépens de la réalisation qui seule peut matérialiser et communiquer à d'autres ce que l'idée a d'abord aperçu ou inventé. La conception dans le silence, à l'écart des trahisons du langage, est un délice. Cela flatte aussi la vanité de l'esthéticien ou l'orgueil du constructeur de systèmes qui ne se risquent pas, en réalisant une oeuvre inférieure à leurs rêves, de s'exposer à la critique de leurs égaux ou de ceux qui leur paraissent indignes d'eux. Mais, tout philosophe qu'ait voulu être Louis Lambert, et quelque sérieuse que soit en effet la pensée de l'auteur qui préférait dénommer ses nouvelles des "études philosophiques", Balzac n'a pas manqué de répéter et d'illustrer la règle que, d'après lui, tout artiste devrait s'imposer: ne pas séparer à l'excès ou trop longtemps la conception de l'exécution. Le précepte théorique se trouve à nouveau formulé dans le même texte, "Des Artistes", dans le deuxième article, et plusieurs nouvelles en feront la concrète illustration.³

"Le Chef d'Oeuvre inconnu".

"Le Chef d'Oeuvre inconnu" n'est sans doute pas la nouvelle de Balzac la plus émouvante ou la plus tragique. Les personnages de femmes n'y jouent qu'un rôle bien effacé; le cadre n'a rien de ce romanesque dont sont empreints les récits balzaciens des années révolutionnaires. Le conflit est tout intérieur. Le dénouement est mélancolique: il rapporte avec sobriété la fin d'un grand artiste trop sûr de lui, trop plein d'idées, isolé dans son orgueil de raisonneur, mais incapable de réalisation. Cependant cette nouvelle est parmi celles qui nous font réfléchir et rêver. Balzac y prête à l'un de ses personnages des vues sur l'art qui nous paraissent prophétiques. Cézanne a été hanté par cette recherche obstinée d'un absolu de l'art par un peintre en qui il croyait se reconnaître. Zola semble y avoir recouru quand il composait son roman d'un peintre tué par son entêtement à créer une peinture cérébrale, débarrassée de toutes les facilités de l'art que goûte le public conventionnel. Picasso a médité sur les pages de Balzac et les a illustrées avec puissance. Les Cubistes, les peintres abstraits semblent avoir été prévus par ce texte de Balzac jeune et encore maladroit en matières artistiques. La nouvelle n'hésite pas à aborder avec didactisme les sujets les plus abstraits sur la nature de la création artistique. Elle vit néanmoins. Nous y voyons les personnages avec leur visage, leurs allures, leur costumes, leurs angoisses, leurs vanités et leurs faiblesses à peine dissimulées par les attitudes qu'ils affectent.

La nouvelle est parmi les premières de Balzac. La pre=

mière partie fut publiée le 31 juillet 1831, dans L'Artiste avec le sous-titre surprenant de "Conte fantastique". C'était la période de La peau de Chagrin. Comme si souvent il le fit, l'auteur remanie ensuite son texte en 1836 et le publie dans ses Etudes philosophiques en juillet 1837. Les passages sur la technique et les buts véritables de la peinture ne se trouvent que dans l'édition de 1837; il est clair que c'est entre 1831 et 1836 que Balzac, grâce peut-être à la fréquentation de Théophile Gautier, se renseigna sur l'art pictural, comme c'est alors qu'il s'informa sur la musique, qu'il connaissait moins encore à ses débuts littéraires. Dans la version primitive, le jeune Poussin était le personnage essentiel et il incarnait les timidités de Balzac jeune homme inconnu encore, intimidé par les maîtres célèbres, éperdu de reconnaissance pour la compagne qui a foi en lui comme le romancier l'était alors pour sa Dilecta. Le conflit entre l'amour et l'art, la femme et l'égoïsme du créateur, était alors le thème dominant de la nouvelle appelée "philosophique". C'est plus tard que le problème du sens de l'art, posé par Frenhofer, occupa la place qu'il a aujourd'hui. Cependant, pour la symétrie et non sans artifice, Balzac a divisé sa nouvelle refondue en deux parties, chacune d'elles portant le nom d'une femme, "Gillette" et "Catherine Lescault". La première, toute jeune et timide, est la maîtresse et le modèle de Poussin, alors débutant comme artiste: en réalité, il avait dix-huit ans au moment de l'incident de 1612 que va rapporter Balzac. L'autre n'apparaît pas dans la nouvelle: c'était une courtisane célèbre de la fin du règne d'Hen-

ri IV, qui avait servi de modèle pour le tableau auquel, depuis des années, songeait et travaillait le vieux Frenhofer. Le rôle de Gillette est presque entièrement silencieux: elle résistera quelque temps aux supplications de son amant qui, la mort dans l'âme, consent à profaner son amour et à prêter son amie pour qu'elle pose, dévêtue, devant Frenhofer. Ce n'est que grâce à cette jeune beauté, contemplée et étudiée, qu'il espère terminer le portrait de sa "belle noiseuse" (ou belle querelleuse, le mot 'noise' étant alors proche de son sens primitif de bruit, puis de dispute).

La nouvelle s'ouvre lentement, dans un décor historique comme affectionnaient alors les lecteurs de Walter Scott et auquel Balzac tenait. Il recrée ainsi l'atmosphère, le lieu précis où va se dérouler le petit drame et peut décrire l'abord extérieur des personnages dont se déduit presque scientifiquement (selon les physiognomistes dont Balzac était très proche) le caractère. Le jeune Poussin, frais émoulu de sa Normandie, assailli de timidité et d'hésitation, monte l'escalier de Perbus, peintre flamand alors âgé de 42 ans et très en faveur à la cour. Le narrateur, se rappelant ses débuts à Paris et ses doutes sur lui-même, s'identifie au jeune peintre et insère dans ses descriptions quelques considérations générales et, procédé cher à Balzac et à tant de romanciers français, quelques maximes de moralistes, "l'habitude du triomphe amoindrit le doute, et la pudeur est un doute peut-être" (IX, 390).

Dans l'escalier, Poussin rencontre un étrange vieillard. Frappé par sa figure et son costume, il l'examine en portrai-

tiste et la description colorée et baroque qu'il fait de lui, digne du pinceau d'un Caravage, met en relief ce qu'a de diabolique cette figure d'un Faust au coup d'oeil magnétique, ridé "par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps" (IX, 391). C'est Frenhofer, créature imaginaire, peintre de génie et plus encore théoricien de la peinture, riche, solitaire et invoquant sans cesse le maître dont il tenait ses secrets: Mabuse, c'est à dire le Flamand Jean de Maubeuge. Mabuse était mort en 1562 et Balzac prend quelques libertés avec l'histoire en présentant, en 1612, Frenhofer comme regrettant sa récente disparition et pénétré de ses leçons.

Le vieillard et le jeune homme entrent ensemble dans l'atelier de Porbus, lequel est plein de déférence pour le visiteur âgé et apparemment redouté autant que respecté. La description de l'atelier est faite elle-même comme une transposition d'art; le noir, le roux, l'argenté, la lumière dorée projetée par une haute verrière, se heurtent dans un désordre de formes contrastées. Un tableau récemment terminé pour la reine Marie de Médicis, la mère du jeune roi Louis XIII pour qui Rubens exécuta plusieurs peintures. Il représente Marie l'Egyptienne. Frenhofer entreprend la critique de toute la peinture trop molle et plate. Il y manque ce que Bernard Berenson appellera plus tard les "valeurs tactiles" ou la dimension de profondeur et de relief.

Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau; l'espace et la profondeur manquent ... je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie. (IX, 392-393)

Le vieillard, bavard et prêcheur, écrasant le peintre de cour sous la supériorité des anciens maîtres allemands ou vénitiens, lui reproche son éclectisme. Il n'a pas eu le courage de choisir entre le dessin et la couleur: "malheureuse indécision". C'est là un écho des débats que se livraient les contemporains de Balzac lui-même entre partisans d'Ingres et fervents de Delacroix. Balzac, comme le fera Baudelaire plus tard, se rangeait aux côtés de Delacroix qu'il est censé avoir représenté sous le nom de Bridau dans La Rabouilleuse. Cézanne, rapporte Joachim Gasquet dans son ouvrage sur lui, déclarait péremptoirement: "Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude".⁵

Passant de ces reproches acides à des considérations plus générales sur la peinture, Frenhofer prononce ensuite les quelques formules qui ont rendu célèbres ces pages d'esthétique. Il rejette l'art réaliste et élève la peinture au-dessus de toute représentation des apparences: elle doit saisir "l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres", rendre visible et concret ce qui est invisible et intérieur. "La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer" (IX, 394). Derrière la peau, les membres, les chairs, tous simples accidents de la vie, il y a la vie elle-même. Derrière les apparences et au delà d'elles, il y a la pensée. La peinture n'est pas une simple technique, elle est poésie. La beauté ne livre pas aisément ses secrets.

La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. (IX, 394)

A la peinture effectuée par les plus jeunes que lui, déclare orgueilleusement Frenhofer, il manque un rien qui est tout, le débordement de la vie. L'air ne circule pas autour des personnages, les draperies sont inertes, la chair est froide et nulle part on n'est saisi par l'unité de ton qui devrait émaner d'un tableau inspiré. Il est aisé de reconnaître sous les préceptes ainsi émis par l'acariâtre vieillard certaines vues esthétiques qui étaient celles de Balzac lui-même, et qu'il transposait du métier de l'écrivain à celui de peintre. Dans sa Revue parisienne de 1840, il devait sans fausse modestie écrire sur lui-même: "M. de Balzac creuse la forme pour arriver au fond de l'oeuvre. C'est une analyse qui vivifie au lieu de tuer". Dans la même revue, publiant le 25 Septembre 1840 son célèbre article sur La Chartreuse de Parme, il regrettait que fût violée dans le roman qu'il louait un précepte essentiel: "la loi dominatrice est l'unité dans la composition". Stendhal, ajoutait-il, rachetait quelques défauts de style par "le sentiment profond qui anime la pensée". Saisir jusqu'à l'âme du personnage derrière la description de son extérieur et en irradier sa physionomie, son corps, son comportement entier, tel était l'objet de Balzac dans ses plus longues descriptions des grands romans comme dans les nouvelles où, préférant l'art de la concision suggestive, il rivalisait avec les peintres. Au moment où, révisant la première version du Chef d'Oeuvre inconnu, il prêtait à Frenhofer, "ce démon" comme il l'appelle, les traits qui allaient définitivement le caractériser, il confiait à Mme Hanska le 28 octobre 1836: "Jamais une

copie n'offre la beauté indéfinissable de la toile où l'on a fouillé, scruté l'âme du modèle".

Le jeune Poussin a écouté, silencieux, la réprimande du vieux peintre autoritaire à Porbus. Convié avec Porbus au logis luxueux du maître, il se croit chez le dieu de la peinture: une de ses toiles lui paraît digne de Giorgione. Mais le vieillard, flatté de l'admiration de ses deux visiteurs, ne tarit pas d'éloquence péremptoire. "Je", "moi", reviennent dans ses phrases. Il disserte splendidement sur la prééminence de la couleur sur la ligne, sur l'effacement des contours noyés dans les demi-teintes et les rondeurs chez les vrais maîtres. Mais un doute sur lui-même se dissimule à peine derrière les vantardises de Frenhofer. Il parle trop bien, il sait trop de choses, et le pouvoir d'achever une oeuvre en a été affaibli en lui. Depuis des mois, il est arrêté dans son travail à sa "belle noiseuse", cette femme d'une beauté extraordinaire qu'il chérit à mesure qu'il veut la parfaire, comme Pygmalion sa Galatée. Il lui faudrait un modèle digne de son rêve pour qu'il pût terminer l'oeuvre suprême de sa vie, faire frémir cette femme qui serait sa création, sa fille, sa possession. "Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie" (IX, 402).

Le jeune Poussin, frappé d'admiration, se croit transporté dans la demeure éblouissante du génie artistique. Peu lui importe l'avertissement du prosaïque Porbus qui, sagement, lui rappelle que l'observation du réel vaut mieux chez un peintre que la poursuite d'un idéal trop abstrait et que l'exécution

comptera toujours plus que l'idée qui doit être absorbée en elle. C'est avec les mains, et pas avec le cerveau séduit par ses chimères, que pense le peintre. Dans sa générosité juvénile, il propose à sa jeune amie de poser pour Frenhofer; ainsi peut-être, devant ce modèle d'une beauté dans sa première fleur, le vieillard achèvera-t-il sa "belle noiseuse" et consentira-t-il à la montrer à cet enfant de sa province qui se sent fait pour de grandes choses. Pendant quelques pages, assez rapides en vérité et éclipsées par les spéculations sur le sens de l'art qui précédaient, Balzac change le centre d'intérêt de la nouvelle: Gillette est révoltée dans sa pudeur et surtout dans son amour par le sacrifice que lui demande son amant. Elle devine que leur amour idyllique est menacé et que la fleur en sera bientôt flétrie. Son amant ne l'aime plus, se dit-elle. Se perdre pour celui qui l'aime et pour la plus grande gloire de l'art est beau sans doute. Mais elle se doute bien que son amant l'oubliera ensuite et que l'amour de l'art est finalement un monstre qui dévorera l'amour de la femme.

La seconde partie de la nouvelle est plus brève et la catastrophe de cette tragédie en miniature sera double. Gillette, après avoir servi de modèle pour la femme nue que Frenhofer voulait parfaire en beauté sublimée en son essence, résumée en quelques formes abstraites, sent qu'elle a cessé d'être tout pour Nicolas Poussin. Comme tant d'autres artistes dans la littérature du dix-neuvième siècle, ce siècle où l'artiste remplace l'honnête homme du dix-septième siècle ou l'ami du genre humain du siècle des lumières comme le héros représentatif, il

se sert de la femme qui l'aime, échafaude grâce à elle ses rêves et dévore son âme: Zola, Ibsen dans sa toute dernière pièce (Quand nous nous réveillerons d'entre les morts) et bien d'autres, eux-mêmes ayant sacrifié leur compagne à leur art et à leur besoin de plus jeunes femmes comme admiratrices naïves, représenteront plus tragiquement ces artistes mangeurs d'âmes. A la fin de la nouvelle, Gillette se sait sacrifiée sans retour.

Tue-moi! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà.
(IX, 414)

Pour Frenhofer également, Gillette n'a servi que d'instrument ou de prétexte. Il revient de Bruges, trois mois après le récit qui avait précédé, en proie au découragement qui s'empare de tant d'artistes quand il sentent combien l'oeuvre en cours de réalisation est inférieure à la perfection entrevue dans leurs rêves. De plus en plus enfermé dans son moi dont il nourrit à plaisir l'égoïsme, il déclame avec la logique d'un insensé sur la pureté de cette "belle noiseuse" que nul regard ne doit souiller.

Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion! née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue. La poésie et les femmes ne se montrent nues qu'à leurs amants.
(IX, 407)

La montrer à d'autres, va-t-il jusqu'à s'écrier, ce serait pour lui cesser tout à coup d'être père, amant et Dieu. La créature de ce nouveau Pygmalion lui sera du moins toujours fidèle, alors qu'une maîtresse trahit tôt ou tard son amant. Mais Gillette lui a été prêtée comme modèle. Grâce à elle, il croit avoir achevé son oeuvre et il doit tenir sa promesse de la montrer

à Poussin et à Porbus. Les yeux pétillants d'une exaltation qui trahit la monomanie d'un homme dont le contact avec le réel a été rompu, probablement dans une suprême tentative pour se tromper lui-même, le vieux peintre loue éperduement le toile où il a cru mettre en oeuvre ses leçons. La peinture devrait y être profonde, le relief devrait y compléter les couleurs elles-mêmes enveloppant les formes; la lumière, dans l'imagination de l'artiste, y baigne la chevelure; la femme peinte annonce son père et amant, respire et vit: il convient de s'agenouiller pour l'adorer. Porbus, Nicolas Poussin écarquillent les yeux. Saisis de pitié plus encore que de frayeur, ils n'osent parler. C'est un enchevêtrement de lignes et de couleurs, un chaos informe, un dessin géométrique mais désordonné. Seul un pied les frappe d'admiration. Il est vivant, il a échappé au barbouillage par lequel Frenhofer a cru poursuivre l'essence de l'art comme un pied d'une Vénus de marbre qui aurait échappé à la ruine de la statue antique. Poussin, imprudemment, murmure à son compagnon: "Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile". Le vieil artiste a surpris ce mot "rien". Tout son échafaudage d'illusions s'écroule. Dans la nuit, il brûle toutes ses toiles et on le trouve mort le lendemain.

Avec un minimum d'incidents, nul recours à l'étrangeté qu'a souvent recherchée Balzac, nul frisson d'effroi transmis de force ou par habileté technique au lecteur, Balzac a réussi à composer une nouvelle sobre, émouvante et riche de pensée. Les regards des personnages, la mobilité de leur visage, le

pittoresque de leur costume, le fouillis des ateliers de deux peintres dans le plus vieux quartier du Paris de 1612 sont évoqués avec un art habile du clair-obscur, digne des peintres baroques. Trois générations de peintres sont représentées par les trois artistes, chacun d'un tempérament différent. Poussin est ici un jeune artiste imaginé, car on sait fort peu de chose sur sa jeunesse, et son caractère n'a rien encore du méditatif un peu bougon et du solitaire jaloux de son indépendance que sera plus tard le Poussin renommé, fixé à Rome et fuyant les importunités de la cour de France. Porbus, le peintre de cour, est à quelques égards un Rubens, mais dénué de génie. Le vieillard a quelques traits de ces artistes méditatifs qui, tel Léonard, veulent à tout pris éviter la copie du réel et la sensualité charnelle auxquelles se complaisent certains peintres. Ils veulent que la peinture soit aussi, comme Vinci l'affirmait, "cosa mentale". Les théories de Frenhofer sont profondes: sans doute serait-il un excellent maître d'esthétique. Il exprime plusieurs des vues que Balzac devait rouler dans sa tête lorsque, vers 1830-1836, il se décidait à voir dans les divers arts, même les plus concrets comme l'art pictural, une vision du réel qui le transfigure ou même l'efface plutôt qu'une représentation des choses. Les deux thèmes mis en oeuvre dans la nouvelle sont ceux qui le tourmentaient: les rapports possibles entre la passion de créer et la passion amoureuse et le devoir égoïste du créateur de sacrifier à son oeuvre, ou à sa rêverie, les femmes qui l'inspirent et lui donnent sans compter toute leur âme. Balzac est souvent revenu sur cette tentation, l'une des plus

périlleuses pour l'artiste, moins laïque et monstre d'égoïsme, la tentation de l'amour. Mais il a médité davantage encore sur l'autre thème central de la nouvelle: la relation entre la conception et l'exécution en art. La première ne peut se séparer de la seconde sinon le rêve et la vie ne se rejoignent plus. Se complaire dans les théories a été le fait de bien des peintres auxquels leurs contemporains ont accordé le rang de génies: Paul Chenavard par exemple au temps de Balzac, ces remarquables théoriciens et professeurs qui ont été Gustave Moreau ou Maurice Denis.⁶ Mais l'oeuvre réalisée doit secouer enfin le poids des théories et exister charnellement, brutalement. Proust, après bien des méditations autour de Ruskin et de sa propre oeuvre à écrire, s'en est avisé et l'a proclamé. Sinon, comme pour Marcel Duchamp, avant lui comme pour Mallarmé et pour les méditatifs les plus obstinés sur le sens de la littérature, pour Maurice Blanchot, la tentation du silence et le refus de l'oeuvre mettent en danger la réalisation même.

"Sarrasine".

"Sarrasine", qui parut en novembre 1830 dans la Revue de Paris, aurait mieux mérité le sous-titre de "conte fantastique" donné par l'auteur au "Chef d'Oeuvre inconnu" que le récit de Frenhofer et Poussin. L'art n'est pas au centre de la nouvelle au même degré et l'auteur ne tient point à y exprimer des théories comme celles qu'avait élaborées Balzac lors de sa fréquentation d'artistes vers 1830-1835. Le sens philosophique

du récit est bien moins mis en valeur que dans d'autres nouvelles balzaciennes, bien qu'il y soit encore question des ravages que peut exercer une pensée trop exclusive devenue passion sur un individu excitable et au tempérament artiste. Cependant, c'est dans les Romans et Contes philosophiques (1831) que parut d'abord "Sarrasine", avant de passer dans les Scènes de la Vie parisienne (1834), où elle est en effet également à sa place. Mais c'est moins comme illustration d'idées que la nouvelle est restée l'une des plus saisissantes de Balzac et des plus goûtées encore aujourd'hui, que par sa force dramatique et l'habileté avec laquelle un secret, d'abord à peine insinué, est finalement révélé au lecteur.⁷ Il y a des nouvelles plus touchantes et plus émues, où le recours aux procédés d'étrangeté et aux effets de surprise est moindre, "Le Réquisitionnaire", par exemple, dont Balzac avait fait louer la simplicité pleine d'art par Philarète Chasles (IX, 187) ou "Adieu", dont il faisait dire par Félix Davin en 1835 (IX, 205) que "personne n'en avait compris la destination dans l'oeuvre générale", mais qu'elle était "certes une des plus justes et des plus fermes déductions du thème inscrit sur La Peau de Chagrin". Mais "Sarrasine" déploie plus de hardiesse et brille d'un éclat plus étincelant. Les personnages y sont plus nombreux. Le récit central et le secret que, peu à peu, il dévoile y sont aperçus aussi dans l'effet produit sur les personnages qui les entourent, sur la jeune femme à qui le narrateur conte l'histoire et sur le narrateur lui-même qui la revit. Balzac a évidemment conçu et écrit la nouvelle, qui comprend bien des éléments d'un

petit roman, lorsqu'il venait d'être vivement frappé par les Contes fantastiques d'Hoffmann, alors (1829-1830) au pinacle de leur mode en France. Le premier chapitre de "Sarrasine" tel qu'on le lut d'abord dans la Revue de Paris, portait en épigraphe la question que le jeune auteur lançait comme un défi: "Croyez-vous que l'Allemagne ait seule le privilège d'être absurde et fantastique?"

Le ton, dès l'abord, est personnel et le premier mot est "je". Nous ne sommes plus emportés vers la France du passé et un Paris pittoresque par sa pauvreté, mais dans un salon somptueux. L'accent, dans les pages d'ouverture, est mis sur la richesse, le luxe, la prodigalité d'une réception dans le grand monde, et sur l'énigme qui semble planer sur l'origine d'une telle richesse. Le palais est proche de l'Elysée; l'heure est minuit; au dehors, la neige poudroie le sommet des arbres, qui sont comparés aux spectres de quelque danse des morts. A l'intérieur, éclairés par les lustres et les miroirs, brillent bijoux, dentelles, coiffures ornées de diamants, et les yeux langoureux ou brûlants de désir des femmes parées et des messieurs qui les contemplant ou les dévorent du regard. C'est la danse des vivants. Le tableau est un des plus sobres et des plus saisissants parmi les nombreuses descriptions de vie mondaine que Balzac a tracées.

Quelques bribes de conversations arrivent aux oreilles du personnage qui dit "je" et va conter l'histoire: d'où a pu venir une telle richesse? Qui est cette famille, récemment fixée à Paris, parlant plusieurs langues, singulièrement dis-

crète sur ses membres? La jeune fille, Marianina, est d'une beauté ravissante; elle chante en artiste et en poète. Sa mère, à trente-six ans, est non moins resplendissante, plus sûre d'elle-même, plus dangereuse pour d'éventuels amants. C'est la comtesse de Lanty. C'est d'elle apparemment que vient la fortune. Le mari est affreux et ennuyeux au possible. Il a cependant engendré un fils d'une beauté qui rivalise avec celle d'Antinoüs, ambiguë ou presque féminine. Balzac voit en lui la vivante image de l'Endymion endormi qu'il admirait dans un tableau de Girodet, "Le sommeil d'Endymion", qui, bien qu'il datât de 1793, venait d'être exposé à nouveau et porté aux nues en 1830. Le lecteur attentif, sans doute déjà inquiété par le nom à allure féminine de Sarrasine qui sera celui d'un homme, sent qu'il est entouré d'un mystère où quelque ambiguïté sexuelle a sa part.

Sa surprise s'accroît après ce prélude. Un singulier petit vieillard, frêle, racorni, qui semble sortir du pays des ombres, survient lorsque chante la jeune fille, l'écoute, mais répand littéralement un froid glacial dans le salon surchauffé. La compagne à laquelle le narrateur fait une cour experte est terrorisée. Elle interroge celui qui l'escorte. Celui-ci paraît être au fait du mystère, mais il saura conserver expertement le suspens, et d'ailleurs il est trop fasciné par le spectacle de la fête, les attitudes, et les manèges des couples, et par le spectre vivant qui écoute, absorbé, un air de Rossini comme un somnambule soudain pétrifié. Inattentif à tout le reste, à l'horreur que sa présence inspire aux dames jeunes, parées,

avidés de plaisir, il s'assied près de la compagne du narrateur. C'est par ses yeux maintenant que nous apparaît le vieillard, décrit avec un art tout à fait féminin dans son costume d'ancien régime au luxe suranné. Ses petites jambes, soutenant à peine le corps, ressemblent à "deux os mis en croix sur une tombe". Sa peau est celle d'une momie. Son visage est comme un masque blanc et rouge, son crâne de cadavre est recouvert d'une perruque qui voudrait le rajeunir. Il est chargé de bijoux. D'un mot glissé au passage, Balzac mentionne "la coquetterie féminine de ce personnage cadavérique" (VI, 88). Le portrait entier est un des plus adroits et, dans la hideur du modèle, l'un des plus poétiques et suggestifs que Balzac ait tracés. Il constitue comme un digne pendant aux évocations d'artiste, lourdes elles aussi d'étrangeté, de La Fille aux Yeux d'Or.

Cette espèce d'idole japonaise conservait sur ses lèvres bleuâtres un rire fixé et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort. (VI, 88)

Comme dans La Peau de Chagrin, et dans le poème de Coleridge auquel il devait sans doute l'image et l'expression (qu'il a attribué, on ne sait pourquoi, à Crabbe), ce débris de demi-homme proche du tombeau est comme "Death in Life", la mort dans la vie. Epouvantée, incertaine s'il vit ou n'est qu'un spectre, la jeune femme s'écrie que cet intrus qui semble si familier dans la maison "sent le cimetière". Elle le touche pour savoir s'il vit. Un aigre son sort alors de la gorge de cette momie ambulante, puis une toux d'enfant. Elle s'enfuit, entraînant son compagnon, vers un salon voisin, exquisement orné. Là est suspendu le tableau d'Adonis étendu sur une peau

de lion, si idéalement beau que la jeune femme, presque jalouse, ne peut s'empêcher de le déclarer "trop beau pour un homme". Ce tableau est l'oeuvre du maître de David, ce Vien mort presque centenaire en 1809, fort admiré au dix-huitième siècle et par Balzac. Il avait eu pour modèle une statue de femme. Embarrassé, le narrateur murmure à sa compagne que l'Adonis doit représenter un parent de la maîtresse de maison. Le lecteur devine à demi le rapport probable entre la peinture si séduisante et l'horrible petit vieillard. Mais le secret n'est pas encore dévoilé. Toute cette première partie, nullement inutile, a créé l'atmosphère du conte, a présenté les acteurs, et avivé la curiosité de la jeune femme, soudain pensive et, comme dans la danse de mort du Campo Santo de Pise, elle se trouve saisie par la brusque intrusion d'une sorte de squelette au milieu même des plaisirs. Elle veut savoir aussitôt. Adroit et ménageant ses effets, le narrateur se dérobe à sa capricieuse exigence:

Vous ne m'avez pas encore donné le droit de vous obéir quand vous dites "je veux". (VI, 92)

Il lui contera en détails les origines de l'histoire le lendemain, dans l'intimité de son salon. Cela peut être les rapprochera dans quelque élan de tendresse. A vrai dire, la jeune femme, assez conventionnelle, nous intéresse médiocrement. Lorsqu'à la fin du récit, elle se déclare attristée, dégoutée des passions, doutant et de l'amour et de l'amitié, et moralise sans beaucoup d'humour, nous ne pouvons nous empêcher de trouver que Balzac eût bien pu se dispenser de cet appendice moralisateur et de jouer le rôle pompeux de docteur

en sciences sociales que Bourget admirait chez lui.

Balzac aime procéder ainsi dans ses nouvelles, et il le fait parfois avec plus d'adresse, sans que l'on décèle quoi que ce soit de trop voulu, de trop surveillé et de guindé dans sa technique. Un certain nombre de discrètes insinuations a été offert au lecteur qui voudrait déchiffrer le mystère. Le moelleux et idéaliste tableau d'Adonis a été fait, non d'après un modèle vivant, mais d'après une statue. Cette statue voulait fixer dans la pierre la figure rêveuse et divinement belle d'une personne qui unissait en elle les charmes de l'un et l'autre sexe. Cette figure peut-elle être celle du personnage qui a dégénéré en cet affreux spectre décharné que toute la famille de la comtesse de Lanty entoure de déférence? Et en quoi cela explique-t-il l'opulence qui régné dans cette maison et la prodigalité de diamants et de parures? Nous ne le devinons pas encore. Et l'auteur, selon sa coutume, tient à placer le récit, maintenant repris dès son origine, dans la bouche d'un narrateur adroit qui le revit en le contant, et qui nous transmet, avec son propre point de vue, celui de la jeune femme à qui il adresse ses paroles, fier d'absorber ainsi l'attention de celle qui l'écoute.

La nouvelle fait donc revivre l'enfance de Sarrasine, fils unique d'un magistrat de province, enfant turbulent et farouche, que ni l'éducation livresque et sévère du collège ni les observances religieuses n'ont pu dompter. Tout en lui annonce l'artiste, et peut-être le génie. Le sculpteur Bouchardon (1698-1762) l'accueille dans son atelier, l'arrache à la colère

paternelle, l'envoie à Rome. Il n'a eu cure de l'amour, des distractions: la sculpture est sa vie.. A Rome cependant (cela se passe en 1758), il est transporté par la musique, et par une danseuse, Zambinella, qui réunit en elle toutes les perfections. "C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre!", s'écrie le narrateur, qui détaille ses beautés et évoque les vénus antiques et la créature du sculpteur Pygmalion soudain animé du souffle de la vie. Tout l'univers de Sarrasine - ambition, gloire, art - s'écroule à l'instant. Le jeune passionné, en proie à une frénésie physique et spirituelle, a décidé de son destin. "Etre aimé d'elle, ou mourir".

Il trace d'elle des esquisses, la dessine dans dix attitudes diverses, lascives ou chastes, lui adresse en pensée des supplications passionnées, l'habille de toilettes étranges. Il vit ce que Balzac appelle "cette printanière hallucination de l'amour, aussi naïve que voluptueuse" (VI, 98). Quelque temps, cette rêverie passionnée peut se suffire à elle-même. Mais il lui faut se déclarer. Il la dévore du regard tandis qu'elle chante au théâtre, reçoit en retour un regard d'elle qui le convainc qu'il est aimé. Une invitation à se rendre le soir à un rendez-vous secret lui est glissée à l'oreille, dans la meilleure tradition des aventures amoureuses espagnoles vues par les romantiques français. En même temps, un avertissement plus inquiétant lui est adressé par une autre voix. Zambinella est sous la protection du Cardinal Cicognara, qui ne plaisante pas sur ce qu'il considère comme son bien. Trop fou pour redouter même la mort, le sculpteur se rend au rendez-vous.

il ne sera point seul avec elle, cependant. Un groupe de jeunes hommes, riant, buvant et soupant, est réuni là. Leur sourire moqueur l'aurait surpris si sa passion n'avait pas été aussi aveuglante. Il n'a d'yeux que pour Zambinella, dont Balzac dépeint en artiste la pose nonchalante et pudique en même temps que voluptueuse. Son pied, chaussé d'une mule "qui lui donne une expression si coquette" surtout le ravit. Balzac, comme Hugo (Lettres à la Fiancée, "Elle était déchaussée" dans Les Contemplation, I, xxi) semble avoir mis un érotisme délicat dans la vue ou la caresse du pied féminin. La soirée se prolonge. Son délire exaspéré, le sculpteur veut emporter dans un boudoir voisin celle qu'il aime et désire, qu'il est déjà décidé à épouser. Mais sa proie devenue farouche le menace d'un poignard. Elle s'évanouit peu après. Enfin elle consent à éclairer celui qui refuse de voir.

J'abhorre les hommes encore plus peut-être que je hais les femmes. J'ai besoin de me réfugier dans l'amitié. Le monde est désert pour moi. Je suis une créature maudite ... (VI, 104)

Fermement, après ces paroles de héros byronien, elle lui défend de l'aimer. Et, comme il croit ne voir que coquetterie et manège dans ses refus, elle se risque à murmurer avec douceur: "Si je n'étais pas une femme?". Il ne veut rien comprendre encore. Revenu à Rome, il est invité à une soirée chez quelque ambassadeur où la Zambinella devait chanter. Elle est là en effet, habillée en homme, une épée au côté. Intrigué par ce costume, il questionne son voisin, le prince Chigi. Celui-ci n'a pas d'égards pour la naïveté de ce Français amoureux.

D'où venez-vous? Et ne savez-vous pas par quelles créatures les rôles de femme sont remplis dans les Etats du pape? C'est moi, monsieur, qui ai doté Zambinella de sa voix.(VI, 107)

Obstiné, Sarrasine procède cependant à l'enlèvement au sortir de la réception: hommes masqués, voiture sombre, trajet de nuit vers l'atelier de l'artiste, tout est de l'époque d'Hernani et d'Alexandre Dumas. La Zambinella transie de peur, aperçoit la statue dans laquelle elle reconnaît ses traits. Elle lui dit enfin la vérité et de quelle plaisanterie il a été victime de la part de ses amis. Il veut la tuer, mais préfère lui infliger le châtement de la laisser vivre. Il veut fracasser sa statue de la chanteuse et la manque. Enfin, dans un mélodramatique finale, trois envoyés du Cardinal Cicognara percent le malheureux sculpteur de trois coups de stylet. Il meurt content. Le cardinal-protecteur fit exécuter en marbre la statue ciselée avec passion. La famille la fit copier en peinture par Vien, et Girodet s'inspira de cet Adonis pour son Endymion.

La jeune femme à qui le narrateur a fait ce récit, décidément obtuse ou naïve, n'a pas encore saisi le lien entre cette créature bisexuée et le petit vieillard dont le cardinal amoureux fit la fortune. Nous l'avons dès longtemps deviné. Elle se drape dans l'affirmation de sa vertu hautaine, en accablant Paris, refuge de fortunes mal acquises et de luxe gagné par le crime. La maladresse des réflexions terminales par lesquelles Balzac s'efforce de dégager la leçon morale des ses nouvelles contraste avec la réserve plus hautaine de Mérimée, l'objectivité de Flaubert, de Maupassant ou de Sartre dans leur art de conter. Elle est sans doute la rançon de cette noncha-

lance apparente de Balzac narrateur qui séduit graduellement le lecteur et l'implique dans les événements, alors que le même lecteur reste aisément en dehors de Colomba, d'"Hérodiade" ou de "Mademoiselle Fifi". Le mélange heureux de réalisme dans les descriptions du salon parisien, puis du théâtre romain, et de passion romantique déchaînée chez un jeune contemporain de Diderot et de Rousseau est d'un grand art dans cette nouvelle. Le thème de l'idée ou de la pensée (par quoi Balzac désigne souvent l'imagination) agissant sur la vie et l'étouffant est rendu moins sensible et moins didactiquement thèse ici que dans d'autres récits de Balzac qu'il a transformés en démonstrations. Les limites imposées à la nouvelle ont épargné à Balzac les longs développements par lesquels, dans un roman, il aurait pu vouloir dérouler en détail la carrière du sculpteur, le passé de la chanteuse, les sentiments du Cardinal, l'historique de l'institution des castrats. Il s'en est tenu à la peinture concise et prenante d'un de ces "mouvements de rage" dans lesquels Georges Bataille voyait une de ces révélations que le récit doit donner. Le même essayiste, cité par Roland Barthes à la fin de son étude technique de "Sarrasine", voyait dans cette "nouvelle relativement peu connue, l'un des sommets de l'oeuvre" balzacienne.⁸

Bien d'autres oeuvres de Balzac accordent au sculpteur ou au peintre un rôle qui témoigne de la fascination que ce créateur artistique avait pour lui. La méditation sur les théories de Lavater et sur celles de Swedenborg avait renforcé la tendance sans doute naturelle de l'esprit balzacien à entre-

voir des rapports entre le corps et la pensée, la matière et l'âme. La volonté et l'imagination, pour lui manifestations de la pensée, agissent sur les sens et par eux. Les artistes, grâce à leur sensibilité plus réceptive et à l'acuité de leurs intuitions, sont plus aptes que d'autres à saisir les rapports entre le spirituel et le matériel.⁹ Ils sont en outre plus aisément emportés par leurs passions, plus inflammables en même temps que plus rêveurs; et comme ils veulent vivre leurs rêves ou les incarner dans des oeuvres où d'autres les partageront presque sensuellement, ils sont aussi exposés à des chutes plus retentissantes. Les échecs de l'inventeur qui a poursuivi l'absolu, du sculpteur polonais dont la Cousine Bette cause la perte après lui avoir sauvé la vie, du musicien italien réduit à la misère et à l'humiliation, sont plus pitoyables que la faillite du parfumeur Birotteau ou même que la déchéance du Baron Hulot.

Les oeuvres dans lesquelles Balzac a présenté des artistes ou des écrivains ainsi effondrés sous la chute de leurs ambitions ou sous leur faiblesse de volonté sont ou des romans (La Cousine Bette, La Rabouilleuse, où Balzac a tracé l'image du plus doué, du plus sage, mais aussi du moins tragique de ses peintres, Bridau, et Les Illusions perdues), ou des nouvelles qui constituent de véritables romans courts avec péripéties variées et des événements multiples: celles-ci seraient La Maison du Chat qui pelote notamment et La Vendetta, toutes deux de 1830. Le peintre qui est au centre de la première n'est cependant pas de ces ambitieux qui veulent escalader la forteresse

de l'absolu: il a aimé un intérieur modeste de boutiquier, dont il a fait un pittoresque tableau de genre à la façon des Hollandais; il a vu en la jeune fille qu'il courtise et épouse une douce et modeste madone de Raphaël. Mais il ne tente même pas de transformer sa jeune femme pour lui permettre de partager sa vie mondaine et ses soucis de créateur. Il met en pièces à la fin, avec rage, le portrait qui lui rappelle son amour; cet amour détruit sa jeune et maladroite épouse, qui en meurt, et vraisemblablement son talent de peintre. La Vendetta, moins réussie comme histoire de vengeance corse, comprend plusieurs scènes où la jeune Ginevra, étudiant dans un atelier de peintre, est tombée amoureuse d'un homme (un officier de la garde impériale, pourchassé sous Louis XVIII) endormi. Inspirée par son sentiment, la jeune fille a fait du proscrit une esquisse que le maître, d'emblée, déclare digne de Salvator Rosa. Hélas! Le fanatisme de la vendetta corse enflammera les parents de la jeune artiste contre une union avec le bel officier, qui se trouvait être le rejeton d'un clan ennemi de l'île napoléonienne.

"La Bourse", l'une des nouvelles parues en 1831, a aussi pour personnage central un peintre, lui aussi de l'école de Girodet et de Prudhon, les grandes admirations de Balzac avant que son goût ne se portât vers les talents plus virils et les coloristes plus impetueux et contrastés. La nouvelle est d'un charme sentimental un peu fade et déjà bien fané. Balzac ne l'écrivit guère que pour plaire aux éléments du public d'alors qui trouvaient trop forte la nourriture de Han d'Islande et de Notre Dame de Paris, ou même celle des Chouans. Mais ni les

personnages de femmes n'y ont de traits de caractère accusés ou de vraie personnalité, ni le peintre aristocratique dont la bourse sera patiemment brodée par la jeune fille dont il est amoureux ne se révèle dans des discussions sur son art. L'idylle finit par un mariage conventionnel. Si la tragédie doit alors commencer, et le peintre dissiper son talent ou trahir la trop pâle et trop douce jeune personne qui l'a ravi par sa silencieuse pudeur, Balzac ne nous en souffle mot. Le thème eût pu servir une aimable comédie-~~proverbe~~ de Carmontelle ou de Musset; on ne le dirait guère balzacien. "Le besoin de l'époque est le drame", fera dire Balzac à Blondet dans Les Illusions perdues. Le plus souvent, Balzac a su répondre à ce besoin même dans ses nouvelles; il lui est arrivé aussi parfois de se reposer de trop d'intense véhémence et de conter une gracieuse histoire sentimentale. Lui-même a fait dire par Félix Davin que "La Bourse", "attendrissante" nouvelle, était "un joli tableau de chevalet" (XI, 239).

"Gambara".

La longue et célèbre nouvelle où Balzac s'est risqué à traiter de la musique - domaine qui, de son propre aveu, lui était longtemps resté fermé - "Gambara" se rattache aux mêmes préoccupations qui lui avaient inspiré ses récits sur la peinture, et d'ailleurs la tragédie de l'inventeur raté, Claës, et même Louis Lambert: "L'oeuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur" dira Balzac dans une

lettre du 24 mai 1837. C'est la pathétique histoire d'un raté, de la faillite d'un homme qui peut-être avait du génie et dont la postérité pourrait vouloir faire un devancier de Schönberg, de la musique dite atonale du milieu du vingtième siècle, de Varese ou de Messiaen, si longtemps accusés d'abstraction desséchante, ou du héros fictif de Thomas Mann, le Docteur Faustus, acharné à sa propre destruction. Comme la plupart des romantiques, Balzac se faisait de la musique une idée sublime, et très littéraire.¹⁰ Il en jugeait en visuel plus qu'en auditif. Il y voyait une source de rêveries, ou un prétexte à des méditations librement fantaisistes sur le monde tout autre qu'il paraît ouvrir, celui de l'infini. Hugo, bien moins musicien encore que Balzac, et même le Wagnérien Baudelaire, et Mallarmé rêvant au Concert Colonne et jaloux des puissances sonores de l'art qui devrait décourager le poète, n'ont probablement pas senti ou pensé autrement. Les musiciens professionnels sont sans doute ou naïfs ou trop rigides quand ils reprochent aux hommes de lettres qui les admirent et les louent de ne pas sentir ou analyser la musique en techniciens. La musique s'adresse à un auditoire plus large que celui de quelques spécialistes, lesquels se montrent souvent hostiles à toute nouveauté et préfèrent maintenir une tradition qu'en fonder, ou en voir fonder, une nouvelle.

Technicien, Balzac ne l'était certes pas et ne tentait pas de donner le change. Schlésinger, l'un des assez nombreux Israélites allemands qui se fixèrent en France au dix-neuvième siècle, et qui touche à la littérature par plus d'un point,

puisqu'il a servi de modèle à l'Arnoux de L'Education Sentimentale, était arrivé à Paris à vingt-deux ans, en 1819. En 1834, il fondait, après avoir été marchand de musique, la Gazette Musicale qui absorba, l'année suivante, la Revue Musicale de Fétis. C'est lui qui persuada Balzac d'écrire pour lui cette nouvelle sur un musicien. Balzac se laissa convaincre, en partie par le paiement promis dont il avait alors très grand besoin: après quelques faux départs, il acheva son texte pour 1839. Il avait, semble-t-il, été beaucoup encouragé par l'attention flatteuse avec laquelle un jour, chez George Sand, on avait écouté une improvisation qu'il fit sur Moïse de Rossini. On le pressa d'écrire ce qu'il venait de dire et Schlésinger, en ayant eu vent, lui proposa de lui acheter pour mille francs le texte dans lequel il incorporerait ses idées. Balzac promit, retarda, reçut et, à son habitude, récrivit les premières pages du récit en épreuves: un incendie brûla ces épreuves. Balzac là dessus tâche de se reposer sur son ami et secrétaire, Auguste de Belloy, alors comte, plus tard marquis, qui referait la nouvelle pour lui. Mais celui-ci, à qui la nouvelle achevée fut dédiée en 1839, n'avait ni style ni chaleur et Balzac, mécontent, partit pour l'Italie. Il y entendit des opéras, à Milan et à Venise. Il entreprit, stimulé par ce voyage, une première version de Massimilia Doni, longue nouvelle ou plutôt roman, et écrivit à Schlésinger que celle-ci serait "pour l'exécution musicale" ce que "Gambara", toujours en projet, devait être pour la composition. Enfin la nouvelle parut en quatre chapitres en juillet-août dans la Revue et Gazette Musicale.

En 1840 elle trouva place dans un des tomes, le dix-neuvième, des Etudes philosophiques. Il semble que des conversations avec Meyerbeer, dont la revue de Schlesinger avait défendu l'oeuvre, aient aidé Balzac à formuler ses idées sur la musique dans son récit. Mais Balzac, tout en admirant l'opéra Robert le Diable, dont le succès européen avait été prodigieux, et en plaçant Meyerbeer presque aussi haut que Rossini et Beethoven, ses deux plus hautes admirations musicales, glissa aussi quelques critiques à son endroit. Il met ces réserves dans la bouche d'Andrea (IX, 458); elles visent la monotonie et les répétitions des mêmes effets dans Robert le Diable, l'excès d'harmonie orchestrale qui engloutit les voix. Gambara défend Meyerbeer et "cet immense poème auquel il manque peu de chose pour rivaliser avec le Don Juan de Mozart ... Robert le Diable représente des idées, Don Juan excite des sensations" (IX, 459). Les commentateurs modernes, J. P. Barricelli surtout, que cette optique balzacienne en matière de musique embarrasse, ont subtilement fait remarquer que les éloges excessifs de Robert le Diable ne sont exprimés par Gambara que lorsqu'il est sous l'effet du vin; c'est alors qu'excité par une demi-ivresse, il s'écrit péremptoirement: "cette musique n'est faite ni pour les incrédules ni pour ceux qui n'aiment point!" (IX, 459). En effet, il termine, dans son état plus sobre, par des critiques équivoques:

Je renonce à jamais à l'usage du vin, dont l'abus m'a entraîné hier soir dans de bien coupables folies ... si l'opéra/Robert le Diable plaît tant, c'est que la musique est de tout le monde, aussi doit-elle être populaire. (IX, 469).

Le débat qui a partagé les musicologues et les balzaciens est en vérité bien artificiel. Gambara n'est pas Balzac, pas plus que ne l'est Frenhofer: il n'est pas son porte-parole. Le romancier s'identifie avec lui tandis qu'il lui donne vie, comme fait tout créateur. Mais très vite, il le contemple aussi du dehors. Le goût musical de Balzac, probablement éclectique et très certainement vacillant, s'est porté tantôt vers Meyerbeer, tantôt vers Rossini, et bien plus durablement vers Beethoven. Le vrai sujet de sa nouvelle, et l'intérêt qu'elle présente pour nous, sont ailleurs. C'est d'ailleurs au roman plus complexe, souvent embrouillé, de Massimilia Doni, étude étrange d'exécution musicale et, plus hardiment étrange encore, d'impuissance sexuelle due à des motifs psychiques, que Balzac a confié son analyse détaillée du Moïse de Rossini. Il y s'agira également de l'influence de la pensée trop abondante ou dévoyée, sur l'organisme qu'elle paralyse ou détruit. L' amoureux, dont le désir enflammé par l'imagination est trop ardent, ne peut posséder la femme qu'il aime éperdument. Mais érotisme et création esthétique, Balzac le savait, peuvent être liés. Il écrivait avec confiance à la lointaine et soupçonneuse Mme Hanska, le 22 janvier 1838, que plus tard Massimilia Doni sera comprise comme une belle explication des plus intimes procédés de l'art. "Gambara", grâce à la concentration des effets et à l'unité d'impression désirables dans une nouvelle, est une oeuvre plus saisissante que Massimilia Doni.

Elle s'ouvre le premier jour de l'année 1831, au Palais Royal. Un jeune élégant, vêtu avec une recherche un peu voyan=

te, marchant à une allure théâtrale, très conscient de son apparence qui décèle en lui un étranger, se promène sous les galeries où se faisaient alors, comme au temps de Rétif de la Bretonne, bien des rencontres galantes. A sa coutume, et nullement tenu par l'objectivité à laquelle d'autres auteurs de nouvelles ont voulu être fidèles, Balzac élargit son thème par une digression sur les déceptions qui attendent parfois les hommes qui ont suivi avec entêtement une femme dans la rue, l'ont divinisée dans leur pensée (on songe au "Ô toi que j'eusse aimée! ..." de "La Passante" de Baudelaire), puis se trouvent aux prises avec une plate réalité. Il insère quelques aphorismes de moraliste à ce propos qui, sans nuire à la crédibilité de l'histoire à peine amorcée, en généralisent par avance la portée. Nous apprenons alors que le galant étranger est un comte milanais, Andrea Marcosini, pour quelque temps exilé de sa patrie et muni d'une bourse rondelette. Il aime les femmes, la musique et la poésie. C'est par son côté fantasque et par imagination d'artiste qu'il a suivi une femme pauvrement habillée et qui semble vouée au malheur, alors que les Parisiennes les plus luxueuses accueilleraient ou ont accueilli ses avances. Dans les yeux noirs de cette passante, Andrea lit des douleurs cachées, de la crainte, des sentiments contradictoires et quelque chose de farouche qui met en branle son imagination: il veut pénétrer dans une vie ainsi cachée. Il la suit dans une ruelle sordide, dans une maison affreuse, où on lui dit qu'un Italien tient un restaurant qui doit être digne de ce décor pauvre et louche. Dégoûté, il rentre chez

lui et veut oublier, dans le luxe de sa chambre, son caprice d'une heure. Mais la vision de la femme entrevue, de sa démarche dans la rue, de la manière dont elle l'a fui tout en témoignant pour lui quelque intérêt, revient dans ses rêves. Comme Swann ou tel autre amoureux proustien bâtissant tout un édifice mental autour d'une femme qu'il sait n'être ni vraiment belle ni raffinée, et probablement pas même vertueuse, il analyse avec complaisance le mécanisme de son désir tout capricieux et de sa 'cristallisation'. (Balzac connaissait le livre de Stendhal sur l'amour, que beaucoup de ses contemporains avaient dédaigné de lire).

Suis-je donc épris du vice? se disait-il tout effrayé. Je n'en suis pas encore là, j'ai vingt-trois ans et n'ai rien d'un vieillard blasé. (IX, 420)

Là dessus, à son habitude, Balzac opère un retour en arrière vers le passé du noble Italien: il tient à expliquer par le tempérament méridional et par l'éducation le comportement de celui par les yeux de qui sera entrevu le personnage, Gambarà, le héros malheureux du récit, non encore apparu. Marcosini retourne au misérable restaurant où il suppose que l'inconnue prend ses pauvres repas de table d'hôte. Du restaurateur, un napolitain obséquieux et bavard, il apprend avec force détail quel est le mari de sa troublante inconnue: un musicien maniaque qui démonte et reconstruit des instruments, cherche à renouveler la musique et ruine sa malheureuse épouse, Marianna. Lui-même, Giardini, n'a prétendu à rien moins qu'à renouveler la cuisine par de savantes inventions que nul ne sait apprécier. Entremetteur bénévole, il convie le noble visiteur au repas du

Jour de l'An, lui esquisse avec pittoresque le portrait de ses autres pensionnaires, tous des ratés ou des exilés politiques d'au-delà des Alpes. Enfin paraît Marianna, et son époux fait son entrée.

