

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL - FACULTÉ DES LETTRES

**UNITÉ ET STRUCTURE
DE
L'UNIVERS BALZACIEN**

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de Docteur ès lettres

par

ANDRÉ ALLEMAND

**PLON
1965**

UNITÉ ET STRUCTURE
DE L'UNIVERS BALZACIEN

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de M. Ch. Guyot, professeur à l'Université de Neuchâtel, et de M. G. Poulet, professeur à l'Université de Zürich, autorise l'impression de la thèse présentée par André Allemand en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 24 mai 1963.

Le doyen :
J. GABUS.

INTRODUCTION

L'œuvre de Balzac a été et est de nos jours encore une source inépuisable d'articles et d'études souvent remarquables par l'ampleur de l'information aussi bien que par la variété, l'intérêt, la portée littéraire et l'actualité des problèmes traités. Le nombre à peine concevable des publications qui lui ont été consacrées — on en comptait près de dix mille en 1950, année où fut célébré le centième anniversaire de la mort du grand romancier — prouve jusqu'à quel point elle a retenu l'attention des milieux les plus divers, qu'il s'agisse de celui où s'exprime la critique universitaire ou de celui, bien plus vaste encore, où se comparent les opinions de ces foules de lecteurs, répandues un peu partout sur la surface du globe. On lit Balzac; on n'a pour ainsi dire jamais plus cessé de le lire depuis la publication, en décembre 1829, de la *Physiologie du Mariage*; et, chose curieuse, on est presque toujours ou conquis ou rebuté; de toute manière, on prend parti, on se passionne, on se prononce, on approuve, on réprovoque, on le dit, on l'écrit; rares sont ceux que son œuvre laisse indifférents. Riche et vaste comme un monde bien organisé, elle excite la curiosité, exalte l'enthousiasme des uns, encourt la réprobation des autres, suscite, éveille, provoque mille querelles. Mais on juge, mais on pense, mais on s'exprime à travers elle. Comment n'aurait-elle pas été, dans ces conditions, l'objet des interprétations les plus opposées, les plus contradictoires? La multiplicité des points de vue présentés et la constatation que ceux-ci sont pour la plupart inconciliables suffiraient au besoin à prouver l'universalité, la prodigieuse complexité des déterminations sur lesquelles elle repose. A juger Balzac sur ce qu'il a fait, on ne le comprend pas toujours, c'est entendu; cependant, presque tout le monde prétend deviner ses intentions, démasquer ses projets et déterminer la forme que revêt son ambition; on croit connaître ses goûts, on met chacun en garde contre ses faiblesses, on prévient, on avertit, on loue, on blâme,

on admire, on condamne. Aussi ne faut-il pas s'étonner outre mesure si on a tour à tour considéré Balzac comme un historien sûr et averti, un écrivain réaliste et perspicace ou un auteur vulgaire et méprisable, un inventeur de mythes, un visionnaire, un poète absorbé par son rêve et fasciné par l'étrange spectacle que son imagination exacerbée déroulait sous ses yeux. Et outre ceux qui acceptent ou rejettent tout en bloc, il faut encore compter avec les admirateurs impénitents, si l'on peut dire, du *Père Goriot* ou d'*Eugénie Grandet*, ceux qui ne jurent que par l'œuvre qu'ils ont élue et sur laquelle ils n'en finissent pas de s'extasier, estimant et décrétant par la même occasion que le reste est indigne de l'auteur qu'ils louent avec si peu de retenue. Et il y a aussi ceux qui pensent, au rebours de ce qu'affirment les précédents, que pour se faire une idée exacte de la grandeur, de l'originalité et de la puissance créatrice de l'auteur de *La Comédie humaine*, il est absolument indispensable d'envisager son univers romanesque dans toute son extension, c'est-à-dire à la fois dans sa totalité et dans son unité. Il y a ceux qui aiment de son style ce que Sainte-Beuve nommait, faute d'un terme meilleur, son efflorescence. Il y a ceux qui le condamnent en vertu des mêmes principes et qui passent leur temps à dénombrer les phrases boiteuses et les constructions maladroitcs qu'ils rencontrent comme s'ils n'avaient plus d'autre plaisir que celui qu'ils éprouvent à lire une œuvre pour les défauts, les erreurs, les incorrections de toute nature qu'elle peut présenter! Bref, on parle de Balzac, on lit ses romans depuis bientôt cent cinquante ans, on les étudie, on les épiluche, on en discute, on développe des théories, on soutient des thèses, on se passionne, on s'emporte, on s'enflamme, et, comme le fait remarquer Pierre Laubriet dans l'ouvrage important qu'il a consacré à *L'Intelligence de l'Art chez Balzac*, « c'est un débat toujours ouvert de savoir si Balzac fut un artiste intelligent et s'il a eu ou n'a pas eu, une pensée esthétique¹ ». Personne ne nie que l'auteur de *La Comédie humaine* ait eu du génie; mais après cent cinquante ans de recherches ou presque, on se demande toujours s'il a été intelligent! En effet, la plupart de ceux qui se sont penchés sur son œuvre se sont plu à saluer en lui le père du roman moderne; cela ne les a pas empêchés d'énoncer, à la suite des jugements favorables qu'ils ont formulés, une série de

réserves souvent importantes. Et il faut reconnaître qu'ils ont eu raison. *La Comédie humaine*, quelle que soit sa grandeur, fourmille de *fautes* : fautes de goût, manque de mesure, d'harmonie et de proportions; inconséquences, exagérations, incobérences, boursouflures de toutes sortes, digressions inutiles; absurdités et invraisemblances; style d'une lourdeur incomparable; effets trop gros, moyens disproportionnés aux résultats recherchés; intentions trop visibles; préparations trop longues et, par conséquent, ennuyeuses; dénouements, en revanche, beaucoup trop rapides. Pour reprendre une expression de Claude Roy, fervent admirateur de l'auteur de *La Comédie humaine*, que cette œuvre séduit et irrite tout à la fois, Balzac serait « bien certainement le plus bête des grands écrivains du monde² ». Car il est grand sans partager avec les autres écrivains français vraiment grands cette qualité qu'ils possèdent en commun : l'élégance ou la distinction. Il est grand, mais sans grâce. Il est le moins français des grands écrivains de France. Ainsi privé de sa marque d'origine, de cette preuve d'authenticité que lui eût valu un génie moins encombrant, Balzac devait indisposer une bonne partie de la critique officielle et académique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. L'indisposer et, surtout, la dérouter! Faut-il s'étonner dès lors si son œuvre a d'abord été appréciée à l'étranger, où elle a été honorée d'une imprévisible audience?

Il nous a semblé qu'il serait intéressant d'étudier d'un peu plus près ces prétendues erreurs, ces fautes.

N'est-il pas étonnant que, par exemple, dans *La Comédie humaine*, la pensée de celui qui pense se reflète invariablement sur sa physionomie? Pourquoi les êtres aux cheveux bruns, tels Rastignac et de Marsay, réussissent-ils sur le plan matériel, alors que les blonds, tels le poète d'Angoulême, Lucien de Rubempré, ou Philippe Bridau, Balthazar Claës, le baron Hulot, Wenceslas Steinbock échouent lamentablement quand ils n'ont pas une fin tragique? Pourquoi, aussi, le milieu s'organise-t-il toujours selon les déterminations qui naissent des projets qui le traversent? Pourquoi, encore, les rapports qui unissent les personnages et le milieu où ils vivent sont-ils à ce point ambigus qu'on ne sait plus si c'est le milieu qui suscite l'intervention du personnage ou si c'est la présence de celui-ci qui transforme le milieu où il se meut? Pourquoi faut-il que tout se tienne, que

tout s'enchaîne et se déduit, s'ordonne et se compose, comme si le hasard n'existait pas ? Pourquoi, enfin, les créatures de Balzac aspirent-elles toutes à être autres qu'elles ne sont, comme si chacune d'elles était privée de quelque chose d'essentiel, de sa vérité ou de sa raison d'être ? Comment concevoir qu'un romancier aussi lucide que Balzac se soit ingénié à respecter des principes aussi absurdes, ait voulu les appliquer et y soit parvenu, puisqu'il est permis à n'importe qui de vérifier les effets, toujours rigoureusement identiques, qu'il en a tirés pour chacune de ses œuvres prise en particulier ? Comment imaginer qu'un observateur aussi perspicace se soit laissé égarer à ce point et ait été victime de pareilles aberrations ?

Or, c'est en recourant à des principes apparemment aussi peu réels que ceux-là, que Balzac a réussi à reproduire l'illusion de la vie.

Nous devons donc admettre que l'action de créer ne se confondait nullement avec celle qui tendait à reproduire le contenu des données observées. C'est pourquoi nous avons jugé que l'observation ne constituait qu'un des moments de l'élaboration créatrice et que l'autre était représenté par *l'obligation de recomposer l'ensemble unique impliqué par les parties rassemblées*. Dès lors, il n'était plus possible de réduire la volonté de créer à un acte gratuit, puisqu'elle était déterminée par la nécessité qui contraignait l'observateur à unir les données recueillies. Ainsi les différents épisodes du récit coïncident avec les différents moments de la totalisation.

Rien n'existe en dehors de ce mouvement vers l'unité, en dehors de ce tout en fusion. Tout est dans tout ; tout est en mesure d'agir sur tout. Aussi *La Comédie humaine* nous offre-t-elle un nombre incroyable de rapports, d'interférences, de correspondances ; tout n'est bientôt plus qu'analogie, synonymie. C'est le moment où l'univers romanesque de Balzac tend à devenir une sphère expressive. Il n'est pas la représentation d'un autre monde, il ne prend pas davantage la forme d'un rêve. Il est encore à l'image de notre monde, mais de notre monde vu dans sa transparence, de notre monde saisi à travers le regard de Dieu, de notre monde ramené à son intelligibilité totale. L'unité n'est plus alors que l'expression d'une prise de possession. Créer, c'est capter, c'est jeter un signe sur les choses, c'est s'en empa-

rer et les marquer du sceau de sa personnalité. Or le signe distinctif de Balzac, c'est précisément la recherche de l'absolu, considéré comme totalité. Et cela est si vrai que nous nous proposerons de montrer dans un autre ouvrage jusqu'à quel point les différents moments de son existence mouvementée et tourmentée correspondent aux diverses étapes de cette recherche. L'œuvre révèle l'homme, elle explique sa vie dans la mesure précise où elle l'implique.

C'est en 1834, alors qu'il écrit *Le Père Goriot*, que Balzac applique pour la première fois à une de ses œuvres le procédé célèbre du retour des personnages.

C'est également en 1834, dans la lettre fameuse qu'il adresse le 26 octobre à Mme Hanska, alors à Vienne, qu'il dévoile pour la première fois d'une manière extrêmement précise et détaillée, cette exigence d'unité, qui semble avoir gouverné sa vie et avoir été au centre de ses préoccupations de créateur :

« Les *Etudes de Mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre, ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.

Alors, la seconde assise est les *Etudes philosophiques*, car après les *effets*, viendront les *causes*. Je vous aurai peint dans les *Etudes de Mœurs* les sentiments et leur jeu, la vie et son allure. Dans les *Etudes philosophiques*, je dirai *pourquoi les sentiments, sur quoi la vie*; quelle est la partie, quelles sont les conditions au delà desquelles ni la société, ni l'homme n'existent; et, après l'avoir parcourue (la société), pour la décrire, je la parcourrai pour la juger. Aussi, dans les *Etudes de Mœurs* sont les *individualités* typisées; dans les *Etudes philosophiques* sont les *types* individualisés. Ainsi, partout j'aurai donné la vie : du type, en l'individualisant, à l'individu en le typisant. J'aurai donné de la pensée au fragment; j'aurai donné à la pensée la vie de l'individu.

Puis, après les *effets* et les *causes*, viendront

les *Etudes analytiques*, dont fait partie la *Physiologie du mariage*, car après les effets et les causes doivent se rechercher les principes. Les mœurs sont le spectacle, les causes sont les *coulisses et les machines*. Les principes, c'est l'auteur; mais, à mesure que l'œuvre gagne en spirale les hauteurs de la pensée, elle se resserre et se condense. S'il faut vingt-quatre volumes pour les *Etudes de Mœurs*, il n'en faudra que quinze pour les *Etudes philosophiques*; il n'en faut que neuf pour les *Etudes analytiques*. Ainsi l'homme, la société, l'humanité seront décrites, jugées, analysées sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme les *Mille et une Nuits* de l'Occident.

Quand tout sera fini, ma *Madeleine* grattée, mon fronton sculpté, mes planches débarrassées, mes derniers coups de peigne donnés, j'aurai eu raison ou j'aurai eu tort. Mais après avoir fait la poésie, la démonstration de tout un système, j'en ferai la science dans l'*Essai sur les forces humaines*. Et, sur les bases de ce palais, moi enfant et rieur, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent Contes drolatiques* ! >

Nous n'insisterons pas sur l'importance des renseignements que Balzac communique à Mme Hanska; nous nous contenterons de relever que la nécessité dans laquelle il s'est bientôt trouvé de marquer son œuvre du sceau de l'unité, s'est imposée à lui au moment même où, pour la première fois, il a entrevu son univers romanesque dans la totalité de ses parties. Il est évident que, dans ces conditions, la vérité de chacune de celles-ci dépend moins du degré de conformité qu'elle présente par rapport au secteur de la réalité qu'elle est censée reproduire, que de la multiplicité des relations qui l'unissent à toutes les autres. Ainsi replié sur lui-même, il semble que l'univers balzacien aurait dû se désincarner, car, en fait, il n'offre guère plus de garantie, quant à la réalité des éléments qui le constituent, que n'en fournit d'ordinaire un mythe ou un symbole. Les effets, c'est-à-dire, le spectacle que reproduit la description des mœurs, renvoient, selon Balzac lui-même, à des causes; ses causes sont déterminées au niveau de la réflexion conformément aux exigences de l'œuvre considérée dans la perspective de son aboutissement; et, au delà des effets et des causes qui les provoquent, se manifestent les principes qui les rendent

les uns et les autres compréhensibles, intelligibles. De sorte que chaque élément véhicule avec lui sa raison d'être : il n'est que dans la mesure où il est indispensable à l'accomplissement de l'action. Mais, comme se plaît encore à le souligner Balzac, « les principes, c'est l'auteur » ; les principes, c'est le créateur qui les forge librement dans l'exercice de sa fonction. Il dispose donc du monde pour le refaire et ne le possède réellement que par l'intermédiaire de l'œuvre d'art qu'il lui substitue. C'est pourquoi nous serons contraint, une fois que le problème de la création aura été posé, de déterminer l'importance du rôle joué respectivement par l'observation et par la vision au moment de l'élaboration de l'œuvre.

Comme rien de ce qui apparaît dans *La Comédie humaine* n'est à couvert de la souveraineté qu'elle exerce, l'univers balzacien est toujours la conséquence d'une déformation de la réalité observée. C'est ce que nous vérifierons au moment où nous tenterons de définir le sens de cette transformation, la raison de cette transposition.

Alors, au lieu de découvrir dans l'univers de l'œuvre un monde différent du nôtre, comme nous nous y attendons plus ou moins, nous aurons la surprise d'y reconnaître notre monde, mais vu autrement. Et cette altérité, ainsi que nous le constaterons, ne nous apparaîtra plus que comme le résultat de l'espèce de réfutation ou de répudiation du hasard à laquelle Balzac soumet la réalité objective dans son effort pour la recréer. Car l'œuvre ne peut avoir la complexion d'un univers organisé selon les principes de son propre système, que si toutes les possibilités autres que celles qui découlent de l'application de celui-ci sont supprimées. Il n'est donc pas étonnant que, dans *La Comédie humaine*, la fatalité se soit partout substituée aux effets qu'on attribue d'ordinaire aux multiples manifestations du hasard.

Nous nous intéresserons, par conséquent, à la structure du milieu où évoluent les personnages balzaciens ; ce qui nous obligera à définir l'être qui est en eux et qui les anime, les mobiles qui les incitent à agir comme ils le font, en un mot, leur raison d'être ce qu'ils sont.

Nous nous efforcerons ensuite de saisir, afin de les étudier comme il convient, les rapports complexes et souvent ambigus qui unissent les personnages entre eux

et les lient au milieu dans lequel ils apparaissent. Etant donné que ces relations ne se conçoivent vraiment que si elles sont, en même temps que l'expression d'une unité qui se fait, la preuve que tout est coordonné selon les déterminations de cette totalité en fusion, il nous a semblé intéressant de considérer quelles étaient sur le récit et le langage les conséquences d'un tel accomplissement.

La puissance créatrice revêt toujours chez Balzac la forme d'une force autonome en rapport seulement avec les exigences dramatiques de l'œuvre. Si sa nature est difficile à définir, ses effets sont aisément identifiables, puisque chaque fois qu'ils se manifestent ils entraînent une véritable déformation de la réalité observée au profit de l'action projetée. Pour recréer le monde à l'aide des seules ressources de l'art, pour faire de cette création un monde vivant à l'image du nôtre, Balzac fut contraint de plonger chaque être et chaque chose dans l'atmosphère la plus propice au déroulement du drame; et pour susciter cette ambiance magique où se reflète le mouvement de la vie, il a dû procéder à la totalisation de tout ce qu'elle engendre. Il devait donc nécessairement y avoir un moment où l'œuvre se constituerait en une vaste sphère expressive. C'est là une constatation que nous avons pu vérifier chaque fois que nous avons suivi la destinée de quelques-unes de ces créatures balzaciennes, qui vont, comme Raphaël de Valentin par exemple, jusqu'au bout de leurs possibilités. Que le héros de *La Peau de Chagrin* soit condamné, en raison même de sa toute-puissance, à abdiquer la vie pour vivre, et que, pour se préserver de la destruction, il tente de couler son être dans l'être des choses qui l'entourent, ce sont là des nécessités qui ne se conçoivent réellement que dans l'univers où tout est lié à tout. C'est pourquoi, quelque tragique que soit la destinée de ces créatures, sans doute les plus authentiquement balzaciennes, l'essentiel à nos yeux était qu'elle fût possible. Car, ce que nous révèle une telle confusion d'être, c'est l'unité de structure, l'unité de composition à laquelle est soumise l'œuvre où elle se produit.

Créer, pour Balzac, c'était donc procéder avant tout à la totalisation ou à l'unification des éléments tirés de l'observation de la réalité quotidienne.

Le présent ouvrage a été entrepris pour vérifier cette hypothèse.

PREMIÈRE PARTIE

LES EXIGENCES DE L'OEUVRE

« Toute œuvre humaine qui renferme une part d'invention, tout acte volontaire qui renferme une part de liberté, tout mouvement d'un organisme qui manifeste de la spontanéité, apporte quelque chose de nouveau dans le monde. »

(H. BERGSON, *L'Evolution créatrice.*)

LE PROBLÈME DE LA CRÉATION

I

Lorsqu'au XIX^e siècle, la critique officielle s'est intéressée à Balzac, elle était encore tout éblouie par l'idéale perfection des chefs-d'œuvre classiques. L'esprit de rigueur, qui fait la force du jugement sur lequel elle s'appuie, s'était exalté au contact d'une expression littéraire aussi épurée. Le souci d'être clair dans l'analyse des sentiments, des états d'âme et des actions dramatiques les plus exceptionnelles, la recherche de la mesure, de l'harmonie et de la réserve en toutes choses, la noblesse du ton, la pureté de la langue et l'élégance du style, furent alors considérés comme les seules déterminations authentiques du génie national français. Séduite par le prestige d'un art à ce point achevé, la critique fit preuve d'une sévérité souvent excessive, lorsqu'elle prétendit juger équitablement des écrivains qui, au lieu de se satisfaire des ressources d'une tradition établie et de soumettre leur pensée à la forme d'un langage fixée depuis plus d'un siècle, s'obstinaient à n'en pas tenir compte. Elle estima déplacée et vulgaire la curiosité manifestée par certains auteurs qui semblaient se complaire dans la description de ce qui est banal et commun, grossier et trivial. L'art est un moyen d'expression raffiné et subtil dont l'homme dispose pour signifier le réel. Il se dénature et se dégrade chaque fois qu'il n'est dominé par aucun point de vue supérieur. À ce titre, mais à ce titre seulement, l'opinion de Sainte-Beuve paraît justifiée. Dans un article publié en 1840, il écrit à propos de Balzac :

« Il a saisi à nu la société dans un quart d'heure de déshabillé galant et de surprise; les

troubles de la rue avaient fait entrouvrir l'alcôve, il s'y est glissé; mais si de pareils hasards sont précieux, il ne faut pas en abuser, on le sent, ni les prolonger outre mesure, sous peine de faire céder le charme au dégoût. Or, depuis ce temps-là, cette malheureuse alcôve est restée entrouverte, que dis-je ? ouverte à deux battants; on y entre, on en sort, on y décrit tout; ce n'est plus le poète dérochant les fins mystères, c'est le docteur indiscret des secrètes maladies. — A défaut de M. de Balzac, qui ne semble pas en mesure de modifier la verve croissante de ses entrainements, et en se garant surtout du ruisseau impur des imitateurs, c'est à tels ou tels de ses disciples rivaux et de ses héritiers vraiment distingués qu'on voudrait demander parfois l'œuvre agréable dans laquelle le choix de l'expression, le soin du détail, quelque art littéraire enfin, se joindraient à toutes les veines délicates qu'ils ont¹. »

Tout concourait, tout conspirait, à entretenir cette durable illusion, comme si l'art n'échappait jamais à cette intense clarté dont la source se trouve dans la raison. De la forme des jardins dessinés par Le Nôtre à la majestueuse élégance du château de Versailles, de la composition des comédies de Molière à la conception des tragédies de Racine, des spéculations philosophiques de Descartes à la subtile dialectique des *Pensées* de Pascal, de la définition des attributs de Dieu à la détermination des pouvoirs du Roi-Soleil, les correspondances se révélèrent innombrables et firent immédiatement penser à la nécessité d'une organisation unique et suprême de l'existence. De plus, chaque détail, de quelque ordre qu'il fût, représentait si bien ce qu'il y a de plus parfait, que la formidable construction logique à laquelle les contemporains de Louis XIV avaient réduit l'univers et la vie, devait éblouir la France et l'Europe, et encourager la critique universitaire française à ne bientôt plus estimer une œuvre qu'en fonction de ses qualités « classiques ». Sans courir le risque de tomber dans les inexactitudes inhérentes à toute généralisation par trop hâtive, on peut néanmoins expliquer l'incompréhension dont firent preuve, à l'égard de Balzac, certains critiques, en raison même de l'engouement qu'ils éprouvaient *a priori* pour tout ce qui est clair, évident, ordonné, bien dit. Dominés par cette passion pour la

clarté, ils ne pouvaient que déprécier les créations littéraires plus originales, mais dont la structure ne correspondait qu'imparfaitement au schème requis ou reproduit par l'exposition la plus cohérente des faits ou l'expression la plus élégante des idées. Aussi jamais ni le vrai ni le beau ne devaient paraître plus vraisemblables que sous les formes que le classicisme leur avait fait revêtir.

Assurément le classicisme ne représente pas toute la tradition littéraire française. *La Princesse de Clèves* exceptée, il est évident que la production romanesque des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles ne lui doit rien ou presque rien. Ni le roman idéaliste d'Honoré d'Urfé, de *La Calprenède* ou de Mlle de Scudéry, ni le roman réaliste d'un Charles Sorel, d'un Scarron ou d'un Furetière ne sont d'inspiration classique, la plupart de ces œuvres ayant été écrites trop tôt par rapport à l'influence que le classicisme aurait pu exercer sur elles. De plus, nous conviendrons que *Le Diable boiteux*, *Gil Blas de Santillane*, *Le Paysan parvenu*, *La Vie de Marianne*, les romans de Diderot, de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, de Restif de La Bretonne, de Laclos, de Chateaubriand, de Mme de Staël, sont des créations originales et en partie inédites au moment où elles paraissent, même si quelques-unes d'entre elles ne présentent plus guère d'intérêt. Cependant on ne saurait contester que les grands écrivains du XVII^e siècle imposèrent pendant plus de cent ans, grâce à la perfection du langage dont ils usaient, un nouveau mode d'expression, un instrument parfait, d'une précision remarquable, au maniement duquel le critique, le romancier, le moraliste, le savant, l'orateur ne tardèrent pas à s'initier. Sous le rapport du langage, ils s'inspirèrent tous de l'idéal classique. Tous, sauf Balzac. Sainte-Beuve sera un des premiers à le constater dans un article, publié en 1834, qui excita la colère de l'auteur de *La Comédie humaine*.

