

par laquelle je veux finir. Elle figure en tête d'une des plus belles pièces de Sainte-Beuve : « *Nondùm amabam et amare amabam. Quærebam quid amarem, amans amare... Et requiescebam in amaritudine...* Je n'aimais pas, et j'aimais à aimer. Je cherchais ce que j'aimerais, ivre de l'amour de l'amour... Et je me roulais dans l'amertume, pour m'y reposer. »

1905.

IV

BALZAC NOUVELLISTE ⁽¹⁾

I

On trouvera réunies dans ce volume quelques-unes des meilleures nouvelles qu'ait écrites Balzac. Elles offrent ce caractère, rare dans l'histoire de la littérature, d'être égales en beauté à ses grands romans. Il est à remarquer que le talent du récit court et celui du récit long ne se rencontrent pas souvent chez un même auteur. Pour citer quelques exemples empruntés seulement à la France, l'un des meilleurs faiseurs de nouvelles que nous ayons eus, Mérimée, a été incapable de composer un roman étendu à la dimension d'un volume. George

(1) A propos d'une édition anglaise de dix nouvelles de Balzac : *l'Élixir de longue vie* — *la Messe de l'athée* — *Jésus-Christ en Flandre* — *Un Épisode sous la Terreur* — *le Réquisitionnaire* — *Une Passion dans le désert* — *le Chef-d'œuvre inconnu* — *El Verdugo* — *la Grande Bretèche* — *Facino Cane* — *Un Drame au bord de la mer*. (1905.) Le vrai mot, malheureusement désuet, serait *nouvellier*.

Sand, au contraire, n'a jamais su ramasser un drame en cinquante pages. Emile Zola était comme elle, et comme elle Alexandre Dumas père. Même chez les auteurs qui ont possédé l'un et l'autre don, il y a toujours eu disparité des deux génies. Flaubert n'a été qu'un nouvelliste très distingué, *le Cœur simple* en témoigne. Il était un romancier supérieur. Ce fut l'inverse pour son plus brillant disciple, Guy de Maupassant. Balzac, lui, manie les deux formes avec une maîtrise pareille et qui ne résulte pas seulement d'une puissance innée. Ayant profondément étudié la technique de son métier, il savait qu'une nouvelle n'est pas un roman court et qu'un roman n'est pas une longue nouvelle. En quoi consiste exactement cette loi de différenciation? Aucun doute qu'il n'ait essayé de s'en rendre compte théoriquement. Quand on l'a beaucoup pratiqué, on reconnaît que son extraordinaire faculté créatrice se doublait d'une faculté critique non moins exceptionnelle. Les conseils qu'il met dans la bouche de son Daniel d'Arthez exhortant Rubempré en témoignent. Mais tandis que l'esprit critique s'exerce, chez la plupart de ceux qui le possèdent, sur des œuvres faites, Balzac, lui, l'exerça sur des œuvres à faire. Il s'en servait comme d'un instrument d'action au lieu de l'employer à un simple contrôle. Dans ce discours de d'Arthez qui contient toute une esthétique du roman historique, notez avec quelle minutie les problèmes de facture sont abordés : « Vous commencez, comme Walter Scott,

par de longues conversations pour poser vos personnages. Quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action... Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. » Ouvrez maintenant *la Comédie humaine*. Vous y verrez une mise en œuvre vivante de cette règle. Voilà le secret de ces débuts minutieusement descriptifs, celui d'*Eugénie Grandet*, celui du *Père Goriot*, celui de *Béatrix*, où la plume de l'écrivain rivalise avec le pinceau du peintre pour brosser un tableau : vieille rue abandonnée de province, coin perdu d'un antique quartier parisien. Ce même discours de d'Arthez vous donne le secret de ces brusques entrées en matière qui ouvrent d'autres romans : *Une Ténébreuse Affaire*, *la Duchesse de Langeais*, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, — je cite au hasard : « Jetez-vous tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue. Enfin, variez vos plans, pour n'être jamais le même. » Ce renouvellement systématique, Balzac n'a jamais cessé de le rechercher. Il n'a pas, comme les autres romanciers, un ou deux types de roman. Il en a vingt. *Le Cousin Pons* est construit sur une autre échelle que *la Cousine Bette*, *le Ménage de garçon* que *le Curé de Tours*, *le Médecin de campagne* que *le Curé de village*. Je choisis, à dessein cette fois, des livres rangés par l'auteur dans des groupes parallèles.

Quand on a constaté cette force de parti pris réfléchi, on se rend compte que le nouvelliste, chez lui, n'a pas pu ne pas raisonner pareillement les procédés d'après lesquels il a travaillé. Les dix nouvelles réunies ici permettent de dégager quelques-uns de ces procédés et, par contre-coup, de mieux comprendre en quoi consiste essentiellement la diversité de deux espèces littéraires, trop souvent confondues.