Le portrait de Gambarà est impressionnant et suggestif. Il n'a guère que quarante ans: mais la jeunesse de certains des traits de son visage contraste avec les rides et le creux de ses tempes, signe de ses méditations acharnées. Il est bien de la famille de Frenhofer et de Claës.

Le premier coup d'oeil disait à l'observateur que chez cet homme la passion avait été au profit de l'intelligence qui seule s'était vieillie dans quelque grande lutte. (IX, 426).

Andrea est frappé par ce visage de méditatif à la Rembrandt, et une pitié pleine de respect pour ce personnage épris de ses rêves remplace en lui le sentiment de ridicule qu'il avait cru, sur la foi des propos du restaurateur, ressentir pour un musicien fantoche sorti des contes d'Hoffmann. Avec autorité, il ferme la bouche aux convives de la table d'hôte qui veulent exercer leur verve assez grosse aux dépens du compositeur. C'est aux dépens du restaurateur et de ses innovations culinaires bien peu réussies que jailliront les plaisanteries par lesquelles Balzac tâche d'introduire un élément comique dans un récit assez grave et forcément riche en morceaux didactiques. Le comte Andrea fait arroser l'immangeable cuisine de bouteilles de Champagne. Il dirige adroitement la conversation sur la musique, et notamment sur Beethoven et la Cinquième Symphonie, la seule probablement que Balzac lui-même eût entendue: le visiteur loue en cette symphonie la simplicité du plan, la ma-

gistrale disposition ordonnée des effets, une sorte d'unité classique parmi l'ardeur romantique, et la subordination stricte des détails à l'ensemble.¹² Ici, il traduit les sentiments exaltés qui avaient été ceux de Balzac à l'audition de la Cinquième Symphonie et qu'il confia à Mme Hanska dans une lettre enthousiaste du 7 novembre 1837.¹³

Voulant jouer du paradoxe, le comte Andrea se divertit ensuite à immoler Rossini, et la musique italienne, à Beethoven. "Quelle inertie de pensée! quelle lâcheté de style!" dans l'école italienne, qui s'abaisse à la foule au lieu de l'élever jusqu'à elle. Le débat du moins est engagé. On oublie la médiocrité du cadre et du repas. L'éloquent et adroit visiteur qui croyait séduire d'emblée la triste Marianna est comme fasciné par son mari et s'acharne à le faire briller aux yeux des convives et peut-être de son épouse. Avec une impétuosité de néophyte qui vient d'acquérir fraîchement son érudition musicale, Balzac a le courage de négliger, dans sa nouvelle, ce qui aurait pu, et peut-être dû, être action et de l'emplir de conversations.

Gambara répond gravement, en traitant de haut ce débat alors à la mode entre le prétendu sensualisme de la musique italienne et l'idéalisme de l'allemande. Pour lui, il convient de dépasser et l'une et l'autre. Et, de manière touchante, auditeur qui peut le comprendre, Gambara, ce prototype du Vinteuil de Proust (plus bavard que Vinteuil et moins créateur) entreprend le récit de sa vie. Né dans une famille de musiciens à Crémone, pauvre et errant d'orchestre en orchestre pour gagner

une vie misérable, Gambarà se persuada vite que la musique était à réinventer, ou à orienter vers une voie nouvelle, où science et art se marieraient. Il y a identité entre son et lumière, deux sortes de vibrations "que l'homme transforme en pensées dans ses centres nerveux" (IX, 434). Wagnérien avant la lettre, ou vaguement Swedenborgien, Gambarà veut effectuer la synthèse des arts, les instruments, en musique "faisant l'office des couleurs qu'emploie le peintre". Moins fou que ne devient Louis Lambert à la fin de sa courte vie, Gambarà expose en termes abstrus une philosophie mystique où les fluides jouent leur rôle. Du moins, son culte de la musique, comme l'art le plus profond de tous, qui "seule a la puissance de nous faire rentrer en nous-mêmes, tandis que les autres arts nous donnent des plaisirs définis" (IX, 436), devance dans son expression passionnée certaines des formules qu'emploieront plus tard les Symbolistes. Tout jeune, il s'était essayé à mettre en oeuvre ses idées théoriques dans un opéra, Les Martyrs. Ce fut un échec et il resta incompris de tous, sauf de Marianna, que l'amour attachait à ses chimères. Il quitta l'Italie, se ruina, composa "quelques-unes de ces mélodies qui ressemblent à des figures géométriques" (IX, 437-438), fut la victime de la jalousie de ses confrères; Paris le comprit moins encore que sa patrie. La seule ressource de son ménage dans son affreuse misère est le peu de couture ou de broderie que fait sa femme pour les prostituées du quartier. Après avoir éveillé la pitié du riche Italien et presque mendié avec fierté, Gambarà le laisse avec Marianna. Comme le jeune Poussin et plus encore comme l'inventeur de Douai, Gambarà

immole les sentiments humains à ses égoïstes chimères; l'amour ne saurait compter pour beaucoup en face de l'art:

Je vois une mélodie qui m'invite, elle passe et danse devant moi, nue et frissonnante comme une belle fille qui demande à son amant les vêtements qu'il tient cachés. Adieu, il faut que j'aie habiller une maîtresse; je vous laisse ma femme. (IX, 438)

Les paroles sont élégantes si l'indifférence est monstrueuse. Marianne jusqu'ici n'a guère eu l'occasion de révéler son caractère.

Ce sera maintenant au jeune comte Andrea, décidément adroit connaisseur d'âmes et accoucheur de confessions, à expliquer à la jeune femme dont il se croit épris ce qu'elle est pour lui. Elle avait en elle cet instinct maternel qui incline certaines femmes, en amour, à s'attacher à celui qu'elles peuvent protéger et aider. Elle avait cru pouvoir extraire, du génie de Gambarà, les créations qui le manifesteraient à tous. Mais la maîtresse de Gambarà c'est son rêve de réinventer la musique, c'est lui qui a la part du lion. Le jeune et pédant séducteur le lui explique.

Vous ignoriez l'empire tyrannique et jaloux que la pensée exerce sur les cerveaux qui s'éprennent d'amour pour elle. (IX, 440)

Elle n'a pu qu'être malheureuse avec un tel homme, et cependant il était trop pur et trop grand pour qu'elle pût l'abandonner. Sa folie touchait de trop près au génie.

Nullement effrayée par l'indiscrétion de ce jeune homme qui diagnostique son cas, Marianna sent qu'elle est aimée. Elle acceptera la munificence de son compatriote qui veut l'aider matériellement; et il essaiera de mieux comprendre et peut-être

de sauver pour elle son mari. La tâche est malaisée. Gambarara ne voit en son jeune bienfaiteur qu'un auditeur à qui longuement exposer ses théories musicales, et la nouvelle devient ici très technique, débordant de l'érudition très nouvellement acquise de Balzac en ces matières. Une chose ressort de l'exposé trop savant du compositeur: quelle que soit l'ambition de sa conception, l'exécution est un lamentable échec. "Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles" (IX, 449). Il existe néanmoins un autre côté à la nature de cet étrange artiste: la fibre poétique à côté de la fibre musicale. Il est possible à Gambarara de laisser triompher la poésie en lui, si l'ivresse dissipe cette folie musicale qui s'empare de lui quand il est rassis ou raisonnable. Le comte Andrea se lance alors dans une diatribe contre Meyerbeer et Robert le Diable: l'oeuvre manque de mélodie, de sentiment, d'unité dans la composition. Gambarara la défend, la rapproche même du Don Juan de Mozart et analyse l'oeuvre en détail, en termes enthousiastes. Le vin fait de lui un éloquent interprète de la musique des autres. Son interlocuteur essaie de lui faire alors admettre que, poète plus que musicien, il doit renoncer à exprimer des idées et réveiller en lui des sensations. Mais la simple suggestion est pour lui comme un attentat contre ce qui avait jusque là été sa vie, la musique. Il ne veut pas guérir de sa folie: sa femme doit en convenir. Elle voit combien il est insensé dans ses rêves. Mais elle ne peut que partager son existence tout en constatant que la sienne va sombrer dans

la ruine. Frenhofer du moins n'était pas marié.

La nouvelle trouve son dénouement six ans plus tard, en 1837. Enfin abandonné par Marianne, qui a suivi le comte Andrea en Italie, Gambarà est tombé au plus bas degré de la misère. Un voile est jeté sur les aventures de Marianna, abandonnée à son tour par son amant et qui revient un jour à Paris, vieillie, vers la loque humaine qu'était devenue Gambarà. Tous deux vivent des quelques sous qu'on leur donne par pitié lorsque, le soir venu, lui avec une mauvaise guitare, elle avec ce qui lui reste de voix, ils vont chanter quelque romance sur les trottoirs de Paris. Une princesse italienne les interroge avec commisération et veut savoir leur histoire. Marianna la dit, sans rancœur aucune. Gambarà, incurablement obstiné dans ses illusions, donne la pitoyable morale de l'histoire:

Ma musique est belle, mais quand la musique passe de la sensation à l'idée, elle ne peut avoir que des gens de génie pour auditeurs, car eux seuls ont la puissance de la développer. Mon malheur vient d'avoir écouté les concerts des anges et d'avoir cru que les hommes pouvaient les comprendre. Il en arrive autant aux femmes quand chez elles l'amour prend les formes divines, les hommes ne les comprennent plus. (IX, 472)

Telle est cette étrange nouvelle où, sans nul recours au fantastique proprement dit, sans l'affirmation de grandes prétentions à une épopée faustienne, Balzac a tenté une oeuvre qui ne redoute ni l'abstraction ni le didactisme. L'action extérieure est réduite à peu de chose: le drame d'amour est pitoyable, mais le touchant personnage de Marianna est de ces femmes balzaciennes qui trouvent une jouissance à obéir avec humilité et à se sacrifier à un homme. Le personnage féminin

dans Béatrix l'a expliqué à Calyste:

La femme n'est l'égale de l'homme qu'en faisant de sa vie une perpétuelle offrande, comme celle de l'homme est une perpétuelle action. (II, 521)

L'originalité du thème est précisément dans la richesse symbolique de l'idée qui tourmentait Balzac. L'auteur de Séraphita, comme d'autres romantiques (ceux d'"Eloa" ou de La Chute d'un Ange par exemple) avait été tenté par le rêve de l'idéal préservé de toute souillure, de la conception d'une oeuvre que l'on caresse et polit sans fin, mais qui serait flétrie si elle apparaissait au grand jour et bravait les regards sceptiques et railleurs des hommes. Tout poète a voulu ainsi n'écouter que la musique des sphères ou le souffle du vent sur sa harpe éolienne. "Mendieur d'azur", comme Mallarmé appellera ce malheureux poursuivi par "Le Guignon", il va "mordant au citron d'or de l'idéal amer" ("Le Guignon"), et fortuné pourtant de ce qu'il lui a été donné de chercher, au lieu de se vautrer dans le réel. Mais cet angélisme a pour rançon l'incommunicabilité: tout lien avec le public est rompu, jusqu'à ce que ce pionnier d'un art nouveau réussisse à former le nouvel auditoire qui comprendra peut-être, et enfin, ses successeurs. Une partie considérable des recherches du dix-neuvième siècle finissant, puis du vingtième, semble préfigurée dans "Gambara".

Cette rébellion prométhéenne contre les conditions ou les limites de l'art a son revers. 'Il ne fallait pas continuer', a peut-être murmuré Rimbaud sur son lit de mort, 'et puis d'abord, c'était mal'. L'angélisme n'est que l'autre aspect du diabolisme. Robert le Diable est bien le titre de

l'un des opéras longuement discutés dans la nouvelle, et les termes de 'diabolique' ou de 'diable' y apparaissent.¹⁴ Ne faut-il pas perdre la raison, abandonner aux puissances infernales toute lucidité, pour cultiver le rêve de dépasser tous ses prédécesseurs, de recréer la musique ou la peinture à soi tout seul, "enfant d'une nuit d'Idumée". La perfection n'est pas de ce monde et y viser, en croyant ainsi interdire à jamais la voie aux créateurs qui viendront ensuite, est peut-être inhumain autant qu'impossible. Gambarà, recueilli par pitié par une dame du grand monde, dans un dénouement écourté et aussi postiche que celui des vieux romans ou des comédies de Molière, est resté fidèle à l'Idéal en lettres capitales. Mais il a théorisé sur l'art sans créer; alchimiste à sa manière comme Cléa, comme Mallarmé devant son cher grimoire, ou le très balzacien et démoniaque Docteur Faustus de Thomas Mann, il a été un de ces Don Quichotte de l'art moderne, écroulé devant son rêve trop assidûment chéri.

Notes sur le Cahpitre III.

1. Pour les origines, voir: Herbert Dieckmann. "Diderot's conception of genius". Journal of History of Ideas, II, April 2, 1941. pp. 151-182. De nombreuses allusions au rôle du poète selon l'auteur de "Moïse" et de Stello, ou sur "Les Mages" selon Victor Hugo; les ouvrages compréhensifs de Maurice Beebe, Ivory Towers and sacred Founts: the Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. New York: New York University Press, 1964; Theodore Bowie. The Painter in French Fiction. University of North Carolina Studies in Romance Languages, No.15, 1950; Maurice Z. Shroder. Icarus. The Image of the Artiste in French Romanticism. Cambridge: Harvard University Press, 1961. Sur Balzac plus particulièrement, Charles Affron. Patterns of Failure in La Comédie Humaine. New Haven: Yale University Press, 1966; Gretchen Besser. Balzac's Concept of Genius, Genève: Droz, 1969; Pierre Laubriet. L'Intelligence de l'Art chez Balzac, et Un Catéchisme esthétique, Le Chef d'Oeuvre Inconnu. Paris: Didier, 1961. Sur Balzac et les musiciens, voir plus bas.
2. Honoré de Balzac. Oeuvres Diverses. Paris: Conard, 1935, Vol.I, pp.359-360.
3. Ibid. p.354.
4. Bien des commentateurs de Balzac se sont penchés sur cette nouvelle, au moins en passant: Bardèche, Béguin, Emery, Nykrog. Mais l'ouvrage essentiel, complet au point de ne rien épargner au lecteur, est la monographie de Pierre Laubriet mentionnée plus haut. Voir en outre l'article de

- Arthur R. Evans, "The Chef d'Oeuvre inconnu: Balzac's Myth of Pygmalion and modern Painting", dans The Romanic Review, LIII, October 3, 1962. pp.187-198.
5. Joachim Gasquet. Cézanne. Paris: Bernheim, 1921. p.123.
 6. Regarder les oeuvres de Joseph C. Sloane. Paul Chenavard, Artist of 1948. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1962; Maurice Denis. Théories, du Symbolisme au Classicisme, 1898-1910. Paris: Rouart et Watelin, 1920.
 7. Nulle étude un peu attentive n'avait été faite de "Sarrasine" ou des autres nouvelles de Balzac, jusqu'à la publication en 1970 de S/Z par Roland Barthes (Paris: Seuil). Cet ouvrage, d'une subtilité d'analyse scientifique extrême, dissèque la nouvelle, en catalogue les parties et les éléments de style et constitue un commentaire 'sémiologique' d'une virtuosité éblouissante plutôt qu'une étude littéraire.
 8. Roland Barthes. S/Z. Paris: Edition du Seuil, 1970. p.271.
 9. Balzac attribue à Napoléon l'aphorisme que "les grands artistes sont des êtres qui interceptent à volonté la communication que la nature a mise entre les sens et la pensée. (Une Fille d'Eve, Pléiade II, p. 101).
 10. Une bonne édition de "Gambara", précédée d'une savante préface, a été donnée par Maurice Regard chez Corti, en 1964. Voir en outre les ouvrages généraux de Léon Guichard. La Musique et les Lettres au Temps du Romantisme. Paris: Presses Universitaires, 1955; et Joseph Marc Bailbé. Le Roman et la Musique en France sous la Monarchie de Juillet. Paris: Minard, 1969. Les articles de Jean-Pierre Barricelli, "De-

monic Souls". Edda, No.51, 1964. pp. 209-233; et "Autour de Gambara". L'Année Balzacienne, 1967. pp.157-170, apportent des précisions. Marc Eigeldinger traite également de "Gambara" dans le chapitre IV, "La Musique et le Langage céleste" de son livre sur La Philosophie de l'Art chez Balzac. Genève: Cailler, 1957.

11. Encore le 29 mai 1837, il écrivait à Schlésinger qu'il ignorait tout en matière de musique et que tout livre de musique avait toujours été pour lui un grimoire. Schlésinger le convainquit que rien ne pouvait lui rester étranger. (Correspondance, Edition Pierrot. Paris: Garnier, 1964, Vol.III. p.291, lettre 1248).
12. Il arrive en effet à Balzac de s'exprimer presque comme E.A. Poe, lorsqu'il loue la rigueur et la structure calculée de l'oeuvre d'art, et certaines de ses déclarations esthétiques ont pu impressionner Baudelaire. Pas plus que Delacroix, il ne renonça jamais à admirer Racine, que Théophile Gautier, Victor Hugo, et Stendhal avant eux, s'étaient divertis à abaisser dans leur enthousiasme de jeunes romantiques. Dans une lettre à Mme Hanska du 21 décembre 1842, Balzac rapporte que, dînant avec Hugo qui avait raillé son admiration pour Racine, il avait défendu avec vivacité le dramaturge classique et il tiendrait à lui "jusqu'à son dernier soupir, car c'est la perfection. Bérénice ne sera jamais surpassé; Athalie est la pièce la plus romantique qui existe, la plus hardie et Phèdre le plus grand rôle des temps modernes". Balzac. Lettres à Mme Hanska. Paris:

- Edition du Delta, Vol.II, lettre 173. p.139.
13. Balzac. Lettres à Mme Hanska. Paris: Pierrot, Ed. du Delta, Vol.I, lettre 131. p.554. "Beethoven est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie. J'aurais voulu être Beethoven plutôt que Rossini et que Mozart. Il y a dans cet homme une puissance divine ... Non, l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous jette Beethoven est infini".
14. Gambarà, résumant et commentant l'opéra où "tout est effrayant" remarque: "que d'art! ... Le diable est là ~~de~~ dessous, il se cache, il frétille. Avec l'épouvante d'Alice, qui reconnaît le diable du Saint-Michel de son village, le combat des deux principes est posé". (Pléiade IX, p.461).

IV. Tragique et Passion.

Le titre donné à ce chapitre serait assez général pour servir à presque toute étude de l'oeuvre balzacienne et notamment à d'autres nouvelles que celles que nous groupons ici. On a bien souvent remarqué que, si la tragédie meurt au début du dix-neuvième siècle et ne trouve dans le drame romantique qu'un héritier inégal aux créations de Cornéille, Rotrou ou Racine, le tragique est alors transféré dans le roman: celui de Balzac, puis de Flaubert, de Dostoievski, d'Emily Brontë et de Thomas Hardy. Parallèlement, si la peinture des passions (amour, jalousie, ambition, possession tenace des biens, acquisition de l'or) n'est pas dépeinte avec profondeur dans les drames de Hugo, de Dumas ou de Musset, elle envahit par contre l'univers romanesque des grands créateurs français et russes.

Nous avons groupé ici quelques nouvelles qui sont, à divers degrés, des chefs d'oeuvre. Dans certaines, comme "El Verdugo" ou "Un Drame au Bord de la Mer", la situation et le thème sont bien ceux d'une tragédie: toute une famille noble d'Espagne, à l'exception d'un seul qui devra assurer la survie de la race, est mise à mort à la suite d'une rébellion manquée; ou un père se fait le justicier et le meurtrier de son propre fils. Si on n'assiste point à une exécution dans "Un Episode sous la Terreur", l'angoisse, la pitié, l'horreur saisissent le lecteur quand il devine, ou apprend à la fin, que le singulier personnage évoqué était le bourreau qui venait de trancher la tête de Louis XVI. Le curieux récit de "Z. Marcas" est en descriptions et en dialogues plutôt qu'en action. Le tragique y est plus abstraitement

présenté. C'est celui de toute une génération de jeunes gens doués auxquels la société ne sait pas ou ne veut pas accorder la place qui devait leur revenir: leur singulier porte-parole, héros en puissance, aigri, meurt jeune, comme les êtres que les anciens disaient, par consolation, être aimés des dieux.

De grands espoirs de refaire un pays sont ainsi réduits à néant. Une destinée implacable, parfois jalouse comme la Némésis antique ou raillant amèrement les espoirs fous des humains, abat ces personnages impuissants devant ce qui les écrase. Le tragique est plus concentré, moins prodigue de péripéties et de surprises que dans les longues oeuvres (Le Père Goriot ou La Cousine Bette), puisqu'il s'agit de nouvelles qui peuvent se lire en trente ou cinquante minutes, mais il n'est pas moins authentique.

La passion est tout aussi omniprésente dans les études et récits balzaciens, et pour les mêmes raisons de brièveté relative au genre, elle ne pouvait y être dépeinte aussi minutieusement, dans son lent travail d'érosion des êtres, que dans Eugénie Grandet ou Le Père Goriot. "Une Passion dans le Désert" est un simple épisode dans l'ensemble d'une vie, mais un épisode troublant. Le personnage unique ne cherche pas à se colleter avec le destin ou à posséder, seulement à survivre, et il survit. Mais Cornélius et Gobseck, hantés par la poursuite de l'or, sont la proie de leur monomanie. Le premier est la victime d'un sort ironique, puisqu'il se vole lui-même, tandis que son voisin, maladivement jaloux, est dupé lui aussi par sa jeune épouse et par le père de celle-ci, le roi Louis XI en personne. Une fois

de plus, comme ceux chez qui le fluide de la pensée, en se répandant, absorbait la vie même, ou comme les artistes que leurs chimères transformaient en pitoyables fantoches, ces personnages qui ne songeaient qu'à acquérir et qu'à conserver étaient frustrés par l'existence. Gobseck est plus proche du vieillard de La Peau de Chagrin, qui contemple avec un amusement ironique et amer les calculs et les tourments de ces agités que dévore leur désir de possession. Mais pas plus que Balzac lui-même, pas plus que ses porte-paroles comme celui des "Martyrs ignorés", il n'a pu appliquer le précepte trop sage de vivre végétativement, à un rythme si économe que l'absence de passion équivaldrait à une "mort dans la vie". Lui aussi a voulu amasser, à l'exclusion de famille, maîtresse, religion, joie de l'art, jouissance des plaisirs. La mort engloutira sa richesse. Un même destin tragique se rira de tous ces personnages balzaciens qui, comme leur créateur, ont cru pouvoir rêver de sécurité, de stabilité - d'un logis chargé de bric-à-brac pour recevoir la comtesse polonaise consentant enfin à devenir Mme de Balzac. "Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé" répétait Musset à la fin de sa "Nuit d'Août". Ces passionnés ont voulu posséder encore après avoir acquis, et ils meurent à la tâche; comme Balzac, enviant Dieu qui avait eu le septième jour pour se reposer, mais Balzac devait s'effondrer sans avoir pu enfin écrire: "È finita la com= media".

"Un Drame au Bord de la Mer".

Balzac n'avait probablement pas conçu tout d'abord comme une nouvelle le tragique récit d'une vingtaine de pages qu'il a publié en 1834 dans les Etudes philosophiques, "Un Drame au Bord de la Mer". Ce devait être un chapitre de Louis Lambert, et la Pauline qui écoute avec son amoureux ou son fiancé le lugubre récit a quelques traits de la jeune femme de Blois, Pauline de Villenoix, qui a vu mourir de folie le génie précoce absorbé par ses spéculations sur la volonté. C'est cependant l'une des plus fortes nouvelles du romancier, qui n'a nul besoin que l'on se reporte aux dictionnaires des personnages de La Comédie Humaine et aux réapparitions, parfois plus encombrantes qu'obsédantes, des créatures balzaciennes pour qu'on en ressente immédiatement le choc émotif et qu'on en admire l'art. Il n'est même pas certain que le lecteur, à un siècle de distance, soit avant tout convaincu par la thèse chère au Balzac de 1830-1835, que devait démontrer cette nouvelle, selon Félix Davin. Celui-ci, dans l'introduction aux Etudes philosophiques que lui fit écrire Balzac, s'écriait en effet sur un ton un peu charlatanesque:

Venons assister ensemble à ce terrible drame exécuté au bord de la mer? Le voyez-vous, ce pénitent sinistre, assis immobile au haut de son rocher? Eh bien, là encore l'idée a porté ses ravages! La paternité, à son tour, est devenue tueuse. Ce pénitent est un père qui a noyé son fils parce qu'il soupçonnait en lui des instincts que la société réproouve, et s'est fait meurtrier pour que son fils ne le devint pas. Idée sublime! (XI, 217)

En vérité, la thèse de l'auteur sur la pensée délétère qui finit par causer la mort est très peu appuyée dans cette nouvelle. Sa séduction, qui est grande, est ailleurs. Elle provient d'abord

de l'évocation de la jeunesse et de ses immenses rêves égocentriques: Balzac s'y montre romantique avec passion, embrassant avec audace le monde comme le faisaient alors Hugo, Michelet, Delacroix ou Musset, impatient avec mépris des réalisations de ses prédécesseurs. Il y a, explique-t-il, une jeunesse qui est celle de la foi, pendant laquelle rien ne paraît impossible, et une jeunesse de l'exécution. On ne veut pas attendre l'âge mûr pour réaliser la grande pensée de la jeunesse à laquelle fait allusion une phrase célèbre de Vigny. Les "plus grands parmi les hommes", César, Newton et Bonaparte, au rang desquels voulait se hausser le romancier créateur d'un monde, agissent au moment même où ils pensent. L'évocation de ces beaux rêves est ici dépeinte en teintes rosées de joie confiante, sans rien de l'amertume devant tant d'espérances avortées par la faute d'une société conservatrice qu'a, ailleurs, exprimée l'auteur de "Z. Marcas" ou de "La Messe de l'Athée".

Les premières pages de la nouvelle sont écrites avec un élan passionné et avec une poésie empreinte de tendresse et d'allégresse à la fois. Le cadre est celui du Croisic, non loin de Guérande, côte alors solitaire qui sera à nouveau le cadre de Béatrix au début de ce roman; Balzac y avait passé quelque temps avec Mme de Berny et voulait faire revivre le souvenir de cette idylle. Le jeune homme qui va redire ce qui lui a été raconté par un pauvre pêcheur rêve à son avenir, tandis que la jeune femme, Pauline, qui le comprend et l'encourage, se baigne près de là. Tous les obstacles semblent s'effondrer devant cet amour juvénile partagé. L'âme semble "débarrassée des liens

de la chair^m. La prose de Balzac joue ici avec des adjectifs prodigués comme ils le seront chez Proust, et vibre d'une sentimentalité qui évite adroitement le mauvais goût. Mais les évocations de la nature, restreintes par le cadre même du récit, ne deviennent pas raffinées ou symboliques à l'excès, comme elles le sont dans Le Lys dans la Vallée, que Balzac écrivait presque au même moment, en 1835-1836.

L'idylle marine qui unissait dans un gracieux duo les deux amoureux va peu à peu devenir tragique. Une conversation s'engage sur un chemin escarpé, au bord des récifs, avec un misérable pêcheur qui, en quelques phrases sobres et discrètes, répond aux questions des deux citadins en vacances. La pauvreté de l'homme, sa description de son père, aveugle, au logis, sa résignation attristent Pauline, qui ne se doutait point qu'une existence aussi dénuée de tout confort pût se rencontrer dans un aussi somptueux décor naturel. Les paroles échangées entre les deux amants, empreintes de méditation, tendres avec dignité, sont parmi les plus justes de ton, les plus dénuées d'artifice que Balzac ait prêtées à un couple dans ses courts récits comme dans ses romans. Mais ils sentent vite qu'un mystère plane autour d'eux. Le pêcheur se refuse à les suivre ou à les guider alors qu'ils veulent emprunter un sentier pittoresque qui longe la mer, sur un promontoire apparemment évité par tous les gens du lieu. Y a-t-il là un péril, un fantôme? Non, simplement, répond le pêcheur, "un homme". L'homme en effet leur apparaît, solitaire, muet, assis sur un morceau de granit: son visage exprime la douleur longuement endurée, ses yeux sont fixés sur

l'océan, son corps ressemble à un vieux chêne que la foudre aurait frappé. Le remords est imprimé sur son visage. On devine qu'il expie sans relâche et n'arrive pas à se pardonner à lui-même. Les villageois, qui l'évitent comme un pestiféré, l'appellent "l'homme au voeu".

La seconde partie de la nouvelle sera faite du récit du pêcheur, et dans son langage familier et robuste, car c'est l'un des tours de force de Balzac, égalé par nul autre romancier français sinon par Proust, d'avoir su prêter à ses personnages une langue, des images, des familiarités et des gestes qui les individualisent, au lieu de leur imposer à tous un style uniforme qui serait celui de leur créateur. Le célèbre récit du vieux grognard de Napoléon dans le bourg du Dauphiné, dans Le Médecin de Campagne, en est l'exemple le plus typique.

Le singulier solitaire, Cambremer, vit donc là, à l'abri d'une croix de bois qui annonce à ceux qui s'aventureraient par là qu'il s'est mis sous la protection de Dieu ou de ses Saints. C'était un honnête pêcheur, prospère, pleinement heureux avec son épouse. Tous deux avaient gâté leur fils unique. Mais le garçon avait mal tourné. Il avait en lui la violence, l'amour du plaisir. Il dépouille sa mère de tout, lui vole son argent et ses meubles, l'assaille avec un couteau. Le père enfin, dans une scène atroce, prépare une sorte de tribunal lugubre dans une pièce de sa maison; il revêt ses habits de noce, allume deux chandelles, fait venir un prêtre pour confesser l'adolescent. Celui-ci refuse de rien confesser. Mais le père fait taire ses scrupules religieux, ligote son fils, lui attache une pierre

au cou et, devant la mère éplorée, par une nuit de lune, il le jette au fond de la mer. Huit jours après, la mère en mourait. Le père, depuis, se repaît de son remords et de sa honte.

Le récit central, fait par le pêcheur, aurait pu, chez tout autre que Balzac, constituer à lui seul une nouvelle. On songe au court chef-d'oeuvre de Mérimée, "Mateo Falcone", qu'avait publié la Revue de Paris en 1829 et que Mérimée avait inclus dans son volume, Mosaïque, paru en 1833, alors que Balzac composait "Un Drame au Bord de la Mer". Mérimée, visant au détachement apparent de l'auteur, s'en tenant aux attitudes, aux gestes, à quelques échanges de paroles sommaires, étonne davantage; il nous place immédiatement devant les événements et nous laisse deviner les sentiments des personnages et leur déchirement intérieur. Son art est plus surveillé, plus sûr de ses effets et ses phrases évitent tout enjolivement et tout adoucissement du tragique. Chez lui cependant, comme chez les nouvellistes de langue anglaise qui l'ont admiré (Hemingway est le plus célèbre d'entre eux), on sent à l'excès la maîtrise technique du conteur, et la brutale objectivité affectée par l'auteur nous fait sentir ce qu'il y a d'artifice dans son procédé. Balzac n'est jamais aussi dépouillé; il grave aussi avec force les attitudes, les gestes, il rapporte les paroles des personnages, mais en les incorporant à des commentaires ou à un récit fait par un personnage interposé ou par le romancier lui-même. La préférence accordée à l'une ou à l'autre de ces deux techniques, elles-mêmes reflétant des tempéraments divers, est, bien entendu, affaire de tempérament. A nos yeux, le récit

balzacien a plus d'humanité, plus de force de communication aussi, parce qu'il essaie moins de nous étonner, et surtout plus de poésie. La dernière page de la nouvelle seule est peu adroite: la compagne du jeune homme, bouleversée par le récit du drame qu'elle vient d'entendre, le persuade d'écrire ce qui leur a été raconté et peut-être de se guérir ainsi de la fièvre dont il avait cherché la guérison dans ce séjour au bord de la mer. La dernière phrase, d'envoi à un oncle à qui le narrateur s'est adressé une fois ou deux, est, volontairement peut-être, un peu plate. "El Verdugo" ou même, malgré ses changements de foyer central et le nombre trop grand de personnages, "Maître Cornélius", ou la sinistre histoire de Don Juan se débattant contre la mort avec l'élixir dont il a frustré son père, approchent davantage de la perfection. Mais, par son ouverture, personnelle et si délicate de ton, et par la peinture des sentiments de la malheureuse mère et du père meurtrier déchiré contre lui-même, "Un Drame au Bord de la Mer" est l'une des nouvelles les plus prenantes de Balzac.

"El Verdugo".

"El Verdugo" est peut-être parmi les nouvelles balzaciennes sans égale pour sa cruauté. Publiée le 29 janvier 1830 dans La Mode sous le titre Souvenirs soldatesques, elle parut ensuite (en 1835) dans les Etudes philosophiques. Le drame est des plus puissants; le thème, celui d'un jeune homme contraint à se faire le bourreau de sa famille, est présenté enveloppé

de circonstances tragiques les plus abominables que la nature humaine sache imaginer. L'aîné d'une famille noble espagnole, pour conserver le droit de transmettre son nom à une progéniture à venir, est condamné à décapiter tous les membres de sa famille, de sa mère et son père, jusqu'à ses soeurs et son très jeune petit frère.

La volonté, tendue tout entière pour assurer la survie du nom au delà de la tombe - ce mélange de fierté, d'orgueil traditionnel, de respect pour une abstraction et de révérence pour un symbole de continuité, cet esclavage à la valeur dynastique d'une maison - est au fond une volonté de puissance. Dictée par l'intuition de la finalité de l'énergie humaine, elle reflète, à travers la présence d'un héritier, l'ambition de dominer, non seulement la vie, mais la mort. L'immortalité dynastique implique, en effet, le culte du surhomme et la lutte contre la limite temporelle de l'existence humaine.

L'artiste lutte contre les ravages du temps sur son oeuvre.¹ L'oeuvre est l'héritière qui fait vivre son créateur au delà de ses bornes terrestres. Mais si l'homme représente le point culminant dans la création divine, vivre à travers sa progéniture ne serait-il pas pour l'homme rivaliser avec Dieu dans son oeuvre la plus ambitieuse? D'où le culte du nom, de la famille, de la race, avec lesquels l'homme s'identifie tandis qu'il se projette dans l'avenir. "El Verdugo" illustre ce principe, cette 'idée' qui domine la famille du marquis de Léganès et par laquelle elle est condamnée à une tragédie pire que la mort.

Le ton dans l'oeuvre balzacienne, est souvent rendu par

une atmosphère qui n'imprègne pas seulement le milieu mais aussi les nuances des humeurs et du caractère des personnages. La première phrase de "El Verdugo" établit un ton sombre d'attente qui dominera le reste de la nouvelle.

Le clocher de la petite ville de Menda venait de sonner minuit. (IX, 866)

Le mot 'minuit' évoque invariablement un sens de mystère, de regret, ou de terreur. La description qui suit, d'une nuit illuminée d'étoiles et de beauté, loin d'éloigner la suggestion de fatalité apportée par ce mot 'minuit', la renforce. Le jeune officier "abîmé" dans sa contemplation, la ville "à l'abri des vents du nord", la "lame" argentée de la lune, tout contribue à établir une attente presque angoissante. Le silence solennel est saturé de mauvais présages et, dès que nous apprenons que les Espagnols trament de renverser l'occupation de leur ville par les Français, nous sommes saisis par des visions de sang et d'horreur.

L'histoire est racontée à la troisième personne, sur un ton qui, par sa sobriété même, souligne l'élément tragique du conte. Les sentiments ne sont illustrés que par leurs manifestations sans nulle considération personnelle et sans le romantisme des interprétations; pourtant les faits sont si nettement présentés que nous reconstruisons sans effort les émotions directrices nourries au plus profond des personnages.

Le château des Léganès, encore illuminé après le bal pour la fête de Saint Jacques, renvoie au jeune officier français des échos de rêves et de musique. La belle Clara, fille aînée du marquis, l'avait regardé avec intérêt pendant la soirée, et il

en est encore troublé. Mais le regard de Clara était empreint de tristesse, ce qui nous fait sentir tout de suite que son rêve d'amour est impossible.

Le côté figé, plein d'attente, des premiers paragraphes avance vite vers un premier dénouement qui découvre le complot et la 'trahison' du pays occupé par l'armée française. L'officier Victor Marchand vient à peine d'apprendre que les Espagnols se soulèvent et de voir son jeune grenadier foudroyé par une balle, lorsque la main légère de Clara le saisit dans l'ombre du parc.

-Fuyez! dit-elle, mes frères me suivent pour vous tuer.
Au bas du rocher, par là, vous trouverez l'andalou de
Juanito. Allez! (IX, 869)

Avertir ainsi l'ennemi est un acte de défi contre les règles de la famille et de la patrie. Avec le souvenir que nous gardons du regard triste de la jeune fille pendant le bal, il suggère le commencement d'un amour condamné au silence éternel de la tombe. Balzac n'intervient pas dans la nouvelle, il ne nous explique pas ce que Clara a pensé, souffert, senti, et nous n'avons que son acte surprenant de tendre la main à l'ennemi. Mais cet acte, mesuré contre l'orgueil de race presque inhumain qui est manifesté ensuite, ne peut s'expliquer que par un sentiment qui, pendant un bref moment, a suspendu la force du devoir et du dévouement traditionnel. Que Clara ait songé à l'amour est un fait, sans lequel l'histoire aurait peut-être été différente. Elle a aimé, et cet amour la condamnera à périr avec sa famille et à faire de son frère aîné un bourreau.

Victor Marchand réussit à se sauver grâce à l'avertisse-

ment de Clara; il peut arriver jusqu'au quartier général français et prévenir le général de l'émeute. Un régiment est vite envoyé; les Espagnols, privés de l'aide des Anglais qui devaient intervenir, sont obligés à capituler. En échange d'une promesse de clémence pour la ville, les habitants du château doivent se rendre au général.

Jusqu'ici l'histoire a avancé d'un mouvement plutôt pressé, avant d'arriver au point culminant où doit se dévoiler la tragédie; nous avons eu, dans cette première moitié du récit, le fond du tableau, la préparation à la vraie histoire, l'introduction qui doit mener au thème du bourreau. Le vieux marquis, par l'intermédiaire de Victor Marchand, demande au général français trois grâces. La première que, au lieu d'être pendus comme les plus communs des bourgeois, ils soient décapités; la deuxième, que la consolation de la religion leur soit accordée, et qu'ils soient délivrés de leur liens; la troisième, que le plus jeune de ses fils soit épargné en échange de toutes ses richesses.

L'ordre des grâces demandées est révélateur ici de tout un concept nobiliaire, et c'est dans cet ordre que nous devons chercher une explication (sinon une justification) de la tragédie qui suit. Balzac souligne ici une conception romantique de la noblesse qui, plus que la magie d'un nom, est l'expression de tout un concept de vie et d'un état d'âme. Elle est faite d'éléments qui, extérieurs d'abord, s'imposent à l'intérieur et, de forme qu'ils étaient, deviennent substance. La forme et le contenu sont ainsi inséparables, et on ne peut négliger l'une sans abîmer l'autre. La 'forme' de la noblesse est comme un

moule sur lequel elle repose; elle est dictée par le passage du temps, par les traditions, par une constante évocation du passé qui se projette vers l'avenir; elle est prescrite par des règles qui sont d'autant plus intransigeantes qu'elles sont une pure création de l'esprit.

Puisque le mouvement qui établit la noblesse procède de l'extérieur à l'intérieur, il est essentiel que, dans l'effort de sauver le nom des Léganès, le vieux marquis suive le même rythme. La noblesse comporte le poids et la responsabilité réservés à tout ce qui est grand; elle exige le dévouement complet, le renoncement à tout ce qui ne lui appartient pas directement. Avant d'arriver à demander que son fils soit sauvé - ce qui rentrerait dans le cadre de la vie la plus normale, celle des instincts et des amours naturels - il faut préserver le moule qui a créé cette maison nobiliaire, et qui lui donne son haleine vivifiante.

Le marquis, en voyant planter les potences, a espéré que vous changeriez ce genre de supplice pour sa famille, et vous supplie de faire décapiter les nobles. (IX, 871)

Etre pendu est le châtement du peuple; être décapité sera le privilège des nobles. Ceci rentre dans la forme, et la forme, une fois de plus, enferme l'essence de cette noblesse qu'il faut préserver.

La seconde grâce implorée du général pourrait sembler dictée par le sentiment religieux; mais il ne s'agit pas de sentiment, et c'est toujours la forme qu'on respecte.

Ils demandent encore qu'on leur accorde les secours de la religion, et qu'on les délivre de leurs liens; ils promettent de ne pas chercher à fuir. (IX, 871)

Nulle part dans la nouvelle nous n'avons la moindre indication

de ferveur religieuse; de la religion nous n'apercevons que la forme qui a traversé les siècles, le rite, le cérémonial imbu de tradition. La noblesse de nom et la noblesse de robe se sont développées sur le même chemin de grandeur et de majesté, et elles s'accrochent l'une à l'autre sur la voie qui, de la mort de la chair, mène à la vie éternelle. Pour qu'on ne se méprenne pas sur la signification de cette requête, elle est présentée avec une autre dont le sens est encore plus évident. "Qu'on les délivre de leurs liens", car on n'a pas besoin d'enchaîner les nobles pour les empêcher de fuir; leur parole est sacrée, et plus indissoluble que n'importe quel lien. Ce qui nous frappe encore une fois est justement ce mariage de la forme et de l'essence, qui rend toute essai de séparation faux et arbitraire. Les liens, les cordes autour des bras, visibles et tangibles, extérieurs, sont une offense à la dignité nobiliaire chérie à l'intérieur, dans le plus profond de l'âme.

C'est avec la troisième grâce demandée que nous arrivons finalement au point central de la caste nobiliaire: la nécessité dynastique. Mais nous ne pouvons trop souligner l'importance de la forme extérieure qui a mené progressivement à l'héritier, qui s'en enveloppera et la transmettra avec son nom. C'est avec la réponse du général français à cette dernière requête que nous comprenons pour la première fois toute l'étendue de la tragédie en train de se dévoiler.

Je vais surpasser leur désir. Je devine l'importance de sa dernière demande. Eh! bien, qu'il achète l'éternité de son nom, mais que l'Espagne se souvienne à jamais de sa trahison et de son supplice! Je laisse sa fortune et la vie à celui de ses fils qui remplira l'office de bourreau. (IX, 871)

Nous étions prêts à respecter la force dominatrice de la race, mais tout ce qui est humain et compâtissant en nous se révolte contre l'acte qui suivra, même si nous en comprenons la nécessité dynastique. Il n'y a que Dieu qui ait droit à l'infini; chez l'homme, la survie comporte un prix énorme à payer. C'est ainsi que la race des Léganès est condamnée à accepter, avec son impérieux besoin de l'infini, le vide de l'âme et l'angoisse du sang.

Balzac veut souligner ici l'idée de défi aux Dieux et de l'inévitable rétribution. Il ralentit donc la marche vers la conclusion - laquelle a d'ailleurs déjà été suggérée - pour en suivre et mettre en valeur chaque pas, chaque nuance de mouvement. C'est ici une distillation de l'idée qui doit couler, goutte à goutte, et créer ainsi le choc souvent réservé à un dénouement subit. Le frisson et l'horreur, qui dans "Le Réquisitionnaire" sont dictés par la révélation inattendue de l'identité du jeune soldat, viennent ici de ce que nous savons à quoi nous attendre, et de notre refus d'accepter l'inhumanité d'une tragédie créée par les êtres mêmes qui la subissent.

Tous les membres de la famille des Léganès se jettent aux pieds de l'aîné des fils, Juanito, pour l'implorer d'être leur justicier; aucun d'entre eux ne se pose la question d'une moralité en dehors de cet orgueil de caste. Juanito, la plus grande victime de cette tragédie, et celui qui vivra pleinement la fatalité de son nom, hésite. Pour les autres, ils embrassent le martyr comme les Chrétiens se lançaient dans les crocs des lions, avec le sourire aux lèvres. Ce n'est pas qu'il soit facile de renoncer à la vie, mais il y a une plus grande gloire au delà

de la tombe qui les attend; le nom, cette "race presque royale", remplace ici la vision de Dieu et l'espoir du paradis.

Cetter dernière partie, dans une nouvelle d'à peine dix pages, couvre la moitié de la narration. Balzac distille l'essence de l'histoire dans sa conclusion, car il ne pouvait pas y avoir de préparation à un acte qui dépasse tout concept de cruauté. Et c'est ici comme si les Léganès, par un retour à la bestialité, complétaient le cercle de leur humanité, et se lançaient, à travers l'absurde, dans le royaume des dieux. Le carnage commence, les têtes roulent aux pieds de ce jeune homme subitement vieilli sous le poids de sa responsabilité; on l'a élu roi, et il portera sa couronne d'épines comme le Christ sur la croix, avec résignation, la puissante force du devoir, et la conscience de sa douleur dans l'agonie - car, comme le dit Maurice Bardèche, ce n'est pas amusant d'être Dieu.²

Balzac, l'un des plus profonds observateurs de la nature humaine, savait qu'il est de bien loin plus difficile d'accepter la mort de ceux que nous chérissons, que la nôtre. C'est sur ce point que s'appuie la tragédie de "El Verdugo", sur la révolte presque viscérale que l'on éprouve en présence de la souffrance d'un être aimé, et sur le dégoût que l'on doit éprouver si l'on est soi-même responsable de cette souffrance. Cette histoire, qui n'a qu'un bourreau, a plusieurs justiciers, et c'est ici que nous devons chercher son élément tragique. Dans le martyre, nous le savons, il n'y a pas de tragédie; et s'il n'y avait que martyre dans l'histoire des Léganès, nous n'en garderions pas le souvenir d'horreur qui nous hante. Mais chaque

membre de cette famille accepte non seulement sa propre mort mais celle des autres, et chacun est témoin de l'angoisse que cette acceptation éveille dans l'esprit des autres, chacun souffre progressivement de la souffrance reflétée dans la conscience collective de la famille.

Clara s'élança la première vers son frère. -Juanito, lui dit-elle, aie pitié de mon peu de courage! commente par moi? (IX, 874)

Clara sait qu'il lui faudrait plus de courage qu'elle croit avoir pour assister à la mort de ses familiers et, en s'élançant la première, sa souffrance est abrégée.

-Suis-je bien comme ça, mon bon Juanito? fut la demande que fit le petit Manuel à son frère. -Ah! tu pleures, Mariquita! dit Juanito à sa soeur. - Oh! oui, répliqua la jeune fille. Je pense à toi, mon pauvre Juanito, tu seras bien malheureux sans nous. (IX, 875)

C'est le "bon" et "pauvre" Juanito qui, en acceptant que sa vie soit préservée, se plie sous une plus longue et déchirante souffrance. Il gardera avec son nom le souvenir du sang qu'il a accepté de répandre.

Balzac a été un grand admirateur de titres nobiliaires, de terres, de fortunes, dans lesquels il voyait le symbole de la continuité si nécessaire à la nature humaine. Nous supposons donc qu'il a écrit avec sympathie ce conte imbu de fierté et d'honneur, et qu'il a regardé non seulement avec indulgence, mais avec admiration, le seul acte qui, en libérant Juanito de ses liens humains, le place dans le domaine des dieux. De la mort même du vieux marquis, de sa femme et de ses enfants, jaillit un être nouveau qui, sans méchanceté ou vengeance, sans malice ou délire, ira rejoindre la foule des dieux manstrueux qui hantent

parfois l'homme dans ses mauvais rêves. "Maintenant, MARQUIS, frappe sans peur, tu es sans reproche", dit le vieux père; et il incline sa tête, non devant le bourreau et la mort, mais devant son nom proclamé vivant par sa transmission au nouveau marquis. Et Juanito, porteur de la couronne des Léganès, n'aura plus le droit de se joindre à son humanité que dans la mort.

Accablé sous le fardeau de son admirable forfait, il semble attendre avec impatience que la naissance d'un second fils lui donne le droit de rejoindre les ombres qui l'accompagnent incessamment. (IX, 876)

Comme le Moïse de Vigny, il a peut-être répété, "Vous m'avez fait vieillir puissant et solitaire, / laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre".

Le langage de la nouvelle reste pourtant sobre, sans les images et la splendeur rythmique de la poésie romantique. "El Verdugo" se lit plutôt comme la création d'un Balzac qui serait contemporain du mouvement réaliste, de Flaubert peut-être, et annoncerait Zola; il est ici l'auteur éloigné de sa création et des sentiments de ses personnages. Le lyrisme du récit ressort des contrastes, tel celui de l'amour naissant dans une atmosphère de complot et d'atrocité; des clair-obscur, la fierté d'une famille, et la rançon que son nom exige; des émotions que les événements éveillent dans l'âme du lecteur par un drame qui le fascine et le révolte à la fois.

Le système balzacien, dont parle Maurice Bardèche dans sa Lecture de Balzac, sans doute explique l'idée génératrice de "El Verdugo", la philosophie par laquelle l'homme, se livrant à une volonté surnaturelle, embrasse en même temps le chemin des dieux et de la mort - ou, dans le cas de Juanito Léganès,

de l'enfer de l'âme. Mais ceci n'explique pas la mécanique qui conduit d'une idée à une création artistique. L'art de cette nouvelle se voit surtout dans la subtilité du mouvement que l'auteur établit. La forme est la forme traditionnelle de la nouvelle, figée presque: la vue du château des Léganès, introduite dans le premier paragraphe, cet édifice dominant le rocher et enveloppé de lumière, reste le cadre réel et symbolique dans lequel se dévoilera le drame. Le rythme s'éloigne de celui que Balzac établit dans la plupart de ses nouvelles et, au lieu d'être lent au commencement et plus pressant vers le dénouement, il est très marqué dans la première partie pour s'amplifier ensuite. L'événement central, anticipé à l'avance, gagne en force dramatique à travers ce ralentissement qui souligne, pas à pas, la portée de la tragédie. Les personnages sont moins définis qu'ailleurs; il y a moins de détails qui nous laissent entrevoir leur caractère. Clara, la seule qui se soit pendant un moment détachée de l'union familiale pour affirmer son individualité, rentre vite dans le cadre des Léganès auquel sa fierté et son devoir la lient. Plutôt que de souiller la fierté dynastique de son nom, et de troquer la mort pour un mariage sans élan et sans noblesse, elle lance "un regard de mépris" au pauvre officier qui l'avait naguère fait palpiter, et elle renonce à la vie. La marquise, dont nous devinons la vulnérabilité maternelle, en voyant le courage de Juanito épuisé, se lance de la balustrade pour donner à son fils et au nom des Léganès le droit de survivre. On pourrait voir dans cet acte un triomphe de la maternité, conservatrice du dernier de ses

enfants; mais nous avons trop peu de détails sur ses sentiments, et la marquise aussi doit rentrer dans le cadre dynastique qui a rendu toute individualité des Léganès opaque et presque invisible. Et le bourreau lui même, vivant, ne s'identifie pas avec le monde des vivants, mais avec celui des ombres et de la mort dans lequel est renfermé l'unité indissoluble de sa famille.