C'est au moment de la parution de *La Recherche de l'Absolu* que Sainte-Beuve se décide à parler de Balzac dans la galerie de ses *Portraits contemporains*. « Il est temps d'en venir, écrit-il à ce propos, au plus fécond, au plus en vogue des romanciers contemporains, au romancier du moment par excellence, à celui qui réunit en si grand nombre les qualités ou les défauts de vitesse, d'abondance, d'intérêt, de hasard et de prestige, que ce titre de conteur et de romancier suppose². » Vogue éphé-

mère, faveur d'un instant, bien entendu; Sainte-Beuve n'hésite pas à insister sur le fait. Si, des œuvres de Balzac, on excepte *Louis Lambert* et *Eugénie Grandet*, qui est son « chef-d'œuvre »³, quel ensemble incohérent! quel fatras! quel « pêle-mêle effrayant »⁴! Et que penser de son style? « Dans l'invention d'un sujet, comme dans le détail du style, M. de Balzac a la plume courante, inégale, scabreuse; il va, il part doucement au pas, il galope à merveille, et voilà tout d'un coup qu'il s'abat, sauf à se relever pour retomber encore »⁵. Balzac a-t-il quelque chose à nous proposer? Oui, certes! « Il a sa manière, mais vacillante, inquiète, cherchant souvent à se retrouver elle-même. On sent l'homme qui a écrit trente volumes avant d'acquérir une manière; quand on a été si long à la trouver, on n'est pas bien certain de la garder toujours »⁶. De plus « M. de Balzac n'a pas le dessin de la phrase pur, simple, net et définitif; il revient sur ses contours, il surcharge; il a un vocabulaire incohérent, exubérant, où les mots bouillonnent et sortent comme au hasard, une phraséologie physiologique, des termes de science, et toutes les chances de bigarrures... Souvent la phraséologie flexible, où il se joue, entraîne M. de Balzac, et il nous file de ces longues phrases sans virgules à perdre haleine, comme on en peut reprocher parfois à la plume savamment amusée de Charles Nodier... Volontiers, du milieu de ses beaux salons, il nous reporte sans goût à des objets, à des termes tout à fait répugnants, désobligeants; il lui revient, et il nous revient à nous, en ces moments, comme une forte odeur de sa première manière : Crébillon fils se ressouvient de Rétif ».

En 1834, Balzac était déjà l'auteur de quelques-uns de ses romans les plus importants. En le jugeant, Sainte-Beuve pouvait se tromper, devait se tromper, malgré sa clairvoyance : l'univers balzacien n'était pas suffisamment élaboré. En 1850, il reviendra sur son jugement; mais c'est encore en classique qu'il parlera du style de Balzac. « Quand on lit Racine, Voltaire, Montesquieu, on n'a pas trop l'idée de se demander s'ils étaient ou non robustes de corps et puissants d'organisation physique. Buffon était un athlète, mais son style ne le dit pas. Les écrivains de ces âges plus ou moins classiques n'écrivaient qu'avec leur pensée, avec la partie supérieure et tout intellectuelle, avec l'essence de leur être. Aujourd'hui, par suite de l'immense tra-

vail que l'écrivain s'impose et que la société lui impose à courte échéance, par suite de la nécessité où il est de frapper vite et fort, il n'a pas le temps d'être si platonique ni si délicat. La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent⁹. »

Dès l'instant où Sainte-Beuve a compris que Balzac « était comme enivré de son œuvre⁹ », tout devient clair pour lui, car dès cet instant il a reconnu que l'auteur de *La Comédie humaine* n'était pas seulement le créateur d'un monde, mais le créateur d'un style.

« J'aime de son style, dans les parties délicates, cette *efflorescence* (je ne sais pas trouver un autre mot) par laquelle il donne à tout le sentiment de la vie et fait frissonner la page elle-même. Mais je ne puis accepter, sous le couvert de la physiologie, l'abus continuel de cette qualité, ce style si souvent chatouilleux et dissolvant, énérvé, rosé et veiné de toutes les teintes, ce style d'une corruption délicate, tout asiatique comme disaient nos maîtres, plus brisé par places et plus amolli que le corps d'un mime antique. Pétrone, du milieu des scènes qu'il décrit, ne regrette-t-il pas quelque part ce qu'il appelle *oratio pudica*, le style *pudique* et qui ne s'abandonne pas à la *fluidité* de tous les mouvements¹⁰? »

C'est à son intelligence, à sa vaste expérience, que Sainte-Beuve doit le privilège d'être, en dépit de certaines injustices, celui des critiques de son époque qui a su avec le plus de bonheur mettre en relief tout ce qu'il y avait de profondément original dans l'œuvre de Balzac. Mais on le sent gêné, car, si son intelligence le porte à reconnaître la valeur d'une création aussi peu conforme à l'idée qu'on s'était faite de la tâche du romancier, son goût pour les productions plus classiques ne faiblira jamais. Il avait plus de dons qu'il n'en fallait pour comprendre Balzac. Seules les circonstances et la relativité d'un point de vue d'ailleurs valable l'en ont détourné.

Ainsi le plaisir de comprendre, doublé du besoin d'ex-

pliquer, l'un et l'autre fondés sur une prétention très ferme à la clarté, étaient une source de satisfactions incomparables. Celles-ci allaient, pendant quelque temps, retarder en France le goût des jouissances plus floues, plus vagues, mais combien plus intimes et plus riches, tirées de tous les sentiments qui éveillent en l'homme, avec la conscience de soi, une soif d'absolu, perceptible surtout dans le désir suprême d'atteindre à une autre connaissance, à la fois plus secrète, plus profonde et plus générale. Jugeant ce qui était à travers le regret de ce qui avait été, la critique préféra l'œuvre figée dans un cadre limité, mais parfait en soi, à l'œuvre désordonnée, dont tout le côté de participation mystique aux lois de la vie échappait aux lois de la raison. Elle pensa ainsi trouver dans la démesure, dans les anomalies et dans les invraisemblances du monde de *La Comédie humaine*, les symptômes caractéristiques du mauvais goût, et parfois même la preuve de l'impuissance créatrice de Balzac.

Cette argumentation, naturellement très défavorable à Balzac, reposait sur des recherches sérieuses. Mais, comme elle ne parvenait pas à se dégager de l'influence des exemples classiques, elle était partielle et n'exprimait qu'une série de points de vue souvent discutables. La compréhension de l'univers balzacien n'était donc possible qu'à partir de l'instant où la critique serait parvenue à se soustraire à l'empire d'un idéal valable, mais relatif à une époque révolue, à un milieu spécifique et à une conception particulière de l'art. Il s'agissait, par conséquent, d'opérer une véritable conversion. Elle fut l'œuvre de ceux qui, comme Philarète Chasles, Hugo, Sainte-Beuve, Gautier et Bandelaire, s'étonnèrent que « la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur » et qui estimèrent, au contraire, que « son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné¹¹ ». C'est à un poète, à un poète en opposition complète avec l'esprit de son temps, que revient l'honneur d'avoir reconnu que les singularités du monde balzacien n'étaient pas dues à une observation maladroite de la réalité, mais correspondaient à quelque chose d'essentiel. A quoi ? Le présent travail a été entrepris pour tenter de répondre à cette question.

Celui qui cherche à pénétrer le mystère de la création balzacienne a certes raison d'insister sur la coïncidence imparfaite entre l'œuvre et la réalité extérieure. Mais

encore convient-il de découvrir les raisons d'une telle « imperfection ». Or, pour justifier ou du moins comprendre ces prétendues maladresses, il est nécessaire de considérer d'abord l'édifice tout entier, puis de faire ressortir, par-delà les boursoflures de cette œuvre étrange, le parti que Balzac tire de chacune d'elles et d'insister ensuite sur la valeur, voisine du symbole, que les pires d'entre elles confèrent à l'ensemble.

Il est hors de doute que la chose décrite, même minutieusement, n'est jamais identique à sa représentation naturelle. Selon Bergson, « les contours visibles des corps sont le dessin de notre action éventuelle sur eux »¹². Comment ces corps pourraient-ils paraître vrais dans la description sans être différents de ce qu'ils sont dans leur matérialité ? D'autant plus que la description est chargée de l'avènement d'un monde ! Une masse d'observations ne saurait se confondre avec l'œuvre d'art qui la dépasse. Celle-ci est irréductible à celle-là. Lorsqu'il s'agit de reconstituer une société « à quatre ou cinq mille personnages saillants »¹³, le manque de cohésion des faits observés risque fort d'être fatal à l'unité d'expression. Comment, dès lors, rendre le réel vraisemblable, sans recourir aux propriétés particulières d'un certain nombre de procédés ? Balzac envisageait d'écrire une œuvre très vaste. Il ne pouvait songer à l'étayer seulement de principes, propres tout au plus à tromper le lecteur. La tromperie a une échéance trop brève et trop incertaine pour qu'un romancier tente de lui confier son monde.

Balzac est donc hanté par un souci constant. Il est persuadé que la réalité de la fiction romanesque est essentiellement déterminée par l'unité de composition de l'œuvre. Or, comme le réel sensible peut n'être pas toujours vraisemblable, il est inutilisable tel quel et doit être recréé au profit d'un ordre nouveau, conforme à une décision quelconque de l'esprit sur les choses. Cette opération n'est achevée qu'au moment où apparaît l'unité des éléments qui la composent.

Aussi, pour dissiper ce halo de significations plus secrètes dont le réel s'entoure souvent, Balzac procéda à des combinaisons, à des interférences étranges entre l'esprit et la matière. Il sut si bien se créer le spectacle des transmutations les plus radicales et les moins ordinaires, qu'il discerna, dans la vie et dans les choses, le rayonnement d'une même énergie, l'expression d'une

même origine. Afin d'échapper néanmoins à ce qu'implique d'insatisfaisant toute conception mécanique du monde, qui conçoit seulement l'événement comme l'effet d'une cause, il élabora l'idée d'un déterminisme énergétique universel, tant physique que psychologique, qui permettait de saisir le sensible, en remontant toujours de l'effet à la cause, « en ce sens qu'une énergie servirait de base aux transformations des phénomènes, se maintiendrait constante en eux et finalement produirait, par entropic, un état d'équilibre général¹⁴ ». C'était faire dépendre la vraisemblance et la réalité du monde de *La Comédie humaine* d'une conception symbolique de la vie. Or le symbole dans lequel se trouve représentée cette conception, non seulement n'est pas gratuit, mais il est toujours l'aboutissement génial d'un procédé. Cela permet de supposer que, si l'idée d'écrire *La Comédie humaine* pouvait jaillir de l'observation impitoyable des faits, sa réalisation n'a été possible qu'au moment où l'œuvre s'est animée d'elle-même, où elle a pu se nourrir de sa propre substance. Pour cela, il fallait que la conjugaison se révélât parfaite entre les moyens choisis par le romancier et les exigences du monde qu'il édifiait. Ces moyens ou procédés ne sont donc pas comparables à de simples recettes. Ils sont devenus les principes grâce auxquels « le monde de *La Comédie humaine*, loin d'être un univers fragmentaire et disparate comme tout univers romanesque s'efforçant de refléter une multiplicité extérieure, présente une unité d'organisme vivant clos sur la chaleur du sang qui l'emplit tout entier¹⁵ ». Pour créer un tel univers, il fallait d'abord avoir la volonté et les moyens de réorganiser ce qui est, et posséder ensuite le courage de partager « avec Dieu la fatigue ou le plaisir de coordonner les mondes¹⁶ ».

Rien n'est donc moins arbitraire, chez Balzac, que le choix du procédé. Il dépend des dimensions, des prétentions et de la signification de l'œuvre. Plus exactement, il se conçoit par rapport au symbole dans lequel Balzac décide de développer son interprétation de la vie et du monde. Mais reconnaissons-le immédiatement : Balzac n'est pas un philosophe ni même un penseur. C'est un créateur ; un créateur qui a moins à se préoccuper de fonder rationnellement un système, qu'à décrire la vie que ce système entretient. D'ailleurs, point n'est besoin d'être grand clerc pour remarquer que Balzac ne cherche pas à développer une pensée *more philoso-*

phico. Il ne prétend qu'à reproduire le contenu de sa vision. Et cela, il ne l'a compris qu'en 1833, l'année de sa grande illumination. Avant cette date, il ignore tout de l'étendue de sa vaste entreprise. Un témoignage de Laure Surville, qu'il n'y a pas lieu de suspecter, nous apprend que c'est vers cette époque seulement, c'est-à-dire au moment où bon nombre de nouvelles et quelques-uns des grands romans de *La Comédie humaine* sont écrits et publiés, que Balzac a eu l'idée de « relier tous ses personnages pour en former une société complète ».

Pour l'instant, on peut donc supposer que, si l'œuvre de Balzac exigeait une théorie pour être réalisée, cette théorie est née de l'entreprise elle-même et ne lui est antérieure d'aucune manière. Le moment venu, nous expliquerons comment et pourquoi l'œuvre s'est animée d'une telle énergie que, tout à coup, elle s'est dressée en face de son créateur et lui a imposé les lois de sa propre existence. Par une espèce de retournement paradoxal, elle s'arrogea bientôt de tels droits à être ce qu'elle était virtuellement déjà que, pour créer, Balzac n'eut plus qu'à suivre les lignes de force à travers lesquelles le poids de son monde se répartissait. Le recours au procédé est ainsi motivé de l'intérieur, ce qui nous autorise à penser que le gigantesque effort, dont *La Comédie humaine* fut l'aboutissement, est gros de tous les développements ultérieurs à n'importe quel moment.

Qu'on se garde toutefois de prendre Balzac pour un romancier à thèse. Les principes auxquels il ramène l'existence, lorsqu'il nous la représente dans la diversité de ses manifestations, ne diffèrent pas de ceux qui lui ont permis de poursuivre son effort créateur; au point que souvent on est en droit de se demander si ces principes n'ont pas fini par lui imposer une certaine conception de la vie. Il est clair, cependant, que jamais celle-ci n'a la valeur d'une démonstration philosophique ou métaphysique de l'existence. Balzac n'enseigne pas. Seule la découverte, longtemps différée, des lois de la création romanesque, l'a amené à formuler des considérations originales, plus ou moins en rapport, il convient de ne pas l'oublier, avec le souvenir déjà lointain de ses lectures de jeunesse. Affirmer que le procédé est né de la création elle-même, c'est reconnaître que la création trouve d'abord son point de départ dans le

gratuit et le contingent, dans ce rien qui suffit à tout homme de génie.

Nous l'avons reconnu plus haut : le monde de *La Comédie humaine* entretient des relations particulières avec le monde de la réalité quotidienne. Nous les étudierons dans le détail. Cependant, dès maintenant, nous nous attendons à voir surgir, entre l'œuvre et la vie, des rapports étranges, ou particuliers pour le moins. Nous achemineront-ils vers une explication nouvelle de la création balzacienne ? Là encore, nous devons faire preuve de beaucoup d'attention.

Un moyen très simple de juger cette œuvre consiste à la rapporter sans cesse à des faits observables. Si ce point de départ est valable, il est aussi insuffisant. Nous chercherons donc à dépasser le stade de la comparaison pour nous élever au niveau de la compréhension. Dans ce but, nous nous appliquerons à définir ce que nous pourrions appeler les principes énergétiques de la création balzacienne. Nous essaierons de montrer qu'une œuvre aussi vaste doit trouver en elle-même le fondement de ses propres nécessités, dès l'instant où Balzac est contraint d'organiser les données observées qu'il a recueillies.

Quoi qu'il en soit, un fait est certain : sur la base du réalisme intégral, l'explication nous échappe. Nous n'aboutissons qu'à des lieux communs ou à des absurdités. Pour créer le rêve où sont confondues, en un même symbole, les aspirations les plus fondamentalement humaines, les grands créateurs n'ont jamais reculé devant le risque de puiser un fait vrai ou un fait susceptible de paraître vrai, aux sources les moins ordinaires de la connaissance.

De ce point de vue, toute démarche dans le domaine de la création est d'abord utopique, la réussite seule étant vérité.

II

Dans l'*Avant-Propos* de juillet 1842, Balzac affirme qu'il n'a été que le secrétaire de la Société française, comme si celle-ci allait se charger, pour lui, du rôle de l'historien !

« La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire ». »

N'est-ce pas, de sa part, faire preuve de trop de soumission à l'égard de ce qui est ? N'est-ce pas admettre implicitement la primauté de l'observation sur tous les autres principes et reléguer une série de facultés créatrices, moins bien définissables, mais combien plus efficaces, parmi les puissances d'un ordre tout à fait secondaire ? Si une telle affirmation est valable, comment la justifier ?

Assurément, et il convient de le souligner, les données de l'observation constituent l'une des conditions essentielles de l'inspiration balzacienne, et, à mesure que les romans succèdent aux romans et que le monde de *La Comédie humaine* s'anime et prend forme, l'auteur a raison de penser qu'il est le créateur d'une œuvre qui n'est pas entièrement imaginaire.

Dans son univers comme dans la vie, le temps s'écoule fort irrégulièrement, tantôt distendu par l'attente, tantôt comprimé par la passion. Des êtres se côtoient, se rencontrent, s'unissent ou se séparent. Des sentiments naissent et d'autres meurent. Des intérêts sont en jeu. Les uns composent et se resserrent, les autres se heurtent de front et se combattent. Le drame éclate toutes les fois que les forces antagonistes ne se neutralisent plus. Et, comme dans la vie encore, où tout semble obéir à un rythme cyclique, l'agitation s'apaise, les contraires se distribuent par couples et s'équilibrent, de sorte que tout se coordonne à nouveau au profit du même rythme, mais d'un rythme qui anime cette fois-ci les éléments d'un monde où la nature et les hommes sont soumis à un élan vital d'un autre ordre. D'où l'étonnante puissance des œuvres de cette importance à nous révéler la part d'ombre que notre existence particulière traîne à sa suite. Ne nous obligent-elles pas à considérer cette particularité comme ce qui seul, en nous, est vraiment universel, puisque nous sommes tous, à quelque moment que ce soit, *cet être particulier-ci* ? Lorsqu'elle cède aux tendances les plus primitives de la nature humaine, l'œuvre d'un créateur comme celle d'un poète est déjà en soi une solution proposée aux problèmes de l'existence.

« Mais la chimère, comme beaucoup de chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder ». »

Au moment où le roman va se confondre avec un travail d'histoire, la création, chez Balzac, est déjà trop avancée. L'œuvre a atteint ce point critique d'où elle acquiert assez de consistance pour imposer « ses commandements et sa tyrannie ». L'observation se trouble, ou plus exactement, elle est troublée par une décision de l'esprit sur les choses. Car, au début de son pénible labeur, le créateur se trouve dans une situation contradictoire. Ce qu'il écrit ne correspond plus à ce qu'il a observé. Il substitue au poids de la chose la substance du mot. Les mots s'organisent entre eux et forment un texte, où la chose est remplacée par des images et des idées, qui obéissent aux lois du langage, puisqu'elles sont des émanations du verbe. Ce qui est reproduit, lorsqu'on décrit un objet, c'est donc moins l'objet que l'analyse dont il est le prétexte. Peu importe, dans ces circonstances, de savoir ce que sont objectivement cette chose, ce milieu, ce personnage ou son action. Ne sont-ils pas toujours ce que le langage, au service d'une idée ou d'une conception plus générale de la vie, les fait devenir ? Ainsi, acculé à un choix par la structure interne du monde qu'il engendre, Balzac a été contraint d'opter pour d'autres principes que ceux qui régissent probablement la réalité extérieure. Pour réaliser son entreprise, il devait donc décrire sa vision du monde à travers l'observation des éléments concrets. Sinon c'était l'impuissance, la faillite au milieu des contradictions ; car il ne suffit pas de dresser l'inventaire de ce qui nous entoure, encore faut-il créer l'illusion de la vie.

« La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'Etat, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes ».

Dès lors, ainsi que l'exprime textuellement Balzac, « l'histoire se fausse au moment même où elle se fait »²¹. Tous les jugements de valeur historique subissent une déformation, une déviation, en ce sens que, sous l'effet des lois de la création, ils ne s'appliquent plus à des êtres ou à des régions objectivement réels, mais à des êtres et à des régions recréés, à un monde situé au delà de l'histoire ou, du moins, orienté vers une réalité historique différente. Ici l'histoire a un sens. Elle n'est

plus simplement la science du passé. Elle est déterminée en vue de l'avenir, c'est-à-dire en fonction du dénouement du drame. Elle n'est pas quelque chose qui est fait, mais quelque chose qui se fait à partir de circonstances connues.

Balzac s'efforce de déceler les mobiles secrets des actions des hommes. Il analyse leurs habitudes, étudie leurs passions, approfondit leurs joies et leurs peines. Il ne les décrit pas seulement, il les élabore en recomposant le milieu où elles naissent d'ordinaire. A ce titre, son œuvre intéresse aussi l'historien. Grâce à la précision véritablement scientifique de certaines de ses descriptions, l'atmosphère d'un lieu, ses particularités, son mystère, son secret, son âme resurgissent sous nos yeux. Ne voulait-il pas réaliser « sur la France au XIX^e siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations » ? Un des devoirs de l'historien ne consiste-t-il pas précisément à nous peindre tout ce qui est condamné à disparaître un jour ou l'autre : la maison de maître Guillaume, par exemple, parce que c'est « une de ces maisons précieuses qui donnent aux historiens la facilité de reconstruire par analogie l'ancien Paris » ? Et, conformément à ce point de vue, ce sont des pages entières, des chapitres même qu'il écrira. Au début de *Ferragus*, il dégage de l'aspect caractéristique des rues une image originale de Paris. Dans *La Fille aux Yeux d'Or*, il cherche à définir l'esprit de chacune des classes de la population parisienne. Ailleurs, il tente une reconstitution des *Halles* ou du *Marais*, de la rue *Saint-Denis* ou du faubourg *Saint-Germain*, à moins qu'il ne s'attarde devant les escaliers du *Palais de Justice* ou dans les couloirs obscurs et profonds de la *Conciergerie*. C'est aussi la vie de province, Issoudun, Saumur, Angoulême, Fougères, etc., c'est une grande partie de la France de son époque qu'il se charge de reconstituer pour nous.

Cependant, à côté de cet effort, dont nous sommes conscient, ne devons-nous pas admettre aussi que la maison de Grandet ou celle de Balthazar Claës, l'imprimerie de Jérôme-Nicolas Séchard, la demeure d'Elie Magus ou la chambre du pauvre Schmuke, ne sont pas absolument des maisons comme on en voit à Saumur ou à Douai, des imprimeries comme on en trouve dans toutes les petites villes de province, des demeures comme

en possèdent tous les collectionneurs ou des chambres comme en ont tous les musiciens miséreux ? La maison de Balbazar Claës, pour n'en citer qu'une, a ceci de particulier qu'on la reconnaît entre toutes. Elle ne peut appartenir qu'à lui, non pas à n'importe quel chercheur d'absolu, mais à cet homme en qui, précisément, la passion de l'alchimie se développe comme une maladie, à cet homme victime de sa folie, à cet abstracteur de quintessence, vaincu par l'énormité de son idée, comme Castanier, comme Gambara, comme Vendramin, comme Raphaël de Valentin, comme Frenhofer, comme Lambert, et qui, pourtant, n'est pas eux. Sous la forme de ce déterminisme psychologique et physique, qui fixe chaque être dans sa chair et dans ses pensées afin de mieux encore le clouer à son monde, un des principes fondamentaux de la création balzacienne s'est manifesté.

Que devient l'histoire dans ces conditions ? La valeur historique des faits n'est-elle pas complètement faussée ? Car cette matière historique subit, elle aussi, les lois de la création. Elle aussi cède à la tension exercée par l'imagination du romancier, s'oriente donc différemment pour se plier aux exigences d'une volonté supérieure. N'oublions pas que, dans le monde du roman, où la liberté, le hasard, la fatalité doivent être créés aussi bien que la réalité, la vérité et l'authenticité, les faits de l'histoire ne s'observent plus, ils se lisent dans leur cause, déduite directement d'une vision magique de l'univers. La valeur de l'histoire dans l'univers balzacien n'est pas liée à la précision avec laquelle les événements du monde où nous vivons sont reproduits. Elle dépend de la valeur de la vision en laquelle le romancier résume ce même monde. Ainsi, l'histoire telle qu'elle apparaît dans *La Comédie humaine* concerne un monde qui n'est déjà plus naturellement nôtre, puisqu'il en est l'une des interprétations, l'une des expressions artistiques possibles.

Reprenant les termes de Levaillant, Georges Pradalié aboutit à une conclusion identique à la nôtre dans son ouvrage consacré à *Balzac historien* :

« Monde étrange de Balzac : « La réalité s'y retrouve avec tous les éléments de détail rassemblés par une observation impitoyable; mais elle est sans cesse dépassée et comme magnifiée jusque dans ses laideurs et dans ses horreurs; transformée, par quelle magie ? sans être défor-

mée » (Levaillant). Si bien que nous pouvons dire que l'antithèse : observation, imagination, est dépassée. Balzac, créateur d'un monde étrange et souvent terrible, « fut un visionnaire, mais un visionnaire de la réalité » (Levaillant).