II

Un premier caractère frappera tous les lecteurs de ce recueil : la qualité tragique des sujets. Ce caractère se retrouve dans les nouvelles les plus célèbres de Mérimée : *Matteo Falcone*, *le Vase étrusque*, *la Partie de trictrac*, *l'Enlèvement de la redoute*. De ce point de vue, quatre de ces récits de Balzac sont bien significatifs : *El Verdugo*, *Un Episode sous la Terre*, *le Réquisitionnaire*, *la Grande Bretèche*. La raison de cette préférence donnée aux thèmes violents sur les autres dans des récits de brève dimension est facile à concevoir. La terreur est de toutes les émotions humaines celle qui a le moins le besoin du temps. Le sursaut est même la condition la plus favorable à sa naissance, comme la durée est la condition la plus favorable à sa guérison. Un long roman ne peut pro-

duire la terreur que par accident. Une courte nouvelle y excellera, précisément parce qu'elle est courte, Elle ne comporte ni préparations ni développement. Plus un fait tragique est inattendu, plus il nous étroit d'une angoisse forte. Il y a donc avantage à ce que le sujet d'une nouvelle soit aussi étonnant qu'il est terrible. Balzac a nettement discerné cette loi. Un fils qui se trouve obligé de se faire le bourreau de son père, puis, sur l'ordre de ce père, le bourreau de tous les siens; — un autre bourreau, professionnel celui-là, cherchant, après l'exécution de Louis XVI, un prêtre proscrit pour qu'une messe soit dite à l'intention du roi-martyr; — une mère attendant, sous Robespierre, son fils fugitif, folle d'anxiété parmi les soupçons qu'elle sent dressés autour d'elle de toutes parts, croyant reconnaître son enfant dans un jeune homme dont on lui annonce la venue, et tombant morte de douleur quand elle constate que ce n'est pas lui; — un mari faisant murer un cabinet de toilette où se cache l'amant de sa femme, et celui-ci se laissant ensevelir vivant, plutôt que de dénoncer par sa présence la faute de sa maîtresse; — ce sont là des aventures qui ressortissent, semble-t-il, au mélodrame. Balzac les prend comme matière à ses nouvelles, parce qu'il sait bien qu'ainsi resserrées, elles produiront leur plein effet de saisissement et d'épouvante. « Après ce récit, » dit-il en terminant *la Grande Bretèche*, qu'il a mis dans la bouche d'un médecin à un souper, « toutes les femmes se levèrent de table et le charme sous

lequel les avait tenues Bianchon fut dissipé par ce mouvement. *Néanmoins quelques-unes d'entre elles avaient eu quasi-froid en entendant le dernier mot.* » Cette formule résume la sorte d'impression que l'auteur demande le plus souvent à cet art de la nouvelle. Le choix de ses sujets suffisait à le démontrer.

III

J'employais tout à l'heure le mot de mélodrame. Il indique que cette conception ne va pas sans danger. La singularité et la violence des événements risquent, en surprenant le lecteur, d'éveiller seulement en lui un intérêt d'ordre assez bas, presque physique et tout sensationnel. Un autre risque est l'in vraisemblance. C'est surtout de ce dernier point que se sont préoccupés certains artistes en nouvelles. Je mentionnerai en particulier Edgar Poë qui a voulu essayé de remédier à ce danger. Il a tenté d'obtenir la crédibilité par le fantastique. La chose paraît paradoxale. Elle se comprend néanmoins. En racontant une aventure terrible sur un ton de manie ou de cauchemar, on détruit du coup les objections qui pourraient surgir contre elle. Son invraisemblance même devient alors un élément de sa réalité. Balzac n'a ignoré ni ce danger, ni ce moyen d'y parer. Le début

de *Jésus-Christ en Flandre* offre un excellent exemple de ce procédé qui consiste à situer aussitôt le récit dans un domaine où la comparaison avec le quotidien de la vie n'est plus légitime : « Avouons-le », dit-il, « cette histoire se ressent étrangement du vague, de l'incertitude, du merveilleux que les auteurs favoris des veillées flamandes se sont amusés maintes fois à répandre dans leurs gloses. ... Le narrateur y croit... Seulement dans l'impossibilité de mettre en harmonie toutes les versions, voici le fait... » *L'Elixir de longue vie* commence également par une espèce de lettre *au lecteur* qui coupe court par avance à la discussion, grâce à une ruse analogue. L'extraordinaire du sujet s'abrite ici sous le patronage d'un nom qui est synonyme de folie : « Au début de la vie littéraire de l'auteur, un ami, mort depuis longtemps, lui donna le sujet de cette étude, que plus tard il trouva dans un recueil, publié vers les premières années du siècle. Selon ses conjectures, c'est une fantaisie de Hoffmann le Berlinois. » Et la suite... Avec quels arguments mettez-vous en doute un incident présenté de la sorte? Ce procédé a l'inconvénient de ne point résoudre la première des deux difficultés que j'indiquais. S'il donne au récit ce caractère voulu de crédibilité, il ne l'empêche pas de demeurer sensationnel. Balzac était trop consciencieux pour s'en contenter. Il s'est donc demandé comment charger une nouvelle de signification, sans aucun des moyens que le roman trouve naturellement à son service, par l'abon-