Balzac présente, dans la plupart de ses oeuvres, des personnages vus de l'intérieur, ce qui contribue à créer une réalité subjective, qui est recréée et acceptée par le lecteur. C'est le cas dans "Le Réquisitionnaire" où nous épousons l'anxiété et l'espérance de Mme de Dey, de l'"Adieu" qui nous pousse sur un plan où nous sympathisons avec son héroïne, et de beaucoup d'autres nouvelles et romans qui demandent une participation active et presque émotive de la part du lecteur. Dans "El Verdugo" la méthode de présentation est différente; elle est extériorisée et les personnages sont vus de dehors. Cela représente un vrai triomphe dans l'effort de tout auteur pour intégrer la forme au sujet que l'on veut traiter. Comme dans cette nouvelle il faut regarder l'aristocratie des personnages du dehors pour mieux la comprendre - car, nous l'avons vu, l'aristocratie s'affirme par un mouvement qui, partant du dehors, agit progressivement à l'intérieur - il faut considérer les personnages aussi à l'extérieur, par rapport à l'idée qu'ils représentent et non à leur foi individuelle, avant d'arriver à leur synthèse. Et c'est ce que fait Balzac en se cachant à notre vue, en ne nous indiquant qu'à la fin la valeur morale de son histoire. Son point de vue à lui est mis en sourdine pour que le problème du

dévouement dynastique ressorte sans l'ambiguïté subjective qu'une sympathie avec les personnages aurait provoquée. Ce n'est qu'à la fin, avec la dernière phrase que nous avons citée, que Balzac intervient, discrètement, et il indique son admiration pour l'acte surhumain de Juanito. Cet acte, que nous pourrions juger barbare, est l'"admirable forfait" d'un jeune homme qui se soumet aux décrets de la noblesse qu'il a héritée et qu'il transmettra aux générations à venir.

"Un Episode sous la Terreur".

La génération d'écrivains français nés aux premières années du dix-neuvième siècle a aimé à exhaler ses plaintes sur son vague à l'âme et sur la tristesse qu'elle ressentait de survenir à une époque dénuée de grandeur et de but. En vérité cependant elle a été la plus fortunée que le pays ait connue. Elle trouvait, dans les événements, tout proches encore de la tourmente révolutionnaire et de l'aventure napoléonienne une mine de sujets de nouvelles, de romans et de pièces qui lui permettrait de traiter une matière moins monotone et moins mince que celle de la fiction du siècle précédent, laquelle avait fui les grands sujets historiques et politiques. Elle arrivait en outre à un moment où la mobilité sociale, l'impatient ambition des jeunes, l'attente de bouleversements politiques allaient imprimer aux oeuvres littéraires un élan dynamique. Derrière tel personnage des récits balzaciens se profile tout un groupe de la société de 1820-1830; derrière tel incident, la description

de préjugés aussi étroits que ceux qu'avait étalés Saint-Simon et que dépeindra Proust, Balzac fait apparaître en filigrane des constantes de la vie française (comme dans "Le Bal de Sceaux" par exemple). Ses héros, ou ses anti-héros comme on préfère parfois les appeler, sont en ce sens, comme le romancier lui-même se plaisait à l'affirmer, "des généralités". Et cependant chacune des nouvelles où l'on peut lire une signification politique ou historique générale reste pittoresque, puissamment individualisée, chargée de mystère. Balzac évite et tourne adroitement l'inconvénient des romans historiques: le fait que les lecteurs avertis connaissent d'avance le dénouement. Il évite aussi, dans les nouvelles du moins, l'écueil des romans historiques: les longues descriptions préliminaires et souvent didactiques de ton qui ralentissent les romans de Walter Scott, et plusieurs des siens. Les vues de Balzac sur le sujet qui hante les réflexions des Français entre 1820 et 1848, le bien mêlé au mal le plus affreux et parfois sortant de ce mal dans la Révolution française, reçoivent une forme dramatique dans plusieurs des récits balzaciens dont "Un Episode sous la Terreur" va nous servir d'exemple. Le vaste et éternel problème qui confronte les hommes politiques, illustré dans "Z. Marcas", a été perçu, vécu par Balzac et défini en termes frappants: comment, sans aliéner les classes possédantes et les pousser dans la réaction, attirer à soi et utiliser l'énergie de la jeunesse et ses idées neuves.

"Un Episode sous la Terreur" fut, en 1846 seulement rangé parmi les Scènes de la Vie Politique; mais, bien avant que

l'auteur eût songé à son ambitieux classement qui devait couvrir toute la vie française, dès février 1830, la nouvelle avait paru, introduction pleine de mystère aux mémoires du bourreau Sanson. Mais rien n'était révélé dès l'abord, et ce n'est que dans les toutes dernière lignes que l'abbé de Marolles, censé avoir été l'un des protagonistes de l'épisode, apprenait soudain, après la chute et la mort de Robespierre, l'identité du révolutionnaire aux allures déconcertantes pour qui il avait dit une messe clandestine.

A l'origine, la nouvelle n'en était pas une à proprement parler. Datée de janvier 1831, complétée en fait en 1830, elle était une introduction à un ouvrage en deux volumes, publié anonymement, mais composé ou compilé hâtivement par Balzac et Lhéritier de l'Ain. Cet ouvrage se donnait pour les mémoires de Sanson sur la Révolution française; il parut chez Mame et Delaunay. Sanson appartenait censément à la célèbre famille de bourreaux qui, pendant deux siècles, fut chargée des exécutions capitales. Ses mémoires supposés, exprimant des remords et s'efforçant de toucher la pitié du lecteur pour le rôle infortuné d'exécuteur des hautes oeuvres, vanaient à un moment propice: trente-cinq ans environ après les journées où la guillotine fonctionnait en permanence et où les têtes roulaient au son du lugubre tambour de Sancerre, la Terreur était encore assez proche et déjà assez éloignée pour frapper les imaginations. Les philosophies de l'histoire (celle de Joseph de Maistre notamment) et les longs poèmes de divers romantiques (Jocelyn, poèmes de Vigny et de Hugo entre 1830 et 1843) s'étaient efforcés ou

allaient s'efforcer d'expliquer pourquoi Dieu avait permis de tels massacres et si le sang offert ainsi aux dieux assoiffés devait vraiment couler pour que le progrès pût s'accomplir. Dans une version ultérieure, ces mémoires du bourreau devinrent les mémoires du petit-fils de celui qui avait guillotiné Louis XVI et prirent le titre de Souvenirs d'un Paria. Le texte en est donné dans le premier volume des Oeuvres Diverses de Balzac dans l'édition Conard (volume 38 de l'oeuvre balzacienne dans cette édition de 1935, pages 217 à 342). L'introduction par Balzac, de beaucoup la plus vivante et la plus dramatique section du volume, remaniée à diverses reprises, parut en 1842 chez l'éditeur Janet dans le Royal Keepsake, sous le titre de "Une Messe en 1793", puis en 1845, à la fin du tome IV, avec Modeste Mignon, enfin, avec une conclusion modifiée et rendue plus condensée, dans les Scènes de la Vie politique en 1846.

Balzac, même dans un ouvrage hâtif, était trop artiste pour concevoir ce tragique récit comme la démonstration d'une thèse politique, et sa pensée politique, après la Révolution de juillet et alors qu'il allait l'exposer plus didactiquement dans Le Médecin de Campagne en 1833, était loin d'avoir une ferme cohérence. Romancier, il sent bien qu'il pouvait y avoir grandeur et bonté, et remords, même chez les révolutionnaires qui avaient commis des actes sanguinaires. Dans la version originale, le récit de cet épisode était fait par l'abbé de Marolles lui-même; il avait été ému par la figure de cet homme compatissant, dont il n'apprenait qu'à la fin, plusieurs mois après le 9 Thermidor, qu'il avait fait tomber la tête du roi dans le

panier de la guillotine. Dans le texte définitif, Balzac, en romancier omniscient et impersonnel, s'exprime lui-même. Le récit débute de manière traditionnelle, un soir de neige, par des rues désertes. Tout est silence et terreur dans Paris. C'est le lendemain de l'exécution du roi, le 22 janvier 1793.

Une vieille dame se glisse, seule, le long des maison dans l'est de Paris. Quelqu'un, dans le brouillard, la suit. Elle entre dans la boutique d'un pâtissier: le boutiquier et sa femme, qui la connaissent, sont frappés de sa pâleur inaccoutumée. En quelques touches, Balzac évoque son visage livide, la douceur de son regard, les restes d'une ancienne opulence aristocratique dont sont encore empreints ses vêtements presque en haillons. Elle a obtenu, en échange de son dernier louis d'or sans doute, une petite boîte qu'elle serre fébrilement sur elle et repart, toujours suivie de l'ombre sinistre de l'inconnu. A la description du comportement de ce personnage traqué, puis des trois autres personnes, un vieillard et deux femmes que la vieille dame poursuivie rejoint, à l'étage supérieur d'un pauvre taudis, Balzac mêle, non sans gaucherie, quelques réflexions morales qui prétendent expliquer les gestes, actions et sentiments des personnages.} Avec beaucoup plus d'adresse, le conteur nous fait deviner par les paroles échangées que le vieil homme est un abbé qui a échappé aux massacres de Septembre et chanté les louanges du Seigneur parmi les râles des mourants; les femmes sont des religieuses réfugiées dans ce quartier désolé de Paris; la petite boîte renferme des hosties.

Un homme monte l'escalier, frappe à la porte. Les sœurs

lui ouvrent tandis que le prêtre se dissimule dans une armoire. L'intrus garde le silence en présence des religieuses terrifiées mais résignées. Il examine du regard l'humble pièce, que Balzac décrit pendant que le visiteur en fait l'inventaire. Emu par la misère du logis, le visiteur s'offre à aider les malheureuses apeurées. Le prêtre sort de sa cachette. Il reçoit enfin l'étrange requête de l'inconnu: il voudrait que le prêtre célèbre une messe pour le repos de l'âme "d'une personne sacrée". Il reviendra à minuit pour cette cérémonie.

La cérémonie elle-même est décrite avec solennité par Balzac qui en fait comme un tableau de Rembrandt ou de Georges de la Tour. Une vieille commode sert d'autel; de minces cierges projettent une lueur tremblante sur les apprêts de la messe, alors que le reste de la pauvre pièce est enfoui dans l'ombre. Le vieillard a revêtu ses habits ecclésiastiques et préparé le calice d'or qu'il avait réussi à sauver du sac de l'abbaye de Chelles. A son habitude, Balzac résume lui-même, par quelques adjectifs, l'impression morale que le spectacle doit produire. "Tout était immense, mais petit; pauvre, mais noble; profane et saint tout à la fois". Il élève le ton ensuite pour rendre l'auguste majesté de la scène: car il s'agit d'intercéder auprès de Dieu pour un roi de France. "Toute la Monarchie était là, dans les prières d'un prêtre et de deux pauvres filles". Et peut-être, insinue-t-il, la Révolution elle aussi était-elle représentée par l'étrange visiteur dont le visage exprimait le remords. Il pleura d'émotion et sembla comprendre les paroles latines par lesquelles l'officiant demanda le pardon divin pour les régicides.

Le prêtre croyait avoir devant lui l'un des Conventionnels qui avaient voté la mort de Louis XVI. L'inconnu ne révéla rien d'autre que son trouble profond et indiqua au prêtre une retraite sûre où il échapperait aux persécuteurs des ci-devants et des religieux. Il laissa cependant en partant une offrande: une petite boîte légère, renfermant un mouchoir fin, souillé de sueur et de sang, marqué de la couronne royale.

Pendant une année entière, le prêtre et les soeurs se sentirent protégés par les soins du mystérieux visiteur. Ils priaient chaque jour pour leur bienfaiteur, attendant la visite qu'il avait promise pour le premier anniversaire de la mort de Louis XVI. Il revint en effet, mais semblait gêné et se débattait aux témoignages de reconnaissance que les naïves religieuses voulaient lui prodiguer.

La Terreur prit fin cependant: l'abbé de Marolles put sortir dans Paris et, du seuil d'une boutique tenue par des royalistes, il vit passer, le 25 janvier 1794, une charrette conduisant à la guillotine les complices de Robespierre, honnis par le peuple. Parmi les condamnés, un homme debout, semblait présider à la lugubre exécution qui allait avoir lieu. On le désigna à l'abbé, qui reconnut en effet le visiteur pour lequel il avait, quatre jours plus tôt, dit une messe expiatoire. C'était le bourreau.

Balzac fait preuve d'un grand art dans le récit de cet épisode: un art de style tout d'abord. On a pu l'accuser de mal écrire lorsqu'il prodigue parfois les développements sentimentaux et trace des portraits doucereux et idéalisés de femmes

angéliques ou, comme Madame de Mortsauf, trop prodigues de conseils bavards et d'effusions par lesquelles elles se trompent elles-mêmes. Mais il sait, dans des nouvelles comme celles-ci, rendre avec sobriété et un minimum de paroles la naïve innocence de ces religieuses traquées dans Paris, si désireuses de fêter le bizarre visiteur en qui elles flairent un personnage de roman. Elles prononcent peu de paroles. On les devine tendues de curiosité, ravies du drame qu'elles flairent et qui rompt avec la monotonie de leur claustration. Elles ne sont que des comparses dans l'aventure dont elles sont témoins. L'abbé de Marolles, par les yeux de qui nous voyons se dérouler l'histoire, n'a rien de ces curés mesquinement embourbés dans leurs calculs ambitieux et dans leur douillet confort dont Balzac, ailleurs (dans Le Curé de Tours par exemple), s'est moqué. Il est tout dignité, noblesse de manières, courage moral; il n'exhale pas une plainte sur les malheurs des temps qui lui ont ravi sa sécurité et ses honneurs, il ne se révolte même point contre la haine de la religion qui, en deux ou trois années de Révolution, a remplacé dans les coeurs français la piété de naguère. Son portrait est stylisé; ses gestes sont marqués par une noblesse auguste. Les sentiments des personnages sont trop contenus et mesurés pour qu'ils se traduisent extérieurement par leurs gestes ou leurs paroles. C'est Balzac lui-même qui les interprète pour nous et les décrit en termes moraux: "La sainte confiance du prêtre, la noblesse répandue dans tous ses traits auraient désarmé des assassins .. Une satisfaction tout à la fois douce et grave parut triompher d'une douleur secrète [chez le visiteur]".

Cela, sans doute, frise dangereusement le cliché. Mais Balzac ne joue pas avec les traits bizarres ou caricaturaux de physiologie, qu'il se divertit souvent dans ses romans à interpréter comme des symboles. L'effet de surprise de la fin est adroitement ménagé mais sans l'artifice d'auteurs de nouvelles qui combinent un renversement mélodramatique à leur dénouement. Les adjectifs "sombre", "solennel", "sacré", qui reviennent dans le récit, traduisent bien l'impression dominante produite par cette nouvelle, qui, sans didactisme ou envolée vers la philosophie de l'histoire, rend avec un rare bonheur l'atmosphère des années révolutionnaires et les remords qui agitent la conscience d'un bourreau.

"Z. Marcas".

Le début de "Z. Marcas" est l'un des passages de La Comédie Humaine où Balzac s'est le plus révélé. Il ressemble à cet égard aux premières lignes de "Facino Cane". Là Balzac avait défini le don de visionnaire qu'il savait être le sien et qui perçait à jour. L'auteur plonge, sans préambule ou description de lieu ou d'époque, dans le thème qui lui est cher, en même temps qu'il éveille notre curiosité pour le personnage dont la nouvelle sera le portrait tracé avec grave émotion. Le pronom personnel "je" ouvre le développement, et la nouvelle, comportant peu d'événements et encore moins de personnages, sera toute entière une réminiscence personnelle en même temps qu'une série de réflexions politiques que Balzac avait à cœur. Le conteur

dit combien le frappait la physionomie, mélancolique, grave, de l'homme dont il était le voisin lors de sa jeunesse si pauvre, et plus encore le nom de Marcas, invariablement précédé de la lettre tranchante, tourmentée, "Z.". Dans l'initiale de ce prénom et le nom propre en deux syllabes, "étrange et sauvage" à ses oreilles et à ses yeux, Balzac discerne une destinée, à l'avance et fatalement ordonnée.

Reprenant une idée qui lui est chère et qu'il avait, en 1836, exposée avec conviction dans "Les Martyrs ignorés", Balzac dans cette nouvelle de 1840 (parue d'abord le 25 juillet de cette année dans la Revue Parisienne qu'il venait de fonder) affirme hardiment sa croyance à une corrélation entre le nom et la personne qui le porte. "Notre globe est plein, tout s'y tient. Peut-être reviendra-t-on quelque jour aux Science Occultes" (VII, 736). Sept lettres seulement dans ces syllabes de "Z. Marcas": le possesseur, ou la victime, d'un tel nom, était voué à ne vivre que sept lustres, trente-cinq années. Le son même de la dernière syllabe, avec un "s" à consonance méridionale fortement prononcé, annonçait la chute. Une telle ouverture, non seulement pique la curiosité du lecteur à qui sera présentée une destinée singulière, mais s'adresse à lui directement, l'interpelle et le met pour ainsi dire dans le jeu. Balzac transpose à l'année 1836 ce qu'il avait éprouvé en 1819-1820, quand sa famille consentit à l'installer, si le verbe n'est pas trop pompeux, dans une mansarde de la rue Lesdiguières. De cette ruelle du quartier populaire proche de la Bastille, il transporte le logis où, avec un ami du prénom de Juste, il habite à la rue Corneille, près

de l'Odéon. Un voisin encore jamais aperçu après six mois de résidence demeure à côté, dans une pièce plus exigüe encore: ce sera le mystérieux Z. Marcas.

Après la description précise de cet hôtel meublé où tout est râpé et affreusement dénué de charme, Balzac oriente le récit vers son véritable objet, qui est de crier à la société bourgeoise combien est étroit de vues et périlleux pour elle un état de choses qui néglige la jeunesse, ne sait pas la rallier au régime qu'elle pourrait améliorer en le servant et fait de ces intellectuels impatients et comprimés dans leur ambition de futurs révolutionnaires. Dans l'édition de la Revue Parisienne en 1840, la menaçante prophétie était inscrite en épigraphe à la nouvelle: "La jeunesse comprimée éclatera comme la chaudière d'une machine à vapeur". La phrase était attribuée à Marcas lui-même. Le narrateur dans la nouvelle se préparait, sur les instances de sa famille, à la profession d'avocat; son ami à celle de médecin. Mais les deux professions sont encombrées. Les places ne sont qu'aux intrigants. On se méfie des idées nouvelles et des esprits entreprenants. Balzac, exprimant ici le découragement profond qui avait été, après juillet 1830, celui de la jeunesse à qui sa révolution avait été escamotée, condamne le régime de Louis-Philippe. Ce sera là le thème persistant de ce récit qui présente Marcas comme la victime d'une politique corrompue et sans imagination et fait de lui un héros écrasé par les fatalités sociales.⁴ Nous étions, écrit-il, "étonnés de la brutale indifférence du pouvoir pour tout ce qui tient à l'intelligence, à la pensée, à la poésie" (VII, 739). Juste, qui avait prévu dès

1831 à quelle impuissance était condamnée sa génération dans une société sclérosée, est bien devenu médecin; mais il a abandonné la France. Le narrateur parle de suivre son exemple et, plutôt qu'avocat, de se faire marin. C'est leur voisin Marcas qui analysa pour eux les conditions implacables de cette lutte inégale pour la vie dans la société d'après 1830. Après ces longs préambules et sans rougir de ces considérations du 'docteur en sciences sociales' que se voulait parfois le romancier Balzac, nous faisons enfin la rencontre du personnage au nom fatidique.

Son allure vestimentaire est presque aussi bizarre que celle du Colonel Chabert lorsqu'il fait la risée des clercs de l'homme de loi à qui il va conter son histoire. Tout en lui trahit le provincial indifférent aux modes et surtout le méditatif mélancolique. Sa tête est énorme, penchée en avant par le poids de ses pensées. Mais surtout, selon un système que Balzac n'a jamais aussi nettement formulé, "chaque face humaine a de la ressemblance avec un animal. L'animal était le lion". Et le romancier de lire dans sa chevelure une crinière léonine, dans son nez, son front, son teint jaunâtre, les traits d'un lion. Du lion cependant il n'a pas l'abord farouche. Ses yeux respirent la douceur et la bonté. On devine sous ce crâne des projets avortés, des espoirs ruinés, des illusions ébranlées. Ses deux voisins vont l'appeler entre eux "les ruines de Palmyre au désert".

Leur indiscrète curiosité éveillée, les deux amis vont faire un trou dans la cloison pour percer le mystère de ce voisin toujours solitaire. Surpris, ils l'observent la nuit copiant à

la lueur d'une chandelle des écritures, mangeant quelque morceau de pain avec un rond de cervelas. Ils n'ont toujours pas échangé un mot avec lui. Enfin, comme ils se trouvent démunis d'argent après avoir vendu quelques menues possessions pour pouvoir fêter le carnaval en oubliant pour un jour leur crainte de l'avenir, Marcas leur offre du tabac. La conversation s'engage. La voix de leur voisin, proférée, dit Balzac avec pompe, par "un organe qui ne peut se comparer qu'à la quatrième corde du violon de Paganini" frappe de respect les deux amis, plus encore que les conseils qu'en aîné il leur offre. Après quelques phrases balzaciennes et médiocrement originales sur le hasard qui décide à Paris de l'avenir des ambitieux qui affluent à la capitale, Z. Marcas raconte sa vie.

Il a voyagé jeune, étudié le droit, fait du journalisme, péroré en orateur, sondé l'abîme d'ignorance où croupissent les puissants qui veulent se mêler des affaires publiques. Pour pouvoir louer plus à son aise cet homme singulier, Balzac rapporte son récit en style indirect, l'entrecoupant de l'énumération de qualités remarquables: maîtrise de soi, vivacité d'esprit, justesse pénétrante du jugement et "ce qui est le génie de ces hommes, la fertilité des moyens". Manquant de l'argent nécessaire pour briguer la députation, Marcas se lança dans le journalisme politique. Son intelligence politique était telle qu'il causa, par ses seules forces, la chute d'un ministre qui l'avait trompé. Dégoûté des marchandages et des haines de la vie publique, Marcas se retira dans sa mansarde et dans sa pauvreté. Solennellement il dévoile à ses deux questionneurs sa philosophie

politique. La Révolution de 1830, accomplie par la jeunesse, n'a pas su ou voulu la récompenser. Le régime tient en bride cette jeunesse dont 1789 et l'Empire avaient, au contraire, su se servir. Les temps de Saint-Just, de Bonaparte, de Hoche ou de Pitt, respectés et redoutés à vingt-cinq ans, sont résolus. En négligeant les jeunes, en les contraignant à piétiner devant les portes de l'avenir, closes devant eux, les gouvernements préparent avec imprudence une future génération de révolutionnaires.

Ses nouveaux amis écoutent, fascinés, les exposés de Marcas. Il sait tout, comprend tout, démonte tous les mécanismes de la politique: rien ne distrait de ses réflexions d'un Machiavel pessimiste ce solitaire. Le sentiment occupe moins de place dans son existence, que dans celle de Monsieur Teste. Aucune femme dans son existence, nulle place au sentiment. Marcas, formulant une des vues favorites de Balzac (que Balzac ne mit guère en pratique) condamne péremptoirement toute rêverie sur l'éternel féminin.

Les robes coûtent trop cher .. Oui, trop cher. La femme qu'on achète, et c'est la moins coûteuse, veut beaucoup d'argent; celle qui se donne prend tout notre temps!
La femme éteint toute activité, toute ambition. (VII, 756)

Marcas, si maltraité par les dirigeants de son pays, ne porte dans son coeur que la France. Il en veut aux gens en place de ne pas vouloir utiliser l'idéalisme et l'énergie de la génération montante. Malade de colère et de dégoût envers ceux qui sacrifient le pays à leurs égoïsme, Marcas meurt peu après. Ses deux voisins suivent seuls le corbillard des pauvres qui l'emmène à la fosse commune du cimetière du Montparnasse. Ainsi finit ce personnage en qui Balzac a placé avec un amour évident son

admiration et ses espoirs en le rajeunissement de la France. Moins de dix ans plus tard, une autre révolution, à laquelle le monarchiste Balzac se rallia, renversait le régime bourgeois et, pour de brèves années, s'efforçait d'ouvrir les avenues du pouvoir aux talents neufs.

Ce récit, chargé de développement didactiques, presque tout en conversations, est un de ceux où l'auteur s'est le plus éloigné de la nouvelle traditionnelle, brève, sobre, et marquée par une convergence des effets autour d'un épisode central. Sa valeur n'en est en rien diminuée pour cela. S'il n'y a point de lutte dramatique entre personnages, il y a lutte contre une destinée mesquine, mais implacable: celle de la politique. On pense au mot célèbre de Napoléon I: la tragédie de nos jours, c'est la politique. La défaite de ce Marcas à la tête de lion, au front chargé de savoir et de réflexions, héros obscur refusant toute compromission est en effet, pour Balzac penseur politique et pour son lecteur, tragique. Marcas a du Louis Lambert en lui. Comme cet autre fanatique de la volonté, il échafauda de grands rêves, déploie un talent hors de l'ordinaire, et il est écrasé par la société apeurée sinon par la folie. Le récit est vibrant de sincérité, car Balzac s'y est pleinement engagé, en porte-parole d'une jeunesse travaillée par ce mal du siècle qui fut en vérité le mal de ne pouvoir assez vite mettre le pays au diapason des révolutions politiques menaçantes. C'est le manque d'honnêteté, et plus encore le manque de poésie, que déplore Balzac dans la société bourgeoise de 1830-1848. Depuis 1830, dans divers écrits qu'a analysés le meilleur com=

mentateur de la pensée politique de Balzac, Bernard Guyon, Balzac avait flétri la gérontocratie comme un mal français: les vieux bloquant toutes les avenues par où pourraient s'élancer les jeunes pour balayer la médiocrité dirigeante.⁵ Balzac lui-même n'a jamais soutenu les revendications ouvrières, jamais flirté avec le socialisme (alors que Hugo affirmera avoir toujours été socialiste de coeur et d'esprit, lui qui fut académicien et pair de France sous Louis-Philippe) ou préconisé le suffrage universel. Il tint pour l'ordre et les hiérarchies. Mais il voulait cet ordre mobile, vivant et rajeuni par l'afflux aux sommet ou dans les cadres de talents neufs.⁶

"Une Passion dans le Désert".

Comme bien d'autres nouvelles de Balzac, "Une Passion dans le Désert", datée de 1832, a vu sa place changer selon les caprices de l'auteur, ou les trous qu'il voulait combler dans tel ou tel volume de son oeuvre. La première version, en dépit de la date de 1832 indiquée à la fin du récit, avait été publiée dans la Revue de Paris le 26 décembre 1830. Sept ans après, cette histoire d'un étrange attachement entre homme et bête, dont l'auteur s'était abstenu de tirer aucune leçon idéologique ou morale, était incluse dans les Etudes philosophiques. Elle fut enfin transférée, dans la classification définitive, parmi les Scènes de la Vie militaire. La vie militaire, l'épopée napoléonienne, les émotions de la guerre ou, comme dans l'"Adieu" ou "El Verdugo", les frissons tragiques du péril ou des exécutions

tions d'otages, sont d'ailleurs absents de ce petit drame à un seul personnage humain. L'expédition de Bonaparte en Egypte joue seulement le rôle, à l'arrière-plan, d'un cadre pour une curieuse et profonde étude de psychologie et pour un récit chargé d'émotion.

Cette nouvelle, difficile en effet à classer, est remarquable par sa technique et par l'originalité du thème. Il n'y a guère d'autre exemple attestant que Balzac (ou d'ailleurs aucun des romanciers de son époque) ait porté un intérêt particulièrement vif à la psychologie animale. Les poètes ont volontiers célébré la compagnie de leurs chiens ou de leurs chats, et entrevu parfois dans ces derniers les traits de caressante perfidie féline qui leur rappellent les femmes. Le serpent, l'exilé du paradis terrestre et le symbole du tentateur, ou le cygne violent séducteur de Lédà ou sereinement indifférent aux humains, ont traditionnellement leur place dans la poésie romantique et moderne. Leconte de Lisle polira d'éclatantes et métalliques strophes sur panthères et jaguars en cage, poursuivant leurs rêves à l'écart des humains. La nouvelle de Balzac est plus troublante, plus même que ne le sont les peintures de fauves dévorant leur proie chez Delacroix ou Fromentin. Elle est presque l'histoire d'un amour entre un homme et une bête, et la passion marquée par le titre est, pour un temps du moins, une passion partagée; et c'est l'animal qui périt, victime du malentendu qui est peut-être à la source de toute passion, et parce que nul autre dénouement à cet amour sans paroles, pas même la fuite, n'était sans doute passible.

La loi, souvent proclamée par Balzac mais non uniformément observée, de l'unité de composition était en ce cas-ci aisée à appliquer. Le récit d'une quinzaine de pages forme un tout, se passe en un même lieu et dans un bref espace de temps. La tension aurait été difficile à maintenir après quelques jours de sécurité sinon de félicité, et la monotonie d'une amitié tendre mais privée de l'intermédiaire de la parole aurait vite pesé sur le protagoniste, et sur le lecteur. Une fois de plus cependant, Balzac évite de raconter l'histoire à la troisième personne, celle qu'affectionnent les auteurs de nouvelles et que certains théoriciens de la nouvelle déclarent indispensable. Il préfère insérer le récit dans un entretien entre une dame amie et l'auteur, poser par ce moyen une question générale (pouvons-nous être certains de l'affection d'animaux, d'ordinaire sauvages et cruels, pour l'homme qui les a domptés et même couverts de bienfaits?) et insinuer l'étrangeté du récit qui va suivre plutôt que l'imposer. La curiosité du lecteur est ainsi éveillée; il est pour ainsi dire en état de grâce, prêt à être étonné comme on le lui a promis. Le récit lui-même ne sera pas fait à la première personne par celui qui l'a vécu; cela aurait nécessité qu'il racontât son aventure dans son style à lui, le style coloré mais probablement gauche et sans subtilité d'un vieux soldat, frère d'armes de l'ancien combattant qui, dans Le Médecin de Campagne, retrace pendant la veillée, dans une grange, l'épouée napoléonienne. A la demande de sa compagne qui ne veut pas croire aux passions chez les bêtes, le narrateur, qui est Balzac lui-même, a rédigé les confidences que lui avait faites le vête-

ran de l'expédition d'Egypte rencontré par hasard à une foire, devant la baraque d'un dompteur. L'homme, amputé d'une jambe et au visage ridé par les épreuves, n'a rien d'un hâbleur, bien que l'auteur repète à plusieurs reprises qu'il était un Provençal. Peut-être a-t-il souligné ou grossi quelques détails. Mais on a pris soin de nous dire que tout en lui inspirait la confiance. Il ne dissimule d'ailleurs pas qu'il a tremblé de peur auprès de "la sultane du désert" et qu'il fut, dans cet épisode de sa carrière, plutôt un lâche pris de peur qu'un héros.

Fait prisonnier par des Arabes et emmené par eux dans le sud égyptien, il réussit à s'échapper, monte un cheval qu'ils ont abandonné, fourbu, au milieu du désert. Il s'y endort, épuisé de fatigue, dans un paysage totalement inhumain fait de soleil étincelant et de sable qui semblait en feu. Eveillé, désespéré, il rêvait de sa Provence natale, de sources et d'arbres, quand il découvre enfin quelques palmiers et dattes à l'entrée d'une grotte. Il s'y installe pour dormir. Au cours de la nuit, il entend une respiration "énergique", aperçoit deux prunelles jaunâtres, sent une forte odeur animale. Le jour lui révèle la peau tachetée d'une panthère. Il hésite pour savoir s'il la tuera d'un coup de fusil ou d'un poignard, recule devant l'une et l'autre de ces solutions, devant la paisible apparence de l'animal. Il l'observe enfin à loisir.

"C'était une femelle. La fourrure du ventre et des cuisses étincelait de blancheur". Suit une peinture précise, harmonieusement composée de l'animal, plus voluptueuse que bien des descriptions de femmes chez Balzac, car il a plus souvent, comme Proust, évoqué leurs toilettes raffinées et leurs bijoux que

leurs corps et leur peau. Le tableau est sobre: quelques adjectifs nous font voir les couleurs nuancées de la robe de la panthère, la lisse qualité de la fourrure, la queue, les pattes sanglantes et comme armées, "l'éclat impérial de sa simarre". Le soldat se voit en acteur d'une tragique aventure et décide de jouer son rôle. Il attend bravement l'éveil de la bête. Comme une femme sensuelle, elle s'étire, baille, se roule avec grâce à son reveil, se gratte avec gentillesse, léche le sang sur ses pattes. "C'est comme une petite maîtresse", se dit le soldat. Par un mouvement, écrit Balzac, "aussi doux, aussi amoureux que s'il avait voulu caresser la plus jolie femme, il lui passa la main sur tout le corps, de la tête à la queue". La bête répondit à ces caresses répétées "en courtisane impérieuse". Elle sourit voluptueusement à son esclave, en sultane qui désirait d'autres caresses. Elle s'était gorgée du cheval mort qu'avait abandonné le soldat, et celui-ci comprit qu'elle ne serait dangereuse que si la faim la pressait. Il l'observe avec plus de fascination encore et Balzac offre une seconde description de l'animal, avec une complaisance évidente et non sans délicates suggestions érotiques. Le portrait est à la fois physique et moral. Il est celui d'un animal: grosse tête, presque de lionne; enorme queue semblable à un effrayant gourdin; mais aussi cruauté d'une tigresse .. ou d'un femme artificieuse; et une expression de gaité "semblable à celle de Néron ivre".

Rassuré, presque séduit, le soldat s'enhardit jusqu'à souhaiter "faire bon ménage" (Balzac emploie, avec délicatesse, plusieurs de ces expressions ambiguës) avec la panthère et à

tacher "de se concilier ses bonnes grâces". Il joue avec elle quasi-amoureusement, la renverse sur le dos, lui chatouille les oreilles, lisse le poil de ses pattes. Il la baptise "mignonne": c'était le nom par lequel il avait essayé d'amadouer sa première maîtresse, une femme jalouse dont il craignait sans cesse de recevoir un coup de couteau. Et c'est désormais par ce nom que Balzac la désigne.

Mal rassuré tout de même, le soldat essaie de s'enfuir pendant la nuit. Elle bondit vite après lui et le sauve, en saisissant avec ses dents son col, lorsqu'il est près de sombrer dans un gouffre de sables mouvants. Quelque peu calmé, habitué à cette étrange liaison, le soldat joue avec sa compagne, observe en poète les levers et les couchers de soleil sur le désert, étudie même les effets de lune sur les sables, se complait à rêver. Balzac prononce enfin le mot:

Il se passionna pour sa panthère: car il lui fallait bien une affection. (VII, 1082)

Il étudie tous ses caprices pour lui plaire, les caresses qu'elle préfère; il l'admire dans ses souples folâtries, dans sa démarche; il la sent jalouse quand il observe un grand oiseau dans les airs. Il en conclut que cette femelle au ventre si blanc, aux contours si moelleux, brûlante comme les sables dont elle est la reine, a une âme.

Le récit écrit par Balzac ou par son personnage pour sa questionneuse compagne s'arrêtait là. Mais la dame, comme les lecteurs, veut savoir comment tout cela a fini. "Comme toutes les grandes passions, par un malentendu", répond l'auteur. Trop de fierté, de susceptibilité, d'entêtement suffit pour amener

une rupture. Un jour l'idylle prit fin. L'animal, jaloux peut-être ou se croyant négligé, mordit légèrement son compagnon. Le soldat, effrayé, lui plongea son poignard dans le cou. "Elle roula en jetant un cri qui me glaça le coeur, je la vis se débattant en me regardant sans colère" (VII, 1084). L'homme eut le coeur brisé et des remords comme s'il eût commis un assassinat. Simplement, après d'autres campagnes qu'il fit après avoir été sauvé de son désert et du lieu de son infidélité, il resta hanté par la beauté du désert, par la plénitude de ce néant que, sans faire de phrases, il appelle "Dieu sans les hommes". Adroitement, Balzac évite de terminer la nouvelle par un banal coup de théâtre et un effet de surprise trop facile. Avec une délicatesse de touche qu'il n'a pas toujours possédée à ce point, sans nous faire sentir pompeusement qu'il a touché à des secrets que la littérature a rarement explorés, le romancier a mis dans cette nouvelle ce que le vieux soldat se souvient avec nostalgie avoir ressenti dans son désert: tout et rien. C'est un des récits les plus sobres, les plus nus de Balzac, sans recours au surnaturel ou à des thèses philosophiques ou physiologiques, et aussi l'un des plus chargés d'émotion.

"Maître Cornélius".

Les oeuvres auxquelles nous donnons le plus souvent le nom de 'nouvelle' de préférence à d'autres termes, tels que 'contes' ou 'récits', sont celles où nous sentons - ou savons - que l'auteur voulait justement présenter des histoires envelop-

pées dans la forme de la nouvelle, avec tout ce que cela comporte: un seul caractère dominant, un événement central, unité de lieu, unité de temps. Il ne nous arrive pas de penser, par exemple, que Maupassant aurait pu faire un roman de telle ou telle histoire brève qu'il a écrite, car elles ont toutes été envisagées pour la forme frappante de la nouvelle; Maupassant, nous le savons, cherchait des histoires convenant à sa 'forme', qu'il avait soignée et raffinée, et à laquelle il avait conféré des dimensions caractéristiques et suggestives, à travers une présentation objective et réaliste. Balzac, lui, songeait rarement à la forme, à l'enveloppe dans laquelle enfermer son récit. Il avait des histoires à raconter, des idées à développer, des personnages à présenter, et il le faisait sous la forme la plus convenable à son sujet, et selon la disposition du moment. Parfois, en grande hâte, il avait besoin d'un certain nombre de pages à ajouter à un volume avant qu'il ne soit publié; d'autres fois, nous le supposons, il s'arrêtait avant que le sujet ne fût complètement exploité. Et nous savons que parfois il reprenait plus tard de courtes histoires pour les élargir et en tirer des oeuvres plus longues. Cela explique comment il a si souvent négligé les prétendues règles de la nouvelle, pour se plonger plus librement dans son sujet. Il est surprenant, en effet, qu'il ait parfois écrit des histoires tout à fait enveloppées dans la forme classique de la nouvelle (comme "Le Réquisitionnaire"), ce qui est dû peut-être plus à son don naturel de conteur qu'à un dessein prémédité. Avec cela, Balzac ne négligeait pas la forme en un autre sens du mot; par 'forme', il voulait dire

style, élégance du récit, choix calculé des mots et des expressions, et non pas le 'genre' avec sa longueur et ses règles.

L'une des histoires les plus éloignées de tout concept traditionnel de la nouvelle est "Maître Cornélius". Elle n'a que 58 pages, mais nous y trouvons tous les éléments souvent considérés comme propres au roman, une plus grande portée et la possibilité de digressions et de changements. Le personnage principal, évidemment maître Cornélius qui donne le titre au récit, entre dans la narration d'une façon indirecte; il y a d'autres personnages qui nous intéressent entre temps, notamment la comtesse de Poitiers; d'autres épisodes qui nous touchent en dehors de lui, tel que l'intrigue amoureuse de la comtesse et de son jeune amant; d'autres décors que le décor sombre qui l'entoure, comme l'ombre caverneuse de l'église, le soir, au vêpres, ou la cour de Louis XI. Les éléments sont multiples, personnages, événements, intrigue, lieu; nous y trouvons de plus tout un côté historique de décor et de tradition, et un point de vue changeant qui va de l'époque représentée à la nôtre, et oscille de l'auteur aux personnages et au lecteur. "Maître Cornélius" ne peut pas en effet être considéré comme une nouvelle; c'est plutôt un court roman. Nous l'avons choisi surtout pour souligner ces différences, mais aussi parce que le critère de la longueur a été celui que nous avons adopté dans le choix des oeuvres étudiées.

L'histoire est située vers la fin du Moyen-âge en France. Les premières pages font vivre l'atmosphère mystérieuse d'intrigues cachées, de chuchotements dans l'ombre des cierges, de jalousie, d'amours clandestins, d'ambition, atmosphère que nous

nous plaisons à imaginer comme celle de cette époque.

Certaines figures se dessinaient si vaguement dans le clair-obscur, qu'on pouvait les prendre pour des fantômes; tandis que plusieurs autres, frappées par des lueurs éparses, attiraient l'attention comme les têtes principales d'un tableau. Les statues semblaient animées, et les hommes paraissaient pétrifiés. Ça et là, des yeux brillaient dans le creux des piliers, la pierre jetait des regards, les marbres parlaient, les voûtes répétaient des soupirs, l'édifice entier était doué de vie. (IX, 897-98)

La poésie de ce moyen-âge si éloigné de nous ressort, des pages balzaciennes, plus vraie et vibrante de vie que celle même présentée par un Jean Renart ou un Chrétien de Troyes. Balzac peint un tableau qui suggère mouvement et passion; les figures-fantômes sont des taches de blanc et de noir semées dans cette toile de style Vermeer, les ténèbres renvoient des rayons de lumière, la clarté elle-même est pesante et opaque; les statues sont vivantes, les hommes figés dans la nuit. L'auteur s'est caché pour que son tableau en soit plus vrai, et nous acceptons ce tableau, il nous enveloppe. Mais juste quand nous avons oublié notre temps pour nous transposer tout à fait dans ce moyen-âge, "le jour de la Toussaint" 1479, Balzac apparaît dans la coulisse et brise nos illusions:

Aussi ne devons-nous pas être étonnés de voir au Moyen-âge tant d'amours commencées à l'église .. (IX, 898)

En opposant le "nous" au "Moyen-âge", il établit entre cette époque et le lecteur une distance. Il interpose son jugement, et il nous repousse ainsi vers le présent qui nous entoure; cette date de 1479 est plongée à nouveau dans le passé, enveloppée de mystère et de brume. L'auteur se fait historien-sociologue pour expliquer les habitudes de ce temps éloigné, les traditions religieuses d'alors qui entraient dans la vie de tous les jours

et la modulaient, l'esprit superstitieux, et l'éloquence des gestes dans un milieu où les mots semblaient avoir une résonnance effrayante. Mais pendant même qu'il nous explique cela, il fait ressortir notre incapacité à comprendre tout seuls les différences entre notre époque et celle dont il s'agit dans son récit, et donc notre éloignement de cette époque, à laquelle nous avons cru nous mêler pendant quelques moments. Ses explications détaillées soulignent implicitement, et comme par démonstration par l'absurde, que le Moyen-âge ne peut être saisi que si on le vit émotionnellement, et non si on nous l'explique par la raison. Ce qui se passe en effet, c'est que nous entrons tout à fait dans ce Moyen-âge français quand il s'agit de suivre les oscillations de l'histoire, et nous nous en éloignons chaque fois que l'auteur intervient avec ses réflexions didactiques. Le point de vue est alors subitement déplacé, du lecteur à l'auteur: auteur omniscent, qui domine à la fois son récit et son lecteur. A côté du point de vue du lecteur, qui regarde et comprend le mystère moyenâgeux de l'histoire, il existe aussi le point de vue des personnages, que nous observons, conspirant pour ainsi dire avec Balzac. Les trois points de vue, souvent présentés simultanément, forment le tissu dans lequel est inséré le récit, et ils nous forcent à un mouvement continu qui va du rapprochement à l'éloignement, de la participation émotive à l'objectivité.

Ce soir de la Toussaint, un jeune homme, un noble que l'amour a rendu hardi, se glisse dans l'ombre des nefs pour parvenir jusqu'à une petite chapelle latérale. Derrière la grille, un vieil homme à l'aspect farouche et méchant, dort; près de

lui, une jeune femme, dominant sa peur d'être découverte, veut répondre à l'appel passionné du jeune homme. La dame est Marie de Poitiers, fille du roi, mariée à un tyran, battue, persécutée, entourée d'espions; le gentilhomme, Georges d'Estouteville, décidé à gagner accès auprès de la femme qu'il aime, s'est engagé en qualité d'apprenti chez maître Cornélius, qui habite la seule maison d'où il serait possible d'atteindre l'hôtel des Poitiers. Mais tous les apprentis de ce fameux usurier ont été pendus, accusés de vol.

Les deux maisons, éloignées de toute autre, sévères, sombres, barrées de fers, introduisent la deuxième partie de cette histoire qui évolue comme une pièce de théâtre, avec chaque scène introduisant un élément nouveau et élargissant la précédente. La première scène représentait la cathédrale dans la lueur incertaine des cierges; la deuxième, les deux maisons jumelles adossées l'une à l'autre, aux fenêtres encastrées dans la pierre, aux portes étroites et épaisses, aux baies et aux angles sombres et tristes. La troisième scène introduit le roi dans son impénétrable logis, décor qui suggère dignité et méfiance; les entrées en sont surveillées soigneusement par des gardes, les portières tapissées lourdement. La quatrième scène s'ouvre à nouveau sur l'intérieur de maître Cornélius, et c'est ici que ce personnage gagne en importance et finit par dominer l'histoire.

"Maître Cornélius" serait donc une pièce romantique, avec beaucoup de mouvement et beaucoup de comparses - la foule de l'église, la presse des gens au passage du faux-apprenti poussé par les gardes qui se saisissent de ce larron. Les scènes

mouvementées alternent avec les scènes de calme; de la presse à l'église on nous introduit dans la maison de maître Cornélius, où chaque pas et chaque mot sont soupesés comme de l'or; de ce qu'il y a de presque figé dans cette scène, nous passons au menuet silencieux entre 'Goulenoire' et son maître, qui avancent dans le couloir et sur les toits, l'un vers son rendez-vous d'amour, l'autre guidé par son macabre inconscient. La scène suivante a lieu sur un banc auprès d'un arbre, avec le colloque de maître Cornélius et du roi, et les courtisans en cercle formant un tableau à fond immobile. Suit l'incarcération d'Estouteville, avec des bondissements, des poignards, des jurons, et même un peu d'humour ("C'est un gentilhomme!", dit le garde Tristan en regardant les mains du faux apprenti. "Dites Jean-pillehomme, s'écria le torçonnier" [IX, 9307]). Cela se termine avec la procession des gardes et de leur prisonnier, parmi la foule grossissante et la clameur de protestations. Après tout ce mouvement pressé, le calme est à nouveau rétabli avec la présence du roi dans son château, où la vie est réglée par le devoir et la sévérité. Mais après ce calme et la contemplation effrayante de la mort - car le roi est malade - le colloque de Marie de Vallier avec son auguste père est un mélange de pauses et de mouvements, de mots pressés et de silences. Ensuite, avec la cloche qui sonne le service du roi, le mouvement est tout à fait repris. Un messager est envoyé pour que l'exécution de Georges d'Estouteville soit empêchée et qu'il soit mis en liberté, Saint Vallier est expédié à Venise "en grande hâte", et Louis XI se presse avec ses gens vers la Malemaison. Dans la dernière scène, le rythme est ralenti, bien que beaucoup de choses se passent

dans cette atmosphère dramatique: la conversation du roi et de maître Cornélius dans la chambre du trésor, la nuit et le présage de vol, la découverte du collier disparu, le fantôme qu'on a aperçu sur les toits, la thèse du ~~somnambulisme~~ présentée par le médecin, la crise de la soeur de Cornélius qui tombe morte; le trouble, le découragement, la peur, la hantise, le remords, et la mort finalement du vieil avare, qui était responsable de la mort de tant d'innocents.

Plus que n'importe quelle oeuvre de Balzac, "Maître Cornélius" se prêterait à une représentation théâtrale, avec les changements de scènes, le décor frappant, les uniformes, les tapisseries, les robes de l'époque, les trompettes, les ambassadeurs qui arrivent en courant. C'est d'un théâtre romantique qu'il pourrait s'agir et non du figé des pièces classiques. Mais du classicisme cette pièce aurait respecté l'unité de temps (car l'action ne dure pas plus de vingt-quatre heures, si on excepte la conclusion ajoutée en commentaire par l'auteur) et l'unité d'action. Cette dernière est moins évidente, car, dirait-on, l'histoire de Cornélius n'est pas l'histoire de Mme de Vallier. Pourtant les destinées des deux personnages sont liées, car sans Cornélius et la menace qu'il représente pour la vie de son amant, la jeune femme ne serait pas parvenue à un entretien avec son père, donc à sa liberté; et sans elle, d'Estouteville n'aurait jamais songé à entrer dans la Malemaison - acte qui entraîne la déchéance et la mort du terrible Cornélius.

Comme dans les pièces romantiques, de Hugo ou de Dumas, la couleur locale est ici très soignée, dictée par les clair-obscurs des scènes, les costumes, l'intrigue. Nous y retrouvons

aussi le suspens , le mystère, l'individualisme et le romanesque (D'Estouteville qui ose transgresser les lois et la raison pour le triomphe de ses sentiments), et l'importance accordée au moi, au nom, à l'orgueil dynastique ("Tout votre sang ne saurait payer pour une goutte du mien", dit Louis XI à Saint Vallier [IX, 9427]). Et, encore comme dans les drames romantiques, c'est la personnalité des héros et leur psychologie qui dominent l'histoire. Nous examinerons les personnages de "Maître Cornélius" dans l'ordre même où ils nous sont présentés dans l'histoire.

Au caractère inouï de l'événement, écrit Thieberger, correspond bien souvent celui du héros romanesque. La "bizarrerie" de ce qui arrive peut être liée à celle du héros qui subit ou provoque l'événement.⁷

S'il y a un événement 'inouï' dans notre histoire, c'est sans doute la descente dans la cheminée du jeune héros-faux-apprenti qui, guidé par la vague senteur de cendres encore chaudes et par son instinct d'amoureux, cherche la chambre de sa bien-aimée. A une époque où des escapades bien moins graves étaient souvent punies de la peine de mort, l'acte de Georges d'Estouteville est très hardi: il va chercher Marie de Vallier - épouse d'un homme connu pour sa cruauté, d'un tyran méfiant et jaloux à l'excès - jusque dans sa chambre:

Il posa les pieds sur des cendres chaudes; il se baissa plus doucement encore, et vit la comtesse assise dans un fauteuil. A la lueur d'une lampe, pâle de bonheur, palpitante, la craintive femme lui montre du doigt Saint-Vallier couché dans un lit à dix pas d'elle. (IX, 926)

Comment ne pas penser à "l'escalier dérobé" de Hugo et à toute la mise en scène des Romantiques - comment ne pas conclure qu'il s'agit ici d'un héros romanesque plein d'audace et de passion? Nous savons très peu de chose sur Georges d'Estouteville; il

n'est que l'un des ressorts dans l'engrenage de cette histoire, où chaque événement est rattaché à un autre, et où chaque personnage est plutôt un symbole qu'un être bien défini. Ce qui est extraordinaire, pourtant, c'est que chaque personnage, malgré la perspective limitée dans laquelle il est présenté, apparaisse vivant et convaincant; c'est que Balzac donne l'essentiel de chaque être, les traits les plus frappants, pour nous permettre, à nous lecteurs, de combler les lacunes laissées par sa plume. Chaque personnage est une ébauche, un croquis qui doit suggérer l'être complet, et il est défini par son amour ou par la passion qui le domine. Georges d'Estouteville est défini par son amour pour Marie de Vallier.