Visionnaire de la réalité, Balzac n'a-t-il pas été, un siècle avant les écrivains modernes, le premier et le plus lucide des historiens de la Restauration²⁴ ? »

III

Avant d'avoir déterminé le contenu réel de la vision balzacienne, nous devons prendre garde à ne surestimer aucune idée préconçue. L'étude de quelques-unes des anomalies les plus étonnantes, les plus frappantes de *La Comédie humaine* nous permettra peut-être, d'étape en étape, de déduction en déduction, de concevoir comment la réalité extérieure est apparue dans la vision, et comment, ensuite, Balzac a éprouvé la valeur de cette vision en la développant sous la forme d'une œuvre dans laquelle devait se réfléchir et se résumer l'essentiel de la vie.

La création balzacienne repose, presque uniquement, sur un système de corrélations, qui semblent souvent d'autant plus extravagantes qu'on les étudie isolément. L'exemple suivant suffira à faire comprendre notre pensée. Nous avons dû admettre, après avoir vérifié les faits, que, si les hommes de génie « ont des fronts lumineux [et] des yeux d'où jaillissent des éclairs²⁵ », ce n'est pas parce que Conti ou Emile Blondet paraissent tels au naïf Calyste; c'est que, réellement, ils sont tous ainsi dans *La Comédie humaine*.

Joseph Bridau, enfant, se fait déjà remarquer par « la capacité extraordinaire de [sa] tête » et par « l'étendue [de son] front²⁶ ». — Il en va de même de David Séchard, dont Balzac écrit : « Son large buste était flanqué par de fortes épaules en harmonie avec la plénitude de toutes ses formes. Son visage, brun de ton, coloré, gras, supporté par un gros cou, enveloppé d'une abondante forêt de cheveux noirs, ressemblait au premier abord à celui des chanoines chantés par Boileau; mais un second examen vous révélait dans les sillons

des lèvres épaisses, dans la fossette du menton, dans la tournure d'un nez carré, fendu par un méplat tourmenté, dans les yeux surtout ! le feu continu d'un unique amour, la sagacité du penseur, l'ardente mélancolie d'un esprit qui pouvait embrasser les deux extrémités de l'horizon, en en pénétrant toutes les sinuosités, et qui se dégoûtait facilement des jouissances tout idéales en y portant les clartés de l'analyse. Si l'on devinait dans cette face les éclairs du génie qui s'élançait, on voyait aussi les cendres auprès du volcan ; l'espérance s'y éteignait dans un profond sentiment du néant social où la naissance obscure et le défaut de fortune maintiennent tant d'esprits supérieurs²⁷. » — Quant à d'Arthez, s'il est petit, maigre et pâle, il « cachait un beau front sous une épaisse chevelure noire assez mal tenue, il avait de belles mains, il attirait le regard des indifférents par une vague ressemblance avec le portrait de Bonaparte gravé d'après Robert Lefebvre. Cette gravure, poursuit Balzac, est tout un poème de mélancolie ardente, d'ambition contenue, d'activité cachée... Les yeux ont de l'esprit comme des yeux de femme. Le coup d'œil est avide de l'espace et désireux de difficultés à vaincre... La méditation habitait sur [le] beau front noblement coupé [de d'Arthez]. Ses yeux noirs et vifs, qui voyaient bien et promptement, annonçaient une habitude d'aller au fond des choses²⁸ ». — Z. Marcas ressemble à un lion et son « regard en certains moments pouvait lancer la foudre²⁹ ». — Ce « front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé³⁰ » appartient à Frenhofer, à ce « génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue³¹ ». C'est à lui que Balzac attribue aussi ces « yeux vert de mer ternis en apparence par l'âge, mais qui, par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle, devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme³² ». — Le front de Balthazar Claës offre des protubérances « dans lesquelles Gall a placé les mondes poétiques. Ses yeux d'un bleu clair et riche avaient la vivacité brusque que l'on remarque chez les grands chercheurs de causes occultes³³ ». — Laurent Ruggieri, le frère de Cosimo Ruggieri, astronome florentin et favori de Catherine de Médicis, « avait un front semblable à un dôme de marbre. Sa figure sévère, où deux yeux noirs jetaient une flamme aiguë, communiquait le frémissement d'un génie sorti de sa profonde solitude, et d'autant plus agissant que sa

puissance ne s'émuoussait pas au contact des hommes. Vous eussiez dit du fer de la lame qui n'a pas encore servi³⁴ ». — Louis Lambert se distingue par « la beauté de son front prophétique » et par des yeux dont « le regard possédait une magnifique variété d'expression et qui paraissaient doublés d'une âme³⁵ ». — Les yeux de Dante, quoique « profondément enfoncés sous les grands arceaux dessinés par ses sourcils... », étaient comme ceux d'un milan enchâssés dans des paupières si larges et bordés d'un cercle noir si vivement marqué sur le haut de sa joue, que leurs globes semblaient être en saillie. Cet œil magique avait je ne sais quoi de despotique et de perçant qui saisissait l'âme par un regard pesant et plein de pensées, un regard brillant et lucide comme celui des serpents ou des oiseaux; mais qui stupéfiait, qui écrasait par la véloce communication d'un immense malheur ou de quelque puissance surhumaine. Tout était en harmonie avec ce regard de plomb et de feu, fixe et mobile, sévère et calme. Si dans ce grand œil d'aigle les agitations terrestres paraissaient en quelque sorte éteintes, le visage maigre et sec portait aussi les traces de passions malheureuses et de grands événements accomplis³⁶ ... »

Nous pourrions poursuivre aisément la démonstration au delà de ces personnages incontestablement grands. Nous pourrions nous attarder encore et citer d'autres portraits. Le génie d'un Gambara, d'un Giardini, d'un Cataneo, d'un Canalis, d'un Nathan, d'un Steinbock, d'un Granson, etc., paraît plus contestable. Toutefois, nos constatations seraient identiques. On surprendrait dans leurs yeux ou sur leur front une expression tout aussi significative, mais moins pure et comme altérée. Il faut donc qu'il y ait, pour Balzac, une intime corrélation entre les pensées de l'âme et la physionomie. En vertu de quel principe ? Nous ne le savons pas encore. Mais si le physique se déforme sous l'action de la pensée, c'est qu'il existe une loi qui, selon l'auteur de *La Comédie humaine*, veut que « le physique [soit] atteint là où le tempérament a mis pour l'individu le siège de la vie : les faibles ont la colique, Napoléon s'endort³⁷ ».

Mais multiplions les questions et demandons-nous pourquoi, neuf fois sur dix, les hommes d'action ont des yeux bleus, toujours clairs, jamais foncés ? Pourquoi l'aptitude passionnelle est en fonction directe de la pigmentation³⁸ ? Pourquoi les bruns réussissent dans la

vic, alors que les blonds échouent généralement³⁹ ? Pourquoi « toutes les femmes qui ont fait ce que l'on nomme des fautes sont remarquables par la rondeur exquise de leurs mouvements⁴⁰ » ? Pourquoi l'estomac d'un gourmand comme Pons « réagit nécessairement sur le moral et le corrompt⁴¹ » ? Pourquoi, enfin, « un occiput en dos d'âne [est l']indice d'une volonté despotique⁴² » ?

Comment expliquer la présence de constatations aussi saugrenues dans l'œuvre d'un créateur lucide ? Distinguerons-nous un principe vicié au fond de son imagination exacerbée ? A ne tenir compte pourtant que du soin et de la minutie dont Balzac fait preuve lors de la composition de ses romans, ces étonnantes remarques eussent disparu de l'édition définitive ou eussent été en tout cas corrigées, si elles lui avaient semblé absurdes ou simplement inutiles. Balzac a souvent été considéré comme un original ; les témoignages de ses contemporains sont formels à ce sujet. Mais aucun n'a osé mettre sincèrement en doute la bonne foi, teintée d'une certaine naïveté, de l'homme, ni l'honnêteté intellectuelle de l'écrivain. Or non seulement ces remarques fourmillent dans *La Comédie humaine*, où elles surchargent volontiers les parties descriptives, mais elles sont essentielles à cette espèce de trame, typiquement balzacienne, sur laquelle se profilent presque tous les développements ultérieurs. Il est donc exclu de les prendre pour des négligences, de les considérer comme des oublis dus à une correction hâtive, ou de les classer dans la liste des maladresses. Leur raison d'être ne nous échappe-t-elle pas justement parce que nous les isotons et que nous nous soucions, en général, fort peu de les étudier dans le contexte ?

Dans le roman, elles ont un effet indéniable. Elles créent des rapports étranges entre les êtres et les choses les moins comparables. Elles soulignent des analogies voilées, dégagent des ressemblances équivoques, découvrent un réseau de similitudes parfois merveilleusement secrètes, comme si tout, dans la nature, s'enchaînait ou se déduisait selon un système de références à grande échelle. Elles rapprochent la pensée de la physionomie du penseur. Elles évaluent un paysage de ses éléments inutiles, en dégagent d'autres, plus conformes aux exigences du drame, auxquels elles accordent un relief inattendu. Elles suppléent les lacunes naturelles afin de

faire surgir une correspondance de plus, négligent les contrastes superflus et finissent par substituer à l'idée d'une distribution discontinue des êtres et des choses dans le monde, l'idée d'une succession rigoureuse de causes et d'effets, que renforce encore la persistance avec laquelle elles s'acharnent à faire naître, sous la coupole d'un ciel où tout se coordonne, des corrélations et des interférences entre tous les règnes, et, partant, entre toutes les sciences.

Mais, dira-t-on, si ces procédés, en soi très discutables, sont les principes mêmes sur lesquels Balzac prétend fonder son œuvre, pourrions-nous encore reconnaître notre monde dans une telle création, plus près de l'hallucination ou du rêve que de la réalité ?

Evidemment l'œuvre ne coïncide pas avec le patron qui lui a servi de modèle. Dans cet univers, l'art éclaire des raccourcis naturellement insaisissables pour le commun des mortels, auxquels la réalité objective échappe sous cette forme. Chacun de ces deux mondes est différent par sa structure, non pas tant parce qu'ils sont opposés, que parce que le premier est le second recréé, transposé, vu autrement, en fonction de nouvelles exigences. Aussi, dans la situation privilégiée où le situe son art, Balzac jouit, pour construire son œuvre, du droit de proposer ses propres solutions aux problèmes de la vie que les sciences positives ont été incapables de résoudre.

Bien sûr, ce recours aux puissances irrationnelles, telles que l'imagination, la vision, le sentiment, l'intuition ou même l'observation intuitive, devrait avoir pour conséquence logique le plus retentissant des échecs; comment supposer en effet qu'un monde puisse paraître réel à travers l'inconsistance d'un rêve ? Si Balzac a cherché, cependant, par tous les moyens, à élucider des mystères, s'il ne s'est pas retenu, au risque de faire sombrer son œuvre dans l'irréel, de nous proposer des solutions invérifiables ou, ce qui est pis encore, des solutions qui heurtent le sens commun, ce n'est pas en vertu d'une prétention didactique absurde, mais à cause de l'obligation où il se trouvait de reproduire, dans *La Comédie humaine* l'irrationalité même de la vie.

Quoi qu'il en soit, toutes ces considérations métaphysiques, philosophiques, psychologiques et physiologiques, que nous allons prendre pour des extravagances, sont les effets, visibles dans l'œuvre, de l'application d'un mode de création dont nous ignorons tout. A nou-

veau, nous nous heurtons à l'ésotérisme d'un système dont le principe reste voilé.

IV

Incontestablement, *La Comédie humaine* se fonde sur une masse d'observations. Combien de scènes ne nous donnent-elles pas l'impression d'avoir été vécues ? La plus grande partie des portraits nous étonnent tant ils sont vrais, les uns tout simplement beaux, les autres odieux par leur naturel même. On se souviendra de celui de Vautrin, de Goriot, de Grandet, de Jérôme-Nicolas Sébard, de celui de Lucien de Rubempré, de Rastignac, du curé de Tours, de Gaudissart, de Mme Marnette, de Mlle Fischer, alias la cousine Bette, du baron Hulot, de Claës, de Lambert, de Savarus, d'Ursule Mirouët, de Modeste Mignon, etc. On n'oubliera pas non plus les premières pages de *La Cousine Bette*, où les lâches prétentions du sieur Crevel sont rendues stupides par la dignité, la noblesse de cœur, la grandeur et la pureté des sentiments d'Adeline Hulot. Et, ce ne sont là qu'un petit nombre d'exemples qu'on pourrait multiplier encore, car Balzac a prétendu représenter intégralement la diversité des aspects de la société. Une telle ambition aurait été condamnée d'avance, si elle n'avait été fondée que sur les données de l'observation. Comment, en effet, édifier une œuvre d'art sur une collection de croquis seulement ? Découpsés dans le réel, les faits perdent toute leur authenticité. Ils n'ont plus de sens : ils sont juxtaposés et non plus liés entre eux. Balzac devait donc créer dans son œuvre ce réseau de nécessités qui, par analogie, allait conférer à son univers romanesque cette structure, cette texture, cette organisation que l'observation de la vie n'aurait jamais été à même de lui communiquer. Comme tout devenait relatif et que chaque élément était signifié, non pas tant en fonction de son importance propre qu'en fonction des rapports qu'il entretient avec son milieu, il convenait de substituer, à l'ordre naturel de l'univers physique, un régime de lois plus strictes, puisées aux sources de toutes les connaissances. Certes le principe de la vision ne se laisse pas surprendre aisément.

Pourtant il n'est pas absurde d'admettre que le contenu de cette vision nous sera progressivement révélé dans la mesure où nous connaîtrons mieux toutes les anomalies du monde balzacien. Mais, si la vision est cause de ces anomalies et si, d'autre part, nous réussissons à démontrer que toutes les parties de l'œuvre où elles sont manifestes ont subi, par rapport au réel perceptible, des déformations parallèles et toujours orientées vers le même effet, ne faudra-t-il pas chercher dans un principe unique la cause de la vision ainsi déterminée ?

La question est posée et elle risque de l'être en vain, aussi longtemps que nous ne serons pas parvenu à préciser davantage cette notion d'observation. Un point semble pourtant acquis. Tout se passe comme si les déterminations de l'observation étaient différentes des faits observés, comme si elles subissaient une altération avant d'être reproduites dans le roman. En vertu du principe de compensation entre le conscient et le subconscient, principe que nous pourrions faire intervenir ici en nous inspirant de la psychologie jungienne, nous serions en droit d'attribuer de telles déformations à un fléchissement de la conscience. Ce fléchissement libérerait l'imagination de ses chaînes, et les données de l'observation, entraînées par le libre jeu de cette faculté déchaînée, subiraient une série de changements. Selon C. G. Jung, en effet, « l'imagination..., est par excellence l'activité spontanée de l'âme; elle fuse partout où les entraves dues à la conscience se relâchent ou cessent, comme dans le sommeil ».

Une telle explication, pour être valable, exigerait une étude psychanalytique du génie, qui nous fournirait une explication de Balzac considéré comme phénomène ou comme cas, mais non de son œuvre. Or nous n'étudions l'acte de création chez Balzac que pour juger plus équitablement *La Comédie humaine*. Ce qui nous ramène à l'œuvre, à l'œuvre écrite. Nous nous demanderons donc plutôt quel est le point de vue d'un écrivain qui se donne pour tâche d'édifier un monde au moyen d'un langage. Nous chercherons à savoir, ensuite, quelles ont dû être les caractéristiques d'un tel langage.

« Je parle, déclare Balzac dans la *Théorie de la Démarche*, pour les gens habitués à trouver de la sagesse dans la feuille qui tombe, des problèmes gigantesques dans la fumée qui s'élève, des théories dans les vibrations de la lumière, de la pensée dans les marbres, et le plus horrible

des mouvements dans l'immobilité. Je me place au point précis où la science touche à la folie, et je ne puis mettre de garde-fous⁴¹. »

Ne s'agit-il pas de se situer à l'endroit précis et unique d'où l'homme domine le monde ? Mais pourquoi une telle exigence est-elle indispensable ? En d'autres termes, quelle est la nécessité de ces fronts, de ces yeux, de ces regards incomparables, doués de la faculté insolite de susciter et d'éveiller la vie, d'animer un monde dans un atome⁴² ? Est-ce le pouvoir des fous ? Le pouvoir que détiennent les Gambara, les Frenhofer, les Claës, les Lambert, tous les grands hommes dont le génie ressemble à celui de Cuvier, cet immortel naturaliste qui « a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti comme Cadmus des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de bouille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammoth. Ces figures se dressent, grandissent et meublent des régions en harmonie avec leurs statures colossales. Il est poète avec des chiffres, il est sublime en posant un zéro près d'un sept. Il réveille le néant sans prononcer des paroles artificiellement magiques, il fouille une parcelle de gypse, y aperçoit une empreinte, et vous crie : Voyez ! Soudain les marbres s'animalisent, la mort se vivifie, le monde se déroule⁴³ ! » — Est-ce cette étrange puissance qui, selon Séraphita, invite les hommes à « jeter les yeux au delà des effets⁴⁴ » pour surprendre cette « ardente et terrible confidence d'un monde inconnu⁴⁵ », pour découvrir dans le monde des alchimistes, dans le monde des réalités premières, par-delà les « abîmes supérieurs⁴⁶ », l'unité de composition de tout ce qui existe, l'Être pur de Parménide ? L'Un de Plotin ? L'Absolu de Balzac ? Il est clair que l'auteur de *La Comédie humaine* ne s'arrache pas au monde pour se délivrer d'une contingence inhérente à la condition humaine. Il ne cherche pas à s'abstraire du tumulte de la vie, mais à le dépasser afin de mieux s'y référer, et de pouvoir ainsi confier à son art, par le détour d'une telle référence au monde, le soin d'exprimer le réel concret. Pour connaître le principe de la nature, il faut la contempler en grand. Cette contemplation n'est concevable qu'à l'intérieur du rapport ambigu où l'homme, qui veut se connaître authentiquement, découvre la nécessité de se res-

saisir lui-même à travers la méditation du monde qu'il habite. Alors l'être humain, la nature et la perpétuelle référence à soi engendrée par la conscience se nouent en une seule unité, non pas vide, en ce sens qu'elle ne renfermerait en elle aucune différence, mais vivante, parce qu'elle contient sa propre contradiction et la surmonte infaligablement.

« Pour qui contemple en grand la nature, tout y tend à l'unité par l'assimilation ³⁰ ».

Comment ne pas remarquer ici que la création balzacienne obéit tout entière à un même principe, à un principe unique ? Elle est massive, opiniâtre, inépuisable. Elle s'organise toujours en fonction d'un but et rien ne peut plus l'en détourner. Elle se manifeste à la manière d'une force qui explose, est virtuellement parfaite et achevée. Balzac n'invente rien ; plus exactement, il soumet toutes choses à sa vision et le contenu de celle-ci se développe en une suite logique de faits, rigoureusement déduits les uns des autres, dès le point de départ, qui, lui, s'est surchargé de contingences aussi bien rationnelles qu'irrationnelles. Très souvent le dénouement n'est plus qu'une énumération de faits, qui « disent tout ³¹ », comme dans *La Duchesse de Langeais*, par exemple.

La vision est parfois si forte qu'elle s'impose à Balzac sous la forme d'une image nettement exagérée. Le style en supporte, la plupart du temps, tous les frais. Deux citations tirées du *Curé de Tours* feront comprendre jusqu'à quel point la phrase peut s'empêtrer dans la gerbe d'images soulevées par la vision.

Pour révéler l'espèce de tyrannie occulte qu'exercent sur la ville les vieilles filles groupées autour de Mlle Gamard, Balzac écrit :

« Ces personnes, logées toutes dans la ville de manière à y figurer les vaisseaux capillaires d'une plante, aspiraient, avec la soif d'une feuille pour la rosée, les nouvelles, les secrets de chaque ménage, les pompaient et les transmettaient machinalement à l'abbé Troubert, comme les feuilles communiquent à la tige la fraîcheur qu'elles ont absorbée ³². »

Après avoir rapporté les paroles pleines de fausse commisération, prononcées par les amies de Mlle Gamard

qui paraissait être dangereusement malade, alors qu'il n'en était rien, Balzac écrit encore :

« Telle était la substance des phrases jetées en avant par les tuyaux capillaires du grand conciliabule femelle, et complaisamment répétées par la ville de Tours⁵². »

Comme le fait remarquer A. Béguin dans son *Balzac visionnaire*⁵³, un mot suffit parfois à provoquer le même envahissement d'images, tellement le romancier est sensible aux sens dérivés des termes qu'il interroge :

« Ces perles et ces diamants qui parent les spectateurs, [...] Ne connaissent-elles pas les douleurs et les joies des grands comme celles des petits ? Elles ont été portées partout : elles ont été portées avec orgueil dans les fêtes, portées avec désespoir chez l'usurier, emportées dans le sang et le pillage, transportées dans les chefs-d'œuvre enfantés par l'art pour les garder⁵⁴. »

Citons encore un passage « du plus pur et du meilleur Balzac⁵⁵ », selon l'avis de Ch. Bruncau lui-même. Le style et la vision se marient ici avec une remarquable aisance :

« Ce café tombe dans votre estomac, [...]. Dès lors, tout s'agite : les idées s'ébranlent comme les bataillons de la grande armée sur le terrain d'une bataille, et la bataille a lieu. Les souvenirs arrivent au pas de charge, enseignes déployées; la cavalerie légère des comparaisons se développe par un magnifique galop; l'artillerie de la logique accourt avec son train et ses gargousses; les traits d'esprit arrivent en tirailleurs; les figures se dressent; le papier se couvre d'encre, car la veille commence et finit par des torrents d'eau noire, comme la bataille par sa poudre noire⁵⁶. »

Ainsi, une fois provoquée, la création se déchaîne selon des nécessités profondes et cachées, faisant irruption dans le réel, l'envahissant et le réorganisant conformément à ses propres lois. Balzac ne s'embarrasse plus de savoir ce qui est ou ce qui n'est pas; libre lui-même dans les limites de sa création, il se joue avec une remarquable facilité des pièges que lui tendent les apparences trom-

peuses. Il respecte le fait vrai pour le poids de son authenticité, le repousse parfois lorsqu'il n'est que vrai. Car, qu'importe une réalité privée de sa dimension essentielle, puisque seule compte, aux yeux du génie, l'expression vraie dans toute sa pureté. Les ressources de l'âme et la riche diversité du monde sensible sont deux trésors d'une grande valeur pour l'artiste qui les découvre sous le double point de vue de l'observation et de la vision, de la science et du rêve. Dans la grande aventure où l'entraîne sa création, en vertu de quels principes voudrait-on que, pour Balzac, les termes contradictoires soient à jamais irréductibles, alors que la vision se marie sans peine avec la logique, et que, sous la dénomination commune de moyens de connaissance, imagination et intuition se combinent si aisément avec les déterminations plus strictes de la raison, et qu'enfin, sous l'impulsion d'une volonté inflexible, les puissances oniriques s'unissent avec tant de facilité aux puissances rationnelles ? Car, non seulement l'irréductible opposition des couples antithétiques se trouve dépassée, mais la réalité, saisie autrement, surgit de la fiction. La volonté de reproduire par les pouvoirs de l'âme le spectacle de la création d'un monde et de revivre, dans un état poétique parfait, l'impossible commencement de toutes choses a contraint Balzac à fonder son œuvre sur l'analogie apparemment contradictoire de deux principes opposés : la loi des contraires et la loi de l'unité universelle des substances.

La thèse selon laquelle la création balzacienne est déterminée par l'opposition de deux groupes de facultés créatrices est généralement étayée de bons arguments. Elle repose sur la constatation qu'un conflit éclate presque toujours entre l'observation et l'imagination ou la vision. D'où la naissance d'une dialectique qui tend à dépasser l'irréductibilité des deux principes. L'argumentation se développe de la manière suivante :

Si l'inspiration de Balzac se satisfait, soit uniquement des données de l'observation, soit uniquement de celles de l'imagination, son œuvre ne serait, dans le premier cas, qu'une compilation de faits réels, et, dans le second, qu'un songe. Ces deux tendances s'expriment à travers la prétention plus ou moins équivoque d'écrire l'histoire des mœurs d'une époque sans faire œuvre d'historien, c'est-à-dire d'écrire des romans plutôt que des livres d'histoire, et des romans qui ne sont pas

nécessairement historiques. Dès lors, pour que chaque chose s'adapte à la forme romancée de l'univers balzacien, sans rien perdre de sa vraisemblance, il faut que le romancier veille à ce que son imagination soit avant tout déterminée dans sa participation à la réalité sensible. L'imagination doit s'exercer sur des éléments concrets. Elle doit s'emparer de l'existence et ne pas se laisser séduire par ses propres jeux. Les choses les mieux établies se doubleront alors d'une synonymie et d'une sorte d'équivalence plus fluides, plus malléables, qui engageront l'imagination à céder aux rapprochements, aux affinités, aux ressemblances les moins apparentes. C'est l'instant où les choses cessent de mener leur existence d'objets et où elles apparaissent plus vraies dans leur seconde nature que dans leur matérialité. L'imagination retrouve son domaine d'élection et n'éprouve aucune peine à substituer une ordonnance nouvelle à l'incohérence d'un monde où le contour des corps souligne encore la discontinuité, la fragmentation, la confusion, le chaos et l'anarchie de tous les éléments. Cependant, ne peut-on pas tenir pour certain que la réalisation de *La Comédie humaine* eût été vouée à l'échec, s'il avait fallu à Balzac autant de faits observés qu'il en a rapporté, s'il lui avait fallu voir d'abord tout ce qu'il a été en mesure de concevoir ? La synthèse des faits observés s'imposait donc nécessairement. Mais celle-ci ne pouvait être parfaite que si les données de l'observation étaient réorganisées entre elles selon le principe de causalité ou de finalité, c'est-à-dire que si chacune d'elles était l'effet de la précédente et la cause de la suivante, de façon à former un enchaînement qu'il suffirait de respecter pour aboutir au terme suprême : au dénouement.