dance des détails, par les digressions du dialogue, par l'analyse minutieuse des caractères. Il s'est avisé de deux artifices, très ingénieux et qui valent d'être étudiés d'un peu près. Ils montrent la souplesse de ce beau génie, et ils appellent quelques réflexions importantes.

IV

Un de ces artifices a consisté dans l'emploi, infiniment habile, de l'histoire générale. Reprenons une par une les nouvelles citées précédemment. Nous trouvons qu'*El Verdugo* est un épisode de la guerre d'Espagne; que *le Réquisitionnaire* pourrait s'appeler, comme le récit qui le précède, *Un Episode sous la Terreur*; que *la Grande Bretèche* se rapporte, elle aussi, à un épisode des guerres de l'Empire : le héros en est un prisonnier interné en Vendômois. D'autres nouvelles, non recueillies dans ce volume, *le Colonel Chabert*, *l'Adieu*, *la Vendetta*, l'anecdote racontée par Montriveau dans *Autre Etude de femme*, s'encadrent de même dans l'épopée impériale. L'auteur est parti de cette idée que le petit fait individuel et local qu'il va narrer prendra aussitôt une ampleur considérable par ce rapprochement. Toutes sortes de visions s'éveillent en nous, dès que certains événements sont évoqués : le siège de Saragosse, la retraite

de Russie, l'exécution de Louis XVI. Balzac le sait. Il va ébranler en nous cette touche secrète. La férocité d'*El Verdugo* cesse d'être le caprice sanglant d'une imagination échauffée. Elle se raccorde à une vaste série d'événements connus dont elle devient le résumé et comme le signe. Par derrière les émotions des personnages du *Réquisitionnaire* nous apercevons pareillement toutes les victimes de la Révolution et tous les bourreaux. Nous croyons à la réalité du drame qui nous est conté, non seulement à cause de l'accent avec lequel il nous est conté, mais aussi parce qu'il a la couleur d'un temps. Il prend sa place dans une case grande ouverte de notre esprit. Le travail nécessaire dans un long roman pour amener une situation aiguë est ici tout fait par la légende qu'une quantité énorme de documents analogues à créée dans notre pensée, presque à notre insu. Aussi voyez comme Balzac est adroit à rappeler, dès les premières lignes de ces récits, la vaste tragédie très authentique qui doit donner une portée d'histoire à l'accident qu'il se prépare à narrer. Dans *El Verdugo*, il va jusqu'à écrire les lettres initiales et finales du nom d'un général qui a réellement commandé dans la province où se passe l'action. Dans *le Réquisitionnaire*, et dès la sixième phrase, il a déjà appuyé le cas individuel de son héroïne sur un cas plus général : « En 1793, la conduite de Mme de Dey pouvait avoir les plus funestes résultats. La moindre démarche hasardée devenait alors, presque toujours,

pour les nobles, une question de vie ou de mort. » Dans *Un Episode*, les premières lignes, qui montrent une vieille dame suivant sous la neige une des rues du faubourg Saint-Martin en janvier de cette même année 93, s'achèvent par cette image : « Le quartier était désert. La crainte assez naturelle qu'inspirait le silence s'augmentait de toute la terreur qui faisait alors gémir la France. » Il est bien remarquable que les allusions aux grands événements contemporains, qui produisent d'habitude dans un roman développé une impression de factice, ajoutent au naturel dans un court récit. Rien de plus facilement artificiel que le roman historique. Rien qui donne plus une impression de chose vécue que la nouvelle rattachée à l'histoire. Aucune différence peut-être ne démontre mieux le caractère de l'un et de l'autre genre. Une nouvelle est comme un moment découpé sur la trame indéfinie du temps. La durée qui a précédé ce moment et celle qui le suit lui restent extérieures. Que l'auteur les remplisse ces deux durées, d'événements historiques, ces événements ne seront pas sur le même plan que les événements imaginaires qu'il raconte. Il n'en va plus de même pour un roman. Étalaé, comme il est, sur une période plus étendue, il doit nécessairement, s'il touche à l'histoire, mélanger les épisodes vrais à ses propres épisodes, c'est-à-dire mettre sur le même plan des événements réels et des événements imaginaires. Cette mosaïque est si défavorable à l'illusion que l'on compterait les œuvres où elle se rencontre et qui

donnent cette impression de la vie, première condition de tout récit long ou court.