Comme tout héros romanesque, D'Estouteville est jeune et beau. ("Partout l'apprenti, que l'on disait jeune et joli .." [IX, 9317]); il est agile comme un chat, car il se glisse sans hésiter sur les toits des deux maisons voisines dans sa promenade nocturne; il a une imagination très vive, car il a envisagé un stratagème plein d'audace pour arriver à la femme qu'il aime. Nous savons aussi qu'il a des amis partout, et son nom seulement ou le pouvoir dont il pourrait disposer comme neveu du capitaine général des arbalétriers du roi, n'expliquent pas l'appui qu'il reçoit lors de l'enlèvement de la comtesse dans l'église. Le nom de Vallier est au moins aussi important que le sien, mais le vieux méchant est presque le jouet d'une foule de gentilhommes, qui s'empressent à accorder pourtant à Georges d'Estouteville sa petite entrevue avec la fille du roi. Bien sûr, il est beaucoup plus amusant de se mettre du parti de l'amant que de celui

du mari trahi - et prendre par la barbe un mari jaloux est particulièrement amusant; mais il y a trop de mouvements synchronisés ici pour que nous pensions que c'est le hasard du moment qui a mis tous ces gens du côté de notre héros - et ces mouvements commencent avec le départ du bourgeois assis près de la chapelle des Valliers, et finissent par le "Que voulez-vous, une épée à la main" adressé au mari outragé par le vieux chanoine tout à coup sorti du confessional. Tout l'appui que d'Estouteville reçoit de tous ces gens avant qu'il n'arrive à parler à Marie de Vallier, atteste au moins une certaine sympathie qu'il a su inspirer. Ce sont des indices un peu vagues pour que nous disions qu'il a une personnalité tout à fait engageante; mais ce ne serait pas trahir le texte que de croire que le jeune Georges avait du charme. Pour compléter ce portrait, Georges d'Estouteville, qui a toute la hardiesse physique et l'inspiration passionnée d'un Lancelot, en parfait héros romanesque, a aussi la force morale d'accepter la mort plutôt que de trahir la femme chez qui il a passé toute une nuit. Il est 'preux' mais il renoncerait même à son honneur et il commettrait un crime, si la maîtresse de son coeur l'ordonnait: "Ah! s'écria le gentilhomme, ordonnez, je le tuerai, madame. Vous me verrez ce soir" (IX, 907). Il a renoncé à défier au combat son plus redoutable adversaire en amour, car il sait que sa jeunesse l'avantagerait trop vis-à-vis du vieux comte; mais pour épargner l'embarras à Marie de Vallier (qui avait injustement cru pendant un instant qu'il lui donnait du poison pour son tyran), il serait prêt à tuer l'horrible mari pendant qu'il dort. La personnalité de Georges d'Es-

touteville n'est donc pas seulement celle d'un preux, mais aussi d'un héros romantique, avec la vigueur passionnée d'un Hernani, et l'idée fixe d'un Lancelot, qui accepte le déshonneur pour obéir à sa Guenièvre. Comme le Chevalier de la Charrette, il brave tout danger pour délivrer sa reine; mais, malgré les traits à peine ébauchés de sa personnalité, il paraît plus humain et fidèle à la nature que Lancelot.

Le personnage de Marie de Vallier n'est pas plus défini de celui d'Estouteville. Mais à elle aussi Balzac accorde quelques traits importants, pour nous la faire voir moins vaguement que le récit des événements le comporterait. Il y a chez elle un mélange de douceur et de témérité, et on sent en elle une tension dictée par l'éducation qui impose l'obéissance, et la jeunesse qui lui donne le désir de s'échapper de sa prison. Elle est en même temps résignée et révoltée par l'injustice de sa situation; elle est soumise et rebelle, craintive et courageuse. Elle est, en effet, l'une des rares héroïnes balzaciennes en qui se croisent les deux chemins de la vertu et de la passion. Elle n'a ni la chasteté poétique de Mme de Mortsauf et cette obstination de vertu qui la détruit, ni la froide préméditation, le calcul subtil de la Princesse de Cadignan. Marie de Vallier possède quelques traits des deux, l'éducation de l'une et l'instinct de l'autre; son amour sera donc fait à la fois d'avances et de reculs, les unes dictées par le désir d'aimer, les autres par un calcul instinctif qui fera de sa liberté la condition et la récompense de son amour.

Notre première rencontre avec Marie de Vallier nous la

montre dans une pantomime qui, par les gestes révélateurs, dénote immédiatement son rôle dans l'histoire et les mouvements secrets de son âme.

Une lampe .. jetait sa pâle lumière sur le livre
d'Heures que tenait la dame. Ce livre trembla vio-
lemment quand le jeune homme vint près d'elle. (IX, 900)

Ce tremblement trahit à la fois la peur et l'émotion amoureuse, et son livre de prières oscille entre la vertu et la tentation. Son premier mot, l'"Amen" lancé parmi le chœur de voix, est une imploration et un défi qui embrasse en même temps sa condition de femme mariée, avec les devoirs que cela impose, et la présence d'un autre amour dans sa vie. Cela est renforcé par les mots qui suivent, chuchotés intrépidement au jeune homme, "Vous me perdez", mots qui suggèrent, eux aussi, la résignation au 'statu quo', et la révolte par l'amour.

Balzac intervient souvent pour combler les silences et les luttes secrètes des personnages, et pour en indiquer les vertus cachées. "Cette parole fut dite avec un accent d'innocence", explique-t-il ici. Mais ce sont les personnages eux-mêmes qui se révèlent avec éloquence à travers leurs gestes et leurs paroles. Dans une oeuvre si brève qui veut embrasser plusieurs éléments, pourtant, l'objectivité complète et l'éloignement de l'auteur ne sont pas tout à fait possibles. Puisque nous ne savons pas comment, par exemple, ces deux jeunes gens se sont connus et ont appris à s'aimer, il faut que l'auteur insinue au moins la possibilité que c'était l'être si bien gardé qui a encouragé l'évasion.

Tous deux résistaient sans doute depuis longtemps, et ne pouvaient peut-être résister à un amour grandi de jour

en jour par d'invincibles obstacles, couvé par la terreur, fortifié par la jeunesse. (IX, 901)

Du passé de Marie de Vallier, nous savons seulement que son père, farouche et redouté, l'appelait "Marie-pleine-de-grâce", et nous la voyons presque, par sa seule présence, effacer les soucis de l'esprit du monarque. Elle avait été une jeune fille gauche et sans beauté, et nous savons la tristesse que cela peut apporter à des êtres jeunes et vulnérables. Nous l'imaginons solitaire et soumise dans l'énorme palais du roi, dans les vastes salles sans joie et sans lumière; c'est ici peut-être qu'elle a songé à l'amour pour la première fois, et ici qu'elle a accepté d'épouser le vieux Vallier que son père lui imposait. Il se peut qu'avec cela nous sortions un peu du texte pour nous lancer sur la voie de l'imaginaire; mais l'auteur a tout dit sans rien avouer dans cette histoire, il nous met sur la piste du passé pour nous laisser entrevoir l'avenir, il encourage notre imagination et veut que ce soit à nous de reconstruire le passé de ses personnages. C'est en cela que Balzac a fait une 'nouvelle' de "Maître Cornélius", avec les légères ébauches de ses personnages, et sans viser à les approfondir et à leur donner les contours bien définis qu'ont ses créations dans les romans. Cette nouvelle qui a bien des éléments du roman 'aurait pu' en devenir un, si l'auteur avait voulu élargir ce qu'il a à peine suggéré.

Marie de Vallier se laisse 'enlever' pas son jeune séducteur et emmener, durant quelques instants précieux, derrière un confessionnal. C'est son premier colloque d'amour, sa première rencontre où elle découvre dans les yeux de l'autre le reflet de son propre bonheur: "Ils se regardèrent un moment en silence,

en se pressant les mains, étonnés l'un et l'autre de leur audace" (IX, 904). C'est un portrait exquis que l'auteur trace ici, d'une jeune-fille-femme, avec l'innocence et la foi de l'une et la sagesse dictée par la souffrance de l'autre. "Ceci me coûtera la vie", dit la jeune femme tristement, avec douceur et regret; elle prévoit les coups que l'expérience lui a appris à attendre. Mais quand le beau Georges lui annonce: "Ce soir je serai chez vous", c'est la jeune fille incroyante, mais vaincue par l'espérance, qui répond: "Et comment?". La question semble déjà accepter ce qu'on lui dit comme une réalité, ou au moins une possibilité, car les êtres jeunes n'ont pas cessé de croire aux miracles et distinguent rarement entre le rêve et la réalité.

Marie de Vallier ne se laisse pourtant pas entraîner complètement par le sentiment et la passion; il y a chez elle une volonté de liberté qui lui a été probablement inspirée par le sentiment, mais qui va au delà de l'amour et en fait une condition de son abandon. Elle est prête à rester dans sa douloureuse prison, afin d'épargner à d'Estouteville le danger que présente l'habitation de maître Cornélius; "mais elle restait intraitable, et faisait, des plus hautes récompenses de l'amour, le prix de sa délivrance" (IX, 929). Il ne s'agit donc pas de la fille bien élevée, obstinée à respecter les conventions; il ne s'agit pas non plus, peut-être, de la calculatrice qui, coquettement, se sert de l'amour pour arriver à son but. On dirait plutôt que la jeune femme, guidée par sa triste expérience, sent que son amour ne peut triompher que si elle y attache le plus haut prix; et c'est au triomphe de cet amour qu'elle tient, et

qu'elle veut immoler ses chaînes. Tout son désir de liberté et toute sa souffrance, son humiliation constante entre les mains de son tyran qui la traîne par les cheveux et la saigne au bras, ne lui ont jamais donné la force et la ruse d'arriver au roi pour implorer son aide; la présence de l'amour dans son âme, et la menace de voir l'objet de cet amour détruit, accomplissent l'impossible et elle trouve les moyens de réussir. Pour elle aussi, donc, nous pouvons conclure que l'amour la définit, lui donne l'espoir et la rend vivante; mais elle se distingue des héroïnes soumises et dévouées de Balzac par l'intelligence, qui l'empêche de se rendre et lui fait choisir le calcul.

Le comte de Vallier est un personnage très mineur, à l'âme noire et sans nuances; il représente tout simplement le petit homme caché derrière le grand seigneur, qui se sert de son pouvoir pour malmener et tyranniser les faibles. Chez lui on devine l'être qui, par manque d'esprit et de générosité, ne sait gouverner que par la peur, l'homme qui, ne sachant inspirer le respect, veut dominer par la force physique et la terreur. Pour cela il a besoin d'un être qui ne peut pas se défendre, et souvent c'est justement une femme. Un homme tel que le comte de Vallier est défini surtout par la jalousie et la méfiance, car son pouvoir est tout extérieur, donc menacé de tout côté.

La description du "petit vieillard" - comme toutes les autres, d'ailleurs, dans cette nouvelle où les images vibrent de l'attente qu'elles éveillent - est un tableau en elle même.

Le personnage qui faisait tant de peur aux deux amants était un petit vieillard, bossu, presque chauve, de physionomie farouche, ayant une large barbe d'un blanc sale et taillé en éventail; la croix de Saint-Michel brillait

sur sa poitrine; ses mains rudes, fortes, sillonnées de poils gris, et que d'abord il avait sans doute jointes, s'étaient légèrement désunies pendant le sommeil auquel il se laissait imprudemment aller. (IX, 900-901)

A la faible lueur des cierges dans la petite chapelle, il a renfermé son monde: sa femme et son épée, qui représentent son but et le moyen d'atteindre et de conserver ce but. Tout en lui trahit la soif de dominer, car sa jalousie n'est pas dictée par l'amour, ou au moins son amour ne se ramène pas au sentiment et à la volupté. Le comte de Vallier ne sort jamais de son cadre pour prendre les dimensions d'un être vivant; il reste figé dans la jalousie et le dépit qui le caractérisent dès la première scène où nous le voyons - endormi sous la sombre voûte de la cathédrale, mais la main au dessus de l'épée à son côté. Le tableau est des plus frappants ici, avec le remarquable contraste entre l'inconscience du sommeil et l'attrait instinctif, entre la rude main et la grosse poignée de l'arme; la tension se résout par le glissement vers le fer et l'inévitable réveil de l'ogre endormi. Plus tard, également, à la sortie par la porte latérale, ou, la dernière fois que nous le voyons, au palais du roi, le comte de Vallier ne s'identifie qu'avec les qualités qu'il symbolise, sa féroce jalousie et l'impuissance de sa soif dominatrice, sans que jamais un autre élément ne survienne pour lui donner les dimensions d'un être complet. Jamais nous ne percevons en lui une douceur quelconque, une hésitation, le moindre élan de générosité. Il reste le mari-tyran, le petit méchant, qui ne nous touche même pas quand il est envoyé à sa mort par le roi. S'il y avait jamais eu de l'humanité en lui, il l'a perdue par le ridicule; la manche soyeuse de la robe de sa femme qui lui reste

entre les mains (au lieu de la femme qu'il avait voulu dominer et posséder) nous fait sourire; et sa fière réponse au roi qui l'a surpris aux écoutes derrière la porte ("j'aime mieux un coup de hache à la tête que l'ornement du mariage à mon front"), ne suffit pas à lui rendre la dignité qu'il a perdue. En effet, il est repoussé dans le plus grand ridicule par la réponse du roi: "Vous pourrez avoir l'un et l'autre". Le comte Aymar de Poitiers, sire de Saint-Vallier, est un tout petit méchant homme et, gonflé à peine par sa rage impuissante, il s'éloigne de l'histoire qui n'a pas tout à fait réussi à lui donner vie.

Le roi Louis XI était un personnage complexe que Balzac avait étudié en profondeur. Mais, bien que l'auteur nous dise qu'il s'agissait d'un homme "auquel la débauche ne déplaisait pas" (IX, 911), d'un licencieux et d'un cruel, c'est son côté humain qu'il a choisi de souligner, son mélange de vulnérabilité de d'agressivité, sa volonté de dominer et sa nostalgie de jeunesse. Pour Louis XI le pouvoir ne semble pas être cette soif inextinguible qui distingue plusieurs des créations balzaciennes, de l'artiste à la recherche de son absolu au gentilhomme affamé d'immortalité. Chez lui le pouvoir est mis au service de son humanité, au jour le jour, selon la nécessité ou le caprice du moment.

La présence du roi, dans cette histoire, est nécessaire pour établir une tension entre les événements et leur résolution, soit pour l'intrigue amoureuse, le vol des bijoux, la condamnation du jeune homme, ou le mystère du vol. Les événements reviennent tous entre les mains du monarque comme des fils dont il défait

les noeuds, avant de rétablir l'ordre. Pourtant le roi est trop près des personnages et de ce qui leur arrive, pour qu'on puisse voir en lui le héros traditionnel qui intervient avec maîtrise et dignité pour rétablir la paix, conservant son détachement et une complète objectivité. Ce roi, au contraire, est très humain, très près de ses sujets et il "mêlait volontiers la majesté royale aux scènes de la vie bourgeoise" (IX, 942). Loin d'être amoindri par cela, Louis XI acquiert sa grandeur et sa place dans notre histoire justement par ses interventions et par son intérêt à la vie de tous les jours.

Le personnage du roi est étroitement lié à celui de Cornélius, par la similitude et la dissemblance qui existent entre eux. Si tous deux exercent impitoyablement leur pouvoir - l'un par sa couronne, l'autre à travers ses immenses richesses - chez le roi nous sentons souvent le jeu et l'humour, tandis que Cornélius a l'acharnement maladif des possédés. Notre première rencontre avec Louis XI chez son barbier, le surprend en train de discuter la folie de son argentier, qui se voit constamment persécuté par les voleurs et envoie tous ses pauvres apprentis à la potence. Pourtant, quand le barbier insinue que le roi a bien le pouvoir de se débarrasser du torçonnier et de s'emparer de son or, le roi répond:

Ne me donne pas de mauvaises idées. Mon compère est un homme plus fidèle que tous ceux dont j'ai fait la fortune, parce qu'il ne me doit rien, peut-être. (IX, 915)

Malgré le ton de plaisanterie du roi, on sent qu'il a du respect pour son farouche trésorier; et ce respect n'est pas dicté seulement par la fidélité de Cornélius, mais par le sérieux et la violence de ce maniaque possédé de sa pensée unique. C'est que cet

homme a dépassé par son avarice tous les désirs et toutes les émotions des humains et, de sa tour d'or, il regarde et manipule la vie du royaume mieux qu'un roi. Ce qui tempère l'admiration du roi et l'empêche de lui en vouloir, pourtant , c'est qu'il sait que Cornélius est affaibli par le moyen même qui lui donne le pouvoir, car son or le possède aussi.

La deuxième fois que nous voyons le roi, c'est encore à propos du torçonnier. Celui-ci, seul entre ses sujets, et beaucoup plus même que les membres de la famille royale, peut se rapprocher de lui et lui parler. Louis XI écoute distraitement l'histoire de vol des bijoux et, distraitement, il accorde la peine de mort au prétendu voleur - sans la malice calculée du sadique, mais aussi sans charité ou justice, car il ne croit pas à cette dernière histoire de vol. C'est tout simplement que rien n'est sacré pour le roi, ni la vie des autres, ni leurs intérêts, sauf le moment, dans lequel il projette sa volonté et l'exercice éphémère de son pouvoir. On dirait un adolescent grandi trop vite, avec la cruauté inconsciente et les élans de générosité des enfants.

L'oeuvre balzacienne est une symphonie de contrastes, entre événements, entre caractères, et parmi les caractères eux mêmes. Si Louis XI représente un contraste et une alliance avec Cornélius, il contient en lui-même le germe de la contradiction. Balzac nous montre son pouvoir (le gens accourent dès qu'il lève le doigt, sa parole rend la vie à un condamné, et elle inflige la mort à un puissant seigneur) et son immense faiblesse. Le roi, comme un enfant non rassasié de vie, a peur de la mort. "Puis-je manger de la lamproie?" (IX, 936) demande-t-il timidement au médecin qui le soigne; et, plus tard, à Cornélius qui lui annonce

la triste fin de sa soeur: "Assez! s'écria Louis XI qui n'aimait pas à entendre parler de la mort" (IX, 951). Entre ces deux pôles, l'immense pouvoir royal et la faiblesse humaine, cet homme qui s'accroche au plaisir de vivre, bien qu'il se plaise à dominer ou à écraser toute vie, il existe une tension qui nous permet de reconstruire l'être entier. Louis XI a de l'humour, même s'il s'agit souvent d'un humour un peu méchant; avec Marie qui nie qu'il y ait eu aucune inconvenance entre elle et d'Estouteville, il plaisante:

Non! Ah! par saint Carpion! il mérite la mort! le drôle n'a pas trouvé ma fille assez belle peut-être! (IX, 940)

Il a de l'imagination: comme dans l'épisode de la farine répandue sur le parquet pour dénoncer la présence du voleur. Il est obstiné, car il ne renonce pas au projet de trouver le coupable. Il a gardé un petit coin de tendresse dans son coeur endurci, pour Marie-pleine-de-grâce. Il a la fierté du nom, et la seule fois que nous le voyons vraiment fâché, c'est quand il apprend que Marie était saignée par son mari qui voulait épuiser ainsi ses forces.

Ah! ah! monsieur de Saint-Vallier, vous versez ainsi le sang royal, s'écria le roi dont les yeux s'allumèrent de courroux. (IX, 941)

Nous sentons en ce monarque se déployer toute la gamme des émotions, dictées par sa virilité, son énergie et ses faiblesses. Il est le plus complet des personnages présentés dans cette nouvelle, un être que l'auteur a bâti en chair et os, avec ses éclairs de puissance et la fragilité de son équilibre bien humain.

Nous arrivons finalement au personnage de maître Cornélius. Peut-être n'est-il pas tout à fait le personnage central qu'in-

diquerait le titre de la nouvelle, mais il gagne en importance sur les autres dans ce recueil "philosophique", car il illustre la force combative d'une idée dans l'esprit de l'homme. Cornélius n'est pas un avare dans un être complet, comme pourrait l'être le roi, ou comme l'est le père Grandet, avec une personnalité et une ruse individuelle; il est plutôt 'l'avare', car l'étroite limite de la nouvelle ne permettait pas un développement lent et progressif jusqu'à l'être que nous rencontrons. Nous ne pouvons donc pas reconstruire sa vie, pas plus d'ailleurs que nous ne l'avons fait pour Marie de Vallier, le jeune d'Estouteville, ou même le roi. Mais nous pouvons nous projeter au-delà du symbolisme de cette créature recoquevillée dans sa passion, et chercher l'étincelle d'humanité qui l'a fait palpiter.

Le lien qui existe entre Cornélius et le roi n'est pas subtil, et l'auteur l'annonce dès sa présentation encore indirecte du personnage.

Rusés, défiants, avares; également politiques, également instruits; supérieurs tous deux à leur époque, tous deux se comprenaient à merveille; ils quittaient et reprenaient avec une même facilité, l'un sa conscience, l'autre sa dévotion; ils aimaient la même vierge, l'un par conviction, l'autre par flatterie; .. (IX, 911)

Nous pouvons élargir notre compréhension de ces deux êtres l'un par l'autre, en les opposant et en traçant les similarités entre eux. La cruauté du roi, nous semble-t-il, est dictée par un mépris instinctif pour tout ce qui ne le touche pas directement; il écoute à peine l'avare qui se plaint d'avoir été volé, par exemple, mais il lui accorde sans hésiter la mort de l'accusé, qu'il savait être innocent - ou qu'il saurait l'être, s'il voulait y réfléchir. Mais la cruauté de Cornélius, qui est respon=

sable de la mort de tous ses apprentis, est périphérique, indirecte, rattachée à son avarice et à l'horreur d'être volé. Si, en découvrant le vrai coupable, le roi sourit à l'idée de tant d'innocents qui ont été envoyés à la potence, Cornélius en est hanté et en meurt de remords. Et nous découvrons ici un autre des contrastes balzaciens: l'être humain, le roi jouisseur aux élans passionnés et généraux, a moins de pitié et de conscience que cet être dur et brutal assoiffé d'argent.

Notre rencontre avec Cornélius nous renvoie à la première scène dans l'église, où les statues semblaient vivantes et les hommes restaient figés dans le noir.

De chaque côté de cette porte se trouvait une figure encadrée entre les deux barreaux d'une espèce de meurtrière. Il avait pris d'abord ces deux visages pour des masques grotesques sculptés dans la pierre, tant ils étaient ridés, anguleux, contournés, saillants, immobiles, .. puis, il finit par voir, dans chaque figure creuse, sous l'ombre des sourcils, deux yeux d'un bleu faïence qui jetaient un feu clair (IX, 918)

Le spectateur est d'Estouteville qui se présente comme apprenti; les deux figures sont celles de Cornélius et de sa soeur. Dès cette première description, l'avare paraît figé dans la pierre, représentant symboliquement la dureté de son âme; sa soeur n'est que son ombre, l'écho de sa passion, et elle ne joue aucun rôle dans l'histoire.

La nouvelle, nous le savons, ne présente pas toute la vie de ses personnages, mais un événement qui doit les révéler et les pousser vers une conclusion dramatique. Jusqu'ici cette règle n'a pas été respectée par Balzac, car, si nous considérons la visite nocturne d'Estouteville à Marie comme l'événement dramatique de l'histoire, nous reconnaissons que cet événement en-

chaîne tous les autres, mais il ne sert pas à révéler subitement l'esprit caché des personnages. Le romanesque du jeune Georges s'était déjà révélé à l'église, et ainsi le mélange de désespoir et d'espérance passionnée de Marie de Vallier. Pour le caractère de Louis XI, il n'y a ni éclat ni sommet; chaque événement se déroule séparément dans sa vie, sans qu'aucun d'entre eux puisse le dominer ou l'effacer. Mais avec maître Cornélius nous revenons à l'illustration traditionnelle du personnage de la nouvelle, qui a besoin d'un sommet dramatique pour révéler son essence.

L'histoire, jusqu'ici, avec ses complications et son mystère, peut être considérée comme une longue préparation à l'élément essentiel, qui fera crouler l'édifice d'or soigneusement bâti et plongera maître Cornélius dans le désespoir et dans la mort. L'amour de Marie et de Georges, la présence de l'apprenti chez le torçonnier, l'inculpation de vol et le pardon du roi, tout devait aboutir à la visite de Louis XI à la Malemaison. Dès ce moment commence à opérer le changement, qui doit se révéler, dans l'âme du vieil avare - changement instinctif au commencement, et dramatique à la fin.

La méfiance de Cornélius nous est déjà bien connue, et l'arrivée du roi et de ses gens provoque l'effroi que la présence de tout ce monde doit naturellement apporter à un reclus jaloux de ses possessions. Nous sentons aussi en lui comme un malaise, que n'explique pas le pouvoir du roi - car le roi n'avait jamais fait peur à Cornélius jusqu'ici. Il n'y a rien dans l'histoire qui porte témoignage de cela, mais l'atmosphère vague et insaisissable, crée subitement l'attente. "Je gage mille

écus de te trouver le criminel", dit le roi; et Cornélius, toujours prêt à saisir l'occasion de s'enrichir, s'empresse de répondre: "Trouvons-le, sire, et ne gageons pas". Il 'sait' que le voleur sera démasqué.

L'inconscient, que Balzac a souvent présenté comme l'idée qui prend possession d'un être malgré lui (comme dans "L'Auberge rouge" ou l'"Adieu"), est la clef du mystère de cette histoire. Cornélius, hanté par la peur de perdre son trésor, allait le cacher, à son insu même, parmi les ténèbres du sommeil et de la nuit, dans les coins les plus secrets de sa vaste maison. C'était lui le voleur, lui qui se dépouillait sans en avoir conscience, errant sur les toits, éperdu et solitaire, suspendu sur l'abîme de sa nuit intérieure. Il est seul, tout seul enfin, car l'or qui lui donnait le pouvoir l'a trahi, et sa seule compagne est morte. Il fait un dernier effort pour se dominer, en se refusant le sommeil qui l'avait trompé, mais il est trop tard; il a à jamais perdu la force mystique qui lui avait épargné les émotions des humains. Avec sa solitude, il retrouve un élan d'humanité, la douleur d'un homme frappé par sa perte, les larmes, et le désespoir. Incapable d'accepter sa place dans le monde des hommes dont il s'était éloigné, "il se coupa la gorge avec un rasoir".

Si Balzac avait vraiment conçu une nouvelle ici, avec la forme et les règles que le genre passe pour comporter, il aurait présenté les événements succinctement, pour se concentrer sur cette dernière partie. Mais "Maître Cornélius" n'est une nouvelle que par la longueur, et reste plutôt un récit ou un court roman par l'intrigue.

"Gobseck".

Autant que "Maître Cornélius", "Gobseck" est un long récit plutôt qu'une nouvelle dans le sens conventionnel du mot, avec un intrigue complexe et plusieurs personnages. Mais il n'y a pas de doute ici que le point principal de l'histoire - malgré la multiplicité des personnages dont nous entrevoyons les nuances - est la personnalité de Gobseck. Il s'agit ici d'un avare-ethète, d'un être qui hausse la puissance de l'or jusqu'à une atmosphère raréfiée et presque spirituelle. Si Balzac ne l'avait pas ramené, à la fin de l'histoire, à un état d'humanité malade et vaincue, nous aurions pu croire que son rêve de dominer les vies, impassiblement, éloigné, comme le dieu d'un mythe, était un rêve réalisé. Mais pour Balzac tout rêve qui pousse les hommes à dépasser leur humanité et à se projeter dans le domaine des dieux, est un rêve tragique que la vulnérabilité humaine finit toujours par briser.

"Gobseck" parût en avril 1830, huit mois à peine avant "Maître Cornélius". Mais si dans cette dernière nouvelle Balzac suggère que Cornélius était assoiffé de domination, nous ne voyons que la hantise et la déchéance causées par son avarice, car les événements principaux se placent à la fin de sa triste carrière. Pour Gobseck, au contraire, c'est de son pouvoir que nous sommes les témoins, son habileté à manœuvrer en sourdine les vies et l'avenir des êtres. L'histoire se concentre en effet sur sa vie, et ce n'est qu'à la fin, sur son lit de mort, que nous comprenons que lui aussi, il avait fini par être dominé par le moyen même qui lui avait conféré son pouvoir.

L'intrigue de cette histoire s'étend sur trois parties:

celle de l'étrange personnalité de Gobseck, bien sûr, celle des Restauds, et aussi, d'une manière plus indirecte, celle du narrateur des événements, l'avoué Derville. Nous rencontrerons plus tard, dans Le Père Goriot, tous ces personnages, et ce sera ainsi la genèse de La Comédie Humaine. Mais si "Gobseck" nous aide à comprendre les événements du tragique roman paru quatre ans plus tard, tout oeuvre balzacienne se suffit à elle même et n'a nul besoin d'autre appui. Pourtant, l'existence du Père Goriot nous indique que les éléments de l'un des chefs-d'oeuvre du roman étaient déjà présents dans cette nouvelle, et qu'ils auraient pu ici être développés en une oeuvre plus longue. "Gobseck" contient en effet, bien des éléments du roman - complexité d'intrigue, variété de personnages - mais son unité psychologique crée l'unité de ton si essentielle à la nouvelle. Par unité psychologique nous voulons dire que tous les événements - soit l'achat du cabinet d'avoué de Derville, l'irresponsable amour d'Anastasie pour Maxime de Trailles, la tragédie du comte Restaud et sa mort, ou l'héritage de son fils - se ramènent au vieil avare pour illustrer sa psychologie.

Derville, encore jeune et étudiant en droit, est le voisin et seul 'ami' de Gobseck. Mais l'amitié est toujours fonction des êtres qui la professent; chez Gobseck, qui a réservé tout son amour pour la puissance de l'or, elle est raison beaucoup plus que sentiment. Ce "philosophe de l'école cynique" reconnaît tout simplement en Derville - et plus tard dans le comte Restaud - l'être exceptionnel qui ne transige jamais avec la dignité et la probité de sa personne pour un gain d'argent ou de pouvoir.

Le Derville qui raconte son histoire brièvement, et celle de Gobseck en divers détails, est un homme âgé qui a été témoin de passions bouleversantes, de tragédies et de mesquineries, sans perdre sa douceur et sa confiance dans la bonté. Il veut maintenant faciliter l'amour entre Camille de Grandlieu et le comte Ernest Restaud. Puisque la mère de Camille se dresse contre une alliance avec un jeune homme sans moyens et le fils d'une femme dont la passion a été si destructrice, Derville se décide à raconter l'histoire de Gobseck. Cette histoire expliquera comment la fortune du jeune Ernest a été conservée à son insu et à celle des membres de sa famille, et comment elle a été arrachée à la soif dissipatrice de sa mère. Nous apprenons que son père, le comte de Restaud, se sentant près de mourir, affaibli par les événements qui lui avaient révélé l'étendue de la folie de sa femme, inspiré par une confiance instinctive en le vieil avare (qui venait d'acheter à un vil prix ses plus beaux bijoux de famille!) lui avait confié toute sa fortune avec un faux acte de vente. Pour garantir le retour de cette fortune à son fils aîné, dès qu'il serait arrivé à sa majorité, il avait rédigé des lettres de change qu'il voulait confier à Derville. La présence vigilante et soupçonneuse de sa femme à son lit de mort, empêche cette transaction, et les lettres sont brûlées par elle sans qu'elle le sache. La fortune des Restauds est donc légalement entre les mains de Gobseck, qui la gardera jalousement jusqu'au jour de sa mort, tandis que Derville reste le témoin impuissant de la pauvreté de la comtesse et de ses enfants. Gobseck a voulu que ces enfants apprennent la dure leçon de la vie et des hommes; à sa mort, on découvre qu'il avait sagement administré

la fortune du jeune Ernest, qui pouvait maintenant entrer en possession de ses biens. Le mariage entre lui et Camille devient donc une possibilité.

Ce que nous venons de raconter résume les faits en gros. Ce qui manque est le progrès des événements qui, en dévoilant les caractères, fait ressortir ce que nous n'hésitons pas à appeler la grandeur de Gobseck; ce qu'un court résumé pareil ne souligne pas non plus est la magie du conte, la fascination que les éléments combinés exercent sur le lecteur, et l'art balzacienne au sommet de sa puissance imaginative dans la création d'un être qui vivra longtemps dans notre mémoire.

Ce que la présentation a d'insolite dans cette nouvelle est que le personnage principal s'analyse lui-même, pour laisser plus tard illustrer par les faits ce qu'il a déjà expliqué. Plutôt que d'interpréter les événements - comme nous sommes obligés de le faire pour la plupart des histoires - nous n'avons ici qu'à reprendre les paroles de Gobseck et les quelques explications de Derville, pour arriver à combler les lacunes laissées par les contradictions apparentes dans la personnalité de l'avare. C'est comme si l'auteur avait visé à créer un personnage trop compliqué pour laisser au lecteur le soin de l'expliquer. Le conte ne présente donc pas le mystère des personnalités qui si souvent encourage notre imagination dans une lecture de Balzac. L'auteur développe tout de même une tension créée par la lutte inavouée et silencieuse entre le vieux philosophe-avare et les êtres que l'angoisse et le désespoir amènent chez lui.

Gobseck, plus que Claës ou Frenhofer qui ont échoué dans leur lutte acharnée pour reculer les limites de l'humain, est

un créateur qui a lancé son défi au monde pour obtenir sa place au niveau des dieux. Renfermé dans sa maison froide et claustrophobique, il laisse la vie venir à lui, il attend que les passions se dévoilent devant lui dans toute leur violence et leur avilissement, par la présence des infortunés qui mendient un grain de son pouvoir - sans qu'ils le touchent ou obtiennent de lui la moindre réaction émotive. "Ces sublimes acteurs jouaient pour moi seul, et sans pouvoir me tromper" (II, 636). Gobseck perce tous les secrets, la honte, la ruse, les désirs inavoués; il est l'homme qui s'est fait dieu, à force de volonté, parce qu'il l'a désespérément voulu. Après avoir tout vécu, tout vu, et tout souffert, il s'est mis au dessus de la souffrance et de la joie, et il s'est poussé au delà de la fragilité humaine.

Gobseck est l'homme-dieu beaucoup plus que l'homme-avare. L'avarice n'est qu'un moyen chez lui; le but, c'est la puissance, dont nous sentons mystérieusement la présence dans l'histoire. Mais Gobseck atteint à un si haut degré de discipline et de détachement qu'il pourrait nous paraître parfois enveloppé de brume - un être irréel, une abstraction d'usurier, flottant dans le silence sans bornes de sa solitude et de son impersonnalité. Pourtant, nous découvrons dans cet être glacial et calculateur la lueur d'une sensualité que sa volonté n'a pas réussi à supprimer, un élan de joie, un désir farouche de possession, une volupté surgie de l'inconscient, devant la beauté: un objet d'art, la grandeur d'un sentiment, le puits de la souffrance. Tout ce qui excède la moyenne éveille en lui un frisson, une agitation, qui fait subitement surgir son humanité cachée.

Ses joues pâles s'étaient colorées, ses yeux, où les scintillements des pierres semblaient se répéter, brillaient d'un feu surnaturel. Il se leva, alla au jour, tint les diamants près de sa bouche démeublée, comme s'il eût voulu les dévorer .. (II, 648)

Il est transposé subitement hors la réalité de l'usure et, saisi par la beauté de ces diamants extraordinaires, il se perd pendant un moment dans le monde des sensations. La vue de la comtesse Restaud l'avait jadis ému, aussi, et la peinture qu'il nous fait du désordre de sa chambre (où il avait été introduit pour réclamer l'argent d'une lettre de change) est un tableau de sensualité où chaque détail évoque une nostalgie d'abandon: les souliers de satin blanc, les fleurs éparpillées, les jarretières, les diamants, gisant ça et là, sur le lit d'acajou, sur la chaise, ou la causeuse. Les images que le vieil avare nous offre sont frémissantes de volupté: "Des bas que le moindre souffle d'air aurait emportés, étaient tortillés dans le pied d'un fauteuil", "Sous des draperies voluptueusement attachées, un oreiller enfoncé sur un édredon de soie bleue .. offrait l'empreinte de formes indécises". Ses regards sont des caresses, douces et tendres, palpitantes de désir et de joie, comme celle d'un amant:

elle inspirait l'amour, et me semblait devoir être plus forte que l'amour. Elle me plut. Il y avait longtemps que mon coeur n'avait battu. (II, 633)

Nous découvrons d'énormes contradictions dans cet homme qui épargnait jusqu'à sa voix, qui évitait les relations de sa famille et tout attachement de coeur. Cet être qui s'était renfermé en lui-même et vivait solitaire et satisfait, philosophe éloigné du courant de la vie, se transforme tout d'un coup, devant la beauté, en un voluptuaire de sensations et d'émotions. Mais

ces contradictions ne provoquent pas de conflit chez lui; elles représentent plutôt une double couche parallèle de la même personnalité, ou peut-être un petit élan d'humanité qui doit mitiger l'inflexibilité de sa profession. Nous n'avons pas le droit de réinventer sa vie, mais nous sentons que sa jeunesse a été dominée par les émotions qu'il regrette dans la vieillesse ("je donnerais mille francs d'une sensation qui me ferait souvenir de ma jeunesse"); les émotions, et donc sa vulnérabilité humaine, ont été dominées ensuite, dans l'âge mûr. Mais la vie de Gobseck est comme un cercle qui, en se fermant, le ramène vers son commencement, à la jeunesse des émotions et de l'irrationnel. La richesse, qu'il avait voulu posséder comme les rênes du pouvoir et l'escompte de son innocence perdue, se replie à la fin vers l'enfance, dominée par l'illusion, où le moyen devient le but. Mais c'est une enfance lucide, où l'acharnement et le désordre sont dictés par une passion qui, en s'éteignant, se rapproche presque de l'indifférence. Gobseck, qui a voulu guérir sa méfiance de l'homme par la solitude, n'a pas d'héritiers. Son or n'est à personne; il est le legs d'une vengeance qui ne s'est pliée que devant la mort.

Cette pièce était encombrée de meubles, d'argenterie, de lampes, de tableaux, de vases, de livres, de belles gravures, roulées, sans cadres, et de curiosités. .. En ouvrant un livre qui me semblait avoir été déplacé, j'y trouvais des billets de mille francs. (II, 671)

Le désordre de cette chambre nous ramène à l'autre, où son coeur avait palpité de jeunesse et de désir. Le rêve de beauté inspiré par Anastasie se dissipe et se rapproche étrangement de ce cadre de déchéance et de mort. C'est que la chambre de la

belle comtesse ne respirait pas l'amour, mais la passion; et cette chambre-ci "voisine de celle où Gobseck était expiré" est la dernière étape du même élan de fuite et de gloire. La joie des sens, ou la soif effrénée de domination, toute passion, finit dans une chambre où "fourmillent des vers et des insectes".

Le didactisme balzacien est ici plus évident qu'ailleurs; Gobseck est un personnage-à-thèse, un symbole de l'avarice haussée au niveau de la spiritualité, et s'affaissant à la fin au plus bas du matérialisme et de la dégradation. Malgré cela - comme le Shylock de Shakespeare, ou même le Fagan de Dickens - il vit, et il nous impose sa réalité de ruse et de calcul, sa vision cynique du monde, et son inflexible et étrange probité.

Notes du Chapitre IV.

1. Shakespeare a célébré l'immortalité de l'oeuvre dans plusieurs de ses sonnets, notamment le XVIII: ".. But thy eternal summer shall not fade, / Nor shall Death brag thou wander'st in his shade, / When in eternal lines to time thou grow'st: / So long lives this, and this gives life to thee".
2. Maurice Bardèche. Une Lecture de Balzac. Paris: Plon, 1941, p. 76.
3. Voir par exemple, dans le VII volume de la Pléiade, à la page 433, "Il est dans la nature de toutes les âmes .. qu'un sentiment de calme succède à une agitation violente, car, si les sentiments sont infinis, nos organes sont

bornés" et, à la page suivante, une généralisation également magistrale et maladroite sur le comportement d'un homme courageux en cas de danger, et ses causes.

4. Balzac, un an à peine après la Révolution de Juillet, avait déjà imaginé deux rencontres entre trois acteurs de cette révolution qui, tous trois, exprimaient leur amertume à avoir vu ce grand élan s'arrêter et la politique, comme devait la dénommer Péguy, remplacer brutalement la mystique. Bernard Guyon, dans sa Genèse du Médecin de Campagne, La Création littéraire chez Balzac, Paris: A. Colin, 1951, a étudié ce curieux texte, "Deux Rencontres en un An".
5. Voir Bernard Guyon, La Pensée politique de Balzac. Paris: Colin, 1947; et Jean-Hervé Donnard, Les Réalités économiques et sociales dans La Comédie Humaine. Paris: Colin, 1961, chapitre sur "Le Règne des Dynasties bourgeoises".
6. L'ouvrage de E. Preston Dargan, The Evolution of Balzac's Comédie Humaine, Chicago: University of Chicago Press, 1942, à la page 1597, reproduit le projet qu'avait noté Balzac dans ses carnets: "Un homme d'état agissant pour le pays et pour lui. Un pauvre diable pour sa famille, les mêmes scènes en bas et en haut. Le ministre a une statue, l'artisan est au bain. Intituler: Les deux Extrêmes". Ce projet fut réalisé dans "Z. Marcas", avec de nombreuses additions qui rendent le récit vivant et campent avec pittoresque ce personnage d'ennemi de la médiocrité.
7. Richard Thieberger. Le Genre de la Nouvelle dans la Littérature allemande. Paris: Minard, Les Lettres Modernes, 1968. p. 46.

V. Etudes de Femmes.

Les contemporains de Balzac, et ceux comme Théophile Gautier qui l'ont admiré et aidé, et ceux qui, tel Saint-Beuve, ne cachaient pas leur jalousie de son succès et leur mépris pour son art jugé un peu gros, n'ont pas manqué de répéter que son succès lui venait des femmes. Il s'était fait leur confident, parfois leur confesseur; il reçut d'elles, dit-on, plus de douze mille lettres; il se plut, pour encourager le véritable culte que le sexe féminin lui voua, à répandre sur ses récits "l'odore di femmina" dont parlent volontiers les romanciers libertins. Dans son premier article important consacré à Balzac, le 15 novembre 1834, dans la Revue des deux Mondes (repris dans le tome II des Portraits contemporains), Sainte-Beuve, qui aimait à attribuer ses opinions les plus insidieuses à des amis (souvent fictifs) cite telle parole de Jules Janin: "La femme et à M. de Balzac; elle est à lui dans ses atours, dans son négligé, dans le plus menu de son intérieur; il l'habille, la déshabille". Le célèbre critique renchérit là-dessus et dépeint le romancier comme pénétrant symboliquement dans les alcôves et s'arrogeant "le droit de parler à demi-mot des mystérieux détails privés qui charment confusément les plus pudiques". Rendu furieux par la colère que cet article, occasionné par La Recherche de l'Absolu, avait soulevée chez Balzac, et d'ailleurs par l'impuissance de la critique à diminuer le succès du romancier et du conteur, Sainte-Beuve est revenu, notamment dans Mes Poisons,¹ sur ces "maléfices" (il emploie le terme) par lesquels l'auteur du Lys dans la Vallée, rivalisant avec

le Volupté du critique-romancier, s'était insinué dans les chambres et les boudoirs féminins comme un "manicure" ou un "marchand à la toilette".

Le fait est que, dans plusieurs de ses grands romans et dans un bon nombre de ses nouvelles, Balzac s'était institué le peintre de la femme. Plus que beaucoup d'autres romanciers, peut-être même plus que nul d'entre eux en France, il sut se placer au point de vue des femmes. Certes, ni Fielding, ni Sterne ne l'avaient fait, et pas davantage Walter Scott, que les personnages discutant dans Les Illusions Perdues (Pléiade IV, p.649), blâment pour le manque de vérité et de vie de ses peintures de femmes. Et la Charlotte de Werther et l'Ottilie des Affinités Electives manquent pareillement de densité psychologique et de ces détails sur leur physique, leur toilette, leurs gestes qui suggèrent la complexité et l'artifice des femmes. Les prédécesseurs de Balzac étaient nombreux en France: Manon Lescaut, la Marianne de Marivaux, ainsi que celle par qui Balzac à ses débuts fut touché le plus profondément, la Julie de Rousseau. Il y a plus de poésie de la femme, plus de tendresse, plus de naturel dans les chapitres où Stendhal, avec beaucoup moins de phrases et un minimum de description physique, fait vivre Mme de Rênal ou La Sanseverina. Mais la galerie des personnages féminins chez Balzac reste probablement, jusqu'à Proust, la plus variée de la littérature romanesque française.

Sans doute, c'est dans les longs romans que l'imagination créatrice de Balzac pouvait se donner libre carrière et opposer tel personnage féminin à tel autre, ourdir des intrigues complexes,

mettre à nu les combinaisons de séductrices artificieuses ou l'inépuisable naïveté et la bonté obstinée d'épouses ou d'amantes fidèles: Béatrix, ou La Cousine Bette, ou même les Splendeurs et Misères des Courtisanes. C'est dans les romans que certaines dames inclinées à prêcher pouvaient écrire à de dociles amants d'interminables épîtres de conseils sur les embûches de la vie; ou bien elles se révélaient elles-mêmes avec complaisance. Mais il se glisse aussi quelque monotonie dans les actions et les pensées de ces héroïnes. Il semble parfois que l'auteur lui-même se lasse d'elles.

Dans les récits ou nouvelles, Balzac s'interdit les longs développements d'explication didactique ou, s'il leur fait une place, comme dans la peinture du paysage tourangeau au début de "La Grenadière", ou les généralisations sur le caractère des Polonais dans "La fausse Maîtresse", le rythme de la narration est ralenti et les lenteurs accumulées impatientent le lecteur. Bien sûr, le cadre d'une nouvelle ne permet pas la représentation de personnages à forte volonté, "la seule chose qui, dans l'homme, ressemble à ce que les savants nomment une âme", déclare Balzac dans "Jésus-Christ en Flandre" (IX, 259). Une Mme Marneffe exécutant ses plans de bataille longuement calculés a besoin du passage du temps que le roman, avec ses méandres, la multiplicité de ses intrigues secondaires, permet. L'incroyable patience de ces Grisélidis que sont fréquemment les épouses soumises et dolentes chez Balzac (Mme Claës ou Mme Grandet ou la baronne Hulot) n'est frappante justement que parce qu'elle subit pendant de longues pages et des années les assauts

de l'égoïsme ou de la monomanie de leurs époux. On ne comprendrait guère Mme de Mortsauf elle-même sans la peinture au ralenti de sa vie d'humiliée, de ses combats silencieux avec elle-même, de ses enfants, des fleurs disant leur message symbolique. Les personnages féminins dans les nouvelles sont rarement agissants. Ils sont esquissés plutôt que fouillés dans tous leurs recoins; nous ne les voyons pas grandir de fillettes en femmes, de jeunes filles en épouses, de pensionnaires au sortir du couvent en femmes adultères. Nous ne les voyons pas davantage vieillir. Ils, ou elles, meurent de phtisie, comme dans "La Femme abandonnée" ou apparaissent un jour déchues, pitoyables comme l'épouse de Gambara, mais inchangées. Mais les vignettes par lesquelles l'auteur nous fait apercevoir diverses facettes de leur être et deviner le conflit de leurs sentiments ont une grande force de suggestion. L'étroitesse même du cadre de la nouvelle, ne permettant pas au romancier d'user d'une technique de saturation, conserve à ces femmes éprouvées par leurs orages intérieurs plus de mystère que si nous savions tout, ou trop, sur elles.

Quelques-unes de ces nouvelles de Balzac où la femme est au premier plan ne mériteraient pas, aux yeux des puristes de la nouvelle, ce nom, que l'auteur d'ailleurs évitait. Elles n'en ont ni la condensation dramatique ni la surprise d'un dénouement touchant au tragique, ni même l'étrangeté que certains considèrent comme les ingrédients indispensables au genre du court récit. Balzac préférait le terme d'"études de femmes", qu'il a employé pour deux de ses titres. Il ne présente pas

en effet ses personnages féminins en action, si l'on peut dire, jouant de leur coquetterie, étalant leurs caprices, affolant ou désespérant les hommes, comme l'héroïne de "La Fanfarlo" ou celle de Carmen. Quelques-unes sont maladroites et sottes (la jeune femme du "Bal de Sceaux par exemple et même la pitoyable fille de petits commerçants mariée au peintre aristocratique dans "La Maison du Chat qui pelote"); la plupart ont l'intelligence du coeur, jugent en leur for intérieur et sans indulgence les maris égoïstes qu'elles ont, trop jeunes encore, épousés par convention, et elles ne jugent pas moins sévèrement les amants auxquelles il leur arrive de céder, pour combler le vide de leur existence ou se convaincre qu'elles n'ont pas perdu tout intérêt aux yeux de l'autre sexe. Il est arrivé à Balzac de se contredire à leur sujet, comme sur bien d'autres, politiques, sociaux, religieux. C'est le privilège d'un romancier sensible aux variations des tempéraments et peu soucieux de logique. Sans doute était-il sincère lorsque, comme cela lui arrive souvent, il dépeint la femme comme particulièrement redoutable pour tout homme qui veut créer: elle détourne et épuise l'énergie qu'il devrait conserver pour son oeuvre. Mais Balzac, ailleurs et bien des fois, reprenant une vue que Diderot avait déjà exprimée avec force en sachant que son coeur et sa tête n'étaient point d'accord, s'écrie que rien de valable ne se fait sans passion; et surtout qu'un personnage féminin est froid et faux sans cela. Dans sa Revue Parisienne, le 15 juillet 1840 (article sur Fenimore Cooper et Walter Scott), Balzac reprochait à ses deux prédécesseurs qu'il avait admirés d'avoir "le coeur froid". Il ajoutait,

Ils n'ont pas voulu admettre la passion, cette émanation divine supérieure à la vertu que l'homme a faite pour la conservation des sociétés.²

Daniel d'Arthez, dans Les Illusions Perdues formulait, dans son entretien avec Lucien, le même reproche. Scott, selon lui, était sans passion, ou bien inhibé par l'hypocrisie des mœurs britanniques que Balzac a souvent raillée.

Pour lui la femme est le devoir incarné ... Or la femme porte le désordre dans la société par la passion. La passion a des accidents infinis. Peignez donc les passions, vous aurez les ressources immenses dont s'est privé ce grand génie pour être lu dans toutes les familles de la prude Angleterre. (IV, 649)

Balzac, tout en voulant lui aussi préserver la société moderne du désordre et tout en prodiguant les discours moraux et réformateurs dans Le Lys dans la Vallée et Le Curé de Village, n'a pas craint, dans toute une partie de son oeuvre, de se faire l'analyste des passions. Mais ces passions ne se rencontrent guère, chez lui comme chez la plupart des romanciers français avant Proust et Giraudoux, qu'après le mariage. Il y a peu d'adolescents et de jeunes filles chez lui: il est vrai qu'à son époque, et dans ses récits, les femmes étaient mariées dès la vingtième année, sinon plus tôt: c'est avec, et après la maternité, que les jeunes femmes, se sentant seules et oisives, incomprises surtout, se laissaient complaisamment aller à leurs rêveries. C'est alors que leur maturité leur conférait le courage d'accepter un amour autre et qu'elles acquéraient assez de maîtrise d'elles-mêmes pour s'accepter sans trop de réticences. Balzac, pas plus que Flaubert ou Zola, ne semble avoir porté grand intérêt aux jeunes filles, dans la vie ou dans leurs oeuvres. Victor Hugo, sans prétendre creuser leur psychologie,

s'est penché vers elles (Cosette, ou Déruchette dans Les Travailleurs de la Mer) avec plus de volonté de les poétiser. Et la plus frappante des jeunes personnes non mariées dépeintes par un romancier français de l'époque balzacienne, Mathilde de la Môle, agit comme une Hermione déchainée ou une fanatique de la fierté voulant s'abaisser, en tous cas comme une créature rêvée par un homme et un peu mécanique dans son comportement, plutôt que comme la jeune fille que connaissaient les Français au dix-neuvième siècle.