Soutenu par des dons exceptionnels, Balzac jouissait, en face de son monde, d'un incomparable avantage. Par la puissance créatrice de son imagination, si merveilleusement apte à signifier le réel au moyen de ces rapprochements et de ces affinités dont nous avons parlé, il se situait d'un seul coup au delà de l'opposition traditionnelle du sujet et de l'objet. Sa position relativement à son œuvre n'avait plus rien de commun avec la situation de l'homme dans le monde. Il en était devenu le maître et le propriétaire. Il en était le demiurge, parce qu'il l'avait forgé et façonné, parce qu'il en connaissait toute l'étendue, en remontait tous

les ressorts, en actionnait tous les leviers. Ainsi, de réelle et conforme aux déterminations de la pensée qu'est, pour chacun de nous, notre participation au monde, elle devenait mystique et magique pour Balzac, puisque lui-même se trouvait dans l'état privilégié où l'homme est le promoteur, le sujet d'actions divines, et donc conscient de participer à l'absolu. Au sein de la transparence la plus pure, Balzac voyait se dérouler⁵⁸ son monde dans l'ensemble de ses prolongements, et parce qu'il en avait découvert le principe, il pouvait en constituer le système, en évaluer les ressources, en estimer la richesse. En outre, comme son monde n'était plus limité par l'insaisissable présent dont les choses empruntent la forme pour apparaître à nos yeux, il était libre de le meubler par anticipation. Les éléments dont il prévoyait l'utilité échappaient à la nature de ce qui est contingent et tombaient sous les lois d'une nécessité implacable, pour ne plus être, le moment venu, que ce qu'il fallait qu'ils fussent. Avec Louis Lambert, Balzac avait conquis le droit de s'écrier :

« J'enveloppe alors le monde par ma pensée, je le pétris, je le façonne, je le pénètre, je le comprends ou crois le comprendre⁵⁹. »

V

Balzac n'a pas été préoccupé par l'idée d'exposer sa pensée en un système cohérent⁶⁰. Il éprouve, semble-t-il, une invincible répulsion pour tout ce qui se rapporte à l'abstraction pure. Son imagination ne s'éveille qu'au contact d'une réalité bien concrète et la vision qu'il a de celle-ci est déterminée en partie au moins par les données de l'observation. Il « va droit au but. Il saisit corps à corps la société moderne. Il arrache à tous quelque chose, aux uns l'illusion, aux autres l'espérance, à ceux-ci un cri, à ceux-là un masque. Il fouille le vice, il dissèque la passion. Il creuse et sonde l'homme, l'âme, le cœur, les entrailles, le cerveau, l'abîme que chacun a en soi⁶¹ ». C'est un observateur perspicace, impitoyable, que le réalisme ne saurait satisfaire pleinement. Il ne se détourne jamais de la réalité; il la dépasse. Dès cet instant, la créa-

tion de l'univers jaillit du rêve où sont confondues toutes ses connaissances. Il ne décrit plus le monde, il le conçoit.

Mais Balzac n'est pas davantage philosophe. Il ne cherche pas à développer sa pensée d'une manière systématique selon un critère scientifique. S'il prétend pénétrer jusqu'à la racine des choses, c'est dans la mesure où il y est contraint par son intention, par sa volonté de représenter le monde à travers l'organisation des romans et des nouvelles qu'il écrit. A la base de toute tentative de reproduire ou de recréer la réalité, se trouve un acte de foi par lequel cette réalité est considérée comme authentique et réelle. Balzac n'a donc pas, à l'égard de celle-ci, l'attitude méprisante du philosophe idéaliste qui s'en détourne, pour ne la récupérer, sur le plan de la conscience, qu'au moyen d'une succession de subtiles synthèses, tendant toutes à la connaissance de l'Être pur. Dans un monde où la réalité reste ordinaire, dans le monde du quotidien, ni l'Être, ni le Néant, ni l'Absolu ne sont des déterminations transcendantes, suspendues dans le ciel de l'éternité comme des astres inaccessibles. Balzac nous plonge dans le drame, dans la vie où tout est relatif.

Dans *La Comédie humaine*, la quête de l'Absolu est toujours punie. C'est une aventure maudite, que seuls quelques possédés, quelques fous, quelques abstrauteurs de quintessence entreprennent pour leur malheur et celui des autres. Aussi meurent-ils tous, le plus souvent après avoir provoqué les pires catastrophes, les pires désastres : Claës succombe à sa pensée, Louis Lambert sombre dans la folie, Frenhofer brûle ses toiles et disparaît, Hulot n'est plus qu'une épave ballottée par une passion dévorante, intraitable, indomptable. Louise de Chaulieu ne peut survivre à un soupçon. Un sentiment, pourtant sublime, mais développé à l'excès lui aussi, tue le père Goriol. Grandet est étouffé par son avarice. Raphaël de Valentin est rongé à mort par ses propres désirs. Castanier s'écroule sous l'énormité de son pouvoir. Seule Séraphita s'envole dans le ciel, isolée de ceux qui l'aiment, perdue à jamais pour eux, par son excès de pureté, son angélisme. Ainsi l'excès est toujours cause de quelque malheur, si ce n'est de la mort elle-même. Qu'il soit vice ou vertu, dépravation ou grandeur, il ne s'accommode ni de l'humaine condition ni des dimensions de ce monde-ci.

Pourtant cette horreur de l'abstraction n'a pu détourner Balzac de cette quête redoutable de l'Absolu. L'entreprise de *La Comédie humaine* reposait sur elle, puisque l'œuvre implique que la diversité des aspects de la vie soit réductible à un principe unique. Une telle nécessité contraignait Balzac à se forger, par tous les moyens, le système à partir duquel serait déduite la raison même des faits observés. Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre, on remarque, en effet, que la vie, la réalité, l'authenticité, sont telles en fonction seulement de l'explication, donc de la nécessité qui, les déterminant ainsi, empêche qu'elles ne soient autres. L'être n'y a cette forme que par l'exclusion de toute autre forme d'être. Il n'est que parce que son *n'être pas* serait absurde, et partant, impossible. Il n'est que parce qu'il ne peut pas ne pas être ainsi. Toute la rigueur du déterminisme balzacien découle de cette volonté de n'admettre aucune étape, aucune notion intermédiaire, entre l'impossible et l'être. L'acte de créer tend à se confondre ici avec la mise entre parenthèses de la notion de possibilité. Créer, c'est réduire la marge du possible, c'est rendre toutes choses d'autant plus dramatiques qu'elles ne pourront être que fatales. Créer, c'est donc faire naître des *nécessités*.

La création balzacienne ne prétend pas déterminer le système philosophique le plus cohérent. Elle prétend seulement reproduire la vie à partir d'un principe suprême, tiré d'une représentation visionnaire de notre monde. Et à travers elle, il s'agit bien, en un sens, pour Balzac, de s'élancer à la recherche de l'Absolu. L'entreprise exigeait bien qu'il ressemblât par quelque côté de son caractère et de son tempérament à Balthazar Claës. A quoi dut-il, dans cette quête maudite, d'être préservé des calamités qui s'abattent sur tous les grands hommes qu'il nous a dépeints ? Le saura-t-on jamais ? Notons seulement au passage que Mme Zulma Carraud, la plus sûre de ses amies, reconnaissait en lui, en 1833 déjà, quelque chose d'exceptionnel :

« On ne s'étourdit plus à votre âge, et, bien que l'ingénieuse fiction de *La Peau de Chagrin* vous soit applicable plus qu'à tout autre, vos projets, si vivement conçus, si facilement abandonnés, ne satisfont pas encore l'activité de votre âme. Vous êtes une exception parmi vos pareils, et, comme toutes les exceptions humaines, vous êtes destiné

à souffrir, et toujours! Si, comme tous les auteurs, une maîtresse, des orgies vous occupaient réellement!... Vous vous êtes conservé pur d'âme, vous avez des croyances, et les jouissances auxquelles vous êtes seul initié vous sont soldées par l'angoisse de cette solitude du cœur⁶². »

Et toujours hanté par l'idée de voir le malheur fondre sur lui, Balzac écrit, en 1834, à un ami que les plus récentes recherches ne sont pas parvenues à identifier :

« Les travaux exorbitants de mes quinze ou dix-huit heures par jour emportent tout... Ce sera curieux de voir mourir jenne l'auteur de *La Peau de Chagrin*⁶³. »

Tout procède chez Balzac de l'observation et de la vision, et l'une ne va pas sans l'autre. La vision s'empare des faits observés et les organise, comme si la réalité entière était réductible à l'unité des principes entrevus. Elle s'acharne à tisser un réseau de correspondances et d'analogies. Elle hiérarchise le réel, s'efforce de faire naître des nécessités entre tous les éléments, provoque l'enchaînement de toutes choses en vue de les subordonner les unes aux autres. Mais en passant à la synthèse des synthèses, Balzac s'est heurté au dualisme d'un couple de forces irréductibles, que les deux citations suivantes résument assez bien :

« L'Unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit; il en est résulté des Composés, mais la fin doit être identique au commencement⁶⁴. »

« En creusant toutes les choses humaines, vous y trouverez l'effroyable antagonisme de deux forces qui produit la vie, mais qui ne laisse à la science qu'une négation pour toute formule. Rien sera la perpétuelle épigraphe de nos tentatives scientifiques⁶⁵. »

Balzac, pour qui il s'agissait moins de philosopher que de créer, a fait de cette contradiction le principe même de sa création. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de rencontrer cette contradiction, exprimée chaque fois en termes adéquats, dans chacune des déterminations du réel. Elle est, en premier lieu, à l'origine du conflit qui éclate entre les données de l'observation et celles de la

vision : entre l'historien et le visionnaire. Puis elle s'instaure dans la vision elle-même qui, au lieu d'être simple, se dédouble et nous présente la vie, tantôt selon le point de vue moniste, tantôt selon le point de vue dualiste.

Centrés sur la conception d'un Univers-Un, monisme et dualisme ont pour même contenu la vision *énergétique* de l'univers. Tous les problèmes relatifs à la vie seront dès lors résolus en termes d'énergétique. La métaphysique, la philosophie, la cosmologie, la psychologie et toutes les pseudo-sciences, telles la phrénologie, la eognomologie, la « vestignomonie », l'ensemble des sciences occultes, reposeront sur cette substruction énergétique du monde et de la vie. Suivant le plan d'où on le considère, le dualisme reparaitra dans les rapports très généraux de la cause et de l'effet, déterminations qui pourront encore être précisées et qui feront surgir, en morale, le problème du bien et du mal, en philosophie, celui de l'esprit et de la matière, en psychologie, celui de l'action et de la réaction, appelé aussi problème des transferts psychologiques. En art, le dualisme se manifestera de la même manière. En peinture, il sera au fond du problème traitant du rapport de la couleur et du dessin. Il opposera mélodie et harmonie en musique et les différentes possibilités du langage en poésie.

Quant au monisme, il se présente, relativement à cette même conception énergétique de l'univers, comme l'effort suprême de l'esprit, ou de la raison, qui tend à dépasser et à comprendre le dualisme dans l'unité de ses deux forces contendantes.

Faut-il s'étonner que Balzac ait eu recours aux sciences occultes, au *magisme*, aux sciences ésotériques, tels le mysticisme et l'illumination, alors que son œuvre exigeait que son attention fût retenue par tout système qui présentait une valeur heuristique ?

Balzac ne pouvait recréer la réalité extérieure, qui s'imposait à lui sous la forme du monde ambiant, par le seul truchement de l'observation et des sens. Il avait le droit, sinon l'obligation, de lui restituer cette réalité *autre*, trop souvent méprisée ou simplement ignorée des sciences positives.

VI

Dans une étude intitulée, *La Vocation du Romancier*, Albert Béguin a judicieusement fait remarquer que « Balzac a dû, pour rejoindre sa vocation majeure de romancier, écarter l'obstacle d'une manie de philosopher qui risquait de le perdre ». Et il ajoute : « Eût-il poursuivi sur la lancée de son inquiétude et de ses premières passions intellectuelles, il eût couru le péril de n'être pas beaucoup mieux qu'un Edgar Quinet ou un Ballanche, laissant après lui l'une de ces œuvres chimériques et désincarnées qui intéressent les esprits curieux et n'ont de réalité nourrissante pour personne⁶⁶. »

La remarque s'impose. Combien de pages de *La Comédie humaine*, où Balzac succombe à cette manie, ne sont-elles pas dépourvues de tout intérêt aux yeux de la plupart des lecteurs ? Cependant, on aurait tort, selon nous, de condamner, sur la base de quelques mauvais exemples, cette prétention à philosopher, sans avoir déterminé, au préalable, s'il s'agit vraiment d'une simple manie. Si ces pages ne sont pas toujours belles du point de vue littéraire, elles sont peut-être nécessaires à l'exposition de certains faits, à la préparation du drame, tel qu'il nous sera présenté.

Ne l'oublions pas ! Balzac est convaincu de l'origine énergétique de tout ce qui existe ; il décrit la réalité sensible, il compose son œuvre à la lumière de cette vérité. Il est en outre persuadé que notre univers est toujours doté de la même somme d'énergie, dont le manque ou la concentration en un point suffit à provoquer une rupture d'équilibre, cause de toutes les catastrophes. Pour reproduire dans le roman l'enchaînement des faits auxquels la vision de la réalité réduit le monde objectif, il fallait parfois, lorsque les circonstances le réclamaient, décrire et reproduire, dévoiler et expliciter le contenu de cette vision. Il fallait voir la vie, il fallait être voyant. Voir la vie à travers des mots et des pensées : disposer d'un langage pour reproduire les images éveillées par l'imagination ou l'observation. Il fallait être à la fois visionnaire et créateur,

posséder le don de faire *revivre la vie* grâce à ce langage à travers lequel courait le souffle vivifiant du créateur.

Telle est, nous semble-t-il, la raison pour laquelle Balzac est essentiellement romancier : chacune de ses pensées est d'abord une *image*, une image qui s'anime, une image qui grossit, dans laquelle se reflète une tranche de vie, dans laquelle s'agitent des personnages et des passions. Une image vivante. Car, pour lui comme pour Séraphita, la réalité ne se dévoile qu'à travers la pensée. Son « Je vois par la pensée⁶⁸ » le concerne directement. Mais sa pensée s'organise et se développe toujours selon ce langage qui crée l'œuvre et que l'œuvre implique.

Le philosophe cherche à définir la substance de toutes choses, l'Un, l'Absolu, l'Universel. Balzac croit l'avoir découvert. Sa tâche de romancier consiste donc dans l'effort inverse. Il doit s'appliquer à déduire l'apparence des choses. Il doit reconstituer la réalité quotidienne à partir du principe suprême qu'il a entrevu. Ainsi conçue, la création de *La Comédie humaine* n'est peut-être plus un mystère sacré, mais elle est, à coup sûr, un phénomène complexe qui, pour se manifester, exige le recours aux déterminations les plus contradictoires. Parfois aussi insaisissable que la vie, qu'elle a su représenter sous d'autres formes, elle se rattache à toutes les manifestations de la pensée et met à contribution les ressources rationnelles et irrationnelles, sans se soucier des oppositions ou des contradictions. Aussi convient-il de se méfier des affirmations trop simples auxquelles on est tenté de la réduire, dans l'idée de mieux la saisir et de mieux la comprendre. En réalité, elle ne s'explique pas toujours par ses effets les plus apparents. Du point de vue de la création, par exemple, le personnage ou le fait ne sont rien par eux-mêmes. Ils ne sont réels et authentiques que dans la mesure où ils participent d'un ensemble, où ils sont des exemples, ou mieux encore, des illustrations d'une pensée sur le monde, d'une conception de la vie, d'une des interprétations possibles de celle-ci. Ils tirent ainsi leur consistance d'une série de rappels, et, pour que ceux-ci aient une valeur suggestive, il importe qu'ils soient reliés entre eux et branchés, tous ensemble, sur un centre commun hypersensible.

Une telle superposition de systèmes, dont la structure

est encore compliquée par le fait que le moindre détail est toujours disposé volontairement, une telle imbrication d'éléments, nous découragerait de poursuivre notre étude, si nous n'avions conscience de l'absolue unité de l'œuvre de Balzac.

Parce que l'auteur de *La Comédie humaine* a été capable de concevoir son œuvre à partir de l'unité énergétique où la vie et le monde, confondus en un même symbole, se trouvent réduits à l'état de virtualités à peine différenciées, chacun des éléments de l'univers balzacien n'a acquis une forme définitive, précise et concrète, que dans la mesure où il s'est délivré de son abstraction première. Il était vrai dans la mesure même où il se réalisait.

Ce processus implique d'ailleurs un danger : l'œuvre reste désinearnée aussi longtemps que l'élaboration du roman est insuffisante. Par contre, elle subit une espèce de désintégration, dès que le dépouillement se prolonge outre mesure. Le personnage redevient irréel et s'envole, comme Séraphita, dans un ciel, pour nous, inaccessible. Si le processus de différenciation est interrompu à temps, le personnage acquiert des qualités particulières, qui le déterminent dans le monde, soit par ses habitudes soit par ses pensées. Qu'on songe, un instant, à cette masse monolithique, appelée Minorci-Levrault, à cet « Atlas sans monde »¹⁰, et comparons-la à Vautrio, cette autre masse, tout aussi imposante, mais combien plus puissante, combien plus riche, combien plus détaillée ! C'est d'une durée plus ou moins longue, c'est d'une élaboration plus ou moins nuancée, plus ou moins poussée, que dépend le degré de réalité de tous les éléments de *La Comédie humaine*.

Créateur, Balzac l'a été à tous les points de vue. Il y a une manière balzacienne de concevoir un roman. Ces longues expositions, qu'il appelle tantôt « arguments »¹¹, tantôt « introductions »¹², « préambules »¹³, « préparations didactiques »¹⁴, ou encore « avant-scène »¹⁵, dans lesquelles chaque chose, chaque événement, est disposé de manière à n'acquiescer que par la suite sa pleine valeur, ces analyses savantes, où rien n'est abandonné au hasard, et, à l'autre bout de l'œuvre, ces catastrophes fulgurantes, brutales, où, comme dans *La Duchesse de Langeais*, « les faits disent tout »¹⁶, et où le récit se débarrasse, pour ainsi dire, de son corps et s'achève sur une simple énumération, — de telles introductions

et de tels dénouements sont du plus pur Balzac. Créateur, il l'est jusque dans cette obligation de varier l'expression selon la diversité des situations. Reconnaissons qu'une si grande variété de langages est une preuve de la puissance créatrice du romancier. Est-ce un luxe, est-ce une nécessité ? De toute manière, seul se livre à une telle démonstration l'écrivain qui « possède le maniement de toutes les langues spéciales dont l'ensemble constitue la langue française »⁷⁶. L'épopée napoléonienne racontée par Goguelat est à jamais gravée dans la mémoire des lecteurs du *Médecin de campagne*. Créateur, il l'a été par tempérament. Il a voulu puiser à toutes les sources de la vie, sans scrupule, sans vergogne. Il a surpris les mobiles qui poussent l'individu à sortir de son isolement ou à s'y plonger plus profondément. Il a étudié le mouvement des foules, l'agitation des rues. Il a analysé les ambitions, de leur naissance au paroxysme de leur déchaînement. Il a saisi les velléités fugitives, les désirs inavoués, les intentions secrètes, les passions les plus nobles ou les plus monstrueuses. Il s'est intéressé aux soucis mercantiles des commerçants, aux prétentions ridicules des petits bourgeois, à la grossièreté de certains gens du bas peuple. Il a magnifiquement dépeint l'abnégation de la mère, les angoisses de la femme, les ardeurs de l'amant. Il a tout ressenti, il a tout enregistré, il a tout éprouvé et tout vécu.

Comment expliquer qu'une « dispersion » tant de fois multipliée n'ait pas provoqué l'effritement de toutes ses facultés créatrices ? Comment comprendre qu'une telle démesure n'ait pas tari les trésors d'une imagination si peu soucieuse d'elle-même ? Comment concevoir que des flots de vic, répandus avec tant de désintéressement, n'aient pas épuisé l'auteur de *La Comédie humaine* ? Faut-il penser, contrairement à ce que nous enseignent les lois élémentaires de la physique ou de la psychologie, que la prodigalité ne mène pas à l'anéantissement, quand elle prend sa source en Balzac ? Rivé au monde extérieur avec la passion qui l'anime en toutes choses, il semble que Balzac n'aurait pas dû résister aux charmes du spectacle qui se déroulait sous ses yeux. Si les attraits n'étaient venus que du dehors, seules les cordes de la sensibilité et celles de la volupté auraient été touchées chez ce grand jouisseur. Sa volonté se serait engourdie. Son imagination se serait fixée sur les faits et sa mémoire figée dans le souvenir. Ses regards auraient

été fascinés par l'ampleur du spectacle et son âme aurait succombé sous le poids des jouissances. Ses sentiments enfin se seraient désagrégés sous l'effet des sensations pour augmenter encore les points de contacts avec le monde ordinaire, source de toute délectation. Jamais l'observation ne se serait organisée en vue de l'œuvre. Elle se serait constituée pour elle-même.

Or Balzac ne s'est pas seulement penché sur le monde, il s'en est emparé dans une œuvre qui en est l'un des reflets, l'une des représentations possibles les plus complètes. Par quels moyens ? En vertu de quels privilèges ? C'est ce que lui-même a essayé de nous faire comprendre dans le passage suivant :

« Donc l'écrivain doit avoir analysé les caractères, épousé toutes les mœurs, parcouru le globe entier, ressenti toutes les passions, avant d'écrire un livre; ou les passions, les pays, les mœurs, les caractères, accidents de nature, accidents de morale, tout arrive dans sa pensée. Il est avare, ou il conçoit momentanément l'avarice, en traçant le portrait du *laird de Dumbiedikes*. Il est criminel, conçoit le crime, ou l'appelle et le contemple, en écrivant *Lara*.

Nous ne trouvons pas de terme moyen à cette proposition cervico-littéraire.

Mais, à ceux qui étudient la nature humaine, il est démontré clairement que l'homme de génie possède les deux puissances.

Il va, en esprit, à travers les espaces, aussi facilement que les choses, jadis observées, renaissent fidèlement en lui, belles de la grâce ou terribles de l'horreur primitive qui l'avaient saisi. Il a réellement vu le monde, ou son âme le lui a révélé intuitivement. Ainsi, le peintre le plus chaud, le plus exact de Florence n'a jamais été à Florence; ainsi, tel écrivain a pu merveilleusement dépeindre le désert, ses sables, ses mirages, ses palmiers, sans aller de Dan à Sahara.

Les hommes ont-ils le pouvoir de faire venir l'univers dans leur cerveau, ou leur cerveau est-il un talisman avec lequel ils abolissent les lois du temps et de l'espace?... La science hésitera longtemps à choisir entre ces deux mystères également inexplicables. Toujours est-il constant que l'inspiration déroule au poète des transfigurations sans nombre et semblables aux magiques fantasmagories de nos rêves. Un rêve est peut-être le

jeu naturel de cette singulière puissance, quand elle reste inoccupée!

Ces admirables facultés que le monde admire justement, un auteur les possède plus ou moins larges, en raison du plus ou moins de perfection ou d'imperfection peut-être, de ses organes. Peut-être encore, le don de création est-il une faible étincelle tombée d'en haut sur l'homme, et les adorations dues aux grands génies seraient-elles une noble et haute prière! S'il n'en était pas ainsi, pourquoi notre estime se mesurerait-elle à la force, à l'intensité du rayon céleste qui brille en eux? »

VII

Nous étonnerons-nous de constater que le style de Balzac n'a pas été pris au sérieux! A part des exceptions fort honorables, à part les poètes, Lamartine, Hugo, Gautier, Baudelaire, Hugo von Hofmannsthal, l'homme n'a d'ailleurs pas été compris davantage. Ceux qui l'ont connu n'ont souvent vu en lui qu'un hâbleur, « une manière de bateleur et de commis voyageur de la pensée, un illustre Gaudissart ou un Turlupin qui fait la réclame et la relape pour les richesses spirituelles les plus hautes et les plus raffinées, et qui les compromet aussi par son soutien bruyant et lourd ». Enchaîné au monde imaginaire qu'il crée dans la solitude de la nuit, Balzac est ridicule dans ses prétentions mondaines. Il se montre excessif en tout. Il est compromettant. De plus, marqué par le labeur de ses veilles, la tête légèrement inclinée sous le poids de la vaste société qui y germe, il n'est pas toujours maître de sa folle imagination. Il confond réalité et fiction. Il succombe à son génie.