V

Le second artifice employé par Balzac est fondé sur une autre différence entre le roman et la nouvelle. Quand celle-ci n'est pas située de la sorte dans un large cadre d'histoire générale — et elle ne peut pas l'être toujours — elle court le risque de ne pas avoir de portée. Elle se réduit à n'être plus qu'une anecdote bien contée. Comment lui donner cette portée? Comment en tirer une philosophie, alors qu'elle ne permet pas, à cause de sa brièveté, les développements contradictoires qui sont la loi du roman à thèse. Ce roman ne doit-il pas, pour avoir sa pleine valeur de démonstration, épuiser les termes divers de tout problème moral et social qu'il aura soulevé? Il suit, d'ailleurs, que le roman à thèse est un des genres les plus ambigus qui soient. Il confine sans cesse à la dissertation par cette nécessité d'être complet, pour ne pas être partial. Balzac a nettement vu qu'au contraire, une nouvelle, par cela même qu'elle n'est que le récit d'un fait isolé, n'est pas obligée de conclure. D'une expérience unique, un savant ne saurait induire aucun principe général. En revanche, l'unicité même de cette expérience peut

servir à poser d'une manière aiguë telle ou telle question. La nouvelle est le genre le plus incapable de démontrer. En revanche elle est le genre le plus capable d'inquiéter la pensée, de suggérer telle ou telle idée, de provoquer telle ou telle discussion. Relisez *la Messe de l'athée*, par exemple. Vous admirerez avec quelle vigueur Balzac fait jaillir d'un accident le problème de conscience qui s'y cache. Desplein, un médecin outrageusement incrédule, a été soigné dans sa jeunesse, avec un dévouement héroïque, par un simple porteur d'eau très pieux. Ce porteur d'eau est mort, et le clinicien illustre, afin de se conformer au vœu du pauvre homme, fait dire, pour le repos de cette âme, des messes auxquelles il ne croit pas. Balzac ne disserte point. Ce n'est point un syllogisme qu'il a dressé. Mais en achevant la lecture de ces quelques pages, un monde d'idée a été remué en vous. Tout le problème de l'au-delà s'est dressé devant votre esprit : la Foi simple et humble vaut-elle mieux que l'orgueilleuse Science? Jusqu'à quel point un impie a-t-il le droit de toucher à des croyances qu'il méprise, mais dont d'autres vivent? N'y a-t-il pas une réversibilité de la grâce qui agit sur nous à notre insu?... Relisez *le Chef-d'œuvre inconnu*. Un peintre merveilleusement doué, mais chez qui l'esprit critique fonctionne avec une énergie égale à celle du génie, s'est tellement acharné, et pendant tant d'années, à mettre sur une toile toutes les intentions entrevues dans sa pensée, qu'il a peu à peu détruit son œuvre en croyant la

rendre parfaite. Un chaos de lignes et de couleurs, où il est seul à distinguer des formes, est le monstrueux résultat de ce passionné et funeste travail. *Il n'y a plus rien sur cette toile!* L'artiste, qui s'en aperçoit, la brûle dans un accès de désespoir, et il en meurt. Autre drame, autre problème. Jusqu'à quel point le grand talent producteur doit-il avoir la conscience de ses pouvoirs? N'y a-t-il pas antinomie entre l'intelligence trop lucide et l'énergie créatrice? L'art ne comporte-t-il pas une portion d'instinct presque animal et que la pensée trop avertie détruirait?... Ces questions et beaucoup d'autres sont enveloppées dans l'anecdote. Balzac vous laisse le soin de les dégager. La nouvelle, ainsi comprise, fait songer à certains effets, voisin, semble-t-il, du tour de force, où se complurent pourtant de célèbres artistes de la Renaissance, entre autres Mantegna. Les voyageurs qui ont visité la Brera se rappellent ce *Christ mort*, dont l'anatomie minutieuse tient dans un demi-mètre carré de toile. Oui, qu'elle est petite, cette toile, et que ce tableau est grand! Je n'ai jamais lu les belles nouvelles de Balzac sans que cette comparaison s'imposât à mon esprit. Si « l'art », comme il l'a dit lui-même quelque part, « n'est que la nature concentrée », n'est-ce pas son chef-d'œuvre que de recréer, comme cette nature le fait dans ses moindres fleurs et dans ses moindres insectes, tout un monde dans un si étroit raccourci d'espace et de matière?