"Le Bal de Sceaux", l'une des toutes premières nouvelles de Balzac, offre plus d'intérêt pour la peinture de personnages obstinés dans leurs idées politiques et dans leur nostalgie du passé que pour la présentation du caractère de la jeune fille.³ La nouvelle parut en avril 1830 dans le premier volume de Scènes de la Vie privée, et le titre, indiquant le vrai thème du récit, en était "Le Bal de Sceaux ou le Pair de France". La fille du comte de Fontaine a été élevée en enfant gâtée. La faute en est à sa sottise, qui l'a emplie de préjugés nobiliaires, et à l'exemple de son père: celui-ci, fanatiquement fidèle aux Bourbons, n'a pas voulu servir son pays sous l'Empire, préférant attendre, en boudant, le retour du roi. Mais Louis XVIII se soucie fort peu de lui et tient d'abord à rallier à son régime ceux qui ont du talent et qu'il importe de gagner, aux dépens de ces nobles dévoués à lui par définition et dont il est sûr. Enfin le comte de Fontaine en arrive à comprendre la situation nouvelle de la

France et qu'il faut au pays des forces vives. Balzac lui-même semble s'ouvrir aux idées des Saint-Simoniens sur la valeur des "producteurs" et de ceux qui, nobles ou roturiers d'origine, préparent l'avenir. Il redira dans Le Curé de Village et dans d'autres nouvelles (comme "Z. Marcas") qu'un régime clairvoyant doit avant tout attirer à lui et employer les jeunes gens intelligents. Sa fille cependant refuse le mariage avec un prétendant à l'esprit ouvert, rencontré au bal à Sceaux. Balzac trace de cette maladroite Célimène un joli portrait ironique (I, 83-84): ses traits, ses gestes, ses paroles et ses sourires pourraient être séduisants. Mais elle met en toutes choses une insolente fierté qui refroidit les prétendants. Tout en elle est voulu.

Elle s'était fait un fécond répertoire de ces airs de têtes et de ces gestes féminins qui expliquent si cruellement ou si heureusement les demi-mots et les sourires. (I, 83)

Elle reçoit les saluts des hommes avec une impertinence calculée qui dut frapper Proust, car il prête à certaines de ses grandes dames évitant d'accepter les compliments ou la main de Bloch des attitudes analogues. Elle est déterminée à n'épouser que le fils d'un pair de France. Malgré les airs plus sages de son père, elle refuse, sous le prétexte qu'il vend du drap, le jeune homme qui l'aurait rendue heureuse et qui, ironie du sort, deviendra en effet Pair de France. Elle se rabattra enfin sur un vieillard, un officier de marine breton en retraite, qu'elle ne trompera même point. La nouvelle, assez longue, est peu dramatique et la leçon que veut donner Balzac, semblable à celle de plusieurs fables de La Fontaine, est trop appuyée. Mais l'esquisse de la jeune fille entichée de sa noblesse et inflexible

dans sa prétentiveuse rigueur, est tracée avec finesse jusque dans la caricature.

"La Maison du Chat qui pelote", d'abord intitulée "Gloire et Malheur" parut en avril 1830 dans le second volume des Scènes de la Vie privée. Elle avait été composée l'année précédente dans un village qui borde la forêt de l'Isle-Adam: Balzac y avait accompagné sa maîtresse d'alors, la Duchesse d'Abrantès, veuve du Général Junot, femme pittoresque que Balzac devait aider à rédiger ses Mémoires et dont le prestige était grand auprès du romancier encore novice, plus jeune qu'elle de quinze années: elle avait connu les gloires et les déboires de l'Empire et passait même pour avoir accordé ses faveurs à Napoléon, ou reçu celles du maître de l'Europe. L'oeuvre, appelée "nouvelle" dans les éditions de la Pléiade et autres, atteint presque à la dimension d'un roman court. Les personnages y sont plus nombreux que dans la plupart des nouvelles; les événements s'y déroulent sur plusieurs années; les centres d'intérêt sont multiples. Entre les premiers romans de Balzac, non encore signés de son nom, et les grandes oeuvres qui vont commencer avec La Peau de Chagrin, cette longue nouvelle occupe une place importante. Bardèche y saisit la transition entre le premier Balzac, maladroit encore, malhabile à faire vrai et à placer ses personnages et évoquer le tragique sans recourir du mélodrame. Comme beaucoup des Scènes de la Vie privée, c'est autour du mariage que tourne ce récit sur deux époux mal mariés. On sait que la

mère de Balzac n'avait guère été heureuse en ménage et que son jeune fils, Henri, cadet du romancier (qui tourna fort mal et fut lui-même mal marié, à une femme plus âgée que lui) était le fils adultérin d'un ami de la famille, le Châtelain de Saché. Balzac n'ignorait pas non plus que son oncle paternel, Louis, n'avait pas eu une vie conjugale heureuse et qu'il avait en fait été guillotiné à Albi, le 14 juin 1819, pour avoir assassiné sa maîtresse.⁴

La description de la boutique de M. Guillaume, rue Saint-Denis, et du jeune homme à tournure élégante arrêté devant cette vieille maison dont ses yeux ne peuvent se détacher est célèbre. Balzac trace comme un tableau de genre hollandais et interprète en termes abstraits la physionomie du passant, un peintre en effet, pour qui le spectacle devient une oeuvre d'art. A la fenêtre d'un étage supérieur, il aperçoit une jeune fille, évidemment pure, innocente, fraîche et rose, aux yeux bleus, que Balzac compare très conventionnellement à une vierge de Raphael. C'est la fille cadette du boutiquier, différente au possible de sa soeur Virginie, sèche et raide, disgracieuse autant que sa mère, et souffrant de sa laideur. "Son oeil, clair comme celui d'un chat, semblait en vouloir à tout le monde de ce qu'elle était laide" (I, 26). Toutes deux sont les victimes d'une éducation trop sévère, qui les a tenues à l'écart de la vie. Le peintre, las de "la fugue des passions italiennes", car il revient d'un long séjour à l'Ecole de Rome, cristallisant autour de la souriante et silencieuse petite bourgeoise tous les rêves qu'ont pu lui inspirer les portraits de Raphael, du Vinci

et les languereuses toiles de Girodet (très cher à Balzac) fait de mémoire et avec amour le portrait de la jeune personne, Augustine. Il réussit enfin à parler au modèle, à demander sa main. Les parents se récrient bien haut. Mais enfin Théodore, s'il est artiste, est riche et noble. Le mariage a lieu et pendant un an environ le couple connaît le bonheur. La jeune épouse va devenir mère; son mari se reprend à sortir dans les salons, à dîner en ville. Bientôt il sourit des maladresses de langage d'Augustine, de son ignorance en matière d'art, de ses goûts de sage petite bourgeoise bornée. Il comprend que la mésalliance de l'esprit peut être plus funeste encore que celle du rang. Ses amis des deux sexes sourient devant lui de la candeur de sa femme. Elle n'a pas la plasticité ou l'hypocrisie de certaines personnes de son sexe qui ont l'art de s'adapter à toutes les situations et parviennent à épouser les intérêts de leur mari ou à le rendre jaloux. Son éducation trop puérile, comme celle de beaucoup de femmes du début du siècle dernier, ne lui permet même pas d'émanciper sa conduite en même temps que son intelligence. Elle va consulter sa famille, mais se sent désormais exilée de ce milieu de boutiquiers enrichis auquel elle n'appartient plus. Courageusement et en larmes, elle va demander appui à la duchesse qui est devenue la maîtresse de son mari. Celle-ci, émue, lui explique, bien trop tard, qu'on peut se laisser courtiser par un homme supérieur, mais non pas l'épouser. Elle lui apprend la plus élémentaire des lois de la dissimulation dans le mariage: plus on aime, moins on doit le montrer, surtout à un mari. Celui qui aime le plus est condamné à être délaissé.

Mais ces manèges de grande dame ou de rouée sont trop pour elle. Comme les plus touchantes, mais aussi les plus molles des héroïnes balzaciennes, elle n'a d'autre issue que la résignation. A vingt-sept ans elle meurt de chagrin. "Pour les puissantes étreintes du génie" conclut Balzac on faisant sans doute un retour sur lui-même, "il faut des femmes plus fortes que ne l'était Augustine" (I, 71). La pitoyable jeune épouse, élevée avec trop d'étroitesse et de rigueur, provinciale de Paris, ne sait point sentir, penser, vivre en dehors de son milieu. La description, superbement réussie, de la famille du drapier, de la boutique, d'une vie morne et sans désirs ou sans rêves, donnée au début de la nouvelle, esquissée à nouveau plusieurs fois pour montrer combien ces vies rangées sont imperméable au passage du temps, devient, à mesure que le triste dénouement approche, une implacable prison pour la jeune épouse. Elle est la femme martyre que son mari n'a pas suffisamment aimée pour la transformer.

C'est un peintre qui est aussi le personnage masculin au centre de la nouvelle intitulée "La Bourse" et, comme dans "La Maison du Chat qui pelote", la jeune fille qui va s'éprendre de lui est toute douceur et silencieuse tendresse. Mais le récit ne connaît pas de fin tragique. Tout y finit bien, trop bien sans doute, car l'impression qu'on en retire est celle d'une histoire anodine et mièvre, d'un amour naissant. Balzac lui-même n'y attachait pas un très haut prix et il fait dire, ou laisse dire, à son préfacier Felix Davin (XI, 246) que c'est

là "une de ces compositions attendrissantes et pures ... un des plus jolis tableaux de chevalet" de l'auteur, avec une saveur allemande. Le peintre est tombé de son échelle dans son atelier et a perdu connaissance. Une délicieuse jeune fille, ayant sur son visage toute la poésie que Balzac à ses débuts admirait chez ses deux peintres modernes préférés, Prudhon et Girodet, le ramène, assistée de sa mère, une vieille marquise. Toute deux habitent dans l'appartement au dessous et ont été effrayées par le bruit de la chute. Le peintre, une fois remis, rend visite à ses bienfaitrices. C'est l'occasion pour Balzac de s'étonner de l'adresse économe de ces Parisiennes qui, appauvries et vivant dans un logis modeste et parmi des meubles vieillots, conservent de la grâce et de la coquetterie. A trente ans ou presque (la nouvelle parut en 1833 et semble avoir été écrite assez vite et peu de temps avant), Balzac se pose déjà, ou pose, en interprète subtil des caractères féminins d'après les traits du visage. D'autres hommes s'y tromperaient, car il y faut de l'intuition.

Le visage de la femme a cela d'embarrassant pour les observateurs vulgaires, que la différence entre la franchise et la duplicité, entre le génie de l'intrigue et le génie du coeur, y est imperceptible. L'homme doué d'une vue pénétrante devine ces nuances insaisissables que produisent une ligne plus ou moins courbe, une fossette plus ou moins creuse ... (I, 339)

Le peintre va remercier sa gracieuse voisine en peignant son portrait. Sa rougissante pudeur est digne de Virginie, mais sans ce qu'avait d'apprêté et de trop doucereux l'héroïne de Bernardin de Saint-Pierre. Invité le soir à une partie de cartes, il s'aperçoit, rentré chez lui, que sa bourse a disparu

et ose à peine laisser errer ses soupçons sur la vieille dame noble tombée dans la misère. Mais, même si la jeune personne si pudique avait commis cette légère malhonnêteté, en bon romantique le peintre se dit qu'il ne l'en aimerait que plus et que son amour serait semblable à celui de Des Grieux "purifiant sa maîtresse jusque sur la charrette qui mène en prison les femmes perdues" (I, 353). Ses nobles intentions sont inutiles. La jeune fille lui avait, comme dans quelque comédie de Marivaux ou de Musset, brodé une nouvelle bourse en perles d'or. Tout finit, bien entendu, par une demande en mariage. Que deviendra la jeune fille aussi peu experte en matière d'art qu'en stratégie de salon? Combien de temps saura-t-elle conserver le naïf amour de son mari que vont railler ses camarades d'atelier? Balzac s'interdit tout pronostic sur l'avenir. L'étude du personnage féminin ne pénètre pas en profondeur. La nouvelle, dépourvue de conflit intérieur chez les personnages, n'est qu'une aimable esquisse de sentiments et de moeurs surannés.

"La Paix du Ménage" transporte le lecteur dans un milieu tout autre: celui de la riche société parisienne qui, en 1809, au moment de l'apogée de l'Empire, s'était prise de passion pour les bals, les toilettes luxueuses, les amas de diamants, et les liaisons illicites: les militaires faisaient tourner les coeurs, et la perspective que leurs amants pourraient partir vers leur mort ou pour quelque campagne lointaine avivait l'imprudence des dames. La nouvelle est, semble-t-il, la plus ancienne de

La Comédie Humaine. Elle parut en 1830 et fut écrite l'année précédente chez Madame de Berny, près de la forêt de Fontainebleau. On pense que l'auteur s'inspira des souvenirs et des récits que lui faisait la Duchesse d'Abrantès. L'intrigue est trop complexe et embarrassée pour une nouvelle et la leçon qu'au dénouement une épouse délaissée inflige à son mari est gauche, et bien lente à venir. Balzac lui-même ne fut probablement qu'à demi satisfait de cette peinture de somptueuses toilettes et de médisances féminines, car il s'en excuse dans les quelques lignes que son fidèle Félix Davin lui consacre dans l'introduction datée de 1833:

"La Paix du Ménage" est un joli croquis, une vue de l'Empire, un conseil donné aux femmes d'être indulgentes pour les erreurs de leurs maris. Cette scène est la plus faible de toutes et se ressent de la petitesse du cadre primitivement adopté. Si l'auteur l'a laissée, peut-être a-t-il cru nécessaire de plaire à tous les esprits, à ceux qui aiment les tableaux de chevalet, comme à ceux qui se passionnent pour les grandes toiles. (XI, 240-241)

Balzac, de la mansarde où il vivait et où il travaillait en forçat de la plume, imaginant Paris comme une Babylone qui étale impudemment son luxe, décrit avec débauche de détails les immenses salons du comte de Gondreville, les vanités masculines de chefs militaires ou de fonctionnaires de Napoléon qui se croient irrésistibles, les plus subtiles jalousies des femmes parées, se jugeant l'une l'autre d'un coup d'oeil, étalant leur morgue ou leur sécheresse de coeur. On pourrait croire qu'on lit Du Côté de Guermantes cent ans avant Proust, si ce n'est que la description balzacienne reste plus conventionnelle et ses personnages moins mystérieux: ils n'ont pas autant à

dissimuler que les habitués du Faubourg Saint-Germain proustien et Balzac, resserré par le cadre de trente-cinq pages, ne peut ou ne sait pas encore donner un style caractéristique et révélateur à chacun de ses personnages.

Une jeune femme est venue à ce bal. Nul ne semble la connaître. Elle s'est assise sous un candélabre, isolée, et se refuse à danser. On lit sur son visage sa mélancolie. Elle est délicate, pâle, avec des yeux bleus, "fendus en amande et doux à ravir, faits exprès pour pleurer" (I, 995). Son attitude éveille le désir curieux des hommes, qui parient à l'envi pouvoir réussir à l'intéresser; elle pique plus encore les femmes qui devinent en elle une rivale et redoutent sa douceur languoureuse. "Il est de ces regards de femmes qui sont comme des flambeaux amenés dans les dénouements de tragédie". (I, 1011). Les plus mûres, qui ne peuvent que se remémorer leurs plaisirs passés, prodiguent aux jeunes épouses les conseils: ne pas troubler la paix des ménages et mettre en danger le bonheur des femmes qui sont, ou se croient, heureuses. Les hommes eux-mêmes, insinuent-elles, "ne nous pardonnent pas les désordres qui les ont rendus heureux". Balzac montre ces derniers, jetant leurs regards avides vers "le corsage" des beautés en toilette de bal, car la mode, impitoyable pour certaines, invitait alors les femmes à "nouer la ceinture de leurs robes au-dessus du sein, à l'imitation des statues grecques". Il y a déjà chez le Balzac de 1830 toute une philosophie, ou comme on disait alors une physiologie de la mode. L'intérêt de la nouvelle est surtout dans ces descriptions de toilettes, de décor et de manèges per-

fides. La beauté triste en bleu consent à danser avec un seul homme, car son mari était venu au bal de son côté avec la femme qu'il courtisait et qui, depuis quelque temps, le trompait. Son cavalier est justement l'amant qui vient de déplacer son mari auprès de sa maîtresse. Ce cavalier porte au doigt une bague scintillante dont, à sa requête, il fait hommage à la dame en bleu. Elle le congédie alors qu'il se croit presque vainqueur: la bague lui avait appartenu, à elle. Son mari l'avait prise pour l'offrir à sa maîtresse, laquelle en avait gratifié celui à qui elle accordait aujourd'hui ses faveurs. Rentrée chez elle et ayant su, plus adroitement que la malheureuse Augustine du "Chat qui pelote", rendre son mari jaloux, elle triomphe sans cruauté de l'étonnement de celui-ci, en lui montrant le diamant qu'il disait perdu.

Il y a également quelque fadeur dans "La Grenadière", publiée en 1832 dans les Scènes de la Vie de Province et transférée en 1842 dans les Scènes de la Vie privée. Balzac, à ses propres dires, la composa en une seule nuit et la hâte, pour cette fois, ne lui réussit que médiocrement. Les plus belles pages de ce récit sont purement descriptives et évoquent un domaine près de Tours, la Grenadière, familier à Balzac dès ses jeunes années. Le romancier y séjourna en 1830 avec Mme de Berny et la nouvelle poétise le souvenir de ce séjour. Dans ce décor, dépeint sur un ton lyrique et sous la forme d'une allocution enthousiaste au lecteur éventuel, Balzac place le mystérieux

fides. La beauté triste en bleu consent à danser avec un seul homme, car son mari était venu au bal de son côté avec la femme qu'il courtisait et qui, depuis quelque temps, le trompait. Son cavalier est justement l'amant qui vient de déplacer son mari auprès de sa maîtresse. Ce cavalier porte au doigt une bague scintillante dont, à sa requête, il fait hommage à la dame en bleu. Elle le congédie alors qu'il se croit presque vainqueur: la bague lui avait appartenu, à elle. Son mari l'avait prise pour l'offrir à sa maîtresse, laquelle en avait gratifié celui à qui elle accordait aujourd'hui ses faveurs. Rentrée chez elle et ayant su, plus adroitement que la malheureuse Augustine du "Chat qui pelote", rendre son mari jaloux, elle triomphe sans cruauté de l'étonnement de celui-ci, en lui montrant le diamant qu'il disait perdu.

Il y a également quelque fadeur dans "La Grenadière", publiée en 1832 dans les Scènes de la Vie de Province et transférée en 1842 dans les Scènes de la Vie privée. Balzac, à ses propres dires, la composa en une seule nuit et la hâte, pour cette fois, ne lui réussit que médiocrement. Les plus belles pages de ce récit sont purement descriptives et évoquent un domaine près de Tours, la Grenadière, familier à Balzac dès ses jeunes années. Le romancier y séjourna en 1830 avec Mme de Berny et la nouvelle poétise le souvenir de ce séjour. Dans ce décor, dépeint sur un ton lyrique et sous la forme d'une allocution enthousiaste au lecteur éventuel, Balzac place le mystérieux

personnage féminin qui communiquera à la nouvelle un certain élément dramatique. Elle est venue habiter à la Grenadière sous un nom d'emprunt; elle est en vérité Lady Brandon et son mari britannique l'a quittée, pour des raisons qui ne nous sont pas révélées. Elle est grande, mince, délicate et malade, et elle a ces "petits pieds" attachés avec grâce que l'auteur tient pour essentiels dans la canon de sa beauté. Son sourire est triste, elle s'enferme dans la solitude avec ses deux enfants, dont le cadet, Marie, "a de la femme en lui". Il devine la douleur de sa mère et la menace qui pèse sur elle. Il la sent et sa mère lui confie ses quelques volontés dernières, un message pour le mari étranger.

Lady Brandon est évidemment une proche parente de Mme de Mortsau; mais le cadre étroit de la nouvelle ne permettait pas à l'auteur de montrer le développement de son caractère ou même d'évoquer ses luttes intérieures, son amour patient pour un mari infidèle. Elle est une de ces femmes à la douceur angélique, accablée par le poids de l'existence que dépeignaient souvent les romantiques, acceptant d'avance l'injustice de leur sort et aspirant à la mort. "La Grenadière" est l'une des oeuvres balzaciennes les plus touchantes, mais aussi les plus molles. Le personnage est moins une étude de femme vraie et tragique qu'une peinture d'une phthisique qui a renoncé à vivre. Elle occuperait une place enviable dans un recueil de textes romanesques qui assemblerait les diverses manières dont les écrivains présentent leurs personnages devant la mort, de Julien Serel à Grandet, Ivan Ilich, Bergotte, au vieillard du Noeud de Vipères.

"La Femme abandonnée".

D'une tout autre vigueur est une autre nouvelle sur une délaissée, "La Femme abandonnée", plus longue, plus tragique aussi et où Balzac s'est accordé le loisir de dépeindre les scrupules, les résistances, enfin la passion acceptée, puis la fierté meurtrière d'une de ses héroïnes favorites, Mme de Beau-séant. Elle apparaît dans trois ou quatre romans de Balzac, amie, ou rivale, de la duchesse de Langeais, reine de Paris pendant un temps, mortifiée par l'abandon de son amant, le marquis d'Ajuda-Pinto, mais digne et fière dans l'adversité. La nouvelle se soutient d'ailleurs par ses propres mérites et le lecteur n'a rien besoin de garder à l'esprit le souvenir des autres apparitions du personnage central dans La Comédie Humaine. Elle fut publiée en 1832 dans la Revue de Paris, puis en 1842 dédiée, dans les Scènes de la Vie privée, à la duchesse d'Abrantès. (Balzac a antidaté cette dédicace à son ancienne maîtresse). Les biographes et critiques ont d'ailleurs soupçonné que le romancier, (qui jurait à la même époque fidélité inébranlable à Mme Hanska dans chaque lettre) n'avait pensé, en composant cette nouvelle, à nulle autre qu'à la duchesse de Castries qui, s'étant refusée à lui à Paris, consentirait peut-être à se donner en Savoie, comme l'héroïne du récit le fait en Suisse. Ce fut peine perdue et on sait comment Balzac se vengea dans La Duchesse de Langeais. Mais l'héroïne de "La Femme abandonnée" ressemble beaucoup plus à la duchesse de Castries (telle que Balzac l'embellissait en rêve avant la frustration qui le rendit si amer) qu'à la plus pittoresque et moins fière veuve de Junot.⁵

Balzac, qui n'affectionne pas les débuts brusques dans ses nouvelles et aime généraliser d'abord sur la vie de province, l'harmonie entre les lieux et les gens, l'étroitesse des préjugés routiniers dans les cercles de la société dite "distinguée", dépeint tout d'abord l'arrivée, dans un château normand, de Gaston de Nueil. Il vient s'y reposer des fatigues de Paris et savourer quelque temps l'ennui. Il entend vite parler d'une châtelaine voisine, Mme de Beauséant. Cette grande dame a un passé. La Normandie a été pour elle un refuge "après un éclat que la plupart des femmes envient et condamnent, surtout lorsque les séductions de la jeunesse et de la beauté justifient presque la faute qui l'a causé". (II, 213). Elle a été abandonnée par son amant. Elle a condamné sa porte à tout autre qu'à ses proches parents. Ce mystère, le sentiment d'une difficulté à vaincre, excitent l'imagination du jeune Gaston. Il entreprend, par une ruse, de forcer la consigne et de se présenter chez elle sous un faux prétexte. Il y met de la gaucherie, soignant son costume et son apparence; alors que toute femme supérieure, déclare Balzac avec conviction, ne se laisse séduire que par l'esprit et le caractère. Elle se veut avant tout comprise et parfois amusée.

La description de Mme de Beauséant dans son salon est l'une des plus réussies parmi les esquisses de femmes balzaciennes. Les traits physiques et les traits moraux sont ingénieusement entremêlés: cheveux blonds ou dorés, yeux bruns, long cou, lèvres déliées, regard ironique et fier. Balzac est presque toujours sobre de précisions sur les autres parties du corps

féminin, sinon parfois les pieds et les chevilles. Ce sont les physionomies qu'il préfère sonder et traduire en termes de caractère: courage, tendresse, mais aussi, "ces deux péchés féminins" la ruse et l'impertinence. Avec hauteur, elle va mettre à la porte l'insolent voisin qui vient déranger son calme et se croit irrésistible. Il sort en effet, mais revient: elle consent à lui parler. Elle ne veut pas de sa pitié, encore moins de lui servir de proie pour que sa vanité d'homme en soit flattée. Mais la jeunesse, l'embarras du jeune visiteur, plus naïf que roué, la touchent. Elle se prend à parler d'elle-même, à conter comment elle avait enfreint les lois du mariage, car le mariage pour elle, à dix-huit ans, "équivalait à la mort" (II, 226). Elle est émue presque aux larmes en revivant son passé; elle sait le charme de la tristesse pour ébranler un cœur jeune et généreux. Gaston tombe à ses pieds. Mais elle se refuse à jouer le jeu de la coquetterie. Elle tente d'éloigner le visiteur attendri et déjà prêt aux serments éternels. "Plus tard, vous saurez qu'il ne faut point former de liens quand ils doivent nécessairement se briser un jour", l'avertit-elle avec sérénité (II, 227). Le jeune homme, bien entendu, se garde bien d'obéir. Selon le procédé favori de Balzac, en ceci héritier de Richardson, de Laclos et surtout de Rousseau, il écrit de longues missives, pressantes, persuasives, raisonneuses, sachant déjà combien peut se communiquer ainsi l'éloquence du désir: le dialogue réel pourrait être interrompu, les belles phrases risqueraient de sonner creux devant un sourire railleur, mais la lettre sera lue et relue. Peu de femmes résistent à la tentation de répondre

et d'analyser les raisons de leur refus. Mme de Beauséant rappelle au jeune homme de vingt-deux ans qu'elle en a trente elle-même, qu'elle a souffert par l'amour, qu'elle est bien résolue à ne plus aimer et d'ailleurs, nouvelle Mme de Clèves, qu'elle "préfère la mort à l'abandon". Là dessus, elle a recours à la ressource la plus sûre pour échapper à la tentation, ou peut-être pour éprouver la force de la passion de son obstiné voisin: la fuite. Elle part pour la Suisse.

Gaston a tôt fait de raisonner: elle préfère être aimée en Suisse, incognito, plutôt que sous les yeux malveillants des voisins en France. Il la poursuit en effet. Et Balzac d'intervenir alors dans son récit à la manière stendhalienne. Il se moque des scènes traditionnelles des romans qui content les coquetteries précédant la "chute" finale de la femme, les doux et pudiques retards de celle qui se sait courtisée et consentante mais veut encore apparaître conquise. Il escamote la scène d'amour comme il le fait presque toujours, avec la même pudeur que le faisait Stendhal. Le jeu patient et délicieux des préparations est, à ses yeux, plus subtil que l'acte d'amour lui-même, que tant de romans érotiques du dix-huitième siècle avaient détaillé et banalisé. Plus expérimenté que son jeune amoureux, Mme de Beauséant goûte cette attente encore chargée de mystère, pendant laquelle son pouvoir n'est pas encore diminué par le 'oui' définitif. Le bonheur du couple, en Suisse puis en France où ils sont revenus, dure neuf années. Mais il ne pouvait être question de mariage: Monsieur de Beauséant vivait encore, prosaïque, ennuyeux, comme beaucoup de maris balzaciens, mais en

parfaite santé - tout comme Monsieur Hanska. "Rien ne nous aide mieux à vivre", ajoute sentencieusement le romancier, "que la certitude de faire le bonheur d'autrui par notre mort" (II, 235). A nouveau, c'est dans une longue lettre que, comblée d'amour par Gaston, Mme de Beauséant se dépeint à lui: il est plus facile d'expliquer ainsi les sentiments tendres ou anxieux qui nous emplissent, que par les monologues intérieurs chers à certains modernes et où le subconscient afflue et trouble toute lucidité, ou que par des dialogues entre deux amoureux que la transcriptions en phrases imprimées rend vite ridicules. La lettre supporte plus aisément les clichés les plus ardemment sincères que l'héroïne multiplie: "Je n'ai connu l'amour que par toi ... j'ai joui d'un bonheur sans bornes pour une femme ...". Et, par écrit, couvrant le papier de larmes, elle livre les pressentiments qui la hantent. Il est plus jeune qu'elle; il va se laisser d'un amour accaparant; il sera pressé par sa mère et ses amis de "faire une fin" et de rompre pour épouser une sage héritière.

Elle a deviné juste, et toute la nouvelle le laissait subtilement pressentir au lecteur. Il épouse une jeune personne accomplie, sage, patiente, incolore, qui, vite devient enceinte. Il devrait être heureux; mais il paraît tout au contraire pensif et rêveur. Balzac, qui se voulait défenseur du mariage et de l'ordre, appelle son état "une espèce d'apathie conjugale". Mme de Beauséant, toujours sa voisine, recevra bientôt de lui des cadeaux de gibier et des lettres qu'elle refuse d'accepter. Un jour enfin, tandis que sa femme joue, ou écorche, sur le piano

quelque morceau de musique, Gaston se hasarde à forcer sa porte. Elle le somme de sortir sur le champ. Il retourne chez lui; sa femme termine le morceau au piano; il prend un fusil de chasse et se tue. Balzac, violant toutes les conventions d'impersonnalité et de soudaineté de dénouement que semble comporter la nouvelle, termine par un développement didactique, et romantique, sur la vraie passion féminine, destiné évidemment à émouvoir ses lectrices.

La volupté, comme une fleur rare, demande les soins de la culture la plus ingénieuse ... Près d'une femme qui possède le génie de son sexe, l'amour n'est jamais une habitude ... (II, 245)

Un homme qui a été ainsi aimé par une femme, et se prive de cette joie "céleste" pour lui préférer un mariage froid n'a plus qu'à mourir à petit feu, ou à se tuer. Le suicide de Gaston est justifié.

Ici comme dans plusieurs autres de ses court récits, le lecteur, et les biographes qui explorent chaque recoin de sa carrière, ne peuvent qu'admirer la puissance créatrice qui, d'incidents très divers et d'après plusieurs modèles fort différents, a permis à Balzac de faire un tout organisé, lisse, sans faille dans le développement et avec un minimum de clichés.⁶ Le dénouement sans doute (le coup de fusil par lequel Gaston se tue) n'est pas très neuf; mais il est subtilement préparé par les détails à demi-symboliques des dernières pages: Gaston envoie à sa maîtresse délaissée le gibier qu'il a tué, et elle pourrait se sentir en effet une proie, comme la mouette de Tchekhov; le coup de fusil final par lequel il s'atteint lui-même, retentit tandis que sa jeune femme, sur laquelle nulle

lumière n'est projetée, incompréhensive joue le même morceau de musique de salon, un 'Caprice' de Herold. Le drame qui ébranle et déchire l'amante délaissée se sentant vieillir, qui dévoile le vrai fond de ce jeune amant, superficiel et vain pour qui elle a tout risqué, est évoqué sobrement, par quelques détails tous significatifs. Une passion vraie et profonde est évoquée, sans phrases, dans ce brusque dénouement. Balzac est déjà passé maître dans la peinture de l'amour fatal, celui de la Francesca de Dante, "Amor che a nullo amato amar perdona", celui dont Adolphe et plusieurs romans de George Sand avaient donné ou allaient offrir des exemples tragiques.

"Le Message".

La peinture de la femme malheureuse qui cache sa douleur alors qu'on vient de lui apprendre la mort accidentelle de son amant est plus concise, plus suggestive, et la nouvelle qui traite ce thème, "Le Message", est l'une des plus réussies de toute La Comédie Humaine. Parue en février 1832 dans la Revue des deux Mondes, elle devait d'abord entrer dans les Etudes de Femmes; mais elle fut insérée dans les Scènes de la Vie privée, transférée ailleurs, et reprise encore dans le classement définitif comme l'une des Scènes de la Vie Privée. Le personnage de la femme est placé au centre. Mais le récit, fait à l'origine dans un salon, commence sur un ton personnel de conversation aimable. Le conteur ne dissimule pas son moi. Le pronom "je" revient dans le premier paragraphe. L'objet de l'auteur

est de saisir d'émotion et de frayeur deux jeunes amants qui le liraient, et il le déclare sans ambages dès l'abord. Balzac revendique un mérite pour son récit: la véracité. Le vrai, sans doute, peut être ennuyeux. "Aussi est-ce la moitié du talent que de choisir dans le vrai ce qui peut devenir poétique" (II, 170). Le poétique, en ce cas, ne sera pas l'alangui ou le mièvre. Mais une délicatesse de ton sera répandue sur les incidents du récit et sur les attitudes et la douleur de la femme, la comtesse de Montpersau, au prénom de Juliette.

Le narrateur a fait connaissance, sur l'impériale d'une diligence allant de Paris à Moulins, d'un autre jeune homme. Ces rencontres qu'on sait devoir rester éphémères sont propices aux confidences. Tous deux parlent donc d'amour, et des femmes que les jeunes gens jugent le plus adorables, celles de trente-cinq à quarante ans. (On sait que Mme de Berny avait vingt-deux ans de plus que son jeune amant). La maîtresse de chacun d'eux était ravissante, hardie, adorée d'ailleurs de son mari, ce qui ajoutait péril et piment à la conquérir. Toute cette ouverture est l'une des plus fraîches, des plus délicates de toute l'oeuvre balzacienne dans l'évocation de plaisirs et de tendresse racontés et donc savourés deux fois.

La diligence verse. Le jeune homme saute dans un champ, la lourde voiture se renverse sur lui, il meurt, non sans avoir donné à son ami d'une heure le message de prendre sur son corps un clef, d'aller chercher dans une cassette les lettres d'amour de Juliette, et de les rapporter à leur auteur avec la nouvelle de sa mort. Le narrateur s'acquitte de sa lugubre tâche. Il

va, affolé, à travers champs, "portant, pour ainsi dire, un mort sur ses épaules". Il arrive au parc du château. Une petite fillette blonde l'accueille avec un sourire et le mène à ses parents. Le mari est le mari conventionnel, campagnard d'allure, sot probablement, quasi chauve, soumis à son épouse et s'en croyant le maître. La comtesse est, bien entendu, ravissante: vêtue de mousseline blanche ornée d'une ceinture rose, aux yeux noirs très vifs, aux pieds "charmants". Adroitement, c'est au mari, attiré à part, que s'adresse d'abord le messenger. On le retient à déjeuner. Le mari, point si lourdaud après tout, ménage au visiteur un moment d'entretien privé avec sa femme. Elle s'effondre, et devant l'avertissement du visiteur que son mari revient, elle pousse le cri révélateur: "Est-ce que j'ai un mari!" Elle monte pleurer chez elle, tandis que son mari dévore le repas. Le messenger lui transmet le paquet de lettres et une mèche de cheveux qu'il a coupée sur la tête du cadavre. Il s'éloigne, convaincu d'avoir été en présence de l'une des plus nobles femmes sachant aimer avec dévouement et passion. En une douzaine de pages, s'abstenant de toute digression, sans nulle lourdeur d'analyse, avec un minimum de description ou du cadre ou de la femme qui lui confère sa grâce tragique, Balzac a esquissé une scène au dramatique contenu et l'une de ses héroïnes les plus vraies. Mme de Montpersau ne réapparaît nulle part ailleurs dans La Comédie Humaine et sa douloureuse et fugitive figure gagne sans doute à rester ainsi unique.

"La fausse Maîtresse".

C'est une comtesse encore que Balzac dépeint dans un récit plus long, moins dramatiquement concentré et plus proche d'un roman à trois personnages jouant chacun un jeu subtil, "La fausse Maîtresse". Le titre lui-même ne suggère pas le véritable sens de cette "scène" ou "étude". Il s'agit plutôt d'un débat comme il pouvait s'en livrer dans les salons de l'Ancien Régime entre l'amitié virile, fraternelle, sans mesquinerie, loyale, plus étale que la passion avec ses soubresauts et ses bouderies. L'amitié née de la camaraderie des armes, forgée en face de la mort sur un champ de bataille, est "plus riche que l'amour"; elle "ignore les banqueroutes du sentiment et les faillites du plaisir. Après avoir donné plus qu'il n'a, l'amour finit par donner moins qu'il ne reçoit" (II, 26).

C'est ainsi que le comte polonais Adam explique à sa femme, Française curieuse et un peu jalouse de l'ami de son mari, Thaddée Paz, polonais lui aussi, qui s'est voué corps et âme au ménage d'Adam et joue le rôle d'un intendant veillant à tout. Comme dans beaucoup de ses romans, Balzac n'a pas plongé dès l'abord son lecteur dans la narration des événements, lesquels sont d'ailleurs peu de chose: il n'y a guère d'action, et plutôt l'analyse à peine appuyée de sentiments qui refusent de s'extérioriser. Il est parti de généralités sur le caractère polonais, laudatives et bien faites pour plaire à la comtesse Hanska, qu'il vérifie ensuite en créant des personnages qui incarnent les traits polonais préalablement définis. La nouvelle, relativement tardive, parut en fin décembre 1841, puis, al=

longée, dans le premier volume de La Comédie Humaine. On a conjecturé que le modèle de Thaddée, ou l'un des modèles de cet ami si fidèle à l'amitié, avait peut-être été un parent pauvre de Mme Hanska. C'est à une Italienne de grand charme qui admirait beaucoup Balzac, la comtesse Maffei, que la nouvelle fut d'ailleurs dédiée: Paz, dont la famille avait jadis porté le nom de Pazzi, était de lointaine origine florentine.

Le Polonais a les sentiments romanesques. La Comtesse (Clémentine est son prénom) se fait présenter ce noble appauvri obstiné à la servir, elle et son mari. C'est un silencieux, un solitaire, nourrissant des pensées inexprimées qu'il refuse, contrairement aux personnages des nouvelles antérieures de Balzac, de pousser aux actes. Il adore aimer sans espoir. Bien entendu, cette réserve, sa dignité, sa prestance (car il est plus bel homme que le mari, et plus affiné de sentiments) attirèrent vite la Comtesse qui sent en lui un mystère. Elle nous a été décrite avec grâce par le romancier dès les premières pages: blonde, mince, rieuse, les cils noirs, les doigts longs et fins, condescendante et fière avec "sur le front bien modelé, les rondeurs caractéristiques de la Parisienne volontaire" (II, 21).

Elle dissimule à peine un léger dédain pour son mari, occupé de chevaux et de jeu. La conversation avec Thaddée en vient vite aux sujets du cœur. Le péril est grand et, une seconde, le fidèle ami du mari semble au bord de la trahison. Clémentine l'attend sans doute. Il choisit la solution radicale, romanesque et invraisemblable: il feint d'être amoureux fou d'une écuyère de cirque sans éducation ou finesse. On s'y laiss-

se prendre, ou on le feint. Le mari est gravement malade; on devine que son épouse, qui l'aime surtout par devoir, se résignerait à sa perte. Mais Thaddée le sauve à force de soins. Plus amoureux que jamais en secret, il simule alors un départ pour l'armée du Czar: il irait chercher la mort dans quelque expédition au Caucase. Il livre son secret d'amoureux incurable à la Comtesse par une de ses longues lettres délirantes que Balzac préfère aux confessions sous forme de dialogue. Bien plus tard seulement, comme un séducteur plus brutal a préparé un guet-apens pour enlever la Comtesse, Paz survient en "deus ex machina" et la met de force en sécurité sans lui dire un mot. Elle l'attendra encore, et en vain. Et Balzac de terminer comme il a commencé, par des réflexions générales sur la légèreté des Parisiennes, et des femmes: il leur faut quelque charlatanisme, et elles ne savent pas reconnaître le vrai et pur amour. Pour cette fois, c'est l'homme qui en était capable, et le portrait de la jeune femme, sans être noirci, la montrait trop coquette, pour comprendre ce que peut contenir de dévouement silencieux l'amour d'un homme déterminé à ne pas trahir l'amitié.

"Etude de Femme".

"Madame Firmiani".

"Etude de Femme" et "Madame Firmiani" sont de jolies nouvelles, adroitement agencées, dans lesquelles Balzac a déployé son sens très vif de l'ironie que lui inspiraient, et l'orgueil vexé d'une prude recevant une lettre d'amour qui

n'était pas pour elle, et les médisances masculines et féminines courant sur la plus fidèle, la plus idéalement dévouées des amantes. Ni l'une ni l'autre, écrite avec brio, discrète dans sa rapidité, ne mérite un bien long commentaire. Dans l'une comme dans l'autre, le portrait physique de la femme reprend le type cher à Balzac. La marquise de Listomère, dans "Etude de Femme" est plus méchamment présentée. Elle a, comme tant d'autres héroïnes balzaciennes, épousé, jeune encore, un mari insignifiant, et même "incapable de faire des sottises" (II, 1049). Elle est néanmoins vertueuse, par calcul. Elle a pourtant du charme, sans être d'une beauté éclatante: des yeux "parisiens", doux et animés quand il le faut, et un petit pied délicat. "On devine une âme à travers cette forme indécise". Elle a fait rêver Eugène de Rastignac, avec qui elle a dansé à un bal. Il pense à elle en s'éveillant le lendemain. Mais il est l'amant de Mme de Nucingen. Par distraction, il adresse à Mme de Listomère, dont il a vaguement rêvé, la lettre passionnée destinée à sa maîtresse. La prude la lit. Elle le revoit dans son salon, où il est venu s'excuser et où le mari balourd le fait entrer, en dépit des consignes de son épouse. Il explique sa distraction et son erreur, et la vraie destinataire de la lettre d'amour. Colère rentrée et dépit de la vertueuse marquise qui aurait bien accueilli une aventure, ne fût-ce que pour montrer sa capacité de résister, ou de se faire prier. Ce petit récit, paru en mars 1830 dans La Mode, est un aimable croquis, où la raillerie de Balzac reste légère et discrète.

"Madame Firmiani" est plus animée et plus complexe, com=

me étude de femme et de médisance mondaine. Elle est un peu plus tardive (1832) et légèrement plus étendue. L'élément de surprise est mieux ménagé. Balzac, dix ans après, en la groupant avec d'autres Scènes de la Vie privée, la dédia au sixième enfant de la Dilecta, Lucien de Berny, envers qui il avait des dettes de reconnaissance, et d'affaires. Dès les premières phrases, il s'adresse au lecteur et annonce un récit simple, qui ne peut plaire qu'aux lectrices "mélancoliques et songeuses": il savait en 1832 qu'il était devenu le romancier des dames et c'est à elles qu'il pense quand il parle d'"âmes".

La nouvelle s'amuse ensuite à reproduire les cinq ou six silhouettes, toutes contradictoires et toutes méchantes, que tracent messieurs et dames de la mystérieuse Mme Firmiani: on ne lui connaît pas d'amant; elle ne semble pas avoir de mari; on la dit riche; son passé est une énigme. Ce pourrait être une conversation aigre-douce dans le salon de Célimène ou une galerie de portraits acides par La Bruyère. Jusqu'ici tout est en paroles et le personnage à qui la nouvelle doit son titre n'a pas plus fait son apparition que Tartuffe dans les deux premiers actes de la comédie moliéresque.

Un gentilhomme compagnard de Touraine se présente enfin chez elle. Il est franc et brusque, en provincial sans subtilité. Il a entendu dire que son neveu Octave vit pauvrement parce qu'il s'est ruiné pour Mme Firmiani. Le brave oncle survient donc, comme dans une comédie de Musset. Il est ébloui par la grâce de cette femme. Le portrait, moral plus que physique, sans une seule allusion aux pieds, aux "rondeurs de la

gorge", aux cheveux, est l'un des plus séduisants tableaux de femmes qu'ait tracés la plume de Balzac. Souverain éloge: "cette femme est naturelle" (II, 1036). A vingt-huit ans, elle unit tout en elle: Jeanne d'Arc, Agnès Sorel, l'âme d'Eve, et même deux héroïnes de Don Juan de Byron. "Mélange adultère de tout", aurait dit Laforgue. Balzac n'en a cure. Le brave homme est non moins ébloui par les réponses, droites et fermes, et discrètes, de cette rare beauté. Renvoyé par elle, il court chez son neveu. Il y apprend (par une longue lettre d'amour prédicateur au neveu) que Madame Firmiani est son épouse secrète, mais ne peut encore annoncer le mariage car elle n'a pas reçu la nouvelle officielle et légale du décès de son mari, mort trois ans auparavant. Elle a imposé au neveu de restituer la fortune héritée de son père à ceux que ce père avait lésés: elle est la conscience morale de cet époux, de six ans plus jeune qu'elle. "Je n'ai jamais conçu l'amour que comme un feu auquel s'épuraient encore les plus nobles sentiments", enseigne-t-elle à Octave. Octave est rendu meilleur par son amour. Juste à point cependant Mme Firmiani reçoit la confirmation du décès de son mari. Pas une larme sur le défunt, bien entendu. Il a laissé une fortune abondante. Comme, une fois de plus, dans une comédie moliéresque, tout est réglé par ce dénouement factice. Mais c'est au tour de l'oncle de moraliser à celle qu'il considère donc comme sa nièce.

Ma nièce, autrefois nous faisons l'amour, aujourd'hui vous aimez. Vous êtes tout ce qu'il y a de bon et de beau dans l'humanité; car vous n'êtes jamais coupables de vos fautes, elles viennent toujours de nous. (II, 1047)⁷

La fin est prosaïquement pompeuse et un peu facile. Mais la

série de portraits dont se composait la nouvelle avait du mordant et compensait ce que l'affabulation a de conventionnel.

"Les Secrets de la Princesse de Cadignan".

Quelques pages de Sodome et Gomorrhe⁸ ont renvoyé bien des lecteurs du vingtième siècle à la longue nouvelle de Balzac "Les Secrets de la Princesse de Cadignan". Charlus, grand balzacien, complimente Albertine sur sa toilette, qu'a choisie pour elle Marcel, et qui lui rappelle la seconde toilette de la princesse, avec "son harmonieuse combinaison de couleurs grises", rehaussée d'une couleur plus vive sur les manches bouffantes. Fin connaisseur de modes féminines, il rappelle que l'héroïne balzacienne avait sagement calculé ce gris de sa toilette pour paraître, au jeune et naïf D'Arthez, détachée de la vie. Cette allusion littéraire le plonge dans une rêverie sur le petit jardin où la princesse de Cadignan se promenait avec Mme d'Espard, et sur sa situation à lui, jaloux de Morel et craignant que la famille du violoniste ne l'éloigne si elle apprendrait la mauvaise réputation du baron. "Quel chef d'œuvre que cette nouvelle de Balzac!, reprend-il. "Comme c'est profond, comme c'est douloureux, cette mauvaise réputation de Diane qui craint tant que l'homme qu'elle aime ne l'apprenne!"⁹

Balzac a mis en effet de la poésie, de l'ironie, beaucoup de grâce et aussi quelque acidité dans cette étude d'une grande dame hypocrite, calculatrice, et cependant peut-être sincère dans son désir de se racheter par un amour pur et quasi-maternel.

Il était justement fier de cette oeuvre, aussi riche de psychologie féminine que bien des longs romans. En annonçant à Mme Hanska, le 15 juillet 1839, qu'il venait de terminer cet écrit et allait le donner au journal La Presse, il ajoutait sans fausse modestie:

C'est, comme le disait Mme de Girardin, Célimène amoureuse. Le chef-d'oeuvre est d'avoir fait voir les mensonges comme justes, nécessaires, et de les justifier par l'amour. C'est un des diamants de la couronne de votre serviteur.¹⁰

Le D'Arthez bouillant, courant au succès littéraire des Illusions Perdues a, dans cette nouvelle, vieilli de quinze années. Il était l'ami de Michel Chrestien, ardent révolutionnaire, tué lors de l'émeute de Saint-Merri, le 6 juin 1832. Chrestien avait sauvé la vie du prince de Cadignan en juillet 1830; il était, en silence, amoureux de sa femme, Diane, mais n'osa lui adresser qu'une lettre d'amour, remise justement le matin de sa mort. D'Arthez seul était au courant de ce pur et secret amour. Il a conservé pieusement le souvenir de ces entretiens entre hommes dans lesquels son ami disparu lui exposait ses généreuses idées sur l'amour. Cet amour (on sent combien Proust put être frappé par ces lignes) doit être, chez l'homme, une création de l'imagination. Les hommes de génie, les seuls selon Balzac qui savent vraiment aimer, transfigurent et transforment les femmes aimées.

Selon lui, l'amour, simple besoin des sens pour les êtres inférieurs, était, pour les êtres supérieurs, la création morale la plus immense et la plus attachante. (VI, 25)

Comme Raphael a idéalisé sa Fernarina, Chrestien avait vu un ange en Diane de Maufrigneuse, princesse de Cadignan. L'amour

est la création de la société plus que la voix de la nature; c'est, à ce niveau exalté, "la plus belle religion humaine".

En un mot, D'Arthez est mûr pour tomber amoureux d'une femme subtile, aux toilettes raffinées, quelque peu mystérieuse. Ses camarades ne manquent pas de l'avertir que cette Diane a déjà dévoré bien des fortunes et bien des coeurs. Il ne veut rien entendre. Madame d'Espard, la complice de Diane et aussi rouée qu'elle, invite son amie à rencontrer D'Arthez. La princesse possède à fond la science de la toilette: elle sait s'inspirer d'un tableau de maître, comme le feront les dames proustiennes; elle fait ressortir, par quelques bruyères blanches, ses "cascades de cheveux blonds". Elle rend son regard bleu plein de majesté et de profondeur. Elle est arrivée tôt pour soigner la pose qu'elle prend sur une bergère, "une de ces poses étudiées, cherchées, qui mettent en relief cette belle ligne serpentine qui prend au pied, remonte, en offrant aux regards tout le profil d'un corps" (VI, 30).

La princesse de Cadignan sait qu'elle a un passé chargé et que nul ne l'ignore. Son mari, militaire assez épais, a suivi Charles X en exil après juillet 1830. Elle s'était ruinée par ses folies; mère d'un fils de dix-neuf ans, sentant venir l'âge où son charme sera moins efficace et le souvenir de ses fautes cruellement rappelé dans les salons de rivales plus jeunes, elle croit le moment venu de faire une fin. Et elle insinue, et peut-être finit par croire, qu'elle n'a jamais été vraiment aimée, avec sentiment et avec idéalisme. Son art exquis de la toilette, le roucoulement de ses regards, son habileté

à écouter avec des yeux émerveillés l'homme de lettres qui veut parler et se croire compris, ont vite fait de séduire D'Arthez. Chez lui, remarque Balzac, "comme chez la plupart des profonds penseurs", c'est une idée tout d'abord qui détermina la passion. Ce naïf lui croit vingt-ans quand elle en a plus de trente-six. Par contagion peut-être, la naïve plénitude de cet amour-adoration se transmet à l'experte Diane. Elle se dit ravie d'avoir enfin rencontré un homme supérieur, "ne fût-ce que pour le jouer", ajoute Balzac. D'Arthez, qui ne l'est qu'à demi, lui paraît presque beau. Elle va lire ses oeuvres; elle revêt la toilette grise d'une femme lasse de la vie que se rappellera Charlus: sur-tout elle jette quelques allusions à ce qu'elle a souffert par son mari. Elle loue, de seconde main, les écrits du romancier. Lui veut la comprendre, en psychologue averti, recevoir ses confessions. Elle joue à la calomniée, à la martyre d'une opinion mondaine jalouse et médisante. Comme il reste trop respectueux, elle l'amène enfin adroitement à baiser sa main. Et elle parle, elle parle, évoquant sa mère égoïste et incompréhensive, son mari "un Othello à triple garde", tout cela, "afin de se donner aux yeux du candide écrivain cette virginité que la plus niaise des femmes essaie d'offrir à tout prix à son amant" (VI, 54). Elle réussit même à laisser couler de ses yeux quelques larmes. Il l'embrasse enfin et jure un amour éternel.