On connaît le Balzac collectionneur. Que d'émotions le saisissent, quand il passe le seuil d'un bric-à-brac! N'espère-t-il pas découvrir un Rembrandt à sept francs ou une coupe de Benvenuto Cellini à douze sous! On connaît le Balzac spéculateur. Après la malheureuse aventure de son imprimerie qui l'a chargé de dettes pour le reste de ses jours, ne s'avise-t-il pas de songer aux millions que lui rapporteront des mines inexploitées en Sardaigne! Ne voit-il pas des ressources inépuisables au

fond de son projet de cultiver des ananas près de Paris! C'est toujours l'expression d'une même énergie qui cherche une issue pour s'épanouir dans le champ des activités humaines. Dans le monde, Balzac est assujéti aux défauts de ses propres qualités. A ceux qui prétendent le juger sur de telles apparences, il semble déjà trop grand, même quand il ne fait que paraître. Mais ne nous y trompons pas : « Celui qui parut un fou à ses contemporains fut en réalité l'intelligence artistique la plus disciplinée de l'époque; l'homme que l'on raillait comme le pire des prodiges fut un ascète avec la persévérance inflexible d'un anachorète, le plus grand travailleur de la littérature moderne⁷⁹. »

A l'écoulement monotone des minutes, il a substitué une série d'instantanés privilégiés, dont le plus court favorisait encore l'éclosion d'une chaîne de pensées.

« Combien d'événements se pressent dans l'espace d'une seconde, et que de choses dans un coup de dé⁸⁰! »

« ... moi qui fais tenir cent ans d'existence en une seule nuit⁸¹... »

Dans une lettre, Zulma Carraud lui disait :

« Cher, vous prêtez au temps l'élasticité de votre imagination; vous le pressurez par avance et croyez en obtenir au delà du possible, et vous ne songez guère au positif qui, sous la forme de M. Carraud, s'offre à vous avec sa rectitude mathématique. Je concevrais ce rêve perpétuel dans l'ordre moral; pour ma part, je m'y complais, mais, en fait de minutes!... Puis les années arrivent, et, bien que vous pensiez plus en un instant qu'un homme qui vive en un jour, encore ne pouvez-vous mettre en réserve assez de loisirs pour jeter un regard en arrière dans votre vie; et celui que vous plongez dans l'avenir est si ténu, et tient si peu de compte des milieux qu'il traverse, que le profit qu'il devrait rendre en est annulé⁸². »

Il fera dire à Félix de Vandenesse, dans *Le Lys dans la vallée* :

« Quand j'avais quelques heures à moi, j'y faisais tenir toute une vie de voluptés⁸³. »

N'est-ce pas la première fois que, dans la littérature française, il est légitime de penser que la puissance, la force et la volonté suffisent à consacrer la valeur d'une œuvre romanesque ?

Mais Balzac n'a pas été seulement ce qu'il a paru être. Les contradictions qui parsèment sa vie ne nous retiendront pas. La réponse au problème de la création se trouve dans les textes. Les rapports entre l'homme et l'écrivain, les corrélations entre l'un et l'autre ne s'organisent pas toujours selon un mode de compensation réciproque. Entre elles, il n'y a pas d'interférences nécessaires, car, sur le plan de la psychologie, l'endroit a une infinité d'envers possibles. En outre, le jeu des rapports entre l'homme dans le monde et le créateur d'un monde risque d'être faussé par les contingences historiques et sociales qu'implique la situation du premier, et par la relative liberté sous-entendue par l'activité créatrice du second. L'homme dans le monde n'est souvent qu'un élément de ce monde, tandis que, créateur d'un monde, il en est le légitime propriétaire, le législateur souverain. Il ne nous livre pas seulement sa vie, mais sa pensée. Et peut-être ne le connaissons-nous vraiment qu'à travers son œuvre.

« Le vrai poète, dit un personnage de *Modeste Mignon*, doit alors rester caché comme Dieu dans le centre de ses mondes, n'être visible que par ses créations⁸⁴. »

« Les hommes illustres d'une époque sont tenus de vivre à l'écart. Ne sont-ils pas les oiseaux de la forêt ? ils chantent, ils charment la nature, et nul ne doit les apercevoir⁸⁵. »

CHAPITRE DEUXIÈME

LE PROBLÈME DE L'OBSERVATION ET DE LA VISION

I

Les singularités que nous nous sommes plu à dégager de l'œuvre de Balzac résultent d'une comparaison qui, en soi, n'est pas valable. Comparer le monde de *La Comédie humaine* à la partie de l'univers sensible qui lui a servi de modèle, c'est se condamner à mesurer indéfiniment la distance qui sépare l'œuvre d'art de l'original concret qui l'a inspirée. Or, dans le roman, le détail, inessentiel souvent dans la vie, n'est jamais absurde, pas plus d'ailleurs qu'il n'est inutile. C'est pourquoi il n'est jamais *anormal*. Il est extraordinaire parfois, mais non point insolite, car il tombe toujours sous la nécessité d'autres faits qui, en le déterminant comme ceci plutôt que comme cela, le rattachent à l'ensemble de l'édifice, dont il raffermi et consolide la structure, puisqu'il en épouse la forme.

La Comédie humaine n'est pas la reproduction précise et exacte de la réalité extérieure. Un je-ne-sais-quoi distingue ces deux mondes, sans nuire jamais à la subtilité de certains de leurs rapports. De l'un à l'autre, il n'y a en effet pas de fossé infranchissable. La même relation les concerne tous deux, et, pourtant, les contours de l'un ne délimitent pas la forme de l'autre. Il y a entre eux une espèce de dissimilitude, une sorte de désaccord, un manque ou un défaut de connexion, mais non pas l'absence de toute liaison, et c'est pourquoi, en les considérant, nous ne parlerons ni de rupture ni de scission, mais plutôt d'une dérogation à des principes,

d'une déviation et d'un décalage. Bref, nous nous efforcerons de montrer que de l'un à l'autre il s'agit moins d'une opposition ou d'une contradiction que d'une concurrence ou d'une rivalité de nature.

Si, dans l'univers visible, un fait est historiquement vrai par la raison qu'il est advenu, dans l'œuvre il n'a, pour toute vérité, que celle dont il se charge, que celle qu'il se donne ou qui lui est donnée. C'est parce que l'œuvre est à soi-même son propre fondement, c'est parce qu'elle est en soi et pour soi principe et limite de sa propre expression d'être, qu'elle peut rivaliser d'authenticité avec l'être des choses dans le monde. Et, dans la mesure où elle oppose à la contingence de l'être objectif, à son irrationalité, la nécessité qui la détermine à se manifester plutôt sous cette forme que sous telle autre, elle a vaincu la résistance de la matière; elle a concilié la réalité et la fiction.

Ainsi comprise, toute création littéraire présuppose la possession du monde entier, ou si l'on préfère, la possibilité, pour le créateur, de s'affranchir de l'entrave du temps et de se dérober à la fluidité du *devenir*, pour s'octroyer, face à son monde, les pouvoirs du Demiurge en qui se trouve déposée, comme dans un éternel présent, la faculté de connaître intégralement les choses. Quand Chateaubriand écrit que « chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger », il ne se réfère qu'à la puissance évocatrice du souvenir et ne tient compte que d'elle. Il pense, pendant son séjour en Italie, aux grèves et aux bruyères de son Armorique natale. Le présent et le passé se combinent sous l'effet seulement du vague, de l'imprécision des sentiments.

Pour Balzac, la signification et la réalité du monde qu'on habite sont d'autant plus profondes que l'autre monde, celui que l'on porte en soi, n'est pas uniquement composé de tout ce qu'on a vu et aimé, mais est la forme sous laquelle le premier apparaît, après qu'on l'a exploré et compris, après qu'on s'est assuré de sa possession. Il ne s'agit pas de se créer l'illusion de vivre dans le même instant du temps, en actualisant perpétuellement le moment vécu dans le présent; il ne s'agit pas de fuir le vieillissement, ni de précipiter son être dans un état second, où l'âme des choses régnerait en nous dans les conditions d'une pureté inaltérable, et de

se situer ainsi aux portes de l'éternité. Il faut pouvoir distribuer les êtres et les faits selon le principe de la finalité la plus stricte et les réduire, les uns et les autres, à la dénomination commune d'*effets*, afin que, par l'énonciation des attributs de chacun de ceux-ci, nous puissions remonter à la cause suprême et, par là, nous assurer cette possession de l'univers.

Pourquoi s'étonner, dès lors, si Balzac cherche moins à reproduire la réalité sensible dans ses effets que dans ses causes, telles que lui les imagine ? Dans le domaine de l'art, rien n'a été porté à l'existence aussi longtemps que la cause de l'être reste invisible dans l'être lui-même. Un événement n'a de valeur que dans la mesure où il véhicule ostensiblement avec lui sa raison d'être. Il est néant tant qu'il se trouve en dehors de toute détermination. Il ne se suffit donc pas à lui-même, et sa concrétude, sa présence dans le monde, ne lui confère aucun rang dans l'échelle des valeurs réelles. Il reste inauthentique tant que les causes de sa promotion à l'être nous échappent, tant qu'elles sont inintelligibles. Dans *La Comédie humaine*, la vérité du fait est d'autant plus éclatante que les différentes étapes du devenir qui préside à son avènement nous sont mieux connues. Ainsi, les difformités du monde balzacien, que d'aucuns considéreront toujours comme des négligences, se rapportent indirectement à cette part d'irrationalité qu'implique l'existence de l'homme, condamné d'avance par le verdict de la mort. Pour le vrai créateur, pour celui qui, comme Balzac, surprend une confidence à travers toutes les formes de vie, une telle destinée est irrecevable aussi longtemps que tout ce qui, en elle, participe de l'accidentel n'a pas été répudié. Il s'agit donc, pour lui, de rivaliser d'efforts avec l'existence et d'anéantir, en elle, cette part d'irrationalité. Pourquoi se refuser à admettre que cet acharnement sur l'absurde prend la forme d'une volonté qui veut s'imposer au destin, puisque tout le côté anormal du monde balzacien procède d'une application abusive de cette volonté, considérée comme le seul moyen dont l'homme dispose pour supprimer l'aspect anarchique et incohérent de la vie ? Du moment que tout s'enchaîne, l'absurde se confond avec l'irréel. Il est l'irréalité qui s'abolit elle-même, parce que l'existence tout entière a été rendue explicite. Le fait le plus extraordinaire est avéré, est authentique et vraisemblable, car il trouve, instaurée en lui par son propre devenir, sa rai-

son d'être réel. Il est et ne peut pas ne pas être, simplement parce qu'il est *devenu* et non *advenu*.

Ainsi, créer c'est avant tout élaborer l'idée d'un déterminisme intégral, dont *La Comédie humaine* est l'expression géniale. Cependant, pour être absolue, une telle création ne doit pas concerner l'action seulement, mais aussi le temps. Il faut que l'écoulement de ce dernier soit également soumis au déploiement d'une énergie unique, susceptible de provoquer un drame en se concentrant ou de supporter l'exposition des faits, c'est-à-dire, leur devenir, en se distendant. Il faut que l'être apparaisse à travers son développement, à travers son vieillissement, au milieu de ce qui le mûrit et comme emporté par un flot qui s'écoule. Il faut qu'il apparaisse comme un *être fait*, façonné par le temps, et non plus comme un *être-là*, donné de toute éternité, et donc hors du temps. Il faut enfin que les moments, chargés de la maturation de tous les éléments du roman (personnages, milieux, actions, événements, situations, dénouements, etc.), se succèdent sur le fond continu de la durée, comme l'effet succède à la cause dans la conscience d'un tel déterminisme. Dans l'ordre d'une imbrication aussi totale, où tout ce qui existe n'existe qu'en fonction de sa nécessité et de son efficacité, où le moindre élément est un organe et où le moindre rapprochement équivaut à une sorte de synonymie, qui ne serait pas convaincu que l'aspect singulier et anormal de *La Comédie humaine* a pour origine la propension de Balzac à tenir pour vrai et réel ce qui, tout en étant probable, n'est cependant encore que possible ? C'est en vertu de la croyance que l'explication de la chose est plus réelle, plus vraie et plus concrète que la chose elle-même, que le possible revêt, aux yeux de l'auteur d'une œuvre ainsi conçue et ainsi réalisée, la forme de la réalité. Si tout ce qui existe est en raison de son devenir, ce devenir n'est pas fondé seulement dans l'espace, par l'interaction des éléments d'un milieu, mais aussi dans le temps, par les échanges et l'espèce de maturation qui s'opèrent à l'intérieur de l'enchaînement de tous les moments. Tout se transforme en fonction de l'ensemble.

« Rien n'est plus frappant à cet égard que le désintéressement graduel que Balzac et son lecteur éprouvent, à mesure que le roman avance, pour l'être et l'histoire du personnage balzacien. S'il avance, pour sa part, de plus en plus dra-

matiquement dans l'accomplissement de son destin, la pensée s'enfonce de plus en plus, au contraire, dans la direction opposée, où se situent les causes de son destin. Ce qu'il *devient* a de moins en moins d'importance en comparaison de ce qui le *fait devenir*². »

C'est dans la perspective de ce déterminisme qui domine le monde balzacien, que nous essaierons de résoudre le problème de l'observation et de la vision. Nous partirons d'une étude déjà publiée et dont la thèse, généralement admise aujourd'hui par les spécialistes de *La Comédie humaine*, illustre l'un des aspects les plus importants de la création balzacienne. Nous reprendrons à notre compte le résultat des études faites par M. Bernard Guyon, à propos de la genèse du *Médecin de campagne*. Résumons d'abord les faits essentiels.

II

Dans une lettre datée d'Aix-les-Bains, le 30 septembre 1832, et adressée à l'éditeur Mame, Balzac parle d'un « petit volume in dix-huit comme *Atala, Paul et Virginie, Le Vicaire de Wakefield, Manon Lescaut, Perrault, etc.* » Ce sera sans doute une « excellente affaire », lui écrit-il, car le livre a été fait pour « aller entre toutes les mains; celles de la jeune fille, celles de l'enfant, celles du vieillard et même celles de la dévote »; du moins, il a été conçu dans cet esprit, puisque « la portière et la grande dame pourront [le] lire ». Bref, une œuvre édifiante dans toute l'acception du terme. On fera même un peu de réclame dans le *Journal des Connaissances utiles*, qui appartient à Girardin, un ami de Balzac, « lequel a 100 000 abonnés », et il ferait bon voir qu'un ami aussi soucieux de répandre les bonnes recettes, refuse de soutenir un ouvrage qui va « essentiellement dans son cadre³ »!

En fait, la réalité est un peu différente. Balzac s'inquiète moins de se faire passer pour un auteur vertueux que d'arracher, à tout prix, mille francs à son éditeur, afin de pouvoir accompagner, en Italie, la femme dont il s'est épris, une personne de condition, dont la société,

voire l'amitié ou l'intimité, est d'autant plus recherchée et estimée par notre grand homme, qu'elle semble enfin justifier ses prétentions mondaines, une duchesse, pour tout dire, une « vraie duchesse, bien dédaigneuse, bien aimante, fine, spirituelle, coquette, rien de ce que j'ai encore vu ! dit-il, un de ces phénomènes qui s'éclipsent, et qui dit m'aimer, qui veut me garder au fond d'un palais, à Venise... [...] et qui veut que je n'écrive plus que pour elle; une de ces femmes qu'il faut absolument adorer à genoux quand elles le veulent, et qu'on a tant de plaisir à conquérir; la femme des rêves!... jalouse de tout ! »

Ainsi, cette œuvre que nous admirons tant pour sa haute inspiration, cette œuvre qu'on dit tout imprégnée des sentiments bouleversants que son auteur éprouva dans une cellule de la Grande-Chartreuse, cette œuvre écrite à la lumière des deux sources les plus nobles et les plus pures, l'Évangile et le Catéchisme, Balzac ne la considère, au moment où il la conçoit, que comme une très bonne spéculation, une excellente affaire ! Et ce n'est pas tout ! Car, en plus du succès de l'entreprise dont il mouaie déjà la valeur, on n'ignore plus, de nos jours, qu'il nourrissait la secrète ambition de se tailler, grâce à elle, une bonne petite renommée d'homme averti en matière politique, ce qui augmentera certainement ses chances aux élections auxquelles il projette de se présenter. Comment comprendre autrement ce qu'il ajoute, en post-scriptum, à cette longue lettre ?

« Et vivons dans l'espérance de faire une belle édition en vingt-quatre volumes de mes œuvres, quand j'aurai une réputation à la tribune; car mon élection est chose arrêtée dans les sommités du parti royaliste en cas d'élections générales... »

Que de passion, que de naïveté aussi dans le cœur de cet homme rongé par la crainte de voir avorter ses projets, troublé par la peur de devoir renoncer à un rêve si près de se réaliser ! Mais le fait est là dans toute sa brutalité : d'abord, dans les lettres à sa mère et dans celles à Zulma Carrand, puis dans celle adressée à Maine, ainsi qu'à travers les diverses étapes manuscrites du roman.

Indiscutablement, quelques-uns des passages les plus édifiants du *Médecin de campagne* ont été rédigés avec l'intention bien précise d'en tirer des avantages matériels,

sur la base donc d'une sincérité pour le moins douteuse. Balzac, il est vrai, a décidé de ne pas signer cet ouvrage. Comment l'aurait-il pu d'ailleurs ? N'était-il pas déjà, en vertu d'un contrat antérieur, l'obligé de Gosselin, un autre éditeur, qui était fermement résolu à ne plus lui payer des œuvres à peine ébauchées et dont la réalisation était sans cesse reportée ? Balzac le reconnaît expressément : signer ! « ... je ne le puis pas consciencieusement, écrit-il, ... je veux être toujours, malgré les calomnies, un homme honorable... » Cependant, il avoue quelques lignes plus bas, à la fin du même paragraphe : je mettrai mon nom « l'effet produit, la deuxième édition venue », et il poursuit : « Enfin, je ne vous empêche pas de la faire savoir en dessous main, de le faire dire par les journaux ; et, du reste, j'ai mis une épigraphe signée de moi⁶. »

N'est-ce pas ménager la chèvre et le chou ? Gosselin n'aura rien à redire, et, si le livre est bien accueilli, l'auteur sera connu et le candidat aura quelque chance d'être élu aux prochaines élections.

Une aventure allait pourtant bouleverser les projets de Balzac et ruiner ses plus belles espérances. Le départ d'Aix-les-Bains était prévu pour le 5 octobre. On avait décidé d'aller d'abord à Genève, d'où l'on partirait le 10 pour l'Italie. Mais à l'allégresse des premières lettres qu'il adresse, le 23 septembre, à son amie Zulma Carraud et à sa mère, et dans lesquelles il annonce que son « voyage d'Italie est décidé⁷ », succède un désespoir complet, exprimé dans une autre lettre, datée du 10 octobre et écrite de Genève : « Mon Dieu ! [dit-il à Zulma Carraud], me voilà derechef assailli de chagrins plus amers que ceux dont j'ai subi l'action ! Il faut renoncer à mon voyage d'Italie⁸. » Que s'était-il passé ? Une rupture, à la suite de laquelle la duchesse de Castries poursuivait seule son chemin. Mais cette rupture allait permettre à Balzac de faire de son petit volume « de six à sept feuilles in dix-huit sans luxe autre qu'un papier propre et une jolie impression⁹ », une œuvre qui devait le « mettre hors de page¹⁰ », selon l'expression qu'il utilise quelques mois plus tard.

Ce livre, conçu dès l'origine, sans doute, « comme une œuvre à la fois d'édification morale et de propagande électorale¹¹ », ne sera terminé qu'à la fin du mois de juillet 1833 : « *Le Médecin de campagne* est achevé¹² », écrira-t-il à Zulma Carraud. Achevé, oui ! mais avec dix

mois de retard. Pouvons-nous en déterminer la raison ?

Au départ, *Le Médecin de campagne* devait être un petit roman distinct des autres par l'absence d'une forte action dramatique. Il s'agissait même d'une œuvre de circonstance. Cependant, des adjonctions massives avaient fait surgir de graves problèmes d'ordre esthétique. Des scènes que rien ne préparait se succédaient sans lien, au gré d'une promenade dans la campagne. Des personnages se rencontraient en cours de route, créant parfois une ambiance que le romancier décrivait en quelques phrases, puis se séparaient et disparaissaient sans qu'on les revoie jamais. Le récit progressait ainsi de rencontre en rencontre sans aucune nécessité. Aussi était-il à craindre que le lecteur ne retire qu'ennui et fatigue des discussions politiques que Benassis et Genestas développaient au hasard de telle entrevue ou de telle visite. Ballotté d'un point de vue à un autre par le remous incessant des opinions échangées, il eût fini par se lasser et par s'impatienter. Balzac ne fut pas long à s'apercevoir de son erreur. Il reprend son texte, le remanie, y introduit des considérations plus personnelles, et même des sentiments plus intimes, ceux qu'il a éprouvés et que B. Guyon n'a eu aucune peine à identifier dans le roman.

Notons qu'avant le départ de la duchesse de Castries, Balzac disposait déjà d'une bistoire et d'un décor naturel merveilleux. Mais, pour comprendre la suite, il convient de tenir compte des remarques faites par B. Guyon à propos d'une étude publiée par G. Faure dans la *Revue hebdomadaire* du 3 novembre 1917 et reprise, l'année suivante, dans la deuxième série des *Paysages littéraires*¹⁸.

B. Guyon a montré combien il est difficile d'identifier et le village et le héros du *Médecin de campagne*. Au docteur Amable Rome, né à La Grave en 1781, proposé par G. Faure, il oppose d'autres noms, qui paraissent tout aussi valables : Périollas, le docteur Bossion de L'Isle-Adam, Jean-Frédéric Oberlin, pasteur au Ban-de-la-Roche, près de Strasbourg. Quant au village, que G. Faure avait identifié à Voreppe, dans le Dauphiné, B. Guyon ne semble pas en faire plus de cas, et il conclut son argumentation en ces termes : « Tout de même, ne serait-il pas plus simple de supposer que, dans sa description, le romancier n'avait en vue aucun village déterminé, qu'il emprunta tel ou tel trait aux divers

villages qu'il avait traversés et qu'il composa le visage du bourg comme le visage de son héros avec des éléments empruntés à la réalité sans que ni l'un ni l'autre aient été copiés sur un original précis ? On en conviendra volontiers, les arguments d'ordre topographique ou géographique invoqués par G. Faure sont peu probants¹⁴. »

Après la rupture de Genève, Balzac conserve le plan général de son récit, mais en bouleverse complètement le détail. Il repense son œuvre. Il en a le temps maintenant. Les mille francs qu'il voulait tirer de son travail sont moins urgents. Mais comme il se trouve sous le coup d'un grand malheur et qu'il souffre dans sa vanité à l'idée d'avoir perdu la belle duchesse, il se glisse sous la peau de son héros, lui applique un autre passé, plus malheureux, plus triste, plus affligeant, dans lequel on peut reconnaître le long lamento balzacien du moment. Ainsi, le Benassis de la *Confession inédite* se distingue de plus en plus de ses modèles antérieurs et subit l'influence d'une partie au moins des sentiments qui assaillent Balzac. « Pas à pas, nous pouvons ainsi le suivre dans ses confidences, vérifier celles-ci par des textes de sa correspondance, contrôler ce travail continu d'idéalisation artistique du réel¹⁵ ».

Mais cette fois, Balzac a décidé d'écrire une œuvre et non plus un article de propagande, méprisable en soi. Pourra-t-il se satisfaire de la plainte, du gémissement, qu'il introduit dans la biographie de Benassis ? Pas davantage. La *Confession* du docteur ne sera pas publiée sous cette forme. Sa conscience d'artiste, toujours si étonnamment scrupuleuse et sensible en ces occasions, l'avertit du danger qui le menace : il risque de se laisser surprendre par le réel vécu, par la réalité extérieure, et de faire œuvre de copiste.

