

Les nouvelles de Balzac

Diana Festa McCormick

Librairie Nizet

DIANA PUSTA McCOORMICK

LES NOUVELLES DE BALZAC

LES NOUVELLES DE BALZAC

2767

80Y2

94594

LIBRAIRIE NIZET
1 bis, place de la Sorbonne
PARIS 12^e

DL--9 4 1971-0 0 1 3 8

LES NOUVELLES DE BALZAC

1830-1850

1830
1850

DIANA FESTA McCORMICK

LES NOUVELLES DE BALZAC

LIBRAIRIE NIZET
3 bis, place de la Sorbonne
PARIS (Ve)

1973

DIANA FERSTA McCORMICK

à Henry Peyre

LES NOUVELLES DE BALZAC



LIBRAIRIE NINET
2 bis, place de la Sorbonne
PARIS (6^e)

1873

TABLE DES MATIÈRES

Notre dette de reconnaissance est grande envers Henri Peyre, qui a inspiré et guidé ce travail, ainsi qu'envers nos autres maîtres du Centre Gradué de l'Université de la Ville de New York qui l'ont aidé de leurs conseils : Micheline Braun, Henry Hornik, Rosette Lamont, Alex Szogyi.

Brooklyn College, 1972

TABLE DES MATIERES

Chapitre I	SUR LA NOUVELLE	9
Chapitre II	LA PENSEE DEVORATRICE DE LA VIE	28
Chapitre III	L'ARTISTE RIVAL DE DIEU	63
Chapitre IV	TRAGIQUE ET PASSION	96
Chapitre V	ETUDES DE FEMMES	154
Chapitre VI	INCURSIONS DANS L'E- TRANGE	187
Chapitre VII	VERS LE REEL ET L'HU- MOUR : AVIDITE ET AMBI- TION	214
Chapitre VIII	CONCLUSION. SUR L'ORIGI- NALITE DE BALZAC AU- TEUR DE NOUVELLES	237
	BIBLIOGRAPHIE	244
	TABLE DETAILLEE DES MATIERES	249
	INDEX	257

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 »), Morand 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 œuvre 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 gi-

gantisme, qui a séduit nombre des exégètes récents de cette œuvre de géant qu'est *La Comédie Humaine* : MM. Bertault, Bardèche, Barbéris, 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 œuvre (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 volontiers le mot « nouvelle » pour désigner ses œuvres courtes. Le terme avait cependant un riche passé en France, où le mot était venu d'Italie, depuis le xv^e et le xvi^e 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 xvi^e siècle dans ses *Contes Drolatiques* et a hautement loué Racine alors que Stendhal, Hugo et Gautier le raillaient comme l'idole des pseudo-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 divertisse-

ment qu'il veut, comme Sheherazade, 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 œuvres 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 œuvres abstraitement conçues ou l'existence écrasée sous le fardeau de la pensée. Comme tant d'autres grandes œuvres depuis l'*Enéïde*, *La Divine Comédie* aux longs romans de Tolstoï et de Proust, l'œuvre 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 œuvres 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 œuvre 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'œuvre 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 avec le 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'envisager l'événement sous son point de vue à lui (« La Messe de l'Athée », « Z. Marcas », « Facino Cane »). Il arrivera pareillement à Maupassant dans ses évocations de promenades sur l'eau, à Pirandello, à Tchekhov, de ne pas exclure leur moi d'un récit de dimension limitée 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 Tolstoï ou Dostoïevsky.

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 racorni 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'immédiateté 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 œuvre 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 œuvres 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 aux récits qui sont l'armature de *La Comédie Humaine*.

Il convenait d'adopter ici un critère, forcément arbitraire mais logique et pratique, si l'on 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 nouvel-

liste. 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 œuvres balzacziennes 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 devenues 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'Œuvre 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 réconcilié (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 exclu 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 œuvres 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 Goriot* 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 xv^e et xvi^e 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 Segrais et de quelques autres. En 1970, René Godenne a esquissé, selon des critères contestables et en ne considérant comme des « nouvelles » que les œuvres appelées telles par

leurs auteurs, *L'Histoire de la Nouvelle française au XVII^e et XVIII^e 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 XVIII^e 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 emploierons ce 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 dominent trahissent cependant les préoccupations ou les obsessions de Balzac au moment où il compose ces œuvres.

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 cœur 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'œuvre de Balzac dont Sainte-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 Marneffe, 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 œuvres 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 Alexander Dumas, et les contes d'horreur d'Edgar Allan Poe, ces œuvres, 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, Tchekhov 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 Proscrits », 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 Hulot, il avait eu un prédécesseur et un garant.

S'il est vrai que Balzac n'a créé qu'une seule œuvre, *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, sinon l'essence, au moins le germe de la pensée qui a engendré l'œuvre 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 XIX^e 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 extérieure. Mais son mérite serait bien limité si l'œuvre se bornait à représenter une époque et un milieu. On dirait plutôt que la France du XIX^e 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'œuvre. 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 œuvres 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 œuvres 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'élan, 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.

(1) Honoré de Balzac. *Œuvres diverses*. Paris : Louis Conard, 1935. « Des Artistes », p. 355.

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 histoire. 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 transformé, 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 d'entre eux, nous pouvons étendre l'affirmation aux événements. Ils sont tous 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 pivotale de l'histoire, est éliminé. L'auteur n'a qu'une seule idée à présenter dans ses œuvres 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'œuvre, 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 d'eux, il accepte l'écoulement 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 Maitresse », 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 œil 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 œuvre 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'œuvre — 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 œuvre séparément mais, autant qu'il est possible, dans sa totalité.

(2) Voir surtout *Une Lecture de Balzac* par Maurice Bardèche. Paris : Les Sept Couleurs, 1964.

II. LA PENSÉE DEVORATRICE 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'œil 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 Barbéris, 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.

IMPRIMERIE COMMERCIALE
"L'ÉVEIL DE LA HAUTE LOIRE"
43 - LE PUY-EN-VELAY
Dépôt légal : 2^e trimestre 1973

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :

Conception graphique – Manon Lemaux

Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