Diane est peut-être prise à sa ruse, comme Tartuffe devenait sincère dans ses déclarations fleuries et passionnées à Elvire. Il est si facile de finir par croire à ce que l'on feint, et Balzac, inlassable auteur de lettres d'amour, le savait bien.

Elle nage dans le bonheur en revoyant son amie, Mme d'Espard. Elle le sait maintenant et l'affirme: "Il n'y a que les gens de génie qui sachent aimer". Par un coup hardi, elle envoie elle-même son amant chez son amie, pour qu'elle lui dise la vérité sur son passé. Chacun dans ce salon y va de ses dires sur le lourd passé de Diane. D'Arthez la défend, excuse tout, admire tout chez elle. Elle l'en récompense, en l'appelant gentiment "O niais illustre!". Sans doute en effet l'aime-t-elle, romanesquement et par reconnaissance. Elle se sent réhabilitée. D'Arthez sera-t-il longtemps heureux? Balzac ne le dit pas. En tout cas, il n'écrira plus. Ailleurs, dans un autre roman de Balzac, il deviendra député. Peut-être, à entrevoir les manèges de sa compagne, aura-t-il appris l'art de la politique?

Il est clair que, dans des récits dont aucun ne dépasse une cinquantaine de pages, Balzac n'a nulle part, dans ces "études de femmes", pu sonder à fond un coeur féminin, et surtout présenter les personnages de femmes en action et dramatiquement, comme il a pu le faire dans ses romans. La persistance dans la perfidie de Mme Marneffe, les ruses ou les infinies patiences des femmes de Béatrix, la maternité spirituelle longuement et amoureusement assumée par Mme de Mortsauf, les débauches d'Aquilina ou les dévouements d'Esther: tout cela ne pouvait avoir d'équivalent dans les nouvelles. Et cependant on trouve dans ces douze à quinze récits où le sexe féminin domine une galerie de personnages plus variée que chez nul autre nouvelliste.

Il est douteux qu'aucun autre écrivain ait jamais tracé autant de portraits physiques de femmes. Balzac, cependant, n'avait eu ni le loisir de parler chiffons avec de belles dames ni l'occasion de fréquenter les salons d'essayage, ou tout simplement les salons, qu'ont pu avoir Maupassant, Bourget ou Proust. Il y aurait plusieurs essais à écrire sur les toilettes dont il habille ses personnages féminins, sur leurs bijoux, sur leur chevelure. Il a été noté plus haut qu'il conserve d'ailleurs une discrétion exemplaire. On l'a accusé de brutale immoralité, en France et ailleurs. En fait il ne remonte jamais dans ses descriptions féminines au dessus de la cheville et ne descend guère plus bas que la gorge. C'est l'expression générale du corps qu'il souligne, et surtout du corps indolemment allongé. On voit rarement ses femmes marcher. Ses modèles seraient Girardet, Chasseriau, Prudhon, parmi les peintres français, et c'est, comme ces artistes, "le moelleux dans les gestes", marque des femmes qui ont une âme, déclare-t-il (dans La Peau de Chagrin, IX, 123), auquel il s'attache. Une fluidité de sylphide est la qualité qui semble le plus le faire rêver, lui qui, par ailleurs, savait s'étendre longuement sur la matière et faire retentir un rire rabelaisien.

Il n'est pas davantage libertin, érotique, encore moins pornographique. Il n'y a pas, dans toutes ces nouvelles, une seule scène d'amour physique, une seule caresse plus indiscreète qu'un baiser. Le célibataire eut des maîtresses, et des correspondantes plus encore. Mais il ne donne jamais dans la grivoiserie, en dehors du moins des Contes drolatiques. Ce

n'est pas qu'il ait sous-estimé le rôle des sens dans l'amour. Il en a traité avec humour dès sa Physiologie du Mariage où il voit l'amour rehaussé par la poésie des sens. Il cite Buffon et d'autres naturalistes, dans ce même volume (X de la Pléiade) pour expliquer que "nos organes sont beaucoup plus fatigués par le désir que par les jouissances les plus vives".(X, 769). Il n'a certes rien des subtilités de Gide louant l'attente et la culture du désir plus que l'assouvissement. Mais dans le même volume et à la même page, il ajoute que ce sont les caresses d'âme plutôt que celles de chair que désirent vraiment les femmes.

On a souvent remarqué que les jeunes filles l'intéressent médiocrement. Il est vrai que ses personnages féminins ont été, pour la plupart, mariés à seize ou dix-sept ans et mères à dix-huit. Ont-elles connu le bonheur? Non, bien sûr, sans quoi écrirait-on sur elles? Leurs maris sont invariablement épais, égoïstes, et ont depuis longtemps renoncé à comprendre leurs épouses. Les duchesses, comtesses et baronnes sont donc invariablement mal mariées et rêvent de quelque aventure. L'aventure vient, sous la figure d'un amant, en général plus jeune qu'elles. Certaines, décidées à séparer la chair de l'âme, s'obstinent à rester angéliques, comme Mme de Mortsauf, sauf à envier, in extremis, une Lady Dudley. Quelques autres trouvent le bonheur pour un temps. Mais là encore, dès sa Physiologie du Mariage, Balzac mettait ses lectrices en garde:

L'amant d'une femme mariée devrait consacrer toute sa vie à sa maîtresse, qu'il finit toujours par abandonner. L'un et l'autre le savent, et depuis que les sociétés existent, l'une a toujours été aussi sublime que l'autre a été ingrat. (X, 779)

Balzac a passé pour le romancier de l'adultère; il l'est en effet. Le penseur social en lui condamne ces passions extramaritales qui constituent, pour la société, une force de rupture. Toute passion, il le sait, par opposition à l'amour, tend la volonté, bondit au delà du rationnel, devient anarchique et destructrice.⁹ Elle est surtout dangereuse pour le créateur, qui doit réserver pour son oeuvre sa mesure de passion. Il insinue souvent que les courtisanes sont plus bienfaites que les dames mariées de l'aristocratie, les seules qu'il ait aimé dépeindre, et jouent un rôle social précieux: car il y a deux millions de femmes mariées, tout au plus, comme éventuelles proies.

Mais il n'ignore pas non plus que l'éducation donnée de son temps aux jeunes filles était déplorable en feignant de vouloir faire d'elles des anges d'innocence; que les maris sont brutaux, maladroits ou indifférents, parfois d'une jalousie possessive féroce: voir "La Grande Bretèche" et les autres épisodes dans Autre Etude de Femme. Il est dans la nature de bien des femmes de vouloir mettre l'infini dans l'amour et de rêver que leur vie puisse être une "perpétuelle offrande".¹⁰ Elles ne peuvent se résigner à être une possession une fois pour toutes acquise en vertu d'un contrat et se pliant aux volontés brutales de leur propriétaire. S'il regrette pour le corps social les troubles que l'adultère lui apporte, Balzac est de coeur avec ses belles infidèles. Avec toute son énergie et son culte de la volonté, il avait en lui le même culte de l'amour qu'elles: elles l'on senti.¹¹

Notes du chapitre V.

1. Sainte-Beuve. Mes Poisons. Paris: Plon, Ed. Victor Giraud, 1923. p.109.
2. Article reproduit dans le volume Balzac Critique Littéraire, Messein 1912, et dans Oeuvres Diverses, Paris: Conard, Vol. 3. p.285.
3. Pierre Castex en a donné une édition très soignée, précédée d'une préface instructive, chez Garnier, en 1963. Maurice Bardèche lui consacre quelques lignes dans son chapitre "Scènes de la Vie privée" de son Balzac Romancier (Paris: Plon, 1940), et Bernard Guyon également quelques lignes dans sa thèse sur les Idées politiques de Balzac, Paris: Colin, 1947.
4. André Wurmser le rappelle dans son gros livre, hostile à bien des aspects "bourgeois" de l'oeuvre balzacienne, mais bien informé. La Comédie inhumaine. Paris: Gallimard, 1964. p.59.
5. Un essai dans le Volume I de l'Année balzacienne (Garnier, 1963. pp.65-82) a été consacré à cette nouvelle par M. Maininger, "La Femme abandonnée, L'Auberge rouge, et La Duchesse d'Abrantès".
6. L'essai de Maininger mentionné ci-dessus a, si l'on peut dire, départagé les trois inspiratrices de Balzac: la duchesse d'Abrantès dut lui fournir les anecdotes qui servent de point de départ; le romancier croyait offrir à la duchesse de Castries une manière de se donner, en beauté; surtout, il songeait à la vraie abandonnée, la Dilecta.

7. Il est à noter que, malgré cette maladresse du dénouement et ce qui nous paraît trop idéalisé dans la peinture de cette trop généreuse amante-épouse, "Madame Firmiani" a plu à des lecteurs du sexe masculin aussi avertis que Léon Emery qui loue son élégance et sa grâce légère "d'aile de papillon" et Maurice Barèche (Balzac Romancier, Op.Cit.) qui y voit "une de ses meilleures nouvelles et l'une des moins connues".
8. Marcel Proust. A la Recherche du Temps perdu. Édition de la Pléiade, Vol. II. pp.1054-1058.
9. Ernst-Robert Curtius a insisté sur cette opposition entre l'amour et la passion dans le chapitre V de son Balzac (Grasset, 1933) paru dans la Revue de Paris, "Balzac et l'Amour". 40e Année, No.20, 15 octobre 1933. pp.815-834.
10. C'est ce que déclare Camille Maupin à Calyste dans Béatrix, Pléiade II, p.521.
11. A Zulma Carraud, sa confidente la plus lucide, il écrivait le premier juin 1833: "Il y a chez moi le culte de la femme et un besoin d'amour qui n'a jamais été complètement satisfait." Un érudit a retrouvé, au dos d'un manuscrit du Mémoire de Campagne, un projet avorté d'histoire par Balzac dont le titre aurait été: "Les Amours d'une Laide". La Vieille Fil-
le reprendra le thème. Mais cette laide était peut être d'abord Zulma Carraud: le 28 novembre 1832, elle lui avait écrit ces phrases pathétiques: "Avec une autre enveloppe, oui, j'aurais été la femme née pour vous: je vous aurais tant aimé". Voir Henri Gauthier, "Un Projet d'Etude de Femme: les Amours d'une Laide". (Année Balzacienne, 1961. pp.111-138).

VI. Incursions dans l'Etrange.

La nouvelle a toujours paru s'accommoder du fantastique et de l'étrange avec plus d'aisance que le roman. Cela est peu étonnant, puisque la rapidité du récit, la surprise dans les évocations, la brusquerie dans le dénouement, la place la plus restreinte laissée à tout didactisme semblent être des conditions nécessaires pour que le lecteur suspende, en présence d'événements insolites, son esprit critique et son refus de croire. Bien des romans dits fantastiques ne consistent guère qu'en nouvelles mises bout à bout, tel le bizarre Manuscrit Trouvé à Saragosse écrit en français par l'aristocrate polonais Jean Potocki, mort de sa propre main en 1815.¹ La nouvelle doit, idéalement, être lue dans une seule séance et sans interruption, comme doit être vue la pièce en un acte dont on la rapproche volontiers. Le lecteur d'un roman qui le transporte dans l'irréel, Séraphita par exemple, a trop d'occasions de se reprendre et de s'insurger. La Peau de Chagrin elle-même, le chef d'oeuvre parmi les romans balzaciens qui touchent à la féerie, a généreusement recours au didactisme et à l'abstraction. Il y a plus de soudaineté dans les quelques nouvelles où, influencé par Nodier et par Hoffmann, Balzac nous impose une vision rapide et dramatique.

Les biographes et les critiques qui se sont penchés sur les débuts de Balzac avec la plus minutieuse attention (Bardèche, H. Hunt, Barberis) ont dit combien il avait été frappé, aux alentours de 1830, par L'Elixir du Diable et d'autres contes d'Hoffmann, mais aussi comment il s'était vite repris. Non

sans ingratitude, il avait feint ensuite de mépriser un excès de sentimentalité germanique chez le conteur allemand. Dès les débuts de sa correspondance avec Mme Hanska, il déclarait même (vers 1833 probablement) qu'Hoffmann "n'entendait rien à l'amour ni à la femme" et ne savait pas faire peur. Il lui reconnaissait le don de savoir parler de musique, et la dédicace de "Gambara", en 1837, le rappellera. Et le Diable, en effet, en dehors de deux ou trois nouvelles, et les procédés de la magie occupent une place très limitée dans La Comédie Humaine. Balzac n'a pas recours à quelque Frankenstein ou aux spectres qu'Henry James aime à faire surgir dans des récits comme le célèbre "Turn of the Screw". Bien français en cela et compatriote de ce Perrault dont les contes conservent un fond de sagesse, Balzac ne perd pas pied volontiers d'avec le réel. L'auteur du livre le plus fouillé sur le conte fantastique à l'époque romantique, P. Castex, cite une phrase de Théophile Gautier qui énumère les conditions du genre auxquelles Balzac aurait pu se plier.

Il faut dans la fantaisie la plus folle un appareil de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite.²

Les critiques friands de classifications ont souvent épinglé l'étiquette de 'frénétique' aux récits fantastiques de Balzac. Le genre frénétique a sans doute été à la mode en France vers 1820-1830, à la suite du 'roman noir' ou 'terrifiant' de Mrs. Radcliffe et du Révérend Maturin. Balzac a, bien entendu, lu et goûté Melmoth (1820). Mais, après ses romans pré-balzaciens, ceux qu'il ne signait pas encore de son nom, on ne

peut dire qu'il ait souvent usé de tout l'arsenal de procédés auquel puisent les romanciers frénétiques, Hugo dans Han d'Islande ou Poe plus tard dans ses contes. Balzac a moins eu le goût des monstres et que Hugo et même que Flaubert. Le fantastique pour lui est le plus souvent une manifestation de son goût très vif pour les sciences occultes; il y voyait une possibilité de communiquer avec un autre monde et il y versait cette interrogation métaphysique et mystique qui revient souvent dans ses oeuvres et l'a fait dénommer 'un visionnaire'. Par l'examen d'une série de nouvelles, d'ailleurs très diverses, nous voudrions dans ce chapitre mettre en valeur l'originalité de ces récits balzaciens dans lesquels il semble que l'on quitte ce monde prosaïque et rationnel pour pénétrer dans le royaume de l'étrange.

"Jésus-Christ en Flandre".

"Jésus-Christ en Flandre" occupe une place unique parmi les oeuvres de Balzac. Sans doute n'est-ce point, techniquement parlant, sa meilleure nouvelle: il y manque la conviction intérieure profonde, et surtout cette unité de composition, cette convergence des diverses parties du récit vers un seul événement central, à l'exclusion de toute digression didactique, que Balzac lui-même, et bien des critiques depuis, regardent comme essentielles à cette forme d'art. Le sentiment d'insatisfaction, à tout le moins d'incertitude sur le sens à donner à ce récit, tient tout d'abord à la manière dont a procédé Balzac, joignant sans les fendre deux textes très divers et les modifiant au

cours des années selon l'évolution de ses vues sur la religion. L'abbé Philippe Bertault dans sa thèse sur Balzac et la Religion puis Jean Pommier dans une édition critique très précise et détaillée de "L'Eglise" ont fait la lumière sur la composition de ce texte.³ "Jésus-Christ en Flandre", inexactement daté de novembre 1833 par l'auteur, avait en fait paru en 1831 dans les Romans et Contes philosophiques. Balzac avait en outre publié séparément deux contes, signés du pseudonyme rabelaisien "Alcofribas", "Zéro", dans La Silhouette du 30 octobre 1830 et "La Danse des Pierres" dans La Caricature du 9 décembre 1830. Le texte de "Zéro" a été reproduit dans la précieuse Histoire des Oeuvres de Balzac de Spoelberch de Lovenjoul. Le thème de ces contes était la mort de la religion, dont il était beaucoup question en ces temps d'Hégélianisme que Feuerbach et Strauss, en Allemagne, voulaient orienter vers la négation du surnaturel, et alors que le Saint-Simonisme, en France, prétendait remplacer la vieille foi usée. Le conteur pénétrait dans une église: tout à l'intérieur, piliers, sculptures, ornements en pierre se mettait à danser une sarabande; les cloches sonnaient furieusement. Le visiteur se réjouissait presque, avec amertume, de se trouver au milieu de ce sabbat: le roi (Charles X) avait été renversé; l'Eglise avait perdu en lui son soutien; toutes les passions se déchaînaient sauvagement dans une journée de Walpurgis.

Balzac jugea apparemment ces deux contes, écrits avec fougue mais un peu faciles dans leurs effets, trop brefs pour les republier. Surtout, après avoir évoqué cette danse des pierres et cette agonie du culte, dont il semblait prendre aisément

son parti, en février 1831, Balzac prit peur lors du sac de l'Archevêché. Il associa la colère destructrice de la foule parisienne se précipitant sur la demeure de l'archevêque pour la piller aux libelles anticléricaux des polémistes contemporains. Dans le texte primitif de "Zéro", il avait lancé contre l'Eglise catholique corrompue, vénale, alliée aux classes possédantes, des invectives dignes de Luther ou de Savonarole. Il avait paru la cingler de reproches en anticléricisme passionné. Effrayé par la Révolution de 1830, à laquelle il avait réagi en observateur non engagé et apeuré, plus encore par la vue de cette foule déchaînée contre les choses naguère révérees comme saintes, Balzac changea de ton. L'Eglise, résumant en elle la religion, devient pour lui "la plus belle, la plus vraie, la plus féconde de toutes les idées humaines". Invectivée quelques lignes plus haut comme affamée de puissance, gâtée par ses adorateurs, "terrible comme l'amour d'une femme de quarante ans" (IX, 265), elle supplie maintenant le visiteur qui a assisté à la danse des pierres de la défendre. "Vois et crois", lui crie-t-elle. Beaucoup plus tard, dans une conclusion assez boiteuse insérée dans l'édition Furne, de 1845, Balzac ajouta le paragraphe dans lequel, éveillé par le bedeau du rêve visionnaire auquel il s'était livré dans l'église, son bras secoué par "l'horrible figure du donneur d'eau bénite", il s'écrie: "Croire ... c'est vivre! Je viens de voir passer le convoi d'une Monarchie, il faut défendre l'EGLISE!" (IX, 266). Un conte, à l'origine anticléric, était métamorphosé en une vision apocalyptique de la mort du Christianisme et de la Monarchie, et le romancier promet-

tait de se faire le défenseur de ces deux institutions, pour des raisons tout autres que purement religieuses: car pas un instant il n'avait songé, en entrant dans cette église, à prier ou à s'humilier.

Si cependant nous oublions l'allégorie maladroite de ce dénouement et la gaucherie hâtive qui a empêché Balzac de fondre "L'Eglise", produit de deux contes antérieurs eux-mêmes mal soudés, dans "Jésus-Christ en Flandre", la première partie de la nouvelle est un récit assez touchant et ne marquant pas d'habileté. Cela n'égale certes pas l'art autrement subtil de Flaubert dans sa "Légende de Saint-Julien l'Hospitalier" ou la puissance de Dostoïevsky faisant paraître le Christ devant le Grand Inquisiteur. Mais, malgré la leçon didactique un peu trop fortement soulignée et la séparation entre les mauvais riches et les bons pauvres rendue enfantine, le récit a de la naïveté et de la vie. Il fallait du courage pour montrer ainsi le Christ réapparaissant "à une époque assez indéterminée de l'histoire brabançonne", comme le précise la première ligne du conte, et marchant sur les eaux. La plupart des romanciers ou des conteurs ont toujours préféré, dans la carrière du Christ, les thèmes de l'agonie sur le Mont des Oliviers ou sur la croix entre les deux larrons ou les sujets plus troublants pour le psychologue amateur du reniement de Saint Pierre ou de la trahison de Judas pour une somme insignifiante.

La manière dont Balzac présente son histoire d'un miracle est adroite. Il n'essaie pas de l'imposer au lecteur sans préambule comme s'il y avait lui-même assisté. Il renonce à feindre

que le récit lui ait été raconté par quelque autre témoin visuel, comme il fait dans plusieurs de ses nouvelles incroyables, mais données comme vraies. Il évoque, mais sans luxe de détails précis comme il pouvait en apporter dans un plus long roman, plus proche de nous par le temps, et où le décor importait fort (La Recherche de l'Absolu), la Flandre croyante et superstitieuse des âges de foi. Il se contente d'esquisser de vagues allusions à ces légendes racontées de mère en fille lors des veillées d'hiver, auxquelles il croit volontiers lui-même; et il avertit le lecteur peut-être incrédule qu'il peut à son gré rechercher un sens caché ou accepter le sens littéral. "A chacun sa pâture", comme dans toute interprétation de mythes ou de paraboles.

Une barque assure le transport d'une île à Ostende, alors pauvre bourgade mal protégée contre les colères de la mer. Quatre des passagers sont richement vêtus, parlent haut, se tiennent fièrement isolés des autres. L'un est un homme docte et arrogant, l'autre un bourgeois transportant ses sacs pleins d'argent. Un cavalier est suivi de ses deux lévriers, une dame hautaine n'adresse la parole qu'à sa mère ou à un évêque. Au moment où les amarres vont être lâchées monte un personnage étrange; nul des personnages importants déjà installés ne consent à se gêner pour faire place à l'inconnu: celui-ci se dirige vers les bancs des pauvres qui l'accueillent fraternellement. La traversée commence.

Vite, un grain se lève; la houle fait gémir la barque; la panique saisit les voyageurs; les humbles se recommandent à la Sainte Vierge ou prient; les puissants songent à leurs pos-

sessions, à abandonner amis et parents s'il le faut pourvu qu'ils réchappent de la catastrophe menaçante. L'évêque est plus égoïste encore que les autres. Mais l'inconnu rassure les pauvres qui invoquent Dieu: qu'ils aient la foi et ils seront sauvés. Ils le suivent en effet tandis qu'il marche sur les flots. Le savant qui se riait de leur naïveté superstitieuse est englouti; l'évêque, la jeune femme, le cavalier qui voulait la courtiser sont également noyés. Les rescapés atteignent enfin une cabane de pêcheur où ils seront reconfortés. Le couvent de la Merci y fut établi plus tard, pour attester "de la dernière visite que Jésus ait faite à la Terre" (IX, 260).

La parabole est contée avec adresse et l'imagination que Balzac met dans les détails la rend concrète et vivante: les costumes, les attitudes des divers passagers, leur langage, le vieux soldat prêt à suivre l'inconnu dont le regard le saisit de respect, les prières d'une mère effrayée et d'une pauvre qui se repent de ses péchés corrigent la leçon morale trop évidente du conte. Les bons et les méchants sont répartis avec naïveté comme dans les images peintes ou sculptées du Moyen Age. Dans sa simplicité, Balzac, se refaisant ici une âme d'enfant, incarne dans ces quelques pages l'inspiration religieuse peut-être la plus touchante de toute son oeuvre. Chacun sait combien il a accordé d'importance à l'argent, avec quelle spontanéité révélatrice, commentant La Chartreuse de Parme dans son célèbre article, il notait: "au milieu de tous ces événements, pas d'argent". François Mauriac, dont les personnages ne sont pas d'une générosité exemplaire et dont les noeuds de vipères sont parfois liés par une sordide avarice, a remarqué dans la préface au livre de son fils combien "antichrétienne par essence" est l'humanité

balzacienne, et comme elle semble peu se soucier de la parole du Christ: "Que sert à l'homme de gagner l'univers, s'il perd son âme?"⁴

"Melmoth réconcilié".

C'est d'argent qu'il est question dans une nouvelle plus tardive, "Melmoth réconcilié", sur un monde moins doucement idyllique, et parmi un cadre directement inspiré de la réalité. Balzac composa cette nouvelle pour un ouvrage auquel collaborèrent plusieurs autres écrivains, Le Livre des Conteurs, que publia en 1835 l'éditeur Lequien. La même année, la nouvelle fut reprise dans les Etudes philosophiques, Tome XXII, où elle reparut dans le premier volume de l'édition de 1845. Une note d'une trentaine de pages, évidemment inspirée ou dictée par Balzac, dans l'édition de 1835 et incluse dans le volume XI de l'édition de la Pléiade, place le "conte" (Balzac accepte l'expression à la mode) sous l'égide du livre du Révérend Maturin (1782-1824), Melmoth, paru en Angleterre en 1820 et traduit en français en 1821. Le sujet était celui de Faust, et bien avant le Faust de Marlowe ou celui de Goethe, de drames médiévaux. Byron avait repris dans Manfred un thème analogue. Balzac plaçait très haut le roman du pasteur irlandais. La donnée dramatique, va-t-il jusqu'à dire dans cette note, en est plus dramatique que celle de Faust, car une des clauses du pacte conclu avec le diable laisse au damné un rayon d'espoir. Il peut rendre ou transmettre à un autre son pacte fatal, si cet autre accepte de changer

de situation avec lui. Le Melmoth britannique errait ainsi, se perdant par avidité. Il aurait dû, insinue le pessimiste social qu'est le romancier français, venir à Paris, où les amateurs de perdition poussés par la convoitise se seraient présentés à foison.

La nouvelle est longue, variée de ton, jouant avec aisance du comique et du tragique. Elle débute par un portrait général d'un type humain qui exerce la verve de Balzac, comme l'a fait ailleurs le commis voyageur, l'employé ou le bourgeois: c'est le caissier. Cet étrange animal humain doit vivre resserré dans sa cage, engrillagé, assis et presque ratatiné, consentir à rester un perpétuel assis. Il lui faut ou se sentir dégoûté de l'argent à force d'en manier, ou n'être en proie à aucune tentation, à aucune faiblesse - et peut-être se maintenir dans l'honnêteté par crainte de la guillotine. Les banquiers, ces forbans qui fascinaient le romancier, soignent comme des plantes de serre ces caissiers quand ils ont eu le bonheur d'en trouver d'insoupçonnables; ils les enferment dans ces loges grillagées qui rappellent au visiteurs les jardins zoologiques; surtout ils veillent à ce qu'ils n'aient point assez d'imagination pour concevoir une autre existence et laisser rêver leur fantaisie. La société ou l'état choisit, pour aider les banquiers à recruter ces gardiens de trésors et de l'ordre établi (établi sur quelque brigandage légalisé) des jeunes gens sûrs; on les abrutit dans une de ces grandes écoles contre lesquelles le romancier a éloquentement pesté dans Le Curé de Village et dans "Z. Marcas". Le gouvernement les bourre de mathématiques et

de comptabilité et, perfidement, "il leur procure en récompense de leurs services le troisième étage, la femme accompagnée d'enfants, et toutes les douceurs de la médiocrité" (IX, 2693).

Depuis 1815, conclut le sociologue satirique Balzac avant de laisser la place au conteur, l'argent déifié a remplacé l'honneur.

Castanier est le personnage individuel qui va symboliser cette classe sociale, ou ce rouage de l'avare établi, le caissier. Il travaille au centre de Paris pour le banquier Nucingen, dans quelque cave grillagée, chauffée au poêle en sorte que le cerveau soit hébété et l'énergie dissoute. A quarante ans, il est déjà chauve ou gris, ridé, gras, porte de vieux complets reluisants d'usure. Il a naguère été officier dans l'armée napoléonienne, blessé dans la retraite de Russie et pensionné. Mais voici que la tentation est entrée en son cerveau, point encore assez léthargique pour qu'il soit pleinement content de sa médiocrité. Nous le voyons s'exerçant à contrefaire la signature de Nucingen, le soir, la banque fermée au public. Soudain un homme surgit devant lui, sévère, sec, long, l'air puritain. "Cet homme puait l'Anglais", écrit Balzac, rarement tendre pour les compatriotes de Pitt et de Wellington. Ce doit même être un Anglais implacable et cruel. "Il avait un peu de la majesté fauve et tranquille des tigres" (IX, 272). Des rayons de feu sortent de ses yeux. Castanier obéit à ses injonctions. Puis il s'empare de cinq cent mille francs lui-même et projette de s'enfuir à Londres avec la somme volée. De là, il se rendra par la mer à Naples, y vivra sous un faux nom la plus douce des vies. Emmènera-t-il Aquilina? Non, elle risquerait de le faire

reconnaître.

Une voix cependant résonne à ses oreilles. "Tu ne partiras pas", lui affirme-t-elle d'un ton étrangement impérieux. Troublé, se doutant bien que quelque chose de surnaturel lui arrive, il regagne néanmoins le logis où l'attend sa maîtresse, une jeune Piémontaise qu'il a sauvée de la prostitution en faisant d'elle sa concubine. Elle avait lu l'étrange drame de Thomas Otway, Venice Preserved (1682) qui avait puissamment impressionné Balzac, et avait pris le nom de la courtisane Aquilina qui joue dans la pièce anglaise un rôle effronté et met à ses genoux, ou plus bas encore, un sénateur napolitain. Son rêve était de se faire épouser et sans doute y serait-elle parvenue si Castanier n'avait déjà été affublé, quelque part en province, d'une femme légitime, imprudemment épousée jadis lors de sa vie de garnison. Il avait mangé sa dot. Elle était devenu laide et hargneuse et il attendait patiemment que "Dieu voulût bien orner le paradis" de cette épouse condamnée à la solitude et à la vertu. Aquilina, sûre de son pouvoir sur ce caissier privé de poésie, était devenue dépensière. "L'amour qui économise n'est jamais le véritable amour", profère sententieusement Balzac. Elle régala son homme de plats raffinés, lui empruntait, accumulait les dettes. Bien entendu, il était trompé.

Pour s'assurer d'un alibi et détourner tous soupçons, Castanier emmène sa compagne au théâtre avant de s'enfuir vers Londres. Il y rencontre l'Anglais qui l'appelle "faussaire" et se déclare: il est l'égal de "celui qui porte la lumière". Ce nouveau Lucifer a organisé l'un des spectacles pour qu'il repro-

duise, comme les comédiens d'Hamlet, la scène du faux et des préparatifs de voyage que Castanier venait de jouer dans le réel. Le mystérieux et démoniaque Anglais qui tient le caissier dans ses griffes lui offre enfin le moyen de se sauver. Il n'a qu'à lui vendre son âme, changer d'être avec le visiteur luciférien. Dès lors, il sait tout, il prévoit tout. Il parle et il est obéi. Il lit dans les pensées. Il humilie et ravale les autres. Il satisfait tous ses désirs, comme Raphael avec sa peau de chagrin. Il est le maître de toutes les femmes, il organise des bacchanales néroniennes. Balzac ne se contente pas de faire défiler ces prodiges renouvelés des Mille et une Nuits; il les explique et raisonne sur eux en moraliste. "L'humanité de la nature humaine fut soudain révélée [au sussesseur de Melmoth] auquel la suprême puissance apporta le néant pour dot".(IX, 297).

Le malheureux dès lors a perdu la paix et le sommeil. Il peut tout et ne désire plus rien. Prier et croire seuls lui sont interdits. Désespéré, il court au misérable logis de Melmoth pour lui revendre ce qu'il a acquis de lui. Un prêtre lui ouvre la porte, pour lui annoncer que Melmoth est mort en piété et en repentir. Lui-même, saisi d'une peur affreuse de l'enfer, voudrait croire. Cela, explique Balzac dans une digression un peu laborieuse, devrait être facile à un ancien militaire, car la carrière des armes exige peu d'idées. La croyance est d'autant plus forte que l'homme a peu usé de sa raison. Il lui faut d'abord se débarrasser de l'âme de ce Melmoth dont il a hérité. Il se rend à la Bourse, avise un spéculateur incapable de régler ses dettes, lui vend son âme à son tour et ne songe

plus qu'à mourir en odeur de sainteté. Son successeur, vite apeuré, revend à son tour "l'inscription sur le grand livre de l'enfer", lequel la revend à son tour, et chaque fois à un prix plus vil. Le dernier acquéreur, un clerc, s'épuise en douze jours d'orgie avec une maîtresse. La puissance vendue par Melmoth est enfin réduite à rien. Quelques démonologues germaniques épiloguent sur son cas en citant le mystique Jacob Boehme. La longue nouvelle se termine sur cette note un peu forcée et enjouée, par laquelle Balzac s'efforce d'atténuer ses effets tragiques et de rapprocher son conte fantastique d'autres récits surnaturels et des visions du cordonnier allemand du seizième siècle, devenu mystique, Boehme.

Le genre fantastique, distinct du genre féérique où tout vise à nous faire oublier le réel pour nous plonger dans un monde gracieux de magie, a connu sa grande vogue à l'époque romantique: entre Nodier, qui en a traité théoriquement en même temps qu'il en offrait des exemples concrets, puis Mérimée, qui sans jamais paraître y croire, a ingénieusement mis en oeuvre les ressorts du bizarre et de l'effrayant, et Maupassant hanté par le pressentiment de sa folie, le genre a joui d'une grande vogue. Il connaît de nos jours une faveur non moins générale, et sans doute pour les mêmes raisons.⁵ Plus le monde environnant semble ordonné selon la raison et les techniques scientifiques exactes et implacables, plus l'imagination se rebiffe.

Elle se complait à desarçonner le regard qui contemple les tableaux des Surréalistes, à dérouter l'esprit accoutumé à une logique pédestre. La place de Balzac parmi ces manieurs de

fantastique est considérable, et elle est originale.

Comme Dickens, Gogol, Maupassant et d'autres, il enregistre le réel avec acuité et savait le dépeindre avec minutie. On l'a souvent remarqué, c'est dans le réel que l'auteur de contes fantastiques commence par nous baigner; il se complait à tracer un catalogue de menus détails qui nous font paraître ordonné et méthodique le monde environnant. Castanier est un esprit précis et pédestre; son microcosme (la cage où il vit plié dans la banque, son visage, la platitude de sa vie privée) est banal, lié à des habitudes réglementées. Une apparition soudaine vient faire s'effondrer cet ordre ennuyeux. Ce pourrait être une femme dont on s'éprend, une présence entrevue en rêve; mais la visitation d'un spectre à l'allure diabolique est autrement troublante. Tout reste ordinaire et vulgaire autour du caissier; il continue à être le calculateur mesquin, le mari trompé, le locataire de son sordide logis, effrayé par sa concierge en bon Parisien moyen. Mais le désarroi est en lui. Il frissonne de peur, et Balzac communique au lecteur ce frisson dont nous tirons une jouissance voluptueuse quand nous sommes assurés qu'il n'est que passager.

Le conte fantastique a ses lois, tout comme, à la surprise du Faust goethien quand il signe son pacte, l'enfer lui-même. Le nombre des combinaisons possibles, dont la vente d'une âme aux puissances infernales est la plus fréquente, est étroitement limité. La description minutieuse du réel, nettement arrêté dans ses contours, est une des conditions que les maîtres du genre, comme ceux du roman polécier, ont souvent formulée en

s'en moquant. Mérimée, dans ses Etudes de Littérature russe l'a fait en ces termes:

On sait la recette d'un bon conte fantastique: commencez par des portraits bien arrêtés de personnages bizarres, mais possibles, et donnez à leurs traits la réalité la plus minutieuse. Du bizarre au merveilleux, la transition est insensible, et le lecteur se trouvera en plein fantastique avant qu'il se soit aperçu que le monde réel est loin derrière lui.⁶

Balzac excelle à cette description d'un réel qui devient vite, chez lui, hallucinatoire, de par l'intensité même avec laquelle il est vu. Il viole cependant une autre règle du genre, qui est d'éviter les interventions didactiques de l'auteur. Mais cette maladresse même tourne à l'avantage du conteur. D'abord parce que, tout en dissertant sur ses personnages, Balzac croit en eux.⁷ Nous le sentons engagé, pris à un jeu qui est devenu le combat inégal d'un lutteur avec une force supérieure. Il n'a nul besoin d'un arsenal de sorcellerie, de formules magiques, de breuvages de crapauds et d'araignées broyés dans quelque marmite. Son fantastique n'est pas extérieur. Il atteint quelque chose en nous de plus profond. L'émule de Faust, privé de grandeur épique, cède à un diable intérieur qui, il le sait, le mène droit à sa perte.

Ce médiocre personnage a néanmoins quelques chose de grand. Comme d'autres héros balzaciens impatients d'être enfermés dans les bornes du réel, il veut, à travers le vol et la perte de son moi, atteindre à quelque chose de plus haut. Il vise à l'infini à sa manière, comme tant de héros romantiques. Il veut escalader un paradis qui lui est défendu. Son tentateur et prédécesseur, Melmoth, est "réconcilié" avec la

religion orthodoxe; il s'abîme dans la pénitence et une assez lugubre charité; mais il en meurt, sans félicité, sans plénitude, sans doute même sans être réconcilié avec lui-même. Il a acquis la physionomie de Melmoth, nous dit Balzac, "une froide expression de tristesse, semblable à celle de l'homme au désespoir" (IX, 304). Baudelaire a senti l'artificialité de la conclusion morale jointe par Balzac à l'histoire de ce héros qui l'avait troublé. Trois fois il cite Melmoth dans son pénétrant essai de 1855 sur "De l'Essence du Rire". (Curiosités esthétiques). Il lit dans ce personnage, celui de Maturin, mais plus encore celui de Balzac, "un côté faible, abject, antidiuin et antilumineux"; c'est "l'être déclassé, l'individu situé entre les dernières limites de la patrie humaine et les frontières de la vie supérieure".⁸ C'est à lui sans doute qu'il pensait aussi à la fin de son cruel "Héautontimoroumenos" en évoquant "un de ces grands abandonnés / au rire éternel condamnés". La nouvelle balzacienne est chargée de ce que les techniciens puristes appelleraient des défauts. Mais elle vit.

"L'Elixir de longue Vie".

"L'Elixir de longue Vie" appartient également à la période contemporaine de La Peau de Chagrin et au moment où Balzac avouait avoir été séduit par le fantaisiste et troublant talent d'Hoffmann. Le conte, le mieux réussi des récits fantastiques de l'auteur, parut le 24 octobre 1830 dans la Revue de Paris et fut composé peu de semaines après les journées de juil-

let; mais il ne comporte ni allusion à la politique ou à la société française, ni message moral ou religieux. Balzac, qui employait dans un sens fort large l'adjectif "philosophique", inséra cependant ce morceau dans les Romans et Contes philosophiques de 1831, puis dans les Etudes philosophiques en 1835 et à nouveau sous ce titre au 15^e volume de La Comédie Humaine en 1846. Une assez longue notice, adressée "au lecteur" (par exception, Balzac ne dédie pas le conte à une personne précise), fournit quelques explications sur l'origine et le caractère de cet étrange récit, où le second des grands héros du romantisme, à peine moins saisissant que Faust, Don Juan, est mis en scène. Il déclare avoir emprunté à Hoffmann le sujet de ce conte, qu'un ami lui aurait signalé. Sans doute est-ce pour profiter de la vogue dont Hoffmann jouissait alors en France car rien, dans les contes de l'Allemand, ne préfigure vraiment cette histoire, pas même Les Elixirs du Diable. L'idée qu'un mortel qui pourrait s'approprier le secret de la résurrection ou même échapper au trépas deviendrait un rival satanique de Dieu, hantait Balzac en ces années de fécondité créatrice et de découverte de ses dons surhumains. Dans Séraphita, en 1835, il parle de "la soif de l'inconnu, du désir d'aller au delà dont sont saisis presque tous les hommes qui savent, peuvent et veulent" (X, 524).

Pour excuser la hardiesse de sa donnée (un fils dépouillant son père de son espoir d'échapper à la mort, s'appropriant la fiole magique et coupable d'une sorte de parricide), Balzac en dégage la valeur symbolique et l'applique à d'autres crimes analogues, commis en pensée sinon en acte, dans une société où

l'appât du gain est tout. "Qui n'a jamais souhaité la mort de son père?" avait demandé le romancier russe sur lequel Freud a écrit le moins controversé de ses essais critiques "Dostoevsky et le Parricide" (1928). Les enfants escomptent l'héritage de leur père et calculent ce qu'ils auront comme 'espérances'. Divers métiers considérés comme honorables permettent à des membres de la société la plus développée de "vivre de la mort". "Dieu seul sait le nombre des parricides qui se commettent par la pensée!" s'écrie Balzac. S'il a traité dans cette terrifiante nouvelle un thème à la mode, il revendique sa priorité, dans cet avant-propos plus tardif que l'œuvre elle-même. Il était en 1830 l'un de ceux qui mirent le sujet à la mode. Un peu solennellement, pour sanctifier quelque peu sa très satirique nouvelle, Balzac, contrefaisant Saint Paul devant l'aréopage athénien, la dédie aux "deis ignotis", aux dieux incennus. Mais ni les dieux ni Dieu n'interviennent dans ce conte dont le dénouement bafoue assez cruellement la religion organisée.

Le lieu est Ferrare et don Juan Belvidero y donne un festin somptueux, entouré d'objets d'art et de sept femmes lascives et impudentes. Elles attendent, comme lui, la mort de son vieux père; le fils deviendra alors grand duc d'orgies encore plus luxueuses. Un domestique vient interrompre le jeune débauché avec la nouvelle que son père est mourant. Ce père, vieux, depuis longtemps solitaire et ascétique, avait mené une vie d'oisiveté, toujours indulgent pour les désordres de son fils. Il se refuse à mourir, malgré ses quatre-vingt dix ans. D'un ton plein de mystère, il le déclare à son fils qu'il ne mourra

pas, que rien ne peut le soumettre à la volonté de Dieu, car "Dieu, c'est lui". Il possède une eau merveilleuse qui va le ressusciter, pourvu que son fils unique l'en frotte. Il meurt en effet et le fils en est soulagé. Mais, dans une scène digne d'E. A. Poe et qui vise à donner au lecteur un frisson, son fils, après une longue hésitation, frotte l'oeil du hideux cadavre amaigri avec le contenu de la fiole. L'oeil revit, "un oeil d'enfant dans une tête de mort". Il flamboie, étincelle, semble comprendre et juger. Le fils essaie de fermer la paupière; il songe à crever l'oeil, recule cependant quand en coule une larme chaude: il se reprend et écrase l'oeil. Le vieillard sera bien mort. Juan lui élève un tombeau splendide et n'est rassuré que lorsque le marbre pèse sur le cercueil du défunt. Alors, comme Raphael, il comble tous ses désirs; il séduit des femmes sans nombre, sans jamais vraiment se donner. Il bafoue la morale, la religion, il unit en lui les traits insolents et cependant poétiques des Don Juan de Molière et de Mozart, ceux de Faust, de Melmoth. Tout lui est sujet de moquerie. Au pape avec qui il plaisante cyniquement, il déclare qu'il aura la seconde moitié de sa vie pour se repentir et mériter la canonisation.

Balzac répudie le dénouement traditionnel; pas de rendez-vous avec la statue pour lui; pas de fin prématurée. Don Juan Belvidéro se marie à soixante ans, en Espagne. Il a choisi une jeune fille qu'il sait devoir être sèumise et honnête. Il a un fils, qui devient religieux avec étroitesse. La mort arrive enfin pour le débauché devenu vieux. Il a encore le temps de confier à son fils la fiole qu'il avait épargnée en laissant

meurir son père. Il lui explique qu'il est destiné à l'enfer à moins que son fils, en disant des prières, n'imbibe son visage et son corps de l'élixir qu'il dit lui avoir été donné par le pape Jules II. Le fils s'exécute. Un bras de son père mort frémit, s'agite. Terrifié, il pousse un cri "comme si la trompette du jugement dernier eût ébranlé l'univers" (X, 318); il laisse tomber la fiole. Des serviteurs accourus, voyant leur maître revivre jeune et fringant crient au miracle. Un abbé propose aussitôt la canonisation du miraculé. La résurrection n'était qu'imparfaite; mais les fidèles n'y regardent pas de si près. Une cérémonie solennelle a lieu à l'abbaye, où le cadavre n'est qu'à demi mort et il ranime toute sa force pour lancer un éclat de rire diabolique. Il maudit avec mépris ces fidèles et leur Dieu: il les menace du bras qui a retrouvé la vie. Il lance à l'abbé prosterné devant l'autel une grossière injure. Puis "sa tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant". La pauvre abbé en meurt, fracassé par cette incarnation du diable dont la voix le raille encore.

La force de la nouvelle provient du cadre dans lequel la place l'auteur, en Italie au lieu de Séville, dans un palais luxueux mais lugubre où meurent successivement deux vieux hommes usés, apeurés par la fin qui est proche, agrippés à cette vie qui les abandonne. On ne court pas d'un lieu à l'autre comme dans la pièce de Molière. Cet étrange Don Juan n'est jamais montré ou suggéré en conquérant de femmes ou en séducteur, bien qu'il soit un débauché; il n'a rien de chevaleresque et ne se

soucie pas de tirer son épée pour des duels ou pour chasser des bandits. Il n'est pas non plus ce personnage épris de l'éternel féminin et poursuivant un idéal lequel aussitôt réalisé, sombre dans la banale monotonie, dont Molière a suggéré le romanesque avant la lettre dans quelques tirades et que des romantiques ont en effet glorifié. Il est plutôt un héros byronien, cynique avec froideur, sarcastique envers toutes choses saintes, étalant ses vices et son égoïsme, et méprisant les superstitions de la foule et les gens d'église qui les exploitent. Il y a déjà un peu de Vautrin en lui, de l'homme qui se place au dessus ou en dehors des lois. Les scènes centrales où les deux morts vivants, après avoir crié leur avidité de revivre, terrifient leur fils, l'un superbe de méchanceté ingrate, l'autre pitoyable de piété mesquine, sont contées avec maîtrise par Balzac: le dialogue est vif, les détails sont saisissants, les attitudes sont gravées avec sobre netteté. Balzac a éliminé presque tout des longueurs qu'il prodigue ailleurs, et il s'est abstenu de tout didactisme moralisateur sur la nature de l'élixir, la manière dont il agit, la différence entre la vie et la mort, le rôle des résurrections dans les religions et les mythologies. Dès ses débuts dans le genre fantastique et effrayant et sans faire intervenir fantôme ou spectre, Balzac se montrait un maître. Ce serait trop dire d'affirmer que le lecteur croit à cette histoire diabolique; mais il sent pendant un moment de cauchemar qu'il pourrait y croire et que le monstrueux égoïsme du fils à qui son père désigne la fiole d'élixir miraculeux et qui, songeant à lui avant tout, se dit "il y en a bien peu" (X, 307) est, si on le tran-

sporte sur le plan de l'argent que guigne l'héritier, de même nature que l'égoïsme de tant d'enfants. Quelques-unes des répliques de ce sinistre Don Juan ne sent pas indignes du chercheur d'absolu Balasar Claës, destructeur de sa femme et de sa fille, qui, dans son inconscience, se vante d'avoir analysé la composition chimique d'une larme.

"Les Martyrs ignorés".

Ce serait forcer le sens du terme "nouvelle" que d'appeler de ce nom "Les Martyrs ignorés", autre étude philosophique publiée en 1837 dans les Etudes philosophiques et groupée dans l'édition de la Pléiade avec "L'Elixir de longue Vie". C'est un fragment d'une oeuvre plus ambitieuse et qui devait s'intituler "Le Phédon d'Aujourd'hui", allusion évidente au grand dialogue où Socrate mourant expose avec noblesse les raisons qui doivent faire croire à l'immortalité de l'âme. Le morceau, sous forme de dialogue, n'a pas été inclus dans La Comédie Humaine. Il reprenait en partie un autre récit philosophique et symbolique de Balzac, au titre non moins ambitieux "Ecce Homo", qui avait paru en 1836 dans la Chronique de Paris. Balzac tenait à l'idée centrale de ce morceau, car il l'avait préfacé en expliquant que, rejetant l'appellation de "fatalité", il n'en croyait pas moins que tout effet a sa cause et que certains hommes, bien hauts au dessus des autres, savent lire l'effet, donc la conséquence nécessairement à venir, dans la cause. (XI, 329-330). La signification de ce dialogue entre savants ou

penseurs qui conversent tous les soirs au café Voltaire, près de l'Odéon, est dans les remarques qu'il échangent et dont beaucoup constituent l'expression la plus nette que Balzac ait donnée à sa conviction que la pensée (ou une velleité quelconque, une envie passagère de commettre un forfait comme en a eu le personnage de "L'Auberge rouge") peut causer la perte d'un être: le crime un moment envisagé agit par la transmission de quelque fluide. Un certain Bouju vivait en Don Juan égoïste, négligeant sa femme, jeune et jolie; elle se rabattait sur la piété et attendait que Dieu lui ramenât son époux peu fidèle. Il procura même à sa solitaire épouse un compagnon; elle résista quatre ans aux implorations passionnées de cet amant que le refus rendait plus acharné. Prise de remords, car elle allait avoir un enfant de son amant, Mme Boujou vint supplier Bouju de la châtier. Le mari sarcastique rit intérieurement et menace sa femme de lui faire boire un breuvage empoisonné. Ce n'était que du vin assez fort qu'il avait versé dans la tasse. Il va jouer avec ses compagnons de débauche quand un domestique vient l'appeler, effaré. Sans hâte, il rentre chez lui: sa femme était en fait morte. Bouju, là dessus, se fit prêtre, distribua son argent aux pauvres, refusa, dans son humilité brusquement acquiesse, de devenir évêque et crut même à l'Immaculée Conception! Tel était le résultat que certains appelleraient heureux d'une mort soudaine due à une perturbation causée au cerveau par la peur.

L'histoire est racontée vite, sur le ton gouailleur d'une conversation entre hommes intelligents et superstitieux presque

dans leur cynisme. D'autres contes du même genre, plus ou moins horrifiant, sont faits par les convives - et Balzac de glisser, parfois même d'étaler les vues qui lui sont chères sur le rôle énorme, souvent destructeur, de la pensée. "Croyez aux sciences occultes", s'écrie son porte-parole, Physidor.

La pensée est plus puissante que le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le véritable ange exterminateur de l'humanité, qu'elle tue et vivifie..
(X, 1149)⁹

Tout est forme variable de la pensée. Et l'idée chère à l'auteur de La Peau de Chagrin revenait dans ces dialogues, que Balzac sans doute jugea trop didactiques pour en faire une nouvelle: "Pensez beaucoup, vous vivrez peu; ne pensez point, vous ferez de vieux os". La donnée philosophique et presque physiologique qui sous-tend plusieurs des nouvelles les plus fortes de Balzac était ici répétée sur l'accent d'une inébranlable conviction.

"Les Proscrits".

L'étrangeté abonde dans "Les Proscrits". La nouvelle, si c'en est une, contrevient à toutes les soi-disant règles du genre. Elle ne comporte presque aucune action; elle n'a guère d'unité, et certes pas de convergence d'intérêt autour d'un seul noeud central; elle ne dépeint ni lutte entre personnages, ni conflit passionnel. Elle sert à Balzac de véhicule pour l'expression d'idées qui lui sont chères et, le cadre une fois posé avec réalisme et couleur, elle devient une "étude philoso-

phique" ou dissertation abstraite. C'est de Louis Lambert et de Séraphita que l'oeuvre surtout se rapproche et elle est aussi éloignée de ce que l'on conçoit d'ordinaire comme une nouvelle que ces deux 'livres mystiques' le sont des romans moins éthérés. C'est une preuve de l'extraordinaire versatilité du génie de Balzac qu'il ait pu composer un récit aussi hardiment insouciant de tout ce que le lecteur escompte d'une nouvelle et d'autres histoires telles que celles de "Gaudissart" ou de "Pierre Grassou" ou d'ironiques analyses du machiavélisme féminin chez telle princesse, duchesse ou comtesse. Tolstoi lui même ou Dickens n'offre pas une telle variété. L'oeuvre est d'ailleurs saisissante; on lui résiste, car elle déforme ou réinvente l'histoire avec trop d'impérieuse maîtrise. Mais elle éclaire plusieurs des intentions balzaciennes, et son effort juvénile (il n'avait guère dépassé la trentaine lorsqu'il l'écrivit) pour incarner sa foi mystique dans un récit sans doute trop schématique pour lui servir d'enveloppe.