Balzac reprend une fois encore son texte. Il s'efforce de susciter l'intérêt au moyen d'ajouts savamment distribués dans le corps du récit et chargés d'annoncer les scènes, de les préparer. Mais bientôt, cette correction lui paraît, elle aussi, insuffisante. Ces préparations ne pouvaient donner à l'œuvre qu'une unité technique. Or le roman souffrait d'un manque d'unité spirituelle. Sans hésiter, Balzac procède à de nouveaux remaniements. Il cherche alors à introduire dans son roman une atmosphère de sainteté grâce à un choix minutieux de scènes qui, en vertu de leur simplicité naturelle et de leur

valeur morale, illustrent des formes d'édification. A l'aide d'un récit, soutenu par de si nobles prétentions, il crée, dans l'âme du lecteur, des îlots de sûreté où peuvent désormais se confondre des impressions de grandeur et de paix. Cette unité suprême, Balzac la découvre dans l'Amour et dans la Religion. « Ainsi, déclare B. Guyon, la religion donne au livre sa tonalité générale. Et c'est elle aussi, en fin de compte, qui donne aux différents personnages leur ressemblance la plus intime, car elle est la source commune de leur grandeur spirituelle, faite de résignation dans le malheur, et de confiance en la Providence¹⁶. »

Assurément, Balzac a d'abord ressenti diverses émotions. L'une d'elles a même été très pure. Il l'a éprouvée dans une cellule de la Grande-Chartreuse. Une autre a été provoquée par la sévère beauté d'un paysage alpestre. Combinées, elles ont pu faire naître peu à peu d'anciens souvenirs. Ce furent peut-être les merveilles descriptions de *La Nouvelle Héloïse*, la belle image d'un pasteur anglais, immortalisé par Goldsmith, ou celle d'un officier de l'Empire, Périollas, accompagnée de celle du docteur Rome, médecin philanthrope de Voreppe, ou celle du docteur Bossion, ami intime d'un charmant vieillard, l'abbé de Villiers-la-Faye, très estimé de Balzac, ou celle enfin du pasteur Jean-Frédéric Oberlin, tous personnages dont nous avons déjà cité les noms. Bientôt, la vie exemplaire de ces modèles de vertu, leurs actions tout empreintes de dévouement et d'abnégation, les traits de leurs visages même se sont confondus dans l'esprit de Balzac et ont concouru à la réalisation d'une représentation idéale unique. Celle-ci, constituée de réminiscences, puisées pourtant aux sources les plus réelles, cristallisa d'abord sous l'effet de la tristesse qui accablait Balzac au moment où, seul à Genève, abandonné de sa duchesse, il était en proie aux pires désillusions. Mais la *Confession* de Benassis reste inédite sous cette forme. L'auteur de *La Comédie humaine* ne peut se satisfaire d'un aveu. Il lui faut plus de liberté. Son génie créateur ne supporte pas d'être prisonnier du réel concret. Il veut structurer et ordonner son œuvre pour elle-même, comme un monde clos, et la soumettre à une attraction différente de celle qui, à travers des souvenirs, tend seulement à la rattacher à une expérience vécue.

Bref, « ... à l'exécution tout a changé¹⁷ ». L'œuvre

réalisée a été toute différente de l'œuvre pressentie. L'inspiration s'est modifiée et, avec elle, la forme et le fond. Nous pourrions penser que nous nous trouvons ici en présence d'un cas particulier, qui ne s'est jamais plus répété. Bien ne serait plus faux. Dans la *Préface* de la première édition du *Cabinet des Antiques* et de *Gambara*, parue en 1839, il y a un passage important, qui concerne précisément cette question. Balzac y affirme qu'« il en a été, pour chacune des portions des *Etudes de mœurs*, comme de l'ouvrage pris dans son entier : toutes les proportions ont été dépassées à l'exécution¹⁸ ». Aveu qui, pour nous, est de la plus grande importance.

Ainsi, « ce que Balzac a ressenti lorsqu'il a retardé si longtemps l'achèvement de son œuvre, ce n'est pas tant le besoin de laisser mûrir son œuvre, de laisser grandir lentement son enfant nouvellement conçu, qu'une prise de conscience graduelle de son importance, prise de conscience contemporaine de la rédaction, et qui n'a pas cessé de devenir plus forte au cours des jours et des mois consacrés à corriger les épreuves que lui renvoyait son imprimeur. Nous sommes ici en face d'une loi essentielle de la création littéraire chez l'auteur de *La Comédie humaine* et dont l'histoire du *Médecin* ne nous offre qu'une illustration particulièrement éclatante¹⁹ ».

Cette exigence autre, ce je-ne-sais-quoi, qui donne à l'œuvre son poids et dont nous avons prévu l'importance dans notre premier chapitre, ne serait-elle pas cause des modifications sur lesquelles nous nous sommes attardé à propos du *Médecin de Campagne* ? Ne serait-elle pas cause encore de ces difformités, de ces anomalies dont l'origine n'a pu être décelée avec précision jusqu'ici ? Il est difficile de le savoir. Constatons, pour l'instant, que tout se passe comme si, pour Balzac, grâce à une observation peu ordinaire, à une observation magique ou intuitive, exceptionnelle de toute manière, des rapports insoupçonnés se dégageaient des choses et de tout ce qui participe de la vie.

Trouvons-nous une solution à ce problème sur le plan de l'observation ?

III

De très nombreux passages de *La Comédie humaine*, des *Œuvres diverses* et de la *Correspondance* nous révèlent toute l'importance que Balzac a reconnue au génie de l'observation. Dans la *Théorie de la Démarche* de 1833, une année environ après la publication de *Louis Lambert*, il affirme que :

« L'observateur est incontestablement homme de génie au premier chef²⁰. »

Dans *La Duchesse de Langeais*, de 1834, il va jusqu'à écrire que :

« Le génie de l'observation [...] est presque tout le génie humain²¹. »

Dans une lettre adressée à Zulma Carraud entre le 14 et le 24 août 1835, il se demande si le pauvre Emile Chevalet, le protégé de son amie, possède au moins l'une des nombreuses qualités requises par le métier d'écrivain ; et, sceptique, il s'écrie :

« A-t-il le génie observateur²² ? »

Dans la *Préface* de la première édition du *Cabinet des Antiques* et de *Gambara*, soit en 1839, nous trouvons le passage suivant :

« Il est aussi facile de rêver un livre qu'il est difficile de le faire.

La plupart des livres dont le sujet est entièrement fictif, qui ne se rattachent de près ou de loin à aucune réalité, sont mort-nés ; tandis que ceux qui reposent sur des faits observés, étendus, pris à la vie réelle, obtiennent les honneurs de la longévité²³. »

La même année, dans la *Préface* de la première édition d'*Une Fille d'Eve* et de *Massimilla Doni*, il affirme que :

« Le public ignore à quels travaux de conception un auteur s'engage en poursuivant le vrai

dans toutes ses conséquences, et combien d'observations lentement acquises il faut enterrer dans des épithètes, en apparence indifférentes, mais destinées à surprendre un homme sur mille²⁴. »

Toutes ces citations, et nous pourrions en reproduire d'autres encore, tendent à faire croire que Balzac est allé à la recherche de son univers romanesque, en confiant uniquement à l'observation la tâche de dresser l'inventaire de la réalité extérieure. Mais, à supposer qu'il en ait été ainsi, une question se pose aussitôt, celle que Balzac adresse d'ailleurs à un ami :

« Comment voulez-vous que j'aie le temps d'observer ? J'ai à peine le temps d'écrire²⁵ ? »

En effet, où trouver le temps d'observer les innombrables détails, cette multitude de faits et d'éléments dont se compose une œuvre aussi vaste que *La Comédie humaine* ? Et surtout, observer avec quels yeux, s'intéresser à quels aspects de la vie, se détourner de quels autres ? Et comment choisir ? Selon quel critère ? Où est le vrai, où est le faux ?

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes inquiété de savoir comment le romancier, rivé au monde extérieur avec cette espèce de passion furieuse, cette sorte de frénésie qu'il met en toutes choses, aurait pu résister aux charmes que la réalité sensible n'a manqué d'exercer sur lui. Pour expliquer l'aspect anormal, inédit et si curieux de son œuvre, n'avons-nous pas été amené à énoncer une hypothèse concernant le rôle joué par l'observation ? Nous disions, en effet, que l'observation, à elle seule, n'aurait pu se charger de la réalisation d'une entreprise aussi gigantesque. Les quelques citations suivantes, opposées aux précédentes, corroborent notre supposition.

De la *Préface*, déjà citée, du *Cabinet des Antiques* et de *Gambara*, nous tirons les deux passages ci-dessous :

« Beaucoup de gens à qui les ressorts de la vie, vue dans son ensemble, sont familiers, ont prétendu que les choses ne se passaient pas en réalité comme l'auteur les présente dans ses fictions, et l'accusent ici de trop intriguer ses scènes, là d'être incomplet. Certes la vie réelle est trop dramatique ou pas assez souvent littéraire.

Le vrai souvent ne serait pas vraisemblable, de même que le vrai littéraire ne saurait être le vrai de la nature. Ceux qui se permettent de semblables observations, s'ils étaient logiques, voudraient, au théâtre, voir les acteurs se tuer réellement²⁶. »

Un peu plus bas, Balzac reprend exactement la même idée :

« La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture, qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine à celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable. S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête²⁷. »

Frenhofer, le peintre et le héros du *Chef-d'Œuvre inconnu* soutient exactement la même théorie. Surprenons-le au moment où Balzac le met en scène. Il s'explique sur la mission de l'art :

« La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète! s'écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique. Autrement un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme! Hé bien, essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, l'en figurera le mouvement et la vie. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets! les effets! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main, puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre. Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre! La véritable lutte est là! Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art. Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas! Ce n'est pas ainsi que l'on parvient à forcer l'arcane de la nature. [...] Assurément, une femme

porte sa tête de cette manière, elle tient sa jupe ainsi, ses yeux s'alanguissent et se fondent avec cet air de douceur résignée, l'ombre palpitante des cils flotte ainsi sur les joues! C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il? un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je-ne-sais-quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe; enfin cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surpris. En parlant du point extrême où vous arrivez, on ferait peut-être d'excellente peinture; mais vous vous laissez trop vite. Le vulgaire admire, et le vrai connaisseur sourit¹¹. »

Dans le deuxième des trois articles *Des Artistes* publiés dans *La Silhouette*, en février, mars et avril 1830, Balzac affirme catégoriquement que :

« ... pour les artistes enfin, le monde extérieur n'est rien¹². »

Et, vers la fin de sa carrière, dans une lettre célèbre, datée du 11 octobre 1846 et adressée à Hippolyte Castille, il est toujours persuadé de la vérité de cette idée :

« Tout est petit et mesquin dans le réel¹³ », écrit-il.

Enfin, nous citerons le passage où Léon Gozlan a rapporté l'entrevue que Balzac aurait eue avec Vidocq. Brusquement, comme s'il était excédé par la conversation, Balzac s'écrie :

« — Ah! vous croyez à la réalité! vous me charmez. Je ne vous aurais pas supposé aussi naïf. La réalité! parlez-m'en : vous revenez de ce beau pays. Allons donc! c'est nous qui la faisons, la réalité.

— Non, monsieur de Balzac.

— Si! monsieur Vidocq, voyez-vous, la vraie réalité, c'est cette belle pêche de Montreuil. Celle que vous appelleriez réelle, vous, celle-là pousse naturellement dans la forêt, sur le sauvageon. Eh bien! celle-là ne vaut rien, elle est petite, aigre, amère, impossible à manger. Mais voici la réelle, celle que je tiens, qu'on a cultivée pendant cent ans, qu'on a obtenue par certaine taille à droite ou à gauche, par certaine trans-

plantation dans un terrain sec ou léger, certaine greffe; celle enfin qu'on mange, qui parfume la houe et le cœur. Cette pêche exquise, c'est nous qui l'avons faite : elle est la seule réelle. Même procédé chez moi. J'obtiens la réalité dans mes romans, comme Montreuil obtient la réalité dans ses pêches. Je suis jardinier en livres. »

Et il ajoute, quelques lignes plus bas :

« Ça se fait, ça ne vient pas seul²¹. »

Ce texte est probablement apocryphe. Mais il est tout de même intéressant de constater que le Balzac que Gozlan met en scène est un homme qui précisément ne croit pas en la réalité. Comme si l'auteur de *La Comédie humaine* était aux yeux de ses contemporains celui qui tient en piètre estime la réalité que nos sens nous dévoilent. On connaît l'histoire que Vidocq va raconter à Balzac pour lui prouver qu'il y a des faits réels complets, qui n'ont besoin d'aucune retouche, qui sont là dans la vie tels qu'on pourrait les narrer²². Et on connaît également la surprise de celui-ci au moment du dénouement²³.

Mais, que conclure des principes contradictoires énoncés dans ces deux séries de citations ? Signalons simplement, pour l'instant, la présence d'une contradiction identique sur le plan de l'invention. Elle peut se formuler dans les deux phrases suivantes :

« ... les écrivains n'inventent jamais rien²⁴... »

« La marque distinctive du talent est sans doute l'invention²⁵. »

Nous sommes en pleine contradiction. Que conclure ? Car enfin, l'écrivain, nous voulons dire Balzac, invente-t-il ou n'invente-t-il pas ? Observe-t-il ou n'observe-t-il pas ?

Il observe et il invente.

Nous essaierons donc d'estimer quelle est respectivement la part de l'observation et de l'invention dans la création d'une œuvre comme *La Comédie humaine*. Que faut-il entendre par observation ? Qu'est-ce que l'observation balzacienne ? Quel rôle joue-t-elle dans l'élaboration de son univers romanesque ?

IV

En général, l'observation ne profite qu'au collectionneur à l'affût de curiosités ou de merveilles déjà créées. Elle permet de découvrir ce qui est, mais d'elle-même elle ne crée rien. Elle n'opère dans le réel visible qu'une mise en évidence. Si elle paraît à la fois essentielle et inessentielle à Balzac, il faut admettre que, pour un créateur aussi génial, les faits observés ne sont rien par eux-mêmes, inutilisables donc, à moins qu'on ne les interprète, à moins qu'on ne sache tirer parti de leur contenu. Ainsi, l'action de créer présupposerait une interprétation de la réalité extérieure, néanmoins présente tout entière dans les faits observés. Il ne serait pas absurde de penser dès lors que le romancier, qui se donne pour tâche d'intégrer des faits réels dans son univers fictif, doit soumettre celui-ci à des lois et à des principes équivalents à ceux qui régissent le monde où nous vivons. Mais, à supposer que Balzac ait été omniscent ou qu'il se soit passionné pour toutes les théories cosmogoniques élaborées par l'esprit humain, la science a-t-elle jamais pu s'enorgueillir d'avoir élucidé les mystères mêmes de l'existence ? Il a donc fallu que, sur la base des faits observés, l'auteur de *La Comédie humaine* imagine, invente, pense ou voie le système qui, jusqu'alors, lui faisait défaut ; qu'il se forge ce système et qu'il nous impose à son tour sa propre conception de la vie. L'expression la plus profonde, peut-être, de la création balzacienne ne se trouve-t-elle pas impliquée dans ce double privilège, accordé sans réserve à l'auteur de *La Comédie humaine*, d'éprouver le sentiment de créer non pas un autre monde, mais notre monde vu autrement, et d'y être parvenu non pas par hasard, mais par le seul fait d'avoir rendu inévitable, nécessaire ou fatal, ce qui, en réalité, est simplement possible ou probable ? Donner la vie, la prodiguer et la reproduire sous les formes de ce qui nous semble vrai, en la déterminant dans ce qu'elle a d'irrécusable, n'est-ce pas ce que Balzac considérait comme essentiel dans la *Préface* de la première édition du *Cabinet des Antiques* et de *Gambara*²⁸ ? Mais comment inventer le vrai ? Un texte, tiré

de la Préface de *La Peau de Chagrin*, nous renseignera utilement :

« Beaucoup d'hommes distingués sont doués du talent d'observer, sans posséder celui de donner une forme vivante à leurs pensées...

La réunion des deux puissances fait l'homme complet; mais cette rare et heureuse concordance n'est pas encore le génie, ou, plus simplement, ne constitue pas la volonté qui engendre une œuvre d'art.

Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet²⁷. »

C'est ce que Balzac appelle « l'observation intuitive » ou « seconde vue ». L'observation est moins un œil ouvert sur le monde ou la force qui ouvre cet œil, qu'une prédisposition, ou, affirmons-le dès maintenant, un acte volontaire, qui organise, sur le plan de la fiction, la multiplicité des impressions reçues. Elle n'est rien, ou du moins elle demeure inefficace, aussi longtemps qu'elle n'est pas subordonnée, assujettie, asservie à une force, préexistant à toute tentative d'élaborer le réel concret.

Lorsque Balzac décide de s'asseoir « sur une chaise du boulevard de Gand²⁸ », le démon, dont il parle au début de la *Physiologie du mariage*, s'est déjà emparé de lui, et dès ce moment, il lui est impossible d'observer passivement ce qu'il voit. Seules « les observations qu'une puissance importune lui [fait] faire²⁹ », éveillent dans son imagination cette faculté intuitive, qui lui permet réellement de voir ce qu'il invente peut-être.

Faut-il s'étonner si la réalité sensible lui apparaît, au même instant, sous deux formes contradictoires, et s'il trouve, fixé dans la première, le reflet de l'unité des principes cosmogoniques dont il voit la composition dans la seconde ? Ne crée-t-il pas selon deux modes bien diffé-

rents ? Deux désirs s'expriment en lui, deux obligations le concernent, lorsqu'il observe la nature dans le détail : d'abord, reproduire la vie dans la variété de ses fonctions, ensuite rester vraisemblable. Mais, quand il se laisse entraîner par ses facultés intuitives, il imagine des analogies, des ressemblances entre chacune des formes de vie, leur accorde à toutes un contenu identique, sans se soucier des données de l'observation, et, à la suite d'une série de transformations déterminées toujours par la même intuition, il passe à la synthèse de toutes les correspondances entrevues.

Rien n'échappe aux exigences de l'œuvre, au système des lois créatrices, déterminé par une conception pseudo-philosophique et pseudo-métaphysique de l'univers. Le contenu du roman ne coïncide donc qu'imparfaitement et, de toute manière, qu'arbitrairement avec les données extérieures. Mais il est des cas privilégiés où la coïncidence, la superposition des lois de l'œuvre aux lois de la vie est parfaite. Alors, la vie ne se trouve pas seulement reproduite par imitation ou copie, mais recrée par assimilation et analogie. Grâce à quels procédés subtils une telle création a-t-elle pu se poursuivre jusqu'à la réussite ? Nous le verrons plus loin. Remarquons dès maintenant que, si l'observation joue un rôle important, elle n'est qu'une étape de l'élaboration du roman, évidemment primordiale, mais non pas unique. Elle nous mène au seuil du mystère sans nous y introduire toutefois. Il doit y avoir en elle un quelque chose de plus qu'elle-même qui, sous la forme d'une intention, la gouverne et l'oriente. Il est, en effet, extrêmement rare, dans *La Comédie humaine*, de tomber sur un passage où l'observation est pure, dépouillée de toute intention. A travers les différents paliers de la phénoménologie de la création, elle n'apparaît jamais comme un but en soi. On ne peut la considérer comme un principe exclusif. Elle ne constitue qu'un moment de la conception, n'en exprime qu'un des aspects, le plus apparent peut-être, mais non le plus profond. Elle ne représente rien d'absolu. Dirigée, d'une part, vers le monde sensible et soumise, de l'autre, aux impératifs de la création pure, elle est le point de contact éphémère de deux mondes qui, *a priori*, n'ont rien de commun, mais qui vont profiter de leur rapprochement momentané, de l'espèce de synonymie qui les concerne tous deux, pour procéder à des échanges de valeurs. Si l'observation est

une fenêtre ouverte sur le monde extérieur, l'intention qui la domine nous introduit au centre de la création, dans cette région mystérieuse où les idées se plient aux principes qui se forgent, où les idées sont des lois en même temps que des principes de vie.

Ces principes pourraient être antérieurs à toute expérience; mais, si tel était le cas, Balzac ferait un songe et on ne comprendrait pas comment il s'échapperait de ce rêve pour écrire une œuvre, dans laquelle on se plaît à souligner avec quelle précision on retrouve l'image de la société de son temps. Indiscutablement, le fond de la conscience balzacienne, sur lequel se manifestent les premières velléités créatrices, est imprégné du souvenir des faits observés. Mais la conscience de l'auteur de *La Comédie humaine* est plus qu'une mémoire, puisqu'elle relie le contenu de la vision qui saisit le monde dans ses causes. Ainsi, la vision s'empare de toutes les facultés de l'âme. Elle organise la conscience en « un miroir où l'univers tout entier vient se réfléchir, où apparaissent à sa volonté les contrées et les mœurs, les hommes et leurs passions ». En 1831, soit l'année qui suit la publication *Des Artistes* d'où les lignes ci-dessus sont tirées, Balzac est encore plus explicite :

« L'écrivain, dit-il, doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir; sinon, le poète et même l'observateur n'existent pas; car il ne s'agit pas seulement de voir, il faut encore se souvenir et empreindre ses impressions dans un certain choix de mots, et les parer de toute la grâce des images ou leur communiquer le vif des sensations primordiales "... »

Aucun doute n'est donc possible. L'observation est préméditée. Elle n'a lieu et elle n'est efficace que si quelque chose de plus profond qu'elle la provoque. Elle n'est pas dans cet enthousiasme ou dans cet intérêt du savant pour tout ce qui frappe son regard. Elle est dominée, elle aussi, par cette conception énergétique de l'univers, dont nous avons décelé la présence et constaté l'influence. Si elle s'applique à la réalité extérieure, c'est moins pour l'étudier en tant que telle, que pour y découper une série d'images ou un ensemble de représentations, destinées à être refondues, grâce à une puissance

créatrice incomparable, en un organisme original : *La Comédie humaine*. Cette œuvre prétend donc reproduire une autre dimension de l'humain. Elle interprète l'existence en fonction d'un absolu, révélé sur le fond même des choses par l'observation intuitive du réel. Ainsi, ce que par l'observation Balzac cherche à découvrir dans l'univers sensible, c'est la preuve de ce qu'il affirme en fonction de sa propre conception du monde, en fonction aussi de ses propres lois créatrices. Nous l'avons fait remarquer et nous le montrerons plus loin, une telle conception du monde, une telle « philosophie », est directement et exclusivement déterminée par le système des lois utilisées lors de la création de l'œuvre. L'observation n'est donc jamais désintéressée. Elle fait partie intégrante du schème de la création. Elle est, par essence, cet instrument, ce moyen auquel Balzac recourt toutes les fois qu'il a besoin d'un fait objectif et réel pour éprouver et pour illustrer, par un exemple concret, l'authenticité du contenu de sa vision. Ainsi, face à l'univers visible, l'œuvre jouit d'une certaine indépendance. Elle est libre de s'organiser pour elle-même. Et c'est au bout de cette liberté qu'elle trouve sa réalité profonde, qu'elle est pleinement elle-même. Mais ici, le rapport entre l'œuvre et le créateur de cette œuvre se complique singulièrement. Certes, Balzac est bien le propriétaire de l'œuvre qu'il crée; cependant, s'il en est le maître, il en est aussi l'esclave. Lui aussi doit se soumettre aux exigences de sa création, qui s'impose d'autant plus à lui que sa complexion de monde clos est conforme à sa structure interne. L'œuvre se charge d'énergie potentielle à mesure qu'elle se développe, c'est-à-dire que le drame se prépare et prend forme. Le moment venu, elle ne sera grosse que d'une seule possibilité; mais elle la réalisera totalement, absolument.

Ainsi se trouvent justifiés ces longues préparations sur lesquelles s'ouvrent tous les romans de Balzac. Elles répondent à un mode spécifique de création. Pour que le drame éclate, il faut que le rythme du récit s'accélère, que les événements soient prêts à s'entrechoquer, qu'une orientation se dessine, qu'une virtualité unique se manifeste, afin que tout soit précipité dans l'irréversible. L'accomplissement doit être parfait, intégral, entier et radical. Mais, pour qu'une seule cause ait de si grands effets, il est nécessaire que les moments déterminants se soient chargés de toute l'épaisseur, de tout le poids

et de toute la consistance des instants précédents. Il faut que la situation se referme tout à coup sur les personnages et que ceux-ci se sentent entraînés par chacun de leurs actes. Il faut que le retour au point de départ ne puisse plus être envisagé. Dans ce monde replié sur lui-même, dans ce monde dépouillé de toute surcharge, de toute superfluité, dans ce monde enfin où le détail inutile est aussitôt dédaigné, à moins qu'il ne se révèle capable de véhiculer un élément dramatique, le moindre signe, le moindre geste, un regard, un mot, une allusion, sont déjà par eux-mêmes des charges explosives. Dans cette perspective, le « A nous deux maintenant! » de Rastignac n'est plus seulement une décision. C'est un engagement précis, brutal, presque un acte, qui brise on ne sait quoi, mais qui rompt avec le passé, le repousse et le renie, le dépasse et qui, de ce fait, le rend inefficace. C'est une irruption formidable et inouïe du destin dans la vie d'un homme qui, dans un accès de volonté de puissance, se choisit une existence et se soustrait à l'incohérence du hasard. Le « Causons d'affaires! » de Jérôme-Nicolas Séchard s'abat sur la tête de son fils comme un couperet sur le cou d'une victime sans défense. C'est tout Félix Grandet, sa vie, ses habitudes, ses principes, son avarice qu'on retrouve dans son célèbre : « La vie n'est qu'une affaire. » Que d'aveux effroyables dans ce cri : « Elle est morte de moi », poussé par Nucingen, l'homme à l'amour qui tue, l'être au pouvoir maudit, à qui il avait été accordé, en échange d'un malheur, d'un désastre ou d'un désespoir, de réaliser tous ses désirs. Que de sous-entendus, que de malheurs en prévision dans ce cri de Lucien de Rubempré : « Mon Dieu! de l'or à tout prix! » Que de volonté, que de sang-froid ne faut-il pas à Mme de Bargeton, au début d'*Un Grand Homme de Province à Paris*, pour dire au baron du Châtelet, qui lui a ouvert les yeux sur les conséquences que pourrait avoir dans la capitale la connaissance de son concubinage avec Lucien : « Hé bien, faites! »; et Balzac de poursuivre : « Ce mot ne semblait rien, et c'était tout. »

La fréquence de ces raccourcis tend à démontrer que Balzac imagine moins son œuvre qu'il ne la construit. En effet, pour que des paroles, banales en soi, ou que des actes, apparemment sans portée, provoquent les plus épouvantables malheurs, ou présentent parfois aussi des avantages inespérés; pour que des gestes ou des faits,

en soi très simples, aient des conséquences hors de proportions avec cette simplicité même, il a fallu les nourrir de toute la substance de tous les détails antérieurs, et prévoir, dès les premiers paragraphes, non seulement l'intensité de leurs effets dramatiques, mais encore le développement parallèle de tous les éléments de l'œuvre, du temps et de l'action, ainsi que du milieu, de la nature et du lieu. Balzac est libre de choisir n'importe quel sujet de roman, mais son choix une fois fixé, il subit les lois de son univers et doit se plier aux exigences de l'œuvre. Il ne peut s'en départir. Car, pour donner l'impression d'être un monde en soi, l'œuvre ne doit souffrir aucune faille, aucune lézarde, par où pourraient filtrer d'autres possibilités, d'autres combinaisons. Aussi, est-ce le sort de l'imagination elle-même de se rallier au mouvement général et de se soumettre aux nécessités et aux prétentions de l'œuvre. Elle non plus ne jouit pas pour ses exercices d'une liberté totale. Un rôle lui est imparti, des limites lui sont assignées. Elle doit composer avec l'intégralité du système. Mais loin de l'appauvrir, cette obligation lui confère une puissance imprévisible. Elle prévient toute dispersion inefficace ou abusive de ses forces. Elle la concentre uniquement dans les formes connues de la conscience, celles qu'illumine la vision. C'est dans cette obligation, c'est dans cette volonté typiquement balzacienne de devoir rapporter à un centre unique, à un seul principe, le bénéfice de toute exploration, ou peut-être mieux encore, de toute exploitation du réel, que se trouve la réponse à la question que nous avons formulée à la fin de notre premier chapitre, lorsque nous cherchions à savoir en vertu de quel miracle des flots de vie, répandus avec tant de désintéressement par Balzac, n'ont pas tari en lui les trésors d'une imagination si prodigue d'elle-même ? Là, au fond de l'âme, là où les apports de l'observation et les produits irrationnels de l'inconscient se marient pour engendrer, d'une union presque indifférenciée, la connaissance intégrale, l'imagination acquiert le droit d'éveiller un monde de chimères et de songes, sans courir le risque de sombrer dans l'irréel : le symbole, le mythe et le fantastique y ont déjà trouvé des formes poétiques.

Certains passages de l'œuvre et de la *Correspondance* de Balzac prouvent combien le monde tiré de sa vision supplantait parfois, dans son imagination, le monde de

la réalité quotidienne. On rappelle souvent les paroles que le grand romancier aurait prononcées, alors que Jules Sandeau lui donnait des nouvelles d'une malade : « Revenons à la réalité. Qui épousera Eugénie Grandet ? », aurait-il demandé. On rapporte également que, quelques heures avant sa mort, lorsqu'il apprit de la bouche du docteur Nacquart, un de ses meilleurs amis, qu'il ne passerait pas la nuit, Balzac se serait écrié : « Ah! oui, je sais... Il me faudrait Bianchon... Bianchon me sauverait, lui. » Mais peut-on se fier, se demande André Billy, au récit « scandaleux » d'Octave Mirbeau d'où cette phrase est tirée ? Arsène Houssaye a aussi signalé le fait. Malheureusement, ajoute André Billy, « la véracité de Houssaye n'est pas moins douteuse que celle de Mirbeau »⁹. Il est donc probable que, comme la plupart des mots historiques, celui-ci n'a pas été prononcé. Peu importe!

Si réalité et fiction se confondent dans l'esprit de Balzac, faut-il s'en étonner ? L'imagination qui, pour créer *La Comédie humaine*, a su puiser le vrai aux sources de toutes les connaissances, tant logiques qu'analogiques, renierait-elle son œuvre, douterait-elle de la valeur des principes qu'elle s'est forgés, alors que son prodigieux enfantement lui démontre, à chaque nouveau contrôle, à chaque nouvel examen, qu'elle est parvenue à animer un monde en rendant simplement probable tout ce qui, dans notre univers, ne paraît pas scientifiquement impossible. Si nous avons prétendu plus haut que le monde de *La Comédie humaine* n'est pas un autre monde, mais notre monde vu autrement, c'est parce que, par rapport à la science, il ne se situe pas à l'extérieur de l'humain, dans un surnaturel inaccessible, mais dans *l'a priori* ou dans l'au-delà encore incontrôlé, dans le prolongement encore invérifié de nos connaissances, où, bien que nous ne le sachions pas, nos lois et nos théories trouveraient d'autres applications. La déduction balzacienne, qui fait d'une hypothèse une vérité, parce que sur cette hypothèse un monde a pu être édifié, ne se poursuit cependant pas en marge de la science. Mais à partir de la science, elle pousse des prolongements jusque dans les régions qui, d'ordinaire, ne sont pas explorées, ne peuvent pas l'être scientifiquement. En vertu de quelles raisons, de quelles démonstrations, affirme-t-on que le Tout absolu, la Réalité en soi, est égale à la somme des points de vue scientifiques ?

C'est cela l'imagination balzacienne. C'est ce surplus de connaissances importées d'on ne sait où, par on ne sait trop quels moyens. C'est ce complément de notions et de pensées révélées par on ignore quelle magie. C'est cette faculté d'organiser l'inconnu à partir du connu, de le modeler analogiquement, afin de le connaître.

Balzac n'explique pas la vision. Il constate seulement qu'elle se produit en lui. Comment ? Il ne saurait le dire. Mais, toutes les fois qu'il cherche à s'expliquer, il parle de *foudroiement* de la pensée, de *regard magnétique*, de *seconde vue*, d'*observation intuitive*, d'*une faculté sublime de faire comparaître en soi l'univers*, qui sont des effets de la vision :

« Soit que l'artiste ait conquis son pouvoir par l'exercice d'une faculté commune à tous les hommes; soit que la puissance dont il use vienne d'une difformité du cerveau, et que le génie soit une maladie humaine comme la perle est une infirmité de l'huître; soit que sa vie serve de développement à un texte, à une pensée unique gravée en lui par Dieu, il est reconnu qu'il n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse⁴³... »

N'ayons donc pas trop d'ambition. Nous ne pénétrerons jamais le mystère. Cependant, sans prétendre tout expliquer, nous continuerons à analyser les effets de cette « force éminemment capricieuse », dont l'artiste est le jouet. Balzac est souvent revenu sur cette idée. Il a même été amené à croire que cette force capricieuse était la pensée, la puissance infernale de la pensée du créateur. Pour l'instant, nous nous contenterons de citer une phrase tirée d'une lettre que Modeste Mignon adresse au poète Canalis :

« Ni lord Byron, ni Goëthe, ni Walter Scott, ni Cuvier, ni l'inventeur ne s'appartiennent, ils sont les esclaves de leur idée; et cette puissance mystérieuse est plus jalouse qu'une femme, elle les absorbe, elle les fait vivre et les tue à son profit⁴⁴. »

Combien de merveilleuses illustrations de cette pensée ne trouverons-nous pas dans *La Comédie humaine* ?

Mais n'anticipons pas, et remarquons que si Balzac affirme ne pas savoir ce qu'est la vision, jamais il ne doute de ses révélations. Au delà des effets, il observe les causes. Il écrit donc avec la persuasion d'appliquer à ses romans les lois qui gouvernent l'univers. Et il a raison, du moins dans la mesure où, à ses yeux, un événement se produit dans l'univers en vertu même des causes qui le font surgir dans *La Comédie humaine*. Or, dans l'œuvre, le fait est toujours un fait *devenu*, dont l'état est invariablement déterminé par une succession de causes et d'effets. Il s'ensuit logiquement que le passage à l'être est produit, pour Balzac, dans un cas comme dans l'autre, par le même concours de nécessités et que le roman, s'il ne va pas jusqu'à expliquer le mystère de l'existence, n'en est pas moins l'interprétation intégrale la plus adéquate. Emmurée dans le principe de causalité, la création balzacienne prend alors l'aspect d'une perpétuelle répudiation du hasard. Telle nous paraît être la raison dernière des *préparations* dont nous avons parlé.

V

Jusqu'ici, nous nous sommes efforcé de résoudre le problème de la création balzacienne en partant d'une étude analytique de l'observation et de la vision. Nous nous sommes surtout préoccupé de définir le rôle joué par chacune de ces deux déterminations. Dès le début de notre enquête, nous nous sommes intéressé à ces anomalies, à ces singularités du monde de *La Comédie humaine*, que certains critiques considèrent comme des indices et même comme des preuves manifestes de l'impuissance créatrice de Balzac. De là à affirmer que l'auteur des descriptions du *Panorama-Dramatique*, des *Galerias de Bois* et de tant d'autres lieux mal famés, excellait à tel point dans l'évocation de ces bouges, qu'il devait naturellement prendre plaisir à « se dépenser dans des mélodrames judiciaires, non moins hideux que puérils »⁴, il n'y a qu'un pas; le pas qui nous conduit à ne jamais être qu'injuste envers Balzac et à ne jamais comprendre l'universalité de son art. Car, les *Galerias de Bois* pour ne mentionner que cet exemple, ne sont pas seulement « un bazar ignoble » mais « une

des curiosités parisiennes les plus illustres⁴⁶ ». Constata-tion qui ne saurait d'ailleurs nous satisfaire, puisque, dans l'esprit de Balzac, et, par conséquent, dans la logique du roman, les *Galerias de Bois* sont le dernier endroit où Lucien de Rubempré devait passer pour se perdre irrémédiablement, — lui, dont la fin dramatique était annoncée par la rencontre de Vautrin —, parce que c'est là, à l'exclusion de tout autre lieu, que l'auteur des *Marguerites*, à cause de son jésuitisme habituel, à cause de sa faiblesse et de cette espèce d'engourdissement moral qui le caractérise, pouvait vendre son âme, comme par inadvertance, comme par mégarde, sans remords ni tourments. Nous nous occuperons dans le chapitre suivant de l'influence du milieu sur le personnage et du personnage sur le milieu. Néanmoins, nous désirons attirer, dès maintenant, l'attention du lecteur sur l'insuffisance de certains jugements, sur la partialité de ceux qui ne sont valables que pour un contexte tronqué, de ceux dont l'approximation est évidente et que nous tenons pour fallacieux, parce qu'ils font abstraction de l'unité d'un ensemble complexe, parce que, surtout, ils ne prouvent rien.

L'attitude de ces critiques nous a paru d'autant moins acceptable que les prétendus exravagances balzaciennes qu'ils condamnent, se trouvent réunies, la plupart du temps, dans les parties du récit où le drame se noue, dans les descriptions et les portraits. Pouvons-nous encore les considérer comme inutiles après les avoir ainsi localisées ? D'autre part, le souvenir d'un grand nombre de passages nous interdit de révoquer en doute le don d'observation de l'auteur de *La Comédie humaine*. Enfin, le symbole, le mythe et le fantastique même ont fini par prendre, pour nous, une valeur nouvelle, tant ils font corps avec chacune des œuvres où ils apparaissent. Lorsque nous nous sommes rendu compte de la fréquence de leur emploi, du poids de leur présence et surtout de la résonance ou, plus exactement, du parti qu'en tire Balzac, nous avons pensé qu'à elle seule l'observation de la réalité eût été impuissante à organiser un monde sur le plan de la fiction romanesque, le fait observé n'étant plus, une fois arraché à son milieu naturel, qu'une abstraction vide de sens. Pourquoi ne pas supposer, jusqu'à preuve du contraire, que de l'observation parallèle et simultanée d'un grand nombre de ces faits enregistrés par sa mémoire, Balzac a su se créer

la vision non pas d'un autre univers ou d'un univers quelconque, mais de notre univers vu différemment, dans ses causes et ses principes, et non plus dans ses phénomènes apparents et ses effets ?

Cette conviction nous a contraint à revenir sur l'idée que nous nous étions faite du rôle joué par l'observation, au moment de l'élaboration de chacun des romans de *La Comédie humaine*. C'est alors que nous avons remarqué l'espèce d'incidence ou de décalage, qui se glisse régulièrement entre le fait réel et le fait tel qu'il réapparaît dans l'œuvre. Si cette déviation n'avait pas toujours été orientée dans le même sens, si l'observation n'avait pas toujours été troublée de la même manière, il est probable que la cause d'une telle anomalie nous eût échappé. Mais la raison d'une « erreur » aussi systématiquement répétée ne peut être que justifiée. L'observation est troublée par une *intention*, et cette intention, nous l'avons constaté, prend toujours la forme d'une nécessité. De quelle nécessité s'agit-il, sinon de celle de sacrifier l'observation impitoyable des faits, dont l'ensemble présente les défauts d'une collection d'objets et dont la juxtaposition plus ou moins gratuite autorise une pluralité d'interprétations, à l'obligation de les recréer tous, en les réorganisant et en leur donnant la complexion d'une nouvelle unité ? Cette tâche qui consiste à refaire ce que l'œil défait, incombe au pouvoir créateur d'un esprit poétique, à sa vision du monde, et aussi à son génie de la langue. Combien de fois n'avons-nous pas noté, dans la phrase de Balzac, l'espèce d'inflexion que subit son style suivant les circonstances ? On dirait même parfois que la forme de son expression est déterminée par les exigences de la volonté supérieure qui organise, dans la vision, l'unité de composition de toutes choses. Nos constatations se trouvent d'ailleurs confirmées sur ce point par des études plus détaillées. Ainsi, selon Pierre Abraham :

« Les corrections innombrables qu'il [Balzac] fait subir à sa prose sont elles-mêmes parlantes. On n'a pas assez souligné ce fait, si frappant pour quiconque jette les yeux sur ses épreuves, qu'à part le redressement de certaines impropriétés trop flagrantes, toutes ses corrections sont des additions. Le terme même de corrections risque de ne pas être exact : il s'agit d'une composition, d'un enrichissement, d'un accroissement

perpétuels. Si Balzac corrige, c'est son roman qu'il corrige — et non point son expression verbale. Celle-ci parfois si belle, il l'accepte avec ses perfections comme avec ses imperfections. Ce n'est pas elle qui lui importe, mais ce qu'il veut en faire, ce qu'il finit par en faire⁴⁷. »

Albert Béguin exprime le même point de vue dans son étude intitulée *La Vocation du Romancier* :

« Le style balzacien, tellement méconnu par une critique esclave de ses routines, est justifié jusque dans ses extravagances et ses chutes apparentes par ce souci majeur qui préside à sa démarche. On lui fait tort lorsque, pour en juger, on isole une page de son contexte ou une description du mouvement général où elle s'inscrit. Presque tout le style de Balzac est fait de rapports subtils entre des mouvements d'accélération, de ralentissement, d'ellipse brusque, qui ne peuvent être perceptibles qu'à une lecture par larges tranches. [...] Balzac obéit par instinct à une loi plus secrète, qui exige du romancier l'appréhension du temps et qui veut qu'il en joue comme de la réalité même dont on lui demande communication⁴⁸. »

Nous pourrions citer d'autres témoignages favorables à Balzac sur la question du style⁴⁹. Nous nous contenterons de celui d'un maître en cette matière. Théophile Gautier écrit :

« Il [Balzac] avait, bien qu'il ne le crût pas, un style et un très beau style, — le style nécessaire, fatal et mathématique de son idée⁵⁰! »

Nous reviendrons sur cet aspect étonnant de la création balzacienne, que nous voulions simplement indiquer au passage. Cependant, comme le contenu de la vision balzacienne du monde se présente toujours sous la forme d'un système où se trouve incluse une explication de ce monde, nous pouvons, dès maintenant, affirmer que l'œuvre tout entière est déterminée par un ensemble de lois et de principes conformes à l'idée d'une représentation énergétique de l'univers. Ainsi, les anomalies du monde de *La Comédie humaine* sont les effets, identifiés comme tels, d'une cosmogonie dont nous ignorons encore le détail, mais dont l'essentiel est manifestement rattaché à une théorie de l'existence, elle-même tirée d'une

vision de la vie en général. Le mouvement interne de l'œuvre se développe, le dénouement se précise, la tension dramatique s'accroît à mesure que la vision balzacienne du monde s'empare davantage du réel. Le drame éclate lorsqu'elle l'a envahi sur toute son étendue et qu'elle est parvenue à organiser les faits observés au profit d'une nécessité unique exclusive. Comme rien de ce qui existe ne doit être contingent, la création n'est intégrale qu'au moment où Balzac a pu extirper le hasard de son œuvre et où il a pu rendre vraisemblable l'enchaînement, systématique en vérité, de tous les faits et de tous les instants. Voilà pourquoi les premières pages de la plupart de ses romans sont à la fin seulement, c'est-à-dire, dans la consommation du drame, ce qu'elles sont absolument, ce qu'elles sont en réalité. Tout point de départ est un aboutissement en puissance, dont l'essence est de s'accomplir moyennant les ressources des seuls faits qui le rendent possible. Le résultat est donc le commencement *devenu* ou *actualisé*; et le commencement trouve en lui-même le principe de son propre devenir, puisqu'il est toujours en situation, en état de se développer. Comme il n'y a pas, dans *La Comédie humaine*, d'effets sans causes ni de causes sans effets, il faut juger Balzac « selon les innombrables analogies cachées dont le réseau, courant sous le drame et l'intrigue, forme la véritable trame de chacun de ses romans⁹¹. »

Toutes ces remarques ont été vérifiées par l'étude que Bernard Guyon a consacrée au *Médecin de campagne*. Nous devons donc admettre que Balzac est frappé d'une véritable impuissance créatrice, chaque fois qu'il tient pour inessentielle la réalité de son récit et que, pour une raison ou pour une autre, il essaie d'y greffer des scènes ou des descriptions sans rapports avec l'idée générale du drame. Nous sommes ainsi amené à tirer de notre analyse la double conclusion suivante.

Premièrement, pour être vraisemblable, l'œuvre de Balzac ne pouvait être conçue seulement à partir de l'observation de la réalité quotidienne. Certes, il serait absurde de prétendre que l'auteur des *Études de mœurs*, par exemple, n'a tiré parti ni de la puissance de son regard ni de sa prodigieuse mémoire, si souple, si docile, si infailible surtout dans son aptitude à enregistrer des faits et à s'empare de leurs particularités les plus subtiles. Cependant, copier la vie, c'est la reproduire

comme un objet, la décrire sous la forme d'un être-là, la saisir tantôt sous cet aspect-ci tantôt sous cet aspect-là, sans dépasser jamais la multiplicité de ses représentations possibles, sans jamais s'élever au-dessus des oppositions et des contradictions qu'implique une telle pluralité. Copier la vie, c'est la fractionner et la rendre incompréhensible; car, comme le fait remarquer Séraphita au pasteur Becker et à Wilfrid, son ami :

« La fraction n'existe pas non plus dans la Nature, où ce que vous nommez un fragment est une chose finie en soi; mais n'arrive-t-il pas souvent, et vous en avez des preuves, leur dit-elle, que le centième d'une substance soit plus fort que ce que vous appellerez l'entier⁵² ? »

Deuxièmement, toujours du point de vue de la vraisemblance, *La Comédie humaine* ne pouvait pas davantage se nourrir exclusivement de mythes et de symboles désincarnés, hors de la vie et de l'ordinaire, de la substance d'une vision qui ne s'applique à rien. L'artiste qui tente de se délivrer de son enveloppe de chair ne fait que s'élaner dans le royaume des indéterminations. Il se repaît du vide des chimères et des émanations d'un monde inconsistant. Il croit saisir les formes éthérées de la vie idéale, alors que son imagination exacerbée tourne sur elle-même et peuple de mirages l'espace infini de sa propre solitude.

Or, le mythe et le symbole plongent des racines profondes dans le temps, dans l'humain et dans le quotidien. L'art peut bien revêtir les formes d'une création originale, il n'en est pas moins la recreation de ce qui existe déjà. Balzac l'a compris mieux que nul autre, lui qui, en 1831, écrit *La Peau de Chagrin*, ce « roman fantastique dont toutes les péripéties restent naturelles⁵³ ».

François Mauriac a fait un jour la même constatation dans un article intitulé *Actualité de Balzac* et publié en hommage au grand romancier :

« Ce qui m'est cher dans *Séraphita*, dans *Ursole Mirouët* et dans *La Peau de Chagrin* elle-même, ce n'est pas un ésotérisme mais une métaphysique et cette métaphysique m'apparaît d'autant plus émouvante qu'elle s'enracine plus profondément dans le physique⁵⁴. »

Ainsi, dans la mesure où Balzac crée la réalité du

récit à partir du récit lui-même, au lieu de se contenter de la reproduire à partir d'une observation projetée sur le monde, il double son talent d'observateur d'une intuition du vrai qu'on retrouve seulement chez les véritables créateurs. Et, dans la mesure où il y parvient, son œuvre ne s'anime pas selon l'ordre des faits et des événements, mais selon l'ordre des *raisons* de ces faits et de ces événements.

Comme Melmoth, Balzac peut affirmer :

« Ne sais-tu pas que tout ici-bas doit m'obéir, que je puis tout ? Je lis dans les cœurs, je vois l'avenir, je sais le passé. Je suis ici, et je puis être ailleurs ! Je ne dépends ni du temps, ni de l'espace, ni de la distance. Le monde est mon serviteur. J'ai la faculté de toujours jouir, et de donner toujours le bonheur. Mon œil perce les murailles, voit les trésors, et j'y puise à pleines mains. À un signe de ma tête, des palais se bâtissent et mon architecte ne se trompe jamais. Je puis faire éclore des fleurs sur tous les terrains, entasser des pierreries, amonceler l'or, me proeurer des femmes toujours nouvelles ; enfin, tout me cède. Je pourrais jouer à la Bourse à coup sûr, si l'homme qui sait trouver l'or là où les avares l'enterrent avait besoin de puiser dans la bourse des autres. [...] Ma voix domine le bruit de la foudre, mes yeux luttent de clarté avec le soleil, car je suis l'égal de Celui qui porte la lumière³⁵. »

La création d'un monde par la cohérence d'un discours aboutit certainement à la destruction de notre monde ou, du moins, à la transformation, à la transfiguration de son apparence sensible et visible. Étudier *La Comédie humaine* selon l'ordre des *raisons*, c'est décrire en un autre discours la nécessité de telles métamorphoses du réel. Mais le réel reste ce qu'il est aux yeux de l'homme qui le contemple. Lorsque l'on compare le monde de *La Comédie humaine* au monde de la réalité quotidienne, il est certain que les anomalies du premier ne sont telles que pour le lecteur, mais non pour le créateur, qui s'est engagé à ne reproduire le second qu'après en avoir détecté le principe, qu'après avoir triomphé du charme des apparences :

« L'art a des moyens d'expression indépendants de la nature, des moyens autonomes, des moyens glorieusement souverains³⁶ ! »

CHAPITRE TROISIÈME

L'ART ET LA CRÉATION DU MILIEU

1

Un monde où tout est à refaire! Un monde où tout est à recommencer, où tout est à réorganiser, parce que l'homme, ou peut-être plus exactement encore *l'humain*, n'y est pas la mesure de toutes choses! Est-il absurde de penser que ce soit là l'essentiel des sentiments qui ont assailli Balzac à un moment, que l'on parviendrait sans doute à fixer, de l'élaboration de son univers romanesque ?

Reproduire ce monde conformément aux exigences de l'être qui l'habite, le lui abandonner, et ainsi rendre vraisemblable l'idée d'une équivalence universelle entre tout ce qui existe. Faire prévaloir partout la qualité de ce qui est homogène et favoriser de cette manière l'éclosion d'une ambiance, sur laquelle pourra être fondée la réalité de la sujétion des personnages à un milieu. Voilà ce que doit maintenant nous révéler la puissance créatrice de Balzac. Telles sont les formes sous lesquelles elle devra se manifester.