"Les Proscrits" sont dédiés à Laure Surville, "almae sorori", la soeur compréhensive et généreuse du romancier alors seul à Paris et se sentant proscrit lui-même, de sa famille et du milieu trop pratique et positif de ses camarades. La nouvelle parut dans la Revue de Paris du 12 mai 1831; la date d'octobre de cette même année et la dédicace à Laure furent ajoutées dans la seconde édition de 1835 et le titre du volume renfermant "Les Proscrits" devint alors "Livre mystique". Une longue préface expliquait le titre et ce volume consacré à "l'expression nette de la pensée religieuse" de l'auteur: elle est reproduite

au onzième volume de la Pléiade, pp. 266-275. Balzac s'efforçait d'y prévenir les objections et la résistance du lecteur. Il y défendait son orthodoxie, surtout son respect pour la science. Quant au swedenborgisme, il était à ses yeux fondé sur des données scientifiques. De tous côtés, ajoutait-il, avec le désarroi qui suivit la révolution de 1830, la France est incertaine et doute. On parle de remplacer ou de corriger le christianisme, on propose (les Saint-Simoniens évidemment) un catéchisme nouveau. Rien d'impie ou d'hérétique en cela. Au douzième siècle déjà Sigier professait à Paris un théologie mystique et Dante lui rendait hommage. Jacob Boehme, Mme. Guyon, Swedenborg, Saint-Martin ont poursuivi cette tradition mystique. Mais Dante est obscur et peut-être tout ce qui est profond et neuf doit-il l'être. "Les Proscrits", ajoute Balzac, sont le porche de l'ambitieux édifice mystique qu'il élève. Il terminait cette éloquente défense des livres auxquels il tenait le plus (surtout l'autobiographique Louis Lambert et Séraphita, offert en hommage à Mme Hanska) par de vives railleries contre le prosaïsme et l'égoïsme peureux des gens au pouvoir en France. Comme Vigny allait le faire dans Stello et Chatterton, il s'apitoyait sur ses confrères, les poètes incompris, réduits au suicide.

Balzac multiplie sans nulle gêne les déformations de la vérité factuelle et de la chronologie dans cette 'étude'. L'inspiration première de ce qui deviendra La Comédie Humaine est venue d'un passage du dixième chant du Paradis dantesque. Beatrice y fait à Dante un cours d'astronomie mystique. Le visiteur

aperçoit et entend des lumières qui brillent, et il chante. Albert le Grand, Saint Thomas d'Aquin sont là, d'autres encore, enfin Sigier.¹⁶ On n'a pas eu grand'peine à montrer qu'en 1308, date où se passe la nouvelle, Sigier était mort depuis longtemps; Dante, qui avait alors 43 ans, n'était vraisemblablement jamais allé à Paris, et il avait seulement entendu parler de l'étrange théologie de Sigier.

L'ouverture de la nouvelle, ou plutôt son long prélude, est riche en évocations historiques et en détails précis. Un homme de police rentre dans sa demeure, sur une berge de la Seine, près de Notre Dame, gronde sa femme Jacqueline (elle travaille à coudre et à repasser les nappes et étoffes pour l'église) d'accueillir chez elle comme apprentie une très aimable personne et qui ressemble à une aristocrate. Cette jolie dame est là attirée par l'un des deux pensionnaires de la maison, un jeune homme rêveur et délicat, Godefroid. Six heures sonnent, et l'un des deux locataires, aux yeux de flamme, au nez marqué, au visage lugubre où couve un ouragan, maigre et hâve, est un proscrit florentin: Dante. Il appelle son compagnon, le jeune homme perdu dans ses rêves et qui semble l'habitant d'un autre monde: blond et bouclé, aux yeux angéliques, aux traits féminins et mélodieux; il est un ange, si son sévère compagnon a plutôt l'allure d'un Dieu. Le sergent de police soupçonne là, et dans l'intérêt fervent de la soi-disant ouvrière, en vérité riche comtesse, quelque maléfice. Sa femme est plus raisonnable, et maternelle envers cet adolescent si fluet.

Les deux hommes se sont rendus à l'école de l'université

de Paris où enseigne Sigier de Brabant: sur quoi Balzac s'engage dans une longue dissertation sur la scolastique et la théologie mystique au Moyen Age et depuis: c'est un plaidoyer pour cette pensée hardie, hétérodoxe, délibérément non-rationnelle, qui a toujours persisté aux côtés de la philosophie plus logique et moins hardie des rationalistes. La première, impatiente du réel et de la sagesse banale, vise au gigantesque. Dans une des plus belles formules de son oeuvre, Balzac, oubliant ses personnages, s'écrie: "aujourd'hui, comme au temps du docteur Sigier, il s'agit de donner à l'homme des ailes pour pénétrer dans le sanctuaire où Dieu se cache à nos regards". Puis, sans souci de la crédibilité de son récit, il l'excuse par avance en réfutant ceux qui pourraient l'accuser de mensonge et d'exagération.

Suit le portrait de Sigier en chaire, plein de déférence pour Dante qu'il aperçoit dans l'auditoire, et un exposé abstrus de ses théories sur les attractions et répulsions, les cercles de l'enfer, les sphères plus proches de la lumière divine. Tout microcosme reproduit le macrocosme. Partout il y a unité, hiérarchie et mouvement d'élévation vers Dieu. L'homme, dans l'échelle des êtres, est intermédiaire entre l'animal et l'ange. Mais il est doué de la passion nécessaire, et de la foi non moins nécessaire, pour s'élever. Le plus âgé des deux visiteurs, enthousiasmé, félicite Sigier qui n'aspire qu'à une récompense: un vers du poète lui assurerait l'immortalité. Mais le poète n'a pas encore écrit. Inspiré par le discours qu'il vient d'entendre, il se détermine soudain à combattre et à triompher. Il écrira son immense poème. Se tournant vers Gedefroid, il le

prend soudain en pitié: car l'angélique jeune homme, lui, est exilé dans ce monde. Il aspire à une autre patrie, qui ne peut être que céleste. Il se croit "un ange banni du ciel".

Dante regagne donc son logis, comme Balzac alors son humble mansarde: "il alluma sa lampe inspiratrice", écrit celui qui songeait peut-être à rivaliser avec La Divine Comédie et s'identifiait au Florentin, "et se confia au terrible démon du travail, en demandant des mots au silence, des idées à la nuit" (X, 344). Il était minuit. Un gémissement provenait de la chambre voisine. Son jeune voisin avait voulu se pendre: il se croyait au ciel lorsque Dante le détacha. Il se sentait appelé par les voix d'en haut. Le poète le sermonne, lui conte ses propres rêves de jeunesse, son amour pour la fillette de dix ans dont il a fait Béatrice, sa douleur lorsqu'elle mourut, les leçons qu'il a depuis, en rêve, reçues d'elle. Il fallait cependant terminer ces hautes spéculations qu'une nouvelle sup-
porte mal si elle ne doit pas se transformer en traité didactique. Le dénouement, il faut l'avouer, est brusque, mais par trop artificiel. Un homme d'armes et un soldat entrent bruyamment dans la maison: ils apprennent au proscrit florentin que son parti triomphe et qu'il peut rentrer dans sa patrie. Son jeune compagnon espère encore gagner sa patrie à lui, le ciel. Mais la Comtesse qui l'avait contemplé avec amour revient: elle est sa mère, ses droits sont reconnus et c'est le coeur de sa mère qui sera désormais son paradis. L'enfant reconnaît alors "la voix du ciel".

Trop de détails sonnent faux dans cette 'étude' pour que,

malgré quelques belles et graves formules et une évocation pittoresque du Paris médiéval, on la range parmi les plus réussies de Balzac. Les personnages de l'angélique enfant ou jeune homme attiré comme Séraphitus vers les sphères supérieures et de celle qui se trouve être sa mère sont pâles et conventionnels. Balzac, dans cet ordre d'idées, a mieux réussi sa peinture de frêles et douces, ou doucereuses, créatures, dans le roman L'Enfant maudit. Son Dante apparaît bien solennel dans son exil parisien; il prend les attitudes sombres d'un héros byronien accablé par le poids de ses pensées secrètes. Sigier n'est qu'un prête-nom pour les spéculations mystiques qui attirèrent un moment Balzac. Peut-être faudrait-il être swedenborgien pour admirer pleinement le hardi conteur qui a sacrifié le concret, la vraisemblance et le dramatique à l'exposé de ses idées, ou de celles qu'il a puisées chez Saint-Martin et chez d'autres illuministes. Mais, fidèle à sa définition souvent reprise du créateur ou du romancier, Balzac, avec obstination, a voulu gonfler la nouvelle de didactisme et aller au bout de lui-même.

"La Messe de l'Athée".

Balzac courait moins de risques en composant, quelques années plus tard, "La Messe de l'Athée", nouvelle que l'en peut, pour la simple raison qu'elle touche avec respect à la religion, grouper avec ses incursions plus aventurées dans le surnaturel. Publiée en 1836 dans la Chronique de Paris, modifiée l'année suivante, la nouvelle fut rangée parmi les Etudes philosophiques

en 1837, classement artificiel si l'on prenait à la lettre l'adjectif 'philosophique'. Elle fut mise en 1844 dans les Scènes de la Vie parisienne et nous savons que l'auteur comptait la transférer dans les Scènes de la Vie privée où on la trouve aujourd'hui. Les éditeurs de La Comédie Humaine nous ont renseignés sur l'ami de Balzac, le peintre Borget, à qui ce récit est dédié. Le personnage du médecin passe pour ressembler au célèbre docteur Dupuytren. Le ton est plus simple, plus naturel que dans les études dites philosophiques. L'auteur est plus à l'aise lorsqu'il évoque, comme dans "Z. Marcas", des souvenirs de sa jeunesse; et les médecins sont parmi les personnages qu'il a esquissés avec le plus de sympathie. Au pays de Molière, de Bovary et du Dr. Cottard de Proust, cela n'est pas si fréquent.

Desplein est une figure auguste et révéree: un virtuose de la chirurgie, un maître respecté de ses disciples, dont l'un fut Bianchon; mais un homme solitaire, positif et dogmatique dans ses certitudes, lesquelles étaient des négations, car il était "invinciblement athée" et même matérialiste. Aussi avait-il des ennemis, ou des jaloux qui le jugeaient excentrique et étroit; et il était orgueilleux. Après une présentation 'morale' du personnage, et la curiosité du lecteur un fois en éveil, Balzac entreprend de conter un épisode de sa vie. Mais il campe tout d'abord, en face du maître, le jeune Horace Bianchon, son élève. Pauvre, droit, intègre, ce jeune carabin avait le génie de l'amitié. Il secourait et encourageait ses amis. Il ne partageait point les vues dogmatiques de Desplein, amis il l'accom-

pagnait partout et devinait la bonté de coeur qui se cachait sous un air bourru.

Bianchon lui amena un jour un pauvre porteur d'eau, usé par la misère et la maladie. Le métier était des plus durs alors à Paris, où les fontaines publiques sont rares, avec les maisons de cinq étages à gravir avec la charge d'eau: il était réservé aux plus pauvres de tous les provinciaux, les Auvergnats. Desplein le soigna avec dévouement, et d'autres Auvergnats avec lui. Un jour, Bianchon observa son maître faisant dire à Saint-Sulpice une messe et s'agenouillant comme un fidèle, lui athée. Mystère. Un an après, l'élève suivit le maître pénétrant dans la même église. Il apprend que c'était lui, le chirurgien, qui avait fondé cette messe trimestrielle. Pressé de questions, Desplein enfin confessa. Il habitait, jeune étudiant, une pauvre mansarde, manquait de tout, de linge, de souliers, de pain et de feu. Balzac s'échauffe à la description de cette affreuse misère, qui avait été la sienne à ses débuts parisiens: que de luttes contre la médiocrité il faut livrer pour être reconnu enfin comme un homme supérieur! Et comme ces luttes rendent amer celui qui voit s'étaler égoïsme, immoralité, avarice! Chassé de son sordide logement parce qu'il n'avait pas de quoi payer le terme, Desplein avait été tiré d'affaires par le misérable porteur d'eau son voisin. Le brave Auvergnat sacrifia, pour aider ses études, ses économies d'une vie entière. Son seul désir était que l'Eglise accepte un jour de dire des messes pour le repos de son âme. Il mourut, second père pour le pauvre étudiant. Et Desplein pria, avec la ferveur d'un incroyant, le

Dieu auquel il ne pouvait croire, pour que reposât l'âme de l'Auvergnat. Même s'il est mort athée endurci, termine Bianchon, le porteur d'eau sera peut-être là pour lui ouvrir la porte du ciel.

Le thème, on le voit, est mince, l'action est inexistante, un seul personnage parle et c'est par sa bouche que nous apprenons le secret du chirurgien; c'est par le récit qui lui fut fait que nous apercevons la pittoresque et touchante figure du porteur d'eau. Balzac affectionne ces récits placés dans la bouche d'un narrateur imaginaire; l'unité de ton et la progression de la curiosité et de l'émotion sont ainsi plus aisément préservées. L'intérêt de la nouvelle est accru par le souvenir personnel et cuisant des épreuves par lesquelles avait passé Balzac dans ses jeunes années. Le récit ne quitte jamais le plan humain; l'atmosphère est authentiquement celle du Paris de 1820; le secret de l'athée ne touche en rien au surnaturel ou au diabolique. Il est simplement étrange, et témoigne des contradictions internes dans l'esprit d'un savant, entre la raison critique et le sentiment. Sans avoir recours au tragique, sans nul soupçon de quoi que ce soit de diabolique, sans effets de surprise ou de style, Balzac a réussi dans "La Messe de l'Athée" une nouvelle moins artistique sans doute, mais plus directement touchante que celles de Mérimée, Flaubert, Maupassant ou Villiers.

Notes du Chapitre VI.

1. Balzac, qui avait des raisons de s'intéresser à la Pologne, a pu entendre parler de ce singulier personnage. Charles Nodier, dès 1822, plus tard (en 1853) Washington Irving lui ont fait des emprunts. Son ouvrage, suite de récits répartis sur plusieurs jours comme le Décameron, a été de nos jours hautement loué par Roger Caillois (Edition de 1958, chez Gallimard).
2. Pierre Castex. Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: Corti, 1951. p.81.
3. Philippe Bertault. Balzac et la Religion. Paris: Edition Boivin, 1942. pp.198-204; Jean Pommier. L'Eglise. Edition critique Droz, 1947. Bernard Guyon insiste sur la portée sociale du conte dans La Pensée politique et sociale de Balzac. Paris: A. Colin, 1947. pp.483-488.
4. Claude Mauriac. Aimer Balzac. Paris: La Table Ronde, 1945. Préface de François Mauriac, pp.26-27.
5. Parmi les livres consacrés à ce thème depuis 1950, il convient de citer, outre l'ouvrage de Pierre Castex cité dans la note 2 de ce chapitre, l'Anthologie du Conte fantastique français par le même auteur (Paris: Corti, 1963); l'Anthologie du Fantastique, Gallimard, 1966, de René Caillois dont la section consacrée à la France s'ouvre sur une nouvelle de Balzac; Marcel Schneider, La Littérature fantastique en France, Fayard, 1964; et Tsvetan Todorov, Introduction à la Littérature fantastique, Seuil, 1970.
6. Mérimée. Etudes de Littérature russe. Introduction à la

- traduction de Gogol. Paris: Champion, 1932, Vol.II. p.10.
7. Charles Nodier, dans l'introduction de sa Fée aux Miettes (Nodier. Contes. Paris: Edition Garnier, par Pierre-George Castex, 1961. p.170) formulait ce précepte: "Pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire".
 8. Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, Edition de la Pléiade. "De l'Essence du Rire". pp.981 et 984.
 9. Dans le même volume X, à la page 512 (Séraphita) l'image du même Ange Exterminateur, mais là envisagé comme réel et pièce essentielle du système swedenborgien, avait déjà paru.
 10. Dante. Paradiso. X, 134-138. "C'est l'éternelle lumière de Sigier qui, discourant dans la rue du Fouarre ..."
Sigier avait été l'adversaire de Saint Thomas d'Aquin et les 'vérités' que démontraient ses 'syllogismes' avaient soulevé beaucoup d'envie et d'hostilité. Les deux penseurs sont réconciliés au Paradis. La rue de Fouarre, en face Notre Dame, tout près de Saint-Julien le Pauvre, fait suite dans Paris à la rue Dante, entre le Boulevard Saint-Germain et la Seine.

VII. Vers le Réel et l'Humour.

Avidité et Passion.

Il est difficile que les titres de chapitre au même de livres ne renferment pas quelque artificialité. Ce ne sont évidemment point de ces définitions souhaitées idéalement par la logique, qui correspondent exactement à ce qui est à définir et ne correspondent qu'à cela. On a souvent répété que nul auteur, avant de tremper sa plume dans l'encrier, ne se dit un beau matin: 'Je vais écrire une oeuvre romantique' ou 'Je me sens aujourd'hui dans ma veine réaliste'. Chez Balzac plus que chez tout autre, le fantastique et le commun sont juxtaposés; le réel est souvent rendu imaginativement et le récit le plus étrange s'appuie sur une description méticuleuse du milieu et de l'époque; l'histoire stimule l'invention du romancier. Les plus originales des nouvelles de Balzac nous ont paru être celles dans lesquelles il a pris son élan pour explorer des mondes cachés, la chimérique action de la pensée sur le corps et parfois sur d'autres que le sujet pensant, ou les passions qui transforment une créature en une force qui se rue à sa perte, parce que toute sa personnalité est comme aliénée. Mais il y a d'autres récits, moins frappants peut-être, mais plus voisins des oeuvres romanesques de l'auteur, où Balzac, plus éloigné du prestige d'Hoffmann ou du Faust goethéen, ayant renoncé aux ambitions métaphysiques ou mystiques de Séraphita et de Louis Lambert, s'amuse avec quelque nonchalance en dépeignant des scènes de la vie journalière. Il avait longtemps recréé des personnages pour les mieux comprendre et leur avait communiqué

une vie plus intense que n'en a la moyenne de l'humanité. Il se met aussi à en observer dans leurs faits et gestes quotidiens, à les faire parler avec des styles plus divers et un langage plus trivial. Les personnages masculins l'emportent de beaucoup, en nombre, dans ce genre de récits. Les femmes qu'on entrevoit à travers les monologues de l'aveugle Facino Cane, celles dont s'amuse les jeunes gens de la Bohême ou que les commis voyageurs veulent prendre pour leurs dupes n'ont plus grand'chose en commun avec les fines aristocrates en tenue de bal, à poses alanguies que faisaient entrevoir les études de femmes. Ce sont d'autres couches sociales que le conteur évoque, celles de la bourgeoisie nouvellement enrichie ou les pauvres milieux ouvriers que l'aveugle vénitien fait danser au son de sa clarinette. C'est bien un retour au réel et au côté moins épuré, moins désincarné, plus rieur aussi de la personnalité balzacienne auquel nous avons affaire dans les récits groupés dans ce chapitre, à commencer par celui où il a analysé lui-même son don d'observation des êtres.

"Facino Cane".

C'est une histoire de violence et de passion gardée dans la mémoire, mais assagie grâce au passage des ans, que celle de "Facino Cane". Sans doute ne rangerions-nous pas la nouvelle parmi les plus artistes ou les plus émouvantes de l'oeuvre balzacienne. L'histoire de cette monomanie d'un vieux noble vénitien réduit à la misère emprunte trop gratuitement à un roma-

nesque facile. A-t-il effectivement vécu cette évasion à la Casanova des prisons vénitiennes, été l'amoureux fiévreux récompensé par une femme, puis trahi par un autre, qu'il évoque dans son monologue devant Balzac? ou est-ce là l'échafaudage de rêves d'un mythomane qui refait en pensée sa vie? La fertile imagination du conteur s'est ici laissée emporter et le lecteur a quelque peine à suivre les amoncellements d'invraisemblance. Mais Balzac a inséré une note de pitié pour ce vieillard déchu qui contraste avec la cruauté dont sont impregnés les quelques portraits de vieux hommes possédés par une idée fixe dans La Comédie Humaine (Grandet, Hulot, Claës); et surtout, par son célèbre début, la nouvelle acquiert une valeur autobiographique pour nous précieuse. C'est, en dehors de ses lettres et de ses articles de chroniqueur, le passage où Balzac, avec simplicité et sans jactance, s'est le plus nettement attribué ce don de seconde vue, ou de visionnaire transperçant le réel pour en saisir le secret, qui le distingue en effet de tous les autres romanciers ou conteurs français. Hanté par la science, par les reconstructions de tout un type de créature que, d'après un débris d'ossement, tentaient Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, émule de ses propres créations (Bianchon ou Desplein)¹, Balzac s'arroge, dans cette confession des premières pages de "Facino Cane", ce don de pénétration des âmes et de reconstruction de vies entières par une observation créatrice. Sans fausse honte, commençant sa nouvelle par une évocation autobiographique de sa jeunesse impécunieuse dans le quartier de l'est parisien, Balzac, se comparant au derviche des Mille et une Nuits, explique comment

se mêlant aux ouvriers et aux pauvres, il exerçait son don "d'observation devenue intuitive; elle pénétrait l'âme sans négliger le corps" (VI, 66-67). Mais ce n'était pas l'observation tout objective d'un savant qui reste froid devant ce qu'il examine. Son don était celui du poète, que Keats a comparé à un caméléon:² Il se fait malléable, ouvert à tout, devient les autres et laisse les autres devenir lui. Parlant de ces humbles qu'il suivait et écoutait dans la rue, il ajoute dans la même page: "Leur désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur".

Après cette curieuse vignette de lui-même s'identifiant aux personnes de rencontre qu'il veut deviner, Balzac raconte un bal populaire auquel sa femme de ménage l'avait convié: c'était la noce d'une soeur à elle. Le décor est plus que pauvre: la boutique d'un marchand de vin. Trois vieux musiciens aveugles jouaient. C'est celui qui modulait ces airs populaires sur la clarinette qui accapara l'attention de Balzac. Il sonde les traits de ce visage raviné d'un vieil Homère. Il devine qu'il doit être italien, et a dû vivre de féroces passions. Il les lit dans ses yeux clos; en une phrase grandiose, il évoque le tragique silencieux de ce

visage noblement coupé, lividement italien, ombragé par des sourcils grisonnant qui projetaient leur ombre sur des cavités profondes où l'on tremblait de voir reparaitre la lumière de la pensée ... (VI, 69)

L'homme est en effet vénitien; il a quatre-vingt deux ans et il est aveugle depuis un demi-siècle. On l'appelle "doge", et il était en vérité patricien de Venise, descendant d'un célèbre condottiere. Balzac sort avec le vieillard, guidé par

le pas infallible de l'aveugle jusqu'à un banc de pierre, et il écoute son récit.

L'ameur fut sa passion, en 1760: pour l'épouse d'un sénateur. Leur amour était encore innocent, mais le mari était jaloux et les surprit: Facino Cane l'étrangla et s'enfuit, avec son or et ses diamants, car il était riche et déjà fasciné par le métal jaune. Il jouait, se ruinait, par désir, par avidité de l'or. Revenu à Venise en secret, filant l'amour total avec sa belle de jadis, il est poursuivi, tue presque un rival et il est enfermé dans un cachot souterrain où il contracta sans doute le germe de sa cécité. Déchiffrant une inscription arabe griffonnée par quelque ancien prisonnier, il creuse un tunnel, parvient à une pièce où est caché le trésor de Venise: or et diamants. Il gagne le geolier, les sentinelles, s'échappe mélodramatiquement avec de l'or plein les poches. Il parvient au Levant, puis à Londres, où une maîtresse ingrate le dépouille. D'où sa fin misérable comme musicien de foire dans un pauvre quartier de Paris. Mais ses chimères ne sont pas éteintes en lui. Il offre à son jeune auteur fasciné de partir avec lui pour Venise: un rêve à réaliser! Il se fait fort de retrouver le trésor caché. Car, tout aveugle qu'il est, confesse-t-il, il entrevoit chaque nuit dans ses rêves de l'or et des diamants qui éclairent sa prison symbolique de ténèbres: le jeune Balzac, qui rêve lui aussi de richesse, partage un instant le projet de cette expédition à Venise pour retrouver un trésor avec le vieillard de quatre vingt-deux ans. "Nous pouvons aller à pied, je demanderai l'aumône ... Je suis robuste, et l'on est

jeune quand on voit de l'or devant soi". Deux mois plus tard cependant, l'indomptable Vénitien qui avait prononcé ces dernières paroles d'exalté meurt. La brève nouvelle prend fin, sans un mot de commentaire de l'auteur: cette évocation de l'apprenti-romancier de vingt-ans (elle devait se passer en 1819) parut en 1836 dans la Chronique de Paris et fut insérée d'abord dans les Etudes philosophiques de 1837.

Le tragique de cette évocation du vieux musicien halluciné par ses rêves d'or et sa nostalgie d'un passé vibrant d'ardentes aventures n'atteint pas au degré d'intensité des autres histoires de Balzac: notre pitié pour ce vieux fou ne peut pas être aussi émue que pour la mère affligée du "Réquisitionnaire" ou le silencieux martyr de l'amant qui dans l'"Adieu" avait tenté un impossible sauvetage. Nous ne sommes pas sûrs qu'il ne se forge pas rétrospectivement des chimères. L'autre face de cette nouvelle est peut-être plus touchante: non plus la brume d'un passé transfiguré par l'imagination du solitaire emmuré dans son monde intérieur, mais le décor vrai et sordide de la triste salle où se tient ce bal de noces, les rues à l'entour, et surtout la peinture de cet homme au visage douloureux et ravagé. On ne peut parler d'humour ici: Balzac, pris par le récit du vieillard, ému par le spectacle de cette monomanie, de cette obsession destructrice de la santé morale, n'ose point en sourire. Il partage un moment cette illusion, qu'agrandit pour son imagination la pensée que la Venise du dix-huitième siècle en fut le cadre. Mais l'invention et le choix des détails, dans la première moitié de la nouvelle, sont d'une grande

habileté. Dès les débuts de sa carrière, dans une note de la préface jointe à la première édition des Scènes de la Vie privée, en 1830, Balzac avait, contre ses détracteurs, justifié son abondance de détails précis, menus, mais significatifs.³

"L'illustre Gaudissart".

Dans quelques autres nouvelles, ce réalisme des détails, joint à une peinture plus ironique, plus 'chargée' et littéralement caricaturale des personnages, est la marque dominante du récit court balzacien. Bien entendu le décor alors est limité au présent, et le groupe social dont se gausse l'auteur est celui des petits commerçants avides de gravir l'échelle sociale, des commis-voyageurs habiles à éblouir les naïfs par leurs habiletés, des jeunes arrivistes soucieux de sortir, après un temps, de leur vie de bohème et de se ranger en trahissant leurs rêves de jeunesse. Ces nouvelles ne sont certes pas les plus remarquables de Balzac. Elles n'ont pas la verve plus franchement crue et la truculence du vieux langage que l'auteur avait prêtées à ses Contes drolatiques, dont elles n'ont pas non plus la monotonie et l'artifice. Elles n'offrent pas le charme rêveur, l'idéalisation de la toilette et de la sentimentalité, l'élégance un peu mièvre des diverses "Etudes de Femmes" où l'auteur s'efforçait de "gravir les Alpes du sentiment".⁴ Elles datent des années 1840-1845; à ce moment là, pris par ses oeuvres de plus longue haleine, Balzac ne consacre aux nouvelles que le peu de loisir dont il dispose et elles sont pour lui ou des

délassements de son métier de forçat de la plume, ou des fonds de tiroir, des épisodes que pour quelque raison il n'a pu placer dans ses romans. La seule exception est "L'illustre Gaudissart", composé plus tôt, dès 1833. Mais les lettres à Mme Hanska nous apprennent qu'il s'agit de quelques pages, improvisées en une nuit (il l'affirme et le souligne) pour remplir un vide dans un volume que l'éditeur jugeait trop court. C'est pour cette raison probablement la plus longue de ces nouvelles satiriques, ou comme Balzac dénomma en 1833 la série qui comprenait cette histoire, de ces Etudes de Moeurs au dix-neuvième siècle. C'est à Mme de Castries, malheureuse avec son époux dont elle portait le nom, puis maîtresse du fils de Metternich, épouse, et veuve de lui en 1829, que Balzac dédia la nouvelle. On sait comment Balzac, vexé de sa coquetterie, la maltraita dans La Duchesse de Langeais. Il la revit cependant plus tard, quand ils se furent pardonné l'un à l'autre, et c'est en 1843 que le romancier inscrivit en tête de cette nouvelle le nom de cette marquise, devenue en 1842 duchesse. Elle survécut de onze ans à celui à qui elle n'avait pas voulu tout accorder. La dédicace n'est qu'une manière polie de la part du romancier de reconnaître que l'éponge a été passée sur leur malentendu de naguère qui l'avait tant vexé. Pour le reste, à moins qu'elle ne se soit délectée à des farces un peu grosses, ce qui semble bien improbable, il ne saurait y avoir de correspondance entre elle et l'aventure du commis-voyageur contée sur un ton gouailleur. C'est une variation sur le vieux thème du dupeur dupé.

Le ton n'a rien de celui des plus délicates études de femmes aristocratiques, des romans sur les familles de province entichées de leur noblesse et vivant loin du présent et loin du peuple (comme Béatrix ou Le Cabinet des Antiques), encore moins de l'angélique et farouche Séraphita. Tout créateur, nous le savons, et peut-être tout être humain, est un "homo duplex". Rousseau s'était appelé un Protée. Balzac, qui veut tout embrasser et rivaliser avec Molière aussi bien qu'avec Dante, avait bien raison de dire à Mme d'Abrantès qu'il enfermait dans ses cinq pieds deux pouces toutes les incohérences possibles. Il n'en est que plus largement humain. Dans ces nouvelles où il exerce sa veine comique, il se montre plus romantique qu'il ne l'avouait et, comme l'avait préconisé Victor Hugo qu'il n'aimait guère, il passe avec maestria du sublime de ses oeuvres au grotesque. Il renonce à ses développements plus ambitieux que son admirateur Taine a appelé "ses averse de métaphysique". "Paulo minora canamus", il retourne l'exhortation de la quatrième églogue virgilienne. Mais il n'en renonce pas aux généralités pour cela. Un fois de plus, c'est d'elles qu'il part dans "L'illustre Gaudissart". Le groupe, la classe dans le sens plus ambitieux du mot ou le type vient pour lui d'abord, et il s'agit de l'analyser dans l'abstrait, avant d'en arriver au cas d'espèce, à l'individu lui-même qui illustre la généralité.

Car c'est bien un type qu'a créé ici Balzac, plus animé, moins mécanique que celui de son ami Henri Mennier, qui campera, des années après, son Joseph Prudhomme, mais ne saura pas lui donner autant de relief. Malgré la généralité de la longue

présentation de cette classe ou de ce métier par Balzac, c'est aux mordantes peintures de Daumier que l'on songe ici. Le rapprochement entre les deux créateurs a été tenté, notamment par un critique d'art qui était aussi un balzacien, Henri Focillon,⁵ et il est en effet frappant. Mais Daumier préférait s'en prendre aux juges, aux bourgeois ventrus, aux épouses se délectant dans leur ennui marital, et il était par nécessité plus mordant. La caricature ou l'estampe ne peuvent en effet nous conter comment le personnage ridicule est peu à peu devenu tel, et comment l'homme professionnel coexiste en lui avec la créature plus humaine et peut-être tendre, ou humiliée et mélancolique dans son foyer. Le prosateur a le loisir de nous présenter des faces successives de son fantoche.

Il est même probable que l'auteur lui-même s'est mis dans son personnage au moment même où il le satirisait, et qu'il satirise celui qu'il pourrait être, et qu'il est à ses heures. Car Balzac n'ignorait pas qu'il y avait un côté bon enfant, débraillé, vulgaire à sa nature, et bien des femmes ont dû le lui dire. Lui aussi racontait des histoires et parfois un peu libres, prétendait connaître tout et dissenter de tout, mimer les travers des autres; et s'il n'était pas un mystificateur à la manière trop grosse de Gaudissart, il avait bien été mystifié quand il s'était engagé dans de chimériques entreprises d'imprimerie, de revue, ou de mines de soufre en Sicile. Et puis, comme bien des raconteurs, il était un mythomane et se prenait à ses propres histoires imaginaires. Derrière quelque cruauté, on sent aussi dans cette longue nouvelle de la pitié pour le bavard trop sûr de lui qui s'est montré un grand naïf. Tout le

début est un étonnant morceau de bravoure, écrit vite sans doute, mais d'une plume alerte, haute en couleur et avec une joie évidente. L'auteur multiplie les adjectifs et les alliances de mots pour camper son voyageur de commerce et rire de lui "ce pyrophore humain" que le substantif pédant compare à un Prométhée apportant aux hommes le feu "savant ignorant, mystificateur mystifié, prêtre incrédule" (IV, 11). Mais il n'est pas un simple imposteur débitant des mensonges. Balzac le grandit en faisant de lui un symbole de son siècle, nivelant les intelligences, unifiant les sociétés. Il dénonce le péril que constitue pour le monde cette classe de beaux parleurs, pétrisseurs des esprits, persuadeurs par leurs beaux discours, séducteurs à leur façon des acheteuses comme le serpent l'a été d'Eve.

Après avoir tracé avec tant de verve et d'élan le portrait de cette caste, Balzac en vient à son cas d'espèce: au plus renommé de ces voyageurs qui partent en campagne armés de leurs belles paroles, comparées tantôt au vitriol (car il leur faut dissoudre les résistances des acheteurs potentiels) ou à la glu (pour prendre et retenir leurs victimes). Son nom est Gaudissart. Avec un minimum d'information préalable, il se fait fort de tout vendre, des chapeaux, des articles de Paris, des assurances, des journaux pour enfants et des abonnements au Globe, le journal des Saint-Simoniens, auquel Balzac s'en prend dans ses railleries. Il confie ouvertement ses ambitions à sa compagne Jenny, et nous avons un exemple de la prose de Gaudissart: la lettre à Jenny, où il étale son contentement de soi, ses espoirs et fait miroiter aux yeux de sa belle, une petite fleuriste, l'espoir de cadeaux.

Il n'est pas question pour le commis-voyageur d'analyser sa vie intérieure, mais de se montrer, et Balzac de le montrer, au naturel, vulgaire, content de soi, sûr de son succès de manipulateur des clients rebelles à délier les cordons de leur bourse.

Enfin, après ce double portrait et de la classe des voyageurs de commerce et de celui qui en est le représentant le plus renommé, Balzac esquisse la physionomie morale de sa Touraine natale et bien-aimée. C'est à Vouvray que Gaudissart va se heurter à une mortifiante expérience; et, une fois de plus, l'auteur nous explique le caractère général des habitants (résultat de la douceur de l'air, de la nourriture savoureuse, du vin) pour que nous comprenions le tour malin de leur esprit. C'est de la propagande du voyageur pour la feuille Saint-Simonienne (envisagée comme utopique et surtout comme révolutionnaire par ces provinciaux) que se moque au passage Balzac. Un notable du pays envoie donc Gaudissart à un brave homme à demi fou, Margaritis. Sa folie est bien inoffensive: il aime à marcher sous la pluie, à relire tous les jours le même vieux journal et à conserver le vin de ses vignes que sa femme, méfiante de ses lubies, vend en cachette. Un dialogue de sourds s'engage entre ce lunatique et le visiteur parisien, et c'est en fin de compte l'illustre représentant de commerce qui est joué. Le fou joue-t-il au fou, comme Hamlet ou l'Henri IV de Pirandello? L'est-il vraiment, avec pas mal de raison dans sa folie? Le moulin à paroles de Gaudissart, en tous cas, semble tourner à vide. Margaritis lui tient tête, avec des réponses sans rapport avec les belles phrases de l'autre, mais dont chacune fait ressortir combien

vide était la faconde du commis-voyageur. Il réfute même la doctrine Saint-Simonienne sans le savoir. Finalement, de retour à son auberge, Gaudissart comprend qu'il a été berné, parle haut, menace d'un duel. Mais il s'en tire tout de même par une vente de quelques-uns des articles qu'il représente et si ce n'est pas l'apothéose de Monsieur Homais, c'est tout de même l'honneur sauf pour ce personnage qui symbolise la classe ascendante du commerçant ambitieux, de l'intermédiaire vaniteux et malin.

"L'illustre Gaudissart" est-il une nouvelle? dans le sens vague et large que nous donnons à ce mot, à la suite de Balzac et de bien d'autres, oui, sans doute. Elle ne renferme ni drame ni surprise; elle n'a rien de l'atmosphère poétique de la "nouvelle" allemande ou de modernes "récits" du vingtième siècle français. Elle court sur un rythme rapide et varié, mais se laisse aussi tenter par les digressions qu'affectionne Balzac. Elle présente du moins une étude de caractère assez poussée, autant que peut l'être une présentation comique d'un personnage à deux dimensions et dont le mécanisme mental est assez vite démonté. Cette nouvelle comique, où l'auteur doit avant tout se sentir assuré de ses effets de style et de ses trouvailles d'expressions, est probablement plus difficile à réussir que les oeuvres où l'écrivain est soutenu par le tragique qui nous prend à la gorge ou par le fantastique auquel nous aimons croire un moment pour nous évader du réel.

Ce type de commerçant bavard, un peu charlatan, adroit psychologue à sa manière, amusait et intriguait Balzac. Il avait compris qu'avec la production accrue de l'ère industrielle, et

la facilité des communications qui allait faire affluer dans les capitales de l'Europe bien des produits rares ou séduisants des pays lointains, la grande question serait de "savoir vendre, et vendre".

Ce sont là les verbes par lesquels s'ouvre une seconde nouvelle, beaucoup plus courte (VI, 853), "Gaudissart II". Vendeur lui-même de ses écrits, et parfois dupé ou frustré, Balzac s'efforçait de rehausser le prestige de ses plus menus écrits en les dédiant à quelque personne admirée ou haut placée. Cette nouvelle est offerte à une Italienne alors célèbre à Paris, par la liberté de ses allures et de sa vie, et par ses idées libérales, la Princesse Belgiojoso. Balzac l'écrivit tardivement, en 1844-45, et en modifia, à sa coutume, le titre, la situant rue Vivienne, alors qu'elle était d'abord "Un Gaudissart de la Rue Richelieu", l'une et l'autre rue étant dans le quartier des soieries et des tissus, près de la Bourse. Sans doute cette brève histoire, dénuée d'événements et sans action, n'est-elle qu'une petite chose. Balzac, néanmoins, y consacra, nous rapporte-t-on, huit jeux d'épreuves.

Un fois encore, c'est par des vues générales et presque sociologiques sur le commerce, les vendeuses et les commis, que commence Balzac. Cet art de vendre, forme de la persuasion, et plus encore peut-être le désir d'acheter, de marchander, et, chez les femmes, de se faire offrir l'objet convoité par quelque admirateur, fascinaient évidemment Balzac. Il conte quelques

rapides anecdotes pour illustrer ses généralisations, sur les tactiques diverses, chaque fois adaptées à la cliente qui survient, que doivent essayer les Gaudissart. Car Gaudissart est déjà devenu un nom générique. Tel le romancier lui-même comme il s'est dépeint au début de "Facino Cane", le vendeur doit savoir lire les physionomies, reconstruire les envies, les calculs secrets d'économies et de dettes, les fantaisies et les rêves des duchesses, des bourgeoises, des lorettes ou des innocentes étrangères en visite à Paris.

Il en vient enfin, sur un ton de parodie, à l'épisode qui communiquera comme l'air d'une nouvelle à ses réflexions sur la vie du commerce.

Et aussitôt, si c'est une Anglaise, le Gaudissart sombre, mystérieux et fatal s'avance, comme un personnage romanesque de Lord Byron. (VI, 857)

Les moqueries, bien innocentes d'ailleurs et pas toujours très fines, aux dépens des Anglais et des Anglaises, étaient monnaie courante dans la France de Michelet et de Balzac. Le souvenir de Waterloo, surtout après le retour des cendres de l'Empereur, était encore, ou était redevenu, cuisant pour certaines sensibilités. Le flegme de ces visiteuses, examinant les châles et les cachemires déployés chez ce second Gaudissart sans manifester admiration ou envie, vexait les Français dont toute l'éloquence à louer leurs marchandises semblait sonner creux. Mais le subtil commerçant prend la visiteuse par la vanité: il la fait parader en voiture de louage avec un châle censé venir d'une princesse russe. Quand elle se sait admirée, elle paie sans embarras quatre fois le prix que vaut la marchandise. Le marchand de

soieries termine comme il l'a commencée sa brève histoire, qui est plutôt une démonstration: par un coup de griffe, peu susceptible d'égratigner bien fort, aux Anglaises,

ces femmes ennuyées de leurs maris, de leurs marmots, vertueuses à regret, quêtant des émotions, et toujours posées en saules pleureurs ... (VI, 862)

Gaudissart ne s'élève jamais vraiment jusqu'à une stature tragique ou épique et sans doute est-ce la raison pour laquelle il n'a jamais touché les Balzaciens autant que César Birotteau le parfumeur, que tel monomane assoiffé d'or comme Grandet, même que l'ami du commis-voyageur, le juge Popinot, qui deviendra comte. Comme les hommes d'affaires américains qui commençaient à l'époque de Balzac, à devenir légendaires en Europe, il peut tomber, se laisser mystifier à l'occasion, trop parler dans les moments où un vin capiteux l'entraîne à attaquer le régime et risquer la prison, être trompé par sa maîtresse: Gaudissart retombe sur ses pieds avec adresse, organise un théâtre, devient millionnaire et lorgne même des dots de demoiselles bien rentées (dans Le Cousin Pons). Il reste toujours bon enfant et sympathique, et à peu près honnête. Mais Balzac a senti avec justesse que ce genre de personnage un peu creux intérieurement n'aurait pu faire le héros de tout un roman; il a préféré lui accorder un rôle épisodique, ou l'esquisser dans une nouvelle qui ne quitte pas le plan du comique et voit en lui un type qui nous amuse sans que nous songions à nous identifier avec lui.

"Un Homme d'Affaires".

Deux ou trois autres de ces courts récits balzaciens analysent encore un aspect de ce monde des affairistes ou des arrivistes que l'avènement du capitalisme et l'ambition post-napoléonienne des jeunes qui s'étaient dit, après le prestigieux empereur, "Pourquoi pas moi?" avaient multipliés en France. "Un Homme d'Affaires", d'abord intitulé "Les Roueries d'un Créancier" était annoncé à Mme Hanska, le 4 janvier 1844, par Balzac lui-même "une petite nouvelle". Quelques jours plus tard, avec la même modestie, il l'appelle "une bluette" (XI, 1036). Bien que l'homme d'affaires n'y soit pas idéalisé, c'est au baron James de Rothschild, un des fils de la célèbre famille de banquiers, le chef de la branche française et à diverses reprises le Nucingen qui aida Balzac dans ses transactions, que l'écrivain a dédié sa nouvelle.⁶

Elle commence également par une méditation générale sur un type social et sur le nom qu'il porte, la lorette,⁷ peut-être parce que les dames de cet état sont en effet nombreuses dans le quartier de Notre Dame de Lorette, au pied de Montmartre, lui-même nommé d'après le sanctuaire italien proche d'Ancône. Les mœurs des courtisanes, on le sait, ont intéressé Balzac, comme elles avaient intéressé Montaigne, et avant lui Lucien, qui les a fait plaisamment dialoguer, et des philosophes grecs plus graves avant lui. Chez l'une de ces dames, dite Malaga, un notaire a donné une soirée à ses amis, tous déjà connus aux familiers de La Comédie Humaine. Ce notaire, Cardot, comme d'autres époux, trouvent à ces dîners de garçons plus de charme

dans la conversation, et plus de piment dans la cuisine, qu'à la table conjugale, où trône un maigre poulet fade parmi de non moins fades vertus bourgeoises. Les anecdotes courent bon train, et elles roulent autour de l'art de "payer ses dettes quand on a du génie", comme l'appelle Baudelaire.⁸ Le récit consiste en dialogues à l'emporte-pièces, en plaisanteries échangées entre vieux amis, tous plus ou moins indulgents aux malhonnêtetés qui sont monnaie courante entre débiteurs et créanciers. Balzac y multiplie les termes de loi et de finance, mais il faut bien avouer qu'il n'arrive pas à retenir l'attention du lecteur. L'unité d'impression, à laquelle il disait tenir, fait défaut ici, et cette conversation décousue ne révèle guère les caractères de ces parleurs qui, pendant la digestion, se vantent de leurs roueries assez naïves. Le procédé du retour des personnages lui-même semble ici forcé, ou déplacé. Les complots de l'Histoire des treize avaient une toute autre allure, et des enjeux autrement impressionnants que ces médiocres extorsions de menues sommes d'argent.

"Un Prince de la Bohême".

"Un Prince de la Bohême" est un texte antérieur de quelques années, du moins dans sa forme première, quand il portait pour titre "Les Fantaisies de Claudine". Balzac l'avait rédigé pour son éphémère Revue parisienne, en 1840. La nouvelle subit des modifications étendues entre 1840 et 1846, où elle fit suite au curieux et troublant roman d'Honorine. Henri Heine, Allemand

de Paris dont la verve et le mordant amusaient Balzac, en est le dédicataire. Les allusions à la littérature abondent au cours des premières pages. Une dame d'une très ancienne famille, Mme de la Baudraye, dont le romancier a conté en détail les frasques dans La Muse de Département, se pique de littérature. Elle avait été la maîtresse de Lousteau, et écrivait souvent pour son amant des nouvelles que ce feuilletoniste sans scrupule signait de son nom. Après avoir eu de lui plusieurs enfants, et s'étant convaincue de la médiocrité de celui auquel elle avait consacré plusieurs années de sa vie, elle entreprit de se réconcilier avec son mari, tout aussi médiocre et plus incolore que l'amant, même devenu pair de France. Mme de la Boudraye donne donc lecture d'une nouvelle qu'elle a composée à un ami de Lousteau, bien connu des Balzaciens, l'écrivain Raoul Nathan. C'est une de ces femmes libérées en plus d'un sens qui trouvaient alors, à l'époque de George Sand, une raison d'être dans la littérature. Elle trace donc le portrait d'un membre de cette bizarre "classe sociale" ou catégorie, alors très en vue dans la vie littéraire, qu'on appelait la Bohême.

Bien entendu, on nous offre d'abord quelques généralités sur cette jeunesse parisienne qui aime à s'appeler ainsi. Ce sont des jeunes gens de vingt à trente ans, confiants en leur avenir, échafaudant des plans pour refaire le monde. Comme dans "Z. Marcas" et ailleurs, Balzac se plaît à gourmander la sottise aveugle des gouvernements qui ne savent pas se servir de ces jeunes à l'énergie bouillonnante et à l'imagination fertile. Napoléon, lui, avait su mieux s'y prendre. Le long hers d'oeuvre sur ce thème est enlevé avec éclat par le romancier: c'est un

morceau d'un style ironique cinglant, émaillé d'heureuses formules.

La Bohême n'a rien et vit de ce qu'elle a. L'Espérance est sa religion, la Foi en soi-même est son code, la Charité passe pour être son budget. (VI, 824)

Les jeunes gens boivent sec; ils sont, en amour, larges de cœur et d'esprit, disciples de Stendhal sans même avoir lu De l'Amour, avant tout volages et infidèles. Le plus brillant d'entre eux, rejeton d'une très vieille maison, est La Palférine. Il a le sens et le goût de la blague, il possède l'art de ne pas payer ses dettes, il insulte gratuitement les bourgeois. Balzac s'amuse à le comparer aux nobles héros spartiates et, au passage, à insulter le style artificiel et entortillé de Sainte-Beuve, sa bête noire dans les années 1840-1844, car le romancier prenait pour lui les attaques lancées par le critique contre "la littérature industrielle". Cette jeunesse dorée plaît à Balzac: elle a l'intelligence d'être paresseuse, puisque le gouvernement ne sait pas reconnaître le mérite et que tout travail est inutile; et elle a l'humour de savoir rire de sa situation. Elle se venge en raillant la bourgeoisie qui n'a pas le bon esprit de reconnaître ses mérites.

Quelques unes des répliques, et des farces, dont rit et veut faire rire Balzac sont assez grosses. Balzac lui-même évoque à leur propos "Scarron dans sa grossièreté". Lui qui savait à ses heures rêver sur des belles dames fluettes et éthérées, à la chevelure d'ange et aux pieds menus, pouvait tout aussi bien raconter avec joie évidente des histoires fort insultantes pour le beau sexe. Mais son héros, La Palférine, a autant de ressources qu'un valet de comédie ou que Panurge; il use de sophismes qui auraient plu au Don Juan moliéresque. Il n'y a,

dans la vie de tout homme, qu'un seul amour, la rencontre du sentiment de l'infini que nous portons en nous et la forme qui l'incarne. Il arrive qu'on l'attende jusqu'à soixante ans, ou qu'on n'en reçoive jamais la révélation. Tant que ce grand amour n'est pas survenu, on se distrait dans des amours qu'on ne prend pas au sérieux, de même que l'écrivain peut s'amuser à rédiger des poésies légères avant d'affronter l'auguste poème épique (VI, 833). Palférine se distrait donc avec une Claudine qu'il a suivie et abordée, et assez lestement conquise. Elle le lasse vite, mais elle s'est prise au jeu. L'indiscret prince de la Bohême se vante de la soumission, de l'attachement de cette femme, de ses lettres affreusement sentimentales qu'il a l'indiscrétion de laisser lire à ses amis. Elle l'adore et s'humilie, et pas une seule fois il ne lui murmure "je vous aime"; tout au plus: "tu es une bonne fille". Il la brutalise, prend son argent; il n'en est que plus aimé. Nous sommes sur le plan de la comédie ou de la charge, et retenons notre réaction de pitié. Sinon, le sort de cette pauvre Claudine bafouée par ce Palférine bouffi de morgue aristocratique nous ferait pleurer. Balzac voit dans l'attitude de ces jeunes noceurs ce qu'il appelle "le badinage de la Bohême" (VI, 849). La Palférine, par l'esclavage sentimental où il tient sa Claudine, fait la loi dans le ménage de celle-ci. Car Claudine, ancienne danseuse qui avait, par amour pour lui, rompu ses relations avec le monde du ballet, a épousé un Du Bruel, devenu comte et pair de France, a fait un riche héritage, et aime toujours son irrésistible Prince de la Bohême qui se moque d'elle.

L'histoire est parfois drôle, mais on a quelque peine à

la prendre au sérieux et à ne pas se laisser égarer par le luxe de digressions, d'anecdotes et de détails qui la privent de toute tension vers une unité et vers un dénouement. Ceux qui ont écouté jusqu'au bout Mme de la Baudraye lire sa nouvelle, bien peu féminine d'ailleurs, lui demandent quel en est le dénouement, de même que les lecteurs s'interrogent sur son sens. "Je ne crois pas aux dénouements", répond la narratrice.

Il faut en faire quelques-uns de beaux pour montrer que l'art est aussi fort que le hasard; mais ... on ne relit une oeuvre que pour ses détails. (VI, 852)

Plus que ces vantards et farceurs de la Bohême, adonnés à leurs grosses plaisanteries de rapins ou de carabins, ce sont plutôt les piteux personnages de femmes sincères dans leur passion qui risquent d'intéresser le lecteur d'aujourd'hui. Quelques pages de cette nouvelle, qui n'en est guère une, auraient pu trouver place dans les Etudes de Femmes (VI, 848-849). Balzac y déclare la femme "l'être le plus logique, après l'enfant". Elle est non pas fantasque, mais obstinée dans sa passion du moment, "dont elle fait alors le centre de la nature et de la société". Le romancier compense ici certaines de ses peintures de coquettes volages, comme il montre dans ces jeunes plaisantins des hommes incapables de sentiments vrais. Plus sa vie devenait angoissée par les fatigues, la perspective sans cesse reculée du mariage, la maladie menaçante, vers ces années 1845-1846, plus Balzac se laissait aller à ces farces assez grosses, insérées dans des conversations décousues de ses personnages soit de Parisiens friands de plaisanteries peu scrupuleuses, soit de provinciaux naïvement empêtrés dans les embûches et les rets de la capitale, comme les gentilhommes limousins de Molière. Dans

une de ces conversations-récits, que l'on n'oserait appeler "nouvelles", "Les Comédiens sans le savoir", de 1846, Balzac avait plus ou moins adroitement cousu ensemble trois articles écrits pour des journaux et mis un provincial du Midi, Gazonal, dans la compagnie de quelques-uns des personnages les moins scrupuleux de La Comédie Humaine: Bixiou, Lousteau, Vignon, et autres.⁹ Cent vaudevilles ont depuis, et avaient déjà auparavant, joué sur ce thème du provincial "saigné" par les dames de mince vertu et les amis escroqueurs de la grande ville. Ce n'est pas du meilleur Balzac.

"Pierre Grassou".

"Pierre Grassou" date de quelques années plus tôt et parut en 1840 dans un recueil au titre de Babel. Lors de son élection à la présidence de la Société des Gens de Lettres, le 16 août 1839, Balzac, qui avait toujours revendiqué un plus grand rôle dans l'Etat pour artistes et écrivains, avait échafaudé divers projets: parmi ceux-ci, l'un des moins ambitieux était l'organiser des publications collectives de brèves oeuvres de divers auteurs en vue. Les confrères aux noms les plus connus ne réagirent pas avec empressement. C'est à un de ces recueils (Babel) qu'il donna "Pierre Grassou". Le thème en était justement l'exploitation des artistes par les commerçants qui les impriment ou qui vendent leurs tableaux et l'avidité ou la paresse des artistes qui se soumettent au pire goût du public et entreprennent des portraits "léchés" de bourgeois et pis encore, de bourgeoises et de filles de bourgeois. Henri Monnier avait

déjà traité, avec moins de relief, le même thème dans une pièce, "La Famille improvisée", en 1831. "Pierre Grassou" est l'une des nouvelles réalistes et satiriques les mieux réussies de l'auteur. André Wurmser, si impitoyable envers Balzac, va même jusqu'à y saluer "un des petits chefs d'oeuvre de La Comédie Humaine".¹¹

Balzac a réduit à deux pages seulement les préliminaires où il formule ses réflexions générales sur la décadence des salons de peinture et sur la prolifération des toiles qui corrompt toutes les valeurs en plaçant tous les artistes sur le même plan. Toute discrimination a disparu. Blasé, le public se laisse aller à l'indifférence. Les insultes qui naguère avaient rendu retentissants les débuts de Delacroix ou de Géricault ont été remplacées par l'absence de toute réaction. Le peintre qui n'est pas brûlé d'une flamme sacrée ne s'efforce même plus de lutter; il n'abandonne même pas la peinture; il barbouille à la douzaine le genre de toiles sans personnalité qu'on lui demande; il s'enrichit ainsi, et s'embourgeoise. Balzac, qui dans sa flambée Saint-Simonienne de 1830, avait revendiqué un rang suprême dans la société pour les artistes, satirise certes, mais presque avec indulgence, ce peintre qui a accepté le compromis avec le mauvais goût des nouveaux riches et, pire encore, le compromis avec ce qu'il y a en lui de médiocre.

On l'appelle Fougères, car il vient de cette ville, au bord de la Bretagne, que Balzac connaissait et où se rendit Victor Hugo avec Juliette Drouet, qui en était originaire. Mais Pierre Grassou est son nom. Il a, à Montmartre, un modeste atelier et il y tire le diable par la queue. La description

de son logis est vite brossée, "tout dénonçait la vie méticuleuse des petits esprits et le soin d'un homme pauvre" (VI, 114). Il sait la minceur de son mérite, et ses amis ne la lui dissimulent pas. L'un d'eux, Schinner, lui déclare qu'il est un bon garçon et a un coeur d'or, mais ferait mieux de se faire gratter papier dans quelque bureau. Mais un Breton est têtue. Il met à son travail une volonté féroce, se nourrit de pain et de noix ou de fromage, et veut croire à son étoile, envers et contre tous.

Arrive un tentateur, Elie Magus, brocanteur, qui lui présente la famille Vervelle: commerçants enrichis, dont il consentira enfin à peindre le portrait. En attendant il exécute des copies d'après les maîtres du Louvre, que le commerçant Magus vend comme authentiques. Arrive le trio Vervelle. "La femme ... ressemblait à une noix de coco surmontée d'une tête et serrée par une ceinture" (VI, 124). Cruellement, Balzac décrit caricaturalement ses épaules bombées, ses énormes pieds. La fille a tout "d'une jeune asperge, verte et jaune par sa robe", avec "des bras filamenteux, des taches de rousseur sur un teint assez blanc, des grands yeux innocents" (VI, 126). Elle a nom Virginie, le papa, Antenor. Magus a glissé à l'oreille du peintre le secret bien balzacien: "Cent mille francs de dot! Trois cent mille francs d'espérance!". Il y a aussi à la clé une villa à Ville d'Avray. Grassou s'évanouit presque en rendant visite à la villa, dont les murs sont tapissés de toiles attribuées à Rubens, Rembrandt, Potter, Murillo ... et qui sont toutes ses croûtes à lui, revendues par le brocanteur. Il reprend ses esprits, s'en déclare l'auteur et le prouve, et le voilà devenu

gendre, puisqu'il est à la fois Rubens, Rembrandt et autres. Il sera décoré, bon époux, bon père, académicien sans doute un jour; ses amis le méprisent, et il n'a pas bonne conscience. Mais, affirme Balzac avec indulgence, "on connaît des médiocrités plus taquines et plus méchantes que la sienne" (VI, 132).

Nous avons rangé ces quelques nouvelles sous le titre général de "Retour vers le Réel", un réel souvent caricaturé et grossi, et dépeint avec la truculence qui lui confère de la couleur et du comique. C'eût été mutiler la riche et multiforme personnalité de Balzac que de ne pas les inclure dans ces chapitres sur la nouvelle de Balzac, sous le prétexte qu'elles manquent en effet d'architecture, de concentration, même de continuité et correspondent mal à l'idée que nous pouvons nous faire d'un genre serré, rapide, dramatique à sa manière. Elles ont été rédigées vite, souvent pour boucher un trou dans un volume que tel éditeur jugeait trop court. Mais on sait bien que le temps ne fait rien à l'affaire: un auteur a pu méditer des heures et intensément à ce qu'il jette sur le papier en une nuit. Et son subconscient peut nourrir, sans qu'il y ait besoin d'une méditation préalable, ce qu'il rédige d'une écriture presque automatique. L'imperfection artistique de ces nouvelles "réalistes" vient plutôt de ce que Balzac y côtoie de plus près qu'ailleurs la tranche de vie en ce sens qu'il se refuse à conclure, ou à parvenir à un dénouement plausible. C'est l'un des nombreux points qu'il a en commun avec Molière. Le lecteur

moderne, même s'il se complait aux nouvelles, si peu orthodoxes et si ironiques ou d'apparence nonchalante, de Tchekhov, Kafka ou Borges, en est gêné. De plus, dans ces quelques évocations de conversations entre jeunes Parisiens blasés ou roués sur les bourgeois, les créanciers ou les femmes à tromper, Balzac a eu recours aux dialogues plus qu'au récit fait par l'auteur lui-même; et ce n'est pas dans les dialogues qu'il réussit le mieux. Il ne l'ignorait pas, d'où son fréquent recours aux longues lettres dans ses romans ou ses plus longs récits. Enfin les dimensions restreintes de ces nouvelles, "L'illustre Gaudissart" excepté qui est plus étendu et renferme un petit drame psychologique, ne permettaient pas à l'auteur de présenter à loisir le genre de personnages auxquels il excellait à donner relief et vie: des maniaques ou des monomanes. Le voyageur de commerce nous est donné comme le type d'une catégorie générale, l'agent de publicité qu'embarrasse secrètement ce métier de menteur honorable et légal qui est le sien, et qui le dissimule sous des torrents de paroles vides. Mais dans les plus brèves esquisses dont il vient d'être question dans ce chapitre, Balzac ne disposait ni de place ni du temps nécessaire pour démontrer, selon son procédé favori, que les types sociaux ou professionnels généraux décrits au début de ces récits étaient ensuite incarnés dans des individus agissant, se mouvant, et devenant vrais. D'où le manque d'assez d'individualité marquée chez ces personnages. Plus que dans les romans de Balzac, où on les voyait, grâce à la profusion des détails concrets, jouer leur rôle dans une certaine société et à une certaine date, ces hommes et ces femmes ressemblent aux créatures abstraites de certaines pièces

de Molière: le médecin trompeur ou charlatan, ou le provincial berné, ou l'avare.¹²

On a tellement insisté, et avec talent (Albert Béguin notamment, partant du célèbre jugement de Baudelaire) sur le côté visionnaire de Balzac qu'on n'ose plus l'appeler réaliste. Il faudrait pour cela la conviction marxiste d'un critique comme Georg Lukacs qui entend 'réaliste' dans le sens à la fois spécial et élargi qui était celui du grand admirateur de Balzac, Friedrich Engels: lutte entre l'homme et la société, et peinture franche de la dégradation que l'avènement du capitalisme inflige aux couches populaires. On peut trouver une telle peinture du Balzac 'révolutionnaire', comme devait l'appeler Victor Hugo dans son discours sur la tombe du romancier, dans les longs romans consacrés aux employés, aux paysans, à la bourgeoisie de province. Les oeuvres brèves ne se prêtaient guère à de telles fresques d'une société en mouvement. Aucune d'elles d'ailleurs n'avait recours à un réalisme photographique, et peut-être un tel réalisme ne se rencontre-t-il que très passagèrement, et dans des oeuvres médiocres où l'objectivité aboutit à caricaturer les façons de parler et de sentir populaires. Henri Monnier avait tenté de reproduire ainsi avec une fidélité littérale quelques vignettes et quelques conversations de concierges ou d'employés dans ses Scènes populaires en 1830. Balzac et lui ont dû en discuter parfois. Mais pour Balzac, exactement comme plus tard pour Flaubert, la réalité n'était qu'un point de départ; il convenait de la percer à jour pour en faire surgir le mystère, et surtout de l'animer d'une intensité imaginative qui allait

se communiquer au lecteur. Même dans ces quelques nouvelles qui mettent en scène des ratés de la Bohême ou des marchands de tissus qui se croient experts à déchiffrer les désirs féminins, et en même temps qu'il se livre à une étude sociologique de l'argent et des jeunes qui en sont dépourvus, Balzac se laisse entraîner par sa verve et confère une distance poétique et presque épique à Gaudissart, La Palférine, Grassou, et leurs pitoyables victimes.¹⁴

Notes sur le Chapitre VII.

1. Dans "La Messe de l'Athée" (II, pp.1148-1149) Balzac dit son admiration pour ce docteur qui "possédait un divin coup d'oeil .. , s'était fait le confident de la chair. Il la saisissait dans le passé comme dans l'avenir, en s'appuyant sur le présent".
2. John Keats, lettre du 27 octobre 1818 à Richard Woodhouse: "Le caractère poétique n'en a aucun; il n'a pas de 'moi'. Le poète-caméléon ... n'a nulle identité".
3. Dans la Pléiade (XI, 165) on lit: "Aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées ... , l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés Romans".
4. La phrase est de Balzac, dans "Autre Etude de Femme", (III, 218).
5. Henri Focillon. "Visionnaires: Balzac et Daumier", in Essays in Honor of Albert Feuillerat. New Haven: Yale University Press, 1943. pp.195-209.

6. Jean-Hervé Donnard, dans son gros et savant livre Les Réalités économiques et sociales dans La Comédie Humaine (Paris: A. Colin, 1961) voit dans Girardin plutôt que dans Rothschild le prototype de Nucingen.
7. Sur ce mot et cette catégorie de dames aimablement vénales, voir le livre de Sidney D. Braun, The 'Courtisane' in the French Theatre from Hugo to Becque. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1947. Chapitre III, "La Lorette".
8. "Comment on paie ses dettes quand on a du génie" est un bref essai de Baudelaire, paru en 1846 et inclus plus tard dans L'Art romantique. Baudelaire y raille avec cruauté le sans-gêne de Balzac, "ce gros enfant bouffi de génie et de vanité" et sa désinvolture lorsqu'il se sert de ses amis pour écrire quelques articles pressés, qu'il signera lui-même, et dont il empochera le profit. Baudelaire. Oeuvres Complètes. Edition de la Pléiade. p.467.
9. Le texte, de plus de soixante pages (VII, 1-67), est trop long pour pouvoir être inclus dans ceux que nous sommes convenus ici de traiter comme des "nouvelles".
10. Voir l'ouvrage de Jean-Hervé Donnard, cité plus haut, pp.429-430.
11. André Wurmser. La Comédie inhumaine. Paris: Gallimard, 1964. p.398.
12. On sait combien Balzac a été hanté par Molière et l'avait étudié. Dans l'un de ses ouvrages sur Balzac, Maurice Bardèche a esquissé un rapprochement suggestif entre Balzac et Molière: Balzac Romancier. Paris: Plon, 1940. pp.303-305.

13. Voir l'oeuvre de Georg Lukacs, Balzac et le Réalisme français. Paris: Maspéro, 1967.
14. Un traitement rajeuni du sujet du réalisme chez Balzac peut se lire dans le quatrième chapitre de l'éminent critique américain, Harry Levin, dans The Gates of Horn, a Study of five French Realists. New York: Oxford University Press, 1963. pp.150-213.

VIII. Conclusion.

Sur l'Originalité de Balzac Auteur de Nouvelles.

Nulle part dans les chapitres qui précèdent nous n'avons prétendu légiférer sur la nouvelle et décréter lesquelles, parmi ces oeuvres relativement brèves de Balzac, méritent d'être appelées ainsi, lesquelles seraient plus proches d'un conte, d'un récit ou d'un roman. Notre propos était, en analysant ces oeuvres, en les rattachant aux intentions philosophiques et esthétiques de Balzac aussi bien qu'aux romans plus longs mais non toujours plus artistiques, de mettre en valeur tout un aspect du génie balzacien auquel il n'a pas toujours été rendu justice. Si certaines de ces nouvelles manquent d'épaisseur et ne visaient qu'à amuser, ou à laisser la verve de l'auteur le reposer parfois de ses plus acharnés labeurs, d'autres nous fournissent la clef peut-être la plus sûre pour nous ouvrir les secrets de La Comédie Humaine. L'un des meilleurs critiques balzaciens de notre temps, Albert Béguin, l'a affirmé: "C'est à ces nouvelles trop dédaignées qu'il faut souvent aller demander la clef des symboles qui commandent toute la production balzacienne".¹ Si un plus grand nombre de lecteurs découvraient La Comédie Humaine par ces nouvelles révélatrices et souvent fascinantes, il est à parier que moins d'entre eux se diraient rebutés, comme ils l'ont été, par les laborieuses préparations et par les considérations générales un peu trop péremptoires qui ouvrent les longs romans.

Balzac lui-même, qui portait cependant en lui un critique et ne manquait pas de vues sur la littérature, a fort peu traité de ce genre, à une époque où ni la nouvelle ni même le

roman n'avait pris clairement conscience d'eux-mêmes comme genre autonome. Il emploie le terme à quelques reprises, par exemple dans La Muse du Département (IV, 183) à propos d'Adolphe, "La nouvelle due à Benjamin Constant", où il formule une remarque très fine sur cet étrange sorte d'amour sans nulle intimité journalière ou nocturne. Ailleurs, par la bouche de Félix Davin (XI, pp.209 et 237), il se plaint que l'on amoindrisse ses oeuvres relativement brèves en "les appelant ici des contes, là des nouvelles" et il demande aux critiques de le lire plus attentivement pour reconnaître en ces récits comme dans les romans, "malgré un désordre apparent .. une grande histoire de l'homme et de la société". En son propre nom, en 1835, en préfaçant "Melmoth réconcilié", Balzac revenait avec quelque aigreur à l'emploi péjoratif que ses critiques faisaient du mot conte.²

La terminologie n'est guère moins incertaine aujourd'hui, même après Mérimée, Maupassant, O'Henry, Tchekhov et tout un travail critique qui a voulu revenir à l'autonomie des genres et des moyens d'expression dans les arts. Certains Français, férus d'ordres et de catégories, se sont avisés de nos jours que la littérature gagnerait à s'aligner sur des arts tels que la gastronomie ou l'oénologie (où l'on ne confond pas rôti et friture, Bourgogne et Champagne) ou sur les sports où l'on établit des lignes de démarcation entre coureurs de fond ou de cent mètres, poids lourds ou poids plumes, nageurs et sauteurs.³ Le génie impatient de Balzac ne se serait pas soumis à de telles limitations. A son époque d'ailleurs, les Français (ni Nodier ni Mérimée ni Musset) n'avaient eu cure de préciser les conditions de ce genre indéfinissable. Ils étaient en train, avec

Stendhal et Hugo, de s'insurger contre la distinction des genres et les règles pseudo-classiques. Les véritables législateurs de la nouvelle jusqu'au milieu ou même à la fin du dix-neuvième siècle, se trouvaient en Allemagne et aux Etats-Unis. Friedrich Schlegel, dans un écrit de jeunesse (1801) consacré à Boccace, soutient assez curieusement que la nouvelle de cet auteur italien est avant tout subjective, "se prête surtout à représenter .. symboliquement des états d'âme subjectifs".⁴ La définition convient en effet à diverses nouvelles ou à des récits de Schlegel, de Novalis, et d'autres romantiques allemands, et d'ailleurs à Balzac. Mais le 'locus classicus' de la spéculation allemande sur ce sujet se trouve dans quelques phrases de Goethe, lors d'une conversation avec Eckermann du 25 janvier 1827 (datée inexactement dans diverses éditions du 25 du même mois). Eckermann arrivait ce jour là chez le grand homme avec une édition de Béranger, (l'olympien goûtait fort ce chansonnier) et le manuscrit d'une étrange histoire que venait d'écrire Goethe et dont le titre devait être Novelle. Au cours de l'entretien, Goethe déclara:

Nous l'intitulerons simplement 'Nouvelle'. Qu'est-ce en effet qu'une nouvelle sinon un événement inouï, mais réellement arrivé? Tel est le sens propre du mot, et bien des nouvelles qui paraissent en Allemagne sous ce titre ne sont pas des nouvelles, mais des contes ou tout ce que vous voudrez.⁵

Goethe veut apparemment dire, par "réellement arrivé", que l'événement en question ne doit pas être impossible. Même s'il a été entrevu en rêve ou rapporté par quelqu'un, il doit être doué de crédibilité. L'inouï ne doit pas être totalement séparé du réel. Le critère suggéré par Goethe serait donc que

l'écrivain réussisse à nous imposer et à faire vivre un événement de prime abord insolite ou incroyable. Coleridge appelle cela dans une phrase célèbre: opérer "the suspension of disbelief", faire taire pour un temps notre faculté de 'décroire' selon le verbe employé par Montaigne. Ailleurs, et notamment quelques mois avant sa mort, survenue en 1832, Goethe s'était élevé avec colère contre le mot de "composition" qu'il accusait les Français d'avoir sans cesse à la bouche - comme si le Don Giovanni de Mozart avait pu être combiné comme un gâteau. L'oeuvre véritable est "pénétrée d'un seul esprit, conçue d'un seul jet, animée d'un souffle de vie unique".⁶ Le fidèle auditeur n'osa pas remarquer qu'une telle définition convenait bien mal à la seconde partie de Faust que le vieillard avait enfin achevée et qui n'est certes pas marquée par l'animation d'un seul élan créateur. Mais le critère fut plus tard adopté par les théoriciens de la nouvelle, qui ont insisté sur l'unité d'incident, d'intrigue et de structure jugée indispensable à cette forme narrative.

Dix ans après la mort de Goethe, un Américain, Edgar A. Poe, donnant dans Graham's Magazine un compte-rendu du livre de Nathaniel Hawthorne, Twice-told Tales, proposait une recette bien plus rigoureuse à l'auteur et au critique de nouvelles: l'artiste littéraire tant soit peu adroit conçoit tout d'abord un seul ou unique effet qu'il veut produire; il combine ensuite les événements qui pourront le mieux l'aider à établir cet effet auquel il vise. Il échoue s'il ne met pas en valeur cet effet dès sa première phrase. Il ne doit pas y avoir un seul mot, dans sa nouvelle, qui ne tende pas, directement ou indirectement,

vers ce dessein préétabli. C'est par de tels moyens et grâce à ce soin et à cette adresse chez l'auteur que le lecteur éprouve ensuite une plénitude de satisfaction.⁷ Une telle rigueur géométrique, associée à une vue aussi lucide du but poursuivi, pouvait enchanter, soixante ans après, un Paul Valéry et, à de certains moments, le poète des Fleurs du Mal et traducteur de Poe qui a affirmé un jour qu'il n'y a pas de hasard dans l'oeuvre d'art.⁸ Quelques habiles nouvelles policières ou de science-fiction peuvent en effet réaliser un tel tour de force. Baudelaire ne l'a point fait dans "La Fanfarlo" et nul des maîtres de la nouvelle depuis 1850 ne nous donne l'impression, apparemment désirée par Poe, qu'il a prémédité chaque mot de son récit et nous enferme dans un étroit gilet dans lequel nous resterons comme des prisonniers. Les maîtres suisses, autrichiens et allemands de l'histoire brève et de la "nouvelle" ont aimé le genre parce qu'il propose une forme rigoureuse, plus que tout autre écrit en prose. Mais c'est une tension vers un événement central ou vers une révélation qui va tout illuminer que cherche le nouvelliste vraiment ingénieux, et c'est à nous communiquer une intensité qu'il a d'abord éprouvée, bien plus qu'à combiner des trucs qui sentent un peu le charlatan sûr de ses effets.⁹ La nouvelle dont ont rêvé quelques théoriciens allemands et le maître américain du fantastique est devenue un art, ou un artifice mécanique. Cette combinaison d'ingénieur ou d'ébéniste, là où elle a séduit des nouvellistes, lesquels en apprenaient les procédés dans des cours de collège, a fini par discréditer le genre au milieu du vingtième siècle, et par mettre en faillite les magazines qui avaient fait de ces histoires

toutes coulées dans un même moule, leur spécialité.

Aucune des prétendues règles de la nouvelle n'a donc été connue de Balzac ou appliquée par lui. Il s'est parfois limité à un "moment suprême", le "Gipfelmoment" des Allemands, à un épisode central, comme dans "Le Message" ou "El Verdugo"; d'autres fois ("Maître Cornélius", "Gobseck") il n'a pas craint de faire pivoter l'intrigue sur plusieurs centres, et notre émotion n'en est en rien affaiblie. Il ne s'est pas régulièrement imposé d'unité de lieu (pas plus d'ailleurs qu'Heinrich von Kleist ou que Thomas Mann); mais il a souvent organisé le lieu ou les lieux autour d'une personne centrale, en faisant raconter ce qui s'était passé ailleurs ("Adieu", "Sarrasine"). Il s'est accordé la durée qu'il jugeait nécessaire (pour "Gambara" par exemple, ou "La Femme abandonnée") et n'a pas été gêné par la superstition de l'unité de temps. Il s'est en général limité à un petit nombre de personnages, quitte à rassembler lors de quelque soirée de fête ("Un Prince de la Bohême", "Sarrasine") ou pour un tragique dénouement, comme dans "Gobseck", les protagonistes et leurs comparses. Nous avons vu combien souvent il se permettait des digressions, les introduisant par un phrase toute didactique lorsqu'il jugeait des élucidations historiques nécessaires à la composition. Autant que de la description de l'intérieur, de la ville, de l'époque dans ses romans, Balzac avait besoin de prendre son élan sur des généralités et sur un système, avant d'en démontrer la validité par des individus déterminés. En un mot, s'il existait des règles du genre "nouvelle" (et d'ailleurs également du genre romanesque), Balzac les a méconnues ou violées, comme l'on fait Dickens, Dostoïevski,

Kafka ou Proust. Il n'a sans doute même pas considéré que l'objectivité, préconisée par quelques théoriciens de la nouvelle, fût une vertu. Sans cesse il intervient comme auteur, ou il fait raconter le corps de la nouvelle par un narrateur qui en a été le principal acteur ("Facino Cane") ou un observateur extérieur à l'action.

L'originalité de Balzac auteur de nouvelles est justement dans cette liberté qu'il s'arroge. La technique, pour lui, est subordonnée à la création d'une atmosphère, à la découverte d'un ton, d'un style qui sera le sien. Sa thèse juvénile sur le pouvoir exercé par l'idée, le fluide cérébral, sur le corps, sur la vie entière et sur les autres, qui confère quelque chose d'unique à plusieurs de ses nouvelles, ou "études", philosophiques est bien plus qu'un paradoxe ou une superstition. Tout en lui, pensée, conception, imagination de personnages en action, est dynamique. Dans ses nouvelles, souvent avec plus de rapidité et de force que dans des romans un peu trainants, il lui importe de donner de la vie à ce qu'il met en oeuvre. Son grand art est de pouvoir communiquer au lecteur une intensité à la fois sensuelle (un frisson, tout autant que chez Edgar A. Poe et avec moins de truquage), sentimentale et imaginative. Il rend vraie pour nous cette tension du rationnel au surnaturel, du prosaïque au merveilleux, qu'il avait ressentie. Derrière ce monde auquel il prête vie, il en suggère sans cesse un autre où le mystère nous baigne, car Balzac crée sa forme à mesure qu'il avance - comme bien des maîtres de ce genre jamais codifié qui est le roman. Plusieurs éminents Balzaciens (L. Weadock en Angleterre, Leon Emery en France, cités dans notre bibliographie)

ont salué dans ces nouvelles, souvent des chefs-d'oeuvre égaux au moins à ses romans, dignes de l'admiration éperdue que leur vouaient le poète Robert Browning et le jeune George Moore, parcourant Paris à la recherche des personnages balzaciens. Paul Bourget qui, négligé de nos jours comme romancier, a néanmoins fait beaucoup entre 1880 et 1910 pour mettre et Stendhal et Balzac au rang suprême des romanciers français, proclamait avec raison, nous semble-t-il, que Balzac offrait ce très rare phénomène littéraire: un auteur dont les nouvelles étaient égales en beauté à ses grands romans.⁹

Notes du Chapitre VIII.

1. Albert Béguin. Balzac visionnaire. Paris: Albert Skira, 1946. p.185.
2. Dans l'édition de la Pléiade (XI, 265) on lit: "Ce conte, pour nous servir de l'expression à la mode et sous laquelle on confond tous les travaux de l'auteur, de quelque nature qu'ils puissent être .."
3. Pierre Béarn, dans une série d'articles en 1970 et 1971 (No. 1 à 8) d'une petite revue, Passerelle, entièrement rédigée par lui, "Pourquoi ne pas définir une bonne fois l'art de la nouvelle?", formule quelques exclusives, et propose des règles, que nul grand auteur du passé n'a jamais suivies.
4. Friedrich Schlegel. "Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccacio", dans Seine prosaischen Jugendschriften. Wien: Carl Konegen, Ed. J. Minor, Vol. II, 1906. pp.396-414.

5. L'allemand possède en effet, outre le mot "Nouvelle" qui est devenu, de Kleist à Storm et Kafka, un genre original, plus poétique et brumeux que la nouvelle française, le conte, "das Märchen, et le récit, "die Erzählung". Une discussion détaillée de la "Nouvelle" goethéenne, et de nouvelles allemandes de Musil, Jelinek, Thomas Mann, Kafka, se trouve dans l'ouvrage de Richard Thieberger: Le Genre de la Nouvelle dans la Littérature allemande. Paris: Minard, Les Belles Lettres, 1968.
6. Goethe. Conversation avec Eckermann, 20 juin 1931.
7. Edgar Allen Poe. Compte-rendu paru anonymement dans Graham's Magazine, Vol. 20, May 1842, Philadelphia. pp.298-300.
8. Baudelaire. Oeuvres complètes. "Salon de 1846", IV, sur Eugène Delacroix. Pléiade, p.890.
9. Le titre d'un des bons articles récents sur le sujet est justement: "The Concepts of tension, intensity and suspense in short story theory", par Cay Dollerup, dans Orbis Litterarum XXV, No.4, 1970. pp.314-337. Pour divers titres d'ouvrages allemands sur la nouvelle, voir notre bibliographie.

Bibliographie, I. Sur la Nouvelle

On trouvera groupés ici, dans une première section, les titres essentiels se rapportant à l'art de la nouvelle, principalement en France et à l'époque de Balzac ou après lui. La seconde section ne prétend certes pas être une bibliographie balzacienne, qui exigerait des volumes. Nous y avons indiqué seulement les ouvrages relatifs à Balzac qui accordent quelque attention à Balzac nouvelliste ou à telle ou telle de ses nouvelles.

- Bates, H. E. The modern short Story. A critical Survey. London: Nelson, 1942.
- Beacroft, T. O. The modest Art. A Survey of the short Story in English. London: Oxford University Press, 1968.
- Bourget, Paul. "Balzac Nouvelliste". Etudes et Portraits. Vol. III. Paris: Plon, 1906. pp.347-259.
- Canby, Henry S. A Study of the Short Story. New York: Holt, 1913.
- Castex, Pierre. Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: J. Corti, 1951.
- Des Loges, Stéphanie. L'Art structural de la Narration dans la Nouvelle de Balzac. Varsovie et Cracovie: Académie polonaise No.17, 1967.
- Dellerup, Cay. "The Concepts of Tension, Intensity and Suspense in Short Story Theory". Copenhagen: Orbis Litterarum. XXV, No.4, 1970. pp.314-337.
- Engstrom, Alfred G. "The formal Short Story in France". Chapel Hill: Studies in Philology. X, ii, No.3, 1945. pp.627-639.
- Erné, Nino. (pseud. of Bruno, Giovanni) Kunst der Novelle. Wiesbaden: Limes Verlag, 1961.
- Ernst, Paul. Der Weg zur Form. Aesthetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle. Munich: Müller, 1928 (1re éd. en 1915) (recueil d'essais allant de 1904 à 1925)
- Gedenne, René. Histoire de la Nouvelle française au XVIIe et XVIIIe Siècles. Genève: Droz, 1970.
- Hirsch, Arnold. Der Gattungsbegriff 'Novelle'. Berlin: Ebering, 1928. Reimprimé en 1967, Kraus reprint Liechtenstein.
- Koskimies, Rafael. "Die Theorie der Novelle". Copenhagen: Orbis Litterarum, XIV, 2-4, 1959. pp.65-88.
- Nodier, Charles. Contes. Paris: Edition Pierre Castex, Garnier, 1961.
- O'Conner, Frank. The Lonely Voice. A Study of the Short Story. London: MacMillan, 1964.

- O'Faolain, Sean. The Short Story. London and New York: Devin-Adair Co., 1951.
- Propp, Vladimir. Morphologie du Conte. Traduit par M. Derrida, T. Todorov et C. Kahn. Paris: Edition Poétique-Seuil, 1965.
- Scheer-Schaezler, Brigitte. "Short Story and modern Novel: a comparative Analysis of two texts". Copenhagen: Orbis Litterarum, XXV, No.4, 1970. pp.338-351.
- Smith, Heratio. "Balzac and the Short Story". Chicago: Modern Philology, XIII, Dec. 1914. pp.71-84.
- " "The Development of brief Narrative in modern French Literature". PMLA, XXXIII, 1917. pp.583-597.
- Thieberger, Richard. Le Genre de la Nouvelle dans la Littérature Allemande. Paris: Minard, Les Belles Lettres, 1968.
- Weadock, L. "Balzac's Short Stories". London: The Nineteenth Century, March 1920, Vol. 87. pp.484-491.
- Von Wiese, Benno. Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Dusseldorf: A. Bagel, 1964. (Chap. I, Théorie de la Nouvelle)
- " Novelle. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964. (1re partie, pp.1-32, formule une théorie de la nouvelle)

Bibliographie, II.

Ouvrages touchant à Balzac auteur de nouvelles.

- Abraham, Pierre. Créatures chez Balzac. Paris: Gallimard, 1931.
- Affron, Charles. Patterns of Faulure in La Comédie Humaine. New Haven: Yale University Press, 1966.
- Allemand, André. Unité et Structure de l'Univers balzacien. Paris: Plon, 1965.
- Bailbé, Joseph-Marc. Le Roman et la Musique en France sous la Monarchie de Juillet. Paris: Minard, Lettres Modernes, 1969. 11e partie, Chapitre I: "Le Musicien Héros de Roman".
- Baldensperger, Fernand. Orientations Etrangères chez Balzac. Paris: Champion, 1926.
- Barbérís, Pierre. Balzac et le Mal du Siècle. Paris: Gallimard, 1970. 2 Vols.
- Bardèche, Maurice. Balzac Romancier. La Formation de l'Art du Roman chez Balzac 1820-1835. Paris: Plon, 1940.
- " Une Lecture de Balzac. Paris: Les Sept Couleurs, 1964.
- Barricelli, Jean-Pierre. "Autour de Gambara". Paris: Garnier, L'Année Balzacienne, 1967. pp.157-163.
- " "Demonic Souls". Oslo: Edda, No.51, 1964. pp.209-233.
- Beebe, Maurice. Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. New York: New York University Press, 1964. 2e partie, chap.I, "Balzac, the Novelist as Creator".
- Béguin, Albert. Balzac Visiennais. Genève: Skira, 1946.
- " "Balzac et les Classes Sociales". Paris: La Nef, No.22, Septembre 1946. pp.15-26.
- Bertault, Philippe. Balzac et la Religion. Paris: Boivin, 1939.
- " Balzac, l'Homme et l'Oeuvre. Paris: Boivin-Hatier, 1946.
- Besser, Gretchen. Balzac's Concept of Genius. Genève: Droz, 1969.
- Bilodeau, François. Balzac et le Jeu des Mots. Montréal: Presses de l'Université, 1971.
- Bonard, Olivier. La Peinture dans la Création balzacienne. Genève: Droz, 1969.
- Bowie, Theodore R. The Painter in French Fiction. Chapel Hill: University of North Carolina Studies in Romance Languages, No.15, 1950.
- Butor, Michel. "Balzac et la Réalité". Paris: Neouvelle Revue Française, Août 1959. pp.228-247. (Repris dans Répertoire, Edition de Minuit, 1960. pp.79-93)
- Chasles, Philarete. "Introduction aux Romans et Contes Philologiques". Paris: Gallimard. Pléiade, Vol. XI.
- Citron, Pierre. "Autour de Gambara". L'Année Balzacienne. Paris: Garnier, 1967. pp.163-170.
- Curtius, Ernst Robert. "Balzac et l'Amour". Revue de Paris, 40e année, No. 20, 15 Octobre 1933. pp.815-834.
- " Balzac. Trad. par Henri Jourdan. Paris: Grasset, 1933.

- Dargan, E. Preston and Weinberg, Bernard. The Evolution of Balzac's Comédie Humaine. Chicago: University of Chicago Press, 1942.
- Delattre, Geneviève. Les Opinions littéraires de Balzac. Paris: Presses Universitaires, 1961.
- Dennard, Jean-Hervé. Balzac. Les Réalités économiques et sociales dans La Comédie Humaine. Paris: Colin, 1961.
- Easton, Malcolm. Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea. London: Edward-Arnold, 1964.
- Eigeldinger, Marc. La Philosophie de l'Art chez Balzac. Genève: Cailler, 1957.
- Emery, Léon. Balzac. Les Grands Thèmes de La Comédie Humaine. Paris: Calmann Lévy, 1943.
- " Balzac en sa Création. Lyon: Les Cahiers Libres (sans date).
- Ferguson, Muriel B. La Volonté dans La Comédie Humaine. Paris: Courville, 1935.
- Fernandez, Ramon. Balzac. Paris: Stock, 1943.
- Ferest, H. U. L'Esthétique du Roman balzacien. Paris: Presses Universitaires, 1950.
- Gauthier, Henri. "Un Projet d'Etude de Femme: Les Amours d'une Laide". L'Année Balzacienne. Paris: Garnier, 1961. pp.111-138.
- Gilman, Margaret. "Balzac, Diderot et 'Le Chef d'Oeuvre Inconnu'". P.M.L.A., LXV, Juin 1950. pp.644-648.
- Guyen, Bernard. La Création Littéraire chez Balzac: La Genèse de Médecin de Campagne. Paris: A. Colin, 1951.
- " La Pensée politique et sociale de Balzac. Paris: A. Colin, 1947.
- Hemmings, FlW.J. Balzac: an Interpretation of La Comédie Humaine. New York: Random House, 1967.
- Hunt, Herbert J. Balzac's Comédie Humaine. London: Athlone Press, 1959.
- Joseph, D.L. Les Souvenirs et l'Esprit napoléoniens chez Balzac. Toulouse: Occitania, 1924.
- Laubriet, Pierre. L'Intelligence de l'Art chez Balzac. Paris: Didier, 1961.
- " Un Cathéchisme Esthétique: Le Chef d'Oeuvre Inconnu. Paris: Didier, 1961.
- Levin, Harry. The Gates of Horn. A Study of five French Realists. New York: Oxford University Press, 1963. pp.150-213.
- Le Yaouanc, Moïse. Mesographie de l'Humanité balzacienne. Paris: Maloine, 1959.
- Levenjoul, Speelberch de. Histoire des Oeuvres d'Honoré de Balzac. Paris: Calmann Lévy, 1875.
- " "Les Etudes philosophiques de Balzac". Revue d'Histoire Littéraire de France. XIV, 1907. pp.393-441.
- Lukacs, Georg. Balzac et le Réalisme français. Paris: Maspéro, 1967.
- Marceau, Félicien. Balzac et son Monde. Paris: Gallimard, 1955. 13e édition.

- Meininger, M. "'La Femme abandonnée' 'L'Auberge rouge' et la Duchesse d'Abrantès". L'Année Balzacienne. Paris: Garnier, 1963. pp.65-82.
- Milner, Max. Le Diable dans la Littérature française de Gazette à Baudelaire. Paris: J. Corti, 1960. Vol.II, Chap. XVII, "Incarnations romanesques: Balzac".
- Nykrog, Per. La Pensée de Balzac dans La Comédie Humaine. Copenhague: Munksgaard, 1965.
- Picon, Gaetan. Balzac par lui-même. Paris: Seuil, 1956.
" L'Usage de la Lecture. Vol.II. Paris: Mercure de France, 1961. ("Suite balzacienne")
- Pommier, Jean. "'La Muse du Département' et le Thème de la Femme mariée chez Balzac, Mérimée et Flaubert". L'Année Balzacienne. Paris: Garnier, 1961. pp.191-222.
- Poulet, Georges. La Distance intérieure. Paris: Plon, 1952.
- Reboussin, Marcel. Balzac et le Mythe de Feodora. Paris: 1966.
- Regard, Maurice. Gambara. Edition critique. Paris: J. Corti, 1964.
- Schneider, Marcel. La Littérature fantastique en France. Paris: Fayard, 1964.
- Seillière, Ernest. Balzac et la Morale romantique. Paris: Alcan, 1922.
- Teichmann, Elisabeth. La Fortune de E.T.A. Hoffmann en France. Genève: Droz, 1961.
- Toderov, Tzvetan. Introduction à la Littérature fantastique. Paris: Edition du Seuil, 1970.
- Wurmser, André. La Comédie inhumaine. Paris: Gallimard, 1964. (Bibliothèque des Idées).

Table détaillée des Matières.

Chapitre I.

Sur la Nouvelle.

Les termes "nouvelle", "conte", "étude", "récit", le vague et l'incertitude qui les entourent. L'emploi de ces termes par Balzac, et par bien d'autres prosateurs français, est très capricieux. Brièveté, concision, unité d'impression, concentration autour d'un seul événement central souvent mentionnés comme les desiderata de la nouvelle. Mais ce ne sont nullement des conditions du genre. Liste chronologique des oeuvres qui seront ici appelées les nouvelles de Balzac. Les meilleures et les plus nombreuses datent de 1830-1840. Classification de ces nouvelles selon leur thème et leurs traits dominants. Une limite, forcément arbitraire, de longueur (une cinquantaine de pages dans l'édition de La Pléiade de La Comédie Humaine) sera adoptée ici. Quelques traits structuraux et psychologiques par lesquels se caractérise la nouvelle balzacienne.

Chapitre II.

La Pensée dévoratrice de la Vie.

Un siècle et plus après sa mort, Balzac est considéré par de nombreux critiques comme un penseur. Ses thèses favorites, exprimées surtout en 1830-1835 sur la volonté et la pensée dominant et usant le corps et se transmettant à d'autres par une mystérieuse délépathie. La mise en oeuvre de ces idées dans

les nouvelles, souvent dénommées "études philosophiques".

"Adieu": analyse et interprétation de la nouvelle. Cadre, personnages, apparition de la femme qui a perdu la raison et la mémoire à la Bérésina. Habileté de Balzac à éviter de rendre trop proéminente l'idée qui gouverne le récit. Accélération du rythme. Evocation du désastre de Russie et du dévouement de Philippe pour Stéphanie. Reconstitution de la scène en France et mort subite de la femme qui brusquement s'est souvenue.

"L'Auberge rouge", plus mélodramatique, mais plus didactique vers la fin. L'action de la fatalité dans Balzac. Lenteur nonchalante du début. Le dénouement ferme le cercle et ramène au cadre de l'ouverture. La pensée du meurtre projeté agissant peut-être sur celui qui le commet. L'innocent condamné. Attitude des convives qui entendent ce récit longtemps après, embarras du coupable, maladresse du débat moral qui termine le récit.

"Le Réquisitionnaire", plus concentré et plus uni de ton. Le personnage principal est une femme, une mère, elle aussi obsédée par une pensée unique. Le moment et le lieu: la Révolution en Normandie. Peinture de la société provinciale. L'arrivée du fils attendue par la mère. Un réquisitionnaire républicain survient au lieu du fils. La mère meurt d'émotion, au moment même où, loin de là, son fils est fusillé.

Chapitre III.

L'Artiste Rival de Dieu.

Le portrait de l'artiste chez Balzac. Le créateur faus-

tien luttant contre la matière, contre son art, contre la forme, contre Dieu. Essai révélateur de Balzac en 1830, "Des Artistes".

"Le Chef d'Oeuvre inconnu": double sujet, l'égoïsme du créateur cruel pour la femme, la poursuite en art d'un idéal abstrait et le danger d'immoler l'exécution à une conception trop élevée. Modernité de la nouvelle et survivance obsédante du thème chez les successeurs de Balzac.

"Sarrasine", éclatante nouvelle, colorée, hardie. Ton personnel du début. Le salon luxueux de Paris, le petit vieillard énigmatique, la richesse inexpliquée de la famille, le tableau de Girodet. Histoire de la vocation de sculpteur chez Sarrasine, de sa soudaine et violente passion pour la danseuse Zambinella. Etrange réticence de la danseuse. Projets d'enlèvement. La jeune femme se révèle être un castrat. Elle, devenu 'il!', héritera de l'immense fortune du cardinal, son protecteur.

Autre esquisses de peintres dans les nouvelles de Balzac.

"Gambara": Balzac s'aventure dans le domaine musical. Ses connaissances en ce domaine, acquises assez tard, ses développements sur Rossini, Meyerbeer, Beethoven. Le personnage du compositeur italien perdu dans ses rêves. Son épouse, résignée, peu à peu réduite à la misère. Gambara, le compositeur trop riche d'idées, voulant créer une musique abstraite. Naufrage de ses folles ambitions. Le créateur qui veut enfreindre les limites de son art finit en raté.

Chapitre IV.

Tragique et Passion.

Dans certaines de ses nouvelles, Balzac, comme il devait le faire dans ses romans, recueille l'héritage de la tragédie défunte. Il transpose l'émotion tragique dans un milieu, soit historique, soit contemporain. Il montre la passion courant à sa propre perte.

"Un Drame au Bord de la Mer". Situation et portrait tragique du père meurtrier de son fils unique, qu'il sait dévoyé et vicieux. Peinture de ses remords et de la malédiction qui pèsera sur lui.

"El Verdugo", l'une des plus brutalement cruelles des oeuvres balzaciennes. Situation de tragédie, art savant des tableaux et du récit, excès inhumains ou surhumains auxquels entraîne la superstition de la race à préserver: le jeune fils bourreau ("verdugo") de sa famille.

"Un Episode sous la Terreur": origine et première version de ce récit, placé dans la bouche de l'abbé de Marolles; évocation du Paris terrorisé par les persécutions et les exécutions en 1793-1794, surprise finale habilement ménagée.

"Z. Marcas": retour sur la jeunesse de Balzac, immenses rêves déçus, espoirs frustrés, talents écrasés et fin pathétique du personnage à qui le conteur prête beaucoup de lui-même.

Le dilemme balzacien présenté dans quelques nouvelles: ou vivre d'une vie restreinte et exempte de risques, ou accepter, rechercher les passions qui usent mais confèrent à l'existence sa saveur.

"Une Passion dans le Désert": un seul personnage humain, hardiesse de la donnée, évocation poétique du désert et de la très féminine panthère.

"Maître Cornélius": admirable résurrection du passé médiéval, de la cathédrale de Tours, du rituel. Monomanie de l'avare soupçonneux, hargne du mari jaloux, peinture originale de Louis XI. Deux centres d'intérêt dans la nouvelle, l'une des plus vivantes reconstitutions historiques de Balzac.

"Gobseck": observateur plus qu'acteur, déchiffreur des secrets de ceux et celles à qui il prête à taux usuraire, manipulateur de l'action. Ce passionné pour l'accumulation des biens finit dans une tragique solitude.

Chapitre V.

Etudes de Femmes.

Balzac dès ses premières oeuvres romanesques, fut considéré (et souvent blâmé et raillé) comme le peintre par excellence et le confesseur des femmes. Les thèmes de la femme mal mariée, de l'adultère, de la déplorable éducation donnée aux femmes, reviennent en effet souvent dans ses nouvelles comme dans ses romans. Il savait lui-même combien, dans cette analyse courageuse de la femme et en peignant des femmes fragiles, induites en tentation, mais vraies, il était supérieur à Walter Scott. Faible nombre de jeunes filles chez lui, car elles se mariaient tôt dans les romans comme dans la vie, et on ne leur reconnaissait guère de personnalité autonome pendant leur adolescence:

mais des jeunes mariées en grand nombre.

Les jeunes femmes douces, molles et soumises dans les nouvelles: "La Bourse", "La Maison du Chat qui pelote".

Les grandes dames incomprises, malheureuses, déçues ou trompées par les hommes: "La Paix du Ménage", "La Grenadière", "La Femme abandonnée".

Le conflit intérieur et la souffrance chez l'héroïne d'une des plus sobres nouvelles balzaciennes, "Le Message".

Les mondaines, habituées au luxe et aux hommages, parfois au coeur vide et au dévouement invraisemblable: "La Fausse Maîtresse", "Etude de Femme", "Madame Firmiani".

Art subtil et fine psychologie d'une grande coquette qui se prend à son jeu de repentie découvrant le grand amour: "Les Secrets de la Princesse Cadignan". Originalité de Balzac dans ces 'études' inégalées en France jusqu'à l'oeuvre proustienne.

Chapitre VI.

Incursions dans l'Etrange.

Le fantastique semble particulièrement approprié à l'art de la nouvelle. Autour de Balzac: le roman noir anglais, les contes d'Hoffmann, Nodier et le fantastique, les premiers romans de Hugo.

"Jésus-Christ en Flandre". Hardiesse du thème, leçon morale évangélique, maladresse de la fin qui incorpore à la nouvelle un fragment d'un autre récit, "L'Eglise".

"Melmoth réconcilié" et le thème de Faust chez Balzac.

Habileté de la lente mise en scène, pénétration psychologique, leçon morale du dénouement. Précision minutieuse et calculée des détails parmi lesquels surgit le fantastique.

Balzac jouant avec l'horreur et le blasphème dans "L'Elixir de longue Vie", sur un thème rappelant celui de Don Juan. Sobriété du récit, contrastes heurtés, fin dramatique et diaboliquement ironique.

"Les Martyrs ignorés" et en quoi ce dialogue philosophique se rapproche des contes fantastiques balzaciens. Foi de Balzac aux sciences occultes affirmée.

Etrangeté de l'atmosphère médiévale dans "Les Proscrits": évocation de Dante à Paris, discussions théologiques abstruses, dénouement artificiel.

"La Messe de l'Athée" et l'étrange comportement du médecin incroyant faisant dire des messes pour l'âme d'un pauvre Auvergnat. Nouvelle en réflexions plus qu'en action, évocation des années de jeunesse et de misère de Balzac.

Chapitre VII.

Vers le Réel et l'Humour. Avidité et Ambition.

L'imaginaire et le réel, ou même le réaliste, sont souvent entremêlés chez Balzac. Certaines de ses nouvelles, cependant, se placent dans un milieu moins raffiné que les salons aristocratiques qui servaient de cadre aux études de femmes. Balzac y évoque des noceurs, des beaux parleurs, des ambitieux, des arrivistes.

"Facino Cane": analyse par Balzac du don d'observation intuitive, de 'seconde vue' qu'il se reconnaissait. Le récit du vieillard vénitien aveugle, ses rêves d'or et de diamants, contrastant avec le décor sordide.

Nouvelles plus proches de la caricature et de la farce: "L'illustre Gaudissart". Balzac part, à sa coutume, d'un type ou d'une catégorie sociale, les commis-voyageurs, pour arriver à un individu qui illustre et résume cette classe. Verve et couleur du style de l'auteur, élément personnel dissimulé sous la satire, qui atteint Balzac lui-même.

"Gaudissart II": Balzac fasciné par la psychologie et la technique des vendeurs. Portée sociale de ces peintures satiriques du monde des commerçants.

Intérêt plus mince d'autres nouvelles qui consistent surtout en dialogues: "Un Homme d'Affaires", "Un Prince de la Bohême". Cruauté de ces histoires comiques derrière leur drôlerie un peu forcée.

Mérites moins contestables de "Pierre Grassou": acharnement du peintre médiocrement doué, entremise du marchand qui l'utilise, embourgeoisement final dans un riche mariage.

En quelque sens on peut qualifier Balzac de réaliste dans ces nouvelles.

Chapitre VIII.

Conclusion: Originalité de Balzac Auteur de Nouvelles.

L'originalité de Balzac, comme psychologue et comme ar-

tiste, apparaît tout autant dans ses nouvelles que dans ses romans. Tentatives esquissées de son temps pour définir ce genre, apparemment indéfinissable: Schlegel, Goethe. Recettes plus rigides proposées par E. A. Poe en 1842. Ni Balzac, ni d'autre nouvellistes français alors ou depuis ne se sont pliés à ces règles. Balzac ne recherche ni l'objectivité, ni le récit sans intervention de l'auteur, ni même l'économie de moyens, ni la concentration autour d'un événement unique.

Balzac reste un créateur varié et libre, qui crée la forme, ou les formes diverses de ses nouvelles en dehors et au dessus de toute prétendue règle.