Une question se pose immédiatement. Comment concevoir l'art, pour qu'il soit en rapport avec des nécessités aussi complexes ? Ne fallait-il pas que Balzac fût doué d'une sorte de fanatisme de la connaissance pour prétendre *posséder* le monde, pour prétendre percer ses secrets et ses mystères, pour prétendre enfin le refaire, non pas le décrire seulement, mais le recréer avec les moyens réservés à l'art ? Et qu'est-ce qu'un tel art ?

Peut-être parviendrons-nous à en déterminer analogiquement le principe, si nous réussissons à saisir, dans le roman, les effets qui naissent de son application.

II

L'Enfant maudit est probablement, avec *Le Lys dans la vallée* et la nouvelle intitulée *Adieu*, le roman où le thème de la participation des forces de la nature à la destinée d'un être humain est développé jusque dans ses conséquences extrêmes. D'un bout à l'autre de cette œuvre, qui à notre avis n'a pas attiré sur elle toute l'attention qu'elle méritait, l'analogie est parfaite entre la gamme variée des états d'âme et la diversité des manifestations naturelles. Elle est même si parfaite que l'idée d'une harmonie préétablie universelle, physique, psychologique et métaphysique, finit par s'imposer à l'esprit du lecteur. En effet, le déchaînement ou l'apaisement des éléments du monde extérieur y précède, et partant, y annonce toujours les moments d'angoisse ou de quiétude que traversent, d'abord la comtesse Jeanne d'Hérouville, puis son fils Etienne. L'univers visible s'y trouve décrit comme s'il était réellement un organisme vivant, animé par quelque fluide vital, par quelque énergie, comparable à la substance que, pense Balzac, les passions humaines dépensent ou dégagent selon les circonstances et les occasions. Néanmoins, et quoique nombreux, les échanges entre l'âme et le monde sont souvent équivoques. Si, dans certains cas, les sentiments acquièrent la consistance des choses, tant ils sont absolus, les choses, elles aussi, s'organisent et prennent forme au contact d'une pensée supérieure, tant la corrélation entre l'esprit et la matière est intime et profonde. Par de telles correspondances, Balzac a cherché à conférer à son œuvre une valeur symbolique bien définie, en rapport avec une de ses convictions les plus chères, celle à laquelle il n'a jamais renoncé et qui lui a fait croire à la souveraineté inaltérable du principe de l'unité de composition de tout ce qui existe.

Cependant, ce thème n'apparaît pas exclusivement dans les trois œuvres citées. Il est traité dans des romans souvent bien différents. Si on le retrouve, développé avec quelle ampleur, dans *Le Curé de Tours*, *Les Paysans*, *Le Médecin de campagne*, *Les Chouans*, *Massimilla Doni*, la *Physiologie du mariage* et *La Peau de Chagrin*, on

le rencontre encore; ici et là, dans plusieurs passages de *l'Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, d'*Illusions perdues* ou de *Splendeurs et Misères des courtisanes* aussi bien que d'*Eugénie Grandet*, de *La Rabouilleuse*, de *La Cousine Bette*, de *Gobseck*, de *La Vieille Fille*, de *Louis Lambert* ou de *Séraphita*. Il est partout présent dans *La Comédie humaine*, comme y sont partout présents les mêmes développements, les mêmes dissertations et les mêmes théories. Toutefois, ce recours à des principes pourtant identiques, cette analogie entre les différents moments d'une démarche qui, parce qu'elle est toujours semblable à elle-même, finit par nous faire songer à une sorte d'automatisme de la création balzacienne, ne nuit en aucune manière à l'originalité particulière de chacune des œuvres. S'il suffit parfois de lire avec attention les cinquante premières pages de certains romans pour être averti de la fin envisagée par le romancier, l'intérêt de la lecture n'est pas diminué pour autant; car, nous l'avons relevé, le terme dramatique, la conclusion vers laquelle le récit s'achemine n'a qu'une importance secondaire, puisque seul compte, aux yeux de Balzac, cet acheminement même. Ce qui est essentiel, c'est moins l'issue du drame, la catastrophe finale, que la manière dont se prépare, se précise, s'impose et se consomme le dénouement.

Considérons donc *L'Enfant maudit* et cherchons à savoir comment l'intrigue se développe, comment cette atmosphère particulière aux drames balzaciens, cette ambiance magique, enveloppe le récit et ne cesse de s'intensifier à mesure que les scènes succèdent aux scènes. Nous serons surtout attentif aux jeux des analogies entre le milieu et les personnages.

III

Peu d'œuvres de Balzac ont un début aussi dramatique. Dès les premières pages, l'atmosphère est déjà si tendue qu'on a de la peine à imaginer que rien ne s'est passé auparavant. En fait, le romancier use ici d'un procédé bien connu des lecteurs de *La Comédie humaine* et dont la nouvelle intitulée *La Grande Bretèche*, — nom donné par Balzac à une propriété qui existe encore

de nos jours à Vendôme¹ —, est une magistrale illustration. Si, dans *L'Enfant maudit*, l'auteur a jugé bon de nous mettre, dès le commencement du récit, en face d'une situation exceptionnelle, tout laisse supposer que c'est dans le dessein de provoquer la nécessité d'une explication, qui nous est fournie, en effet, au cours des pages suivantes, sous la forme d'un recours au passé des personnages. Cependant, ce retour en arrière, s'il est impliqué par l'exceptionnelle tension de la scène initiale, Balzac va s'efforcer de le déterminer, à son tour, par quelques-unes de ces circonstances et quelques-uns de ces événements qui, sans rien révéler, font craindre un malheur, annoncent ou préparent la consommation du drame. Comme la réalité et la vraisemblance du début du récit dépendent des incidents d'une situation antérieure, le romancier, en raison même de la fin qu'il envisage, mêle à ce passé, à mesure qu'il nous le livre, un certain nombre d'informations, dont l'importance passera tout d'abord inaperçue, mais que l'enchaînement des faits qui constituent la trame ne fera que mettre toujours mieux en évidence. En soi, la première scène ne serait donc pas valable, ne signifierait rien d'authentique, si en plus de ce qu'elle est, elle ne présupposait pas autre chose : la nécessité de son propre devenir, l'affirmation de sa propre réalité. Mais il y a plus encore.

La forme de l'angoisse et de la douleur de la comtesse Jeanne d'Hérouville est sans cesse objectivée dans les manifestations, d'abord incontrôlables, puis de plus en plus prévisibles, des forces de la nature. Le déchaînement des éléments extérieurs est à l'image des tourments de la pauvre femme. Le lieu est en parfaite harmonie avec l'action. Il fait nuit. Une effroyable tempête a éclaté. Jeanne ressent les premiers maux d'un accablement redouté. Mais la correspondance est encore plus subtile. La chambre où la malheureuse créature s'abandonne à son triste sort se dépouille de sa consistance de chose. Elle est pleine de *significances*, pour reprendre un terme que Balzac emploie souvent à ce propos, notamment dans *Le Lys*, où la nature dans laquelle se promènent Mme de Mortsauf et Félix de Vandenesse est presque toujours le reflet de leur sentiment². La couleur brune des tapisseries, les teintes sévères des décorations, la faible clarté de la lampe, les figures grotesques et hideuses des marmousets, le lit, l'armoire, les habuts,

les antiques fauteuils, les plis des immenses rideaux, mille autres détails, reflètent la terreur qui décompose les traits de la comtesse. Rien de ce qui l'entoure n'est inerte, n'est indifférent au drame. Chaque objet, chaque meuble, en vertu de cette mystérieuse loi de participation, est déformé par la description de Balzac jusqu'au moment où il acquiert une consistance, un visage, une apparence de vie; jusqu'à ce que chaque détail soit à même de reproduire, en visible témoin d'une relation invisible, une partie au moins des interférences, dont la totalité nous révélerait le mystère, impénétrable à la raison, de l'accouplement de la pensée et de la matière.

Magicien du verbe et « alchimiste de la pensée » tout à la fois, Balzac connaît le secret de faire revivre une idée, un sentiment ou une émotion dans les choses mêmes. Son procédé ne saurait d'ailleurs être plus simple. Sur la base du discours par lequel il cerne et enveloppe la réalité ordinaire, il compare la possibilité du fait au fait lui-même, et, grâce à une série de comparaisons, il suscite des abouchements imaginaires, mais parfaitement logiques, entre le réel et l'irréel, bientôt considérés comme des termes différents mais non contradictoires, d'où procèdent, à l'exemple de ce que peuvent produire les couples antithétiques, des échanges de valeurs. Ceux-ci, en retour, pourront conférer une authenticité plus grande aux deux principes qui les ont engendrés. De cette manière, non seulement la part de l'irrationnel est réduite; elle est encore récupérée au profit de la connaissance par l'autre terme de la comparaison. Ainsi, un milieu n'est jamais tout à fait ce qu'il paraît, car en plus de sa détermination comme site, il est le lieu d'une action ou, en tout cas, d'un événement. Il est ce qu'il finit toujours par provoquer ou subir :

« Quand nous avons fait quelques pas dans la vie, nous connaissons la secrète influence exercée par les lieux sur les dispositions de l'âme. Pour qui ne s'est-il pas rencontré des instants mauvais où l'on voit je ne sais quels gages d'espérance dans les choses qui nous environnent ? Heureux ou misérable, l'homme prête une physionomie aux moindres objets avec lesquels il vit; il les écoute et les consulte, tant il est naturellement superstitieux. En ce moment, la comtesse promenait ses regards sur tous les meubles comme s'ils eussent été des êtres; elle semblait

leur demander secours ou protection; mais ce luxe sombre lui paraissait inexorable⁴. »

La chambre où se déroule la première scène de *L'Enfant maudit* devient ainsi le lieu de toutes les analogies. Elle est le réceptacle dans lequel Balzac se complaît à déverser le flot d'images et de symboles qu'il fait jaillir du choc des mots. Car, il faut que la matière s'anime et que coure à travers elle, au moyen d'un langage approprié, le souffle vivifiant du créateur visionnaire. Il faut que l'on sente la chaleur de cette animation. Il faut que la vie foisonne comme la chaux vive sous l'action de l'eau⁵. Aussi, mais pour les besoins de la cause seulement, le grondement et les éclats de la tempête qui pénètrent dans la chambre du château communiquent-ils aux tisons du foyer « une sorte de respiration⁶ », rendue visible par le fait que la flamme brille et s'éteint tour à tour « au gré du vent » (*ibid.*). « Le bruit de la mer irritée » et « la voix de la tempête⁷ » animent la scène d'une manière singulière. Cette espèce de participation des choses à une ambiance, cette espèce d'énergie infuse dans chaque objet, cette espèce de confusion d'être enfin entre ce qui est matière et ce qui est vie⁸ tend à créer l'illusion que la chambre avec tous ses éléments est en soi un organisme vivant, qui prend forme petit à petit, se détermine et se précise, et finit par revêtir une apparence humaine. Le comte d'Hérouville endormi auprès de la comtesse n'a pas d'autre réalité. Il incarne une force vive, néfaste et funeste, épandue dans le monde et que les choses disposées autour de lui selon ses désirs ou ses goûts semblent devoir exprimer encore. Il est la violence et le mal contre lesquels la comtesse luttera, donc moins un type qu'un principe ou que la représentation d'une idée. Pour comprendre ce récit, il est donc nécessaire que nous soyons attentif à la manière dont des indications fantastiques se mêlent à la description de ce drame.

Comme pour *La Peau de Chagrin*, par exemple, dans *L'Enfant maudit*, la préparation au fantastique est réalisée de la manière la plus naturelle. Dès le premier paragraphe, quelques touches sont savamment distribuées en surimpression sur la trame où s'esquissent déjà la perspective d'un malheur et la vision d'un dénouement tragique :

« Pour ne pas éveiller son mari couché près d'elle, la pauvre femme...

« Au moindre bruissement de l'immense cour-tepointe en moire verte sous laquelle elle avait très peu dormi depuis son mariage...

« Si quelque respiration par trop bruyante s'exhalait des lèvres de son mari, elle lui [à la comtesse] inspirait des peurs soudaines qui ravivaient l'éclat du vermillon répandu sur ses jones par sa double angoisse.

« Quand la comtesse se vit sur son séant sans avoir réveillé son gardien, elle laissa échapper un geste de joie...

« ... le fatal oreiller conjugal »...

Et le paragraphe se termine par la phrase suivante, qui ne laisse subsister aucun doute sur les intentions de Balzac :

« A la voir ainsi, on eût facilement deviné que naguère elle était tout joie et tout folâtrerie; mais que subitement le destin avait moissonné ses premières espérances et changé son ingénue gaieté en mélancolie¹⁰. »

Cette dernière réflexion est suivie de la description de la chambre à coucher, dont nous avons parlé, d'une remarque sur l'influence exercée par les lieux sur les dispositions de l'âme, que nous avons citée, d'un passage consacré au redoublement de la tempête et du portrait du comte d'Hérouville, introduit en ces termes :

« Si les choses étaient tristes autour de la jeune femme, cette figure [celle du comte], malgré le calme du sommeil, paraissait plus triste encore¹¹. »

Ce portrait, tracé avec un soin tout particulier, nous retiendra quelque temps, car on dirait que le romancier a voulu y disposer tous les éléments dont il prévoyait l'utilité. En fait, ce sentiment est faux. Il ne s'agit pas, ici, d'utilité seulement, mais de cohérence. La préparation est déterminée par une obligation bien plus précise : l'obligation de fonder, dès maintenant, la possibilité de développer le drame en un discours cohérent.

Pour exprimer, sans heurter le bon sens, tout ce qu'il y a d'exceptionnel chez le comte d'Hérouville et tout ce dont un tel être est capable, Balzac recourt à un certain nombre de comparaisons, qui se rapportent toutes à des représentations matérielles ou aux manifestations les

plus simples des règnes végétal et animal. Ainsi, les sillons impriment sur le front du comte « une vague ressemblance avec ces pierres vermiculées qui ornent les monuments¹² ». Ses cheveux sont pareils « aux mousses blanches des vieux chênes » (*ibid.*). La forme de son nez rappelle celle du « bec d'un oiseau de proie » (*ibid.*). Sa main est « couverte de poils si abondants, elle offr[e] un lacs de veines et de muscles si saillants, qu'elle ressembl[e] à quelque branche de hêtre entourée par les tiges d'un lierre jauni¹³ ». Son œil, dans lequel se reflète « la férocité lumineuse de celui d'un loup au guet dans la feuillée » (*ibid.*), n'est pas moins suggestif. Mais le portrait n'est pas encore achevé, car c'est un ensemble de sentiments frustes et grossiers que Balzac désire nous révéler à travers le détail de ce visage de forban :

« ... les contours noirs et plissés d'un œil jaune, les os saillants d'un visage creusé, la rigidité des rides profondes, le dédain marqué dans la lèvre inférieure, tout indiquait une ambition, un despotisme, une force d'autant plus à craindre que l'étroitesse du crâne trahissait un défaut absolu d'esprit et du courage sans générosité. Ce visage était horriblement défiguré par une large balafre transversale dont la couture figurait une seconde bouche dans la joue droite. A l'âge de trente-trois ans, le comte, jaloux de s'illustrer dans la malheureuse guerre de religion dont le signal fut donné par la Saint-Barthélemy, avait été grièvement blessé au siège de La Rochelle. La malencontre de sa blessure, pour parler le langage du temps, augmenta sa haine contre ceux de la Religion; mais, par une disposition assez naturelle, il enveloppa aussi les hommes à belles figures dans son antipathie. Avant cette catastrophe, il était déjà si laid qu'aucune dame n'avait voulu recevoir ses hommages. La seule passion de sa jeunesse fut une femme célèbre nommée la Belle Romaine. La défiance que lui donna sa nouvelle disgrâce le rendit susceptible au point de ne plus croire qu'il pût inspirer une passion véritable; et son caractère devint si sauvage, que s'il eut des succès en galanterie, il les dut à la frayeur inspirée par ses cruautés¹⁴. »

Le thème de l'épouvante se trouve ainsi ébauché. Mais

ce portrait est brossé avec un tel souci de la vraisemblance que seul un censeur par trop rigide ou par trop impitoyable pourrait s'aviser de le condamner au nom d'une psychologie plus nuancée. Les détails ne sont pas juxtaposés; ils sont déduits. Ils découlent les uns des autres : le comte est né brutal; il a fait la guerre; il a été défiguré; il échoue auprès des femmes et devient de plus en plus haineux et despotique. Lui qui passerait inaperçu, lui qui pourrait paraître ridicule, il éprouve le besoin de se faire respecter. Il choisira de se rendre odieux. Et, comme il obtient par la terreur ce que d'autres reçoivent comme un témoignage d'amour et d'affection, il s'arroge le droit de mépriser les faveurs qui lui ont été ainsi accordées. Il recherche moins le succès pour lui-même que pour le privilège, que celui-ci lui concède, de mépriser son adversaire vaincu. Cependant, interprété de cette façon, le texte ne rend pas tout ce qu'il contient, car on oublie que le comte d'Hérouville n'est pas un héros de roman isolé, qu'il appartient à un univers particulier : *La Comédie humaine*, et que, pour cette raison, il n'est déjà plus une abstraction. Il est apparenté à d'autres êtres, non par le sang, mais par son physique et son tempérament. C'est à l'étude de quelques-unes de ces ressemblances, de ces rapports que l'on découvre à l'intérieur de l'œuvre de Balzac, que nous voudrions consacrer les pages suivantes.

Et en premier lieu, la couleur de son œil jaune.

Cette indication suffit à rattacher le comte d'Hérouville à un groupe de personnages bien définis, qui jouent un rôle souvent considérable dans *La Comédie humaine* et dont Pierre Abraham a dressé la liste¹⁵. Il s'agit de l'usurier Gobseck, de l'avare Cornélius, du criminel par amour Tascheron, de l'ignoble Goupil d'*Ursule Mirouët*, de Butifer, le braconnier et le contrebandier du *Médecin de campagne*, qui ont tous, comme le condamné à mort Michu d'*Une Ténébreuse Affaire*, des « yeux jaunâtres et clairs [qui offrent], comme ceux des tigres, une profondeur intérieure où le regard de qui [les] examin[e] [va] se perdre sans y rencontrer de mouvement ni de chaleur. Fixes, lumineux et rigides, ces yeux, poursuit Balzac, finiss[ent] par épouvanter¹⁶ ». En outre, ils font immédiatement penser à une autre paire d'yeux « clairs et jaunes comme ceux des tigres¹⁷ », eux aussi, attribués à Vautrin qui, par conséquent, fait partie du même groupe. Pierre Abraham remarque encore que, toutes

les fois qu'il s'agit d'yeux jaunes ou jaunâtres, Balzac multiplie « les comparaisons avec la gent animale. La fouine pour Gobseck; l'aigle, les oiseaux de proie pour Butifer et Tascheron; la chèvre pour Goupil; autant de preuves que pour l'écrivain l'œil jaune est signe de bestialité, ou tout au moins de matérialité¹⁸ ».

Dans le portrait reproduit plus haut, Balzac insiste encore sur le fait que le comte d'Hérouville a pris part aux guerres de religion, dans lesquelles il s'est illustré par sa cruauté sans doute. Ce détail, que l'on pourrait juger insignifiant et qui le serait certainement dans une œuvre conçue différemment, se rapporte ici à un passé qui, bien que révolu, ne cesse d'intéresser l'action en cours. C'est sur lui que le romancier prétend fonder l'ambition excessive du comte, le despotisme et la tyrannie de cet homme au visage si bien défiguré par « l'étroitesse du crâne », qu'en le contemplant « un enfant aurait reconnu l'un de ces ogres dont les terribles histoires leur sont racontées par les nourrices¹⁹ ». Son « tête-Dieu pleine de reliques », proféré en toutes occasions, n'est-il pas plus qu'une parole outrageante, plus qu'un blasphème même ? N'est-ce pas un de ces raccourcis dont nous avons déjà parlé et que Balzac sait utiliser avec tant d'à-propos, soit pour nous rappeler un moment du récit sans le mentionner expressément, soit pour établir ou pour souligner un rapport entre ce qui est et a été ? Quoi qu'on en pense, la répétition de ce juron n'est pas gratuite. Elle maintient dans l'esprit du lecteur la même image du comte, qui peut vieillir, mais ne saurait être différent de ce qu'il a été ou sera. La fureur sauvage de cet être inhumain qui, dans la dernière scène du roman, menace son fils Étienne et Gabrielle, la douce compagne de celui-ci, en s'écriant : « Eh ! bien, crevez tous ! Toi, sale avorton, la preuve de ma honte. Toi, [...] misérable gourgandine à langue de vipère qui as empoisonné ma maison²⁰ ! » ; l'empoiement et la folie de ce forcené peuvent éclater dans toute leur démesure, ils sont en harmonie avec les autres éléments du récit, et, de ce fait, vraisemblables et réels. Pourquoi la mort qu'entraîne un tel éclat de colère et de rage paraîtrait-elle absurde, alors que Balzac compare Étienne et Gabrielle au « plus ravissant couple d'anges qui eût consenti à mettre les pieds sur la terre²¹ » ; alors que la cruauté du comte, devenu duc entre-temps, sa férocité, sa violence et sa brutalité ont grossi, sous nos yeux, dans le drame, à travers

l'enchaînement des épisodes et l'irréversibilité des instants vécus; alors que, enfin, le contraste entre les forces aveugles de la passion et la délicatesse ou la fragilité des sentiments trop purs a été volontairement accentué d'un paragraphe à l'autre? Rien de comparable donc entre ce « tête-Dieu pleine de reliques », qui a la vertu d'éveiller en nous le souvenir d'un passé qui pèse sur la vie du comte d'Hérouville comme une tare, et, par exemple, le « c'est clair, en avant marche²² » du vieux Mikhaïl Nicanorytch de *La Guerre et la Paix*, l'oncle de Natalcha, de Nicolas et de Pétia Rostov. Tolstoï n'a pas l'intention de s'attarder sur l'existence de cet homme, « le plus noble et le plus désintéressé des originaux²³ », qui surgit tout à coup et tout uniment dans le roman. Tolstoï est séduit par le théâtre du monde, par l'incomparable richesse des situations dans lesquelles le hasard ou la fatalité²⁴ plongent tour à tour chaque être humain. Il cherche à créer l'illusion de la vie au moyen du contraste et de la variété des scènes. C'est pourquoi il introduit celle de la partie de chasse, si pleine de fraîcheur et de ravissements. L'interjection du vieil oncle n'est qu'une trouvaille savoureuse, qui n'a pas d'incidence sur le roman. Elle résume, par un trait, le personnage décrit.

Dans *L'Enfant maudit*, la répétition du blasphème correspond à l'application d'un procédé, auquel Balzac recourt selon sa volonté ou selon les nécessités du drame. Le style est ici *synthétique*, car il faut qu'à partir d'un certain moment de l'élaboration romanesque le détail des situations antérieures soit récupéré et précipité vers la catastrophe finale, comme si le centre de gravité de l'œuvre tout entière avait été déterminé, dès le début, par une fin unique.

Notons encore que, dans le portrait du comte d'Hérouville, Balzac insiste sur le fait que cet être malfaisant n'a de contact avec le monde que sur le plan de la guerre et que dans la sphère de la haine. Nous verrons plus loin les raisons pour lesquelles le comte est ainsi condamné, sans sursis ni rémission, dans *La Comédie humaine*, à n'avoir avec autrui aucun rapport de bonté, de bienveillance ou de courtoisie. Nous avons déjà fait remarquer que la couleur de son œil, pareil à celui des fauves, incarne pour Balzac la hestialité et la matérialité, deux tendances qui excluent naturellement tout épanchement du cœur. Nous aurions donc tort de penser que le comte d'Hérouville est indigne d'éprouver l'amour

parce qu'il est incapable de l'inspirer. Il n'est pas question dans cette œuvre de respecter des principes moraux, mais d'appliquer l'une de ces lois que Balzac *imagine* à partir de l'observation de la réalité extérieure. Sa conception énergétique de l'univers aboutit à un déterminisme absolu. Tout s'enchaîne dans notre monde, rien n'est isolé, tout se tient²⁵. D'Hérouville n'est donc que l'expression, la représentation matérielle, l'incarnation d'une force déterminée, dont l'action est manifeste d'un bout à l'autre de l'œuvre de Balzac : la puissance du mal. Si l'enchaînement des faits est absolu, il faut que l'univers soit soumis dans sa totalité à un ordre inexorable, que les choses portent la marque d'une telle ordonnance et que, conformément à cette nécessité, tous les êtres aux yeux jaunes, par exemple, se ressemblent par quelque côté. Nous avons observé que, dans *La Comédie humaine*, ils sont tous matérialistes et portés vers la bestialité. Pour une raison identique, tous les êtres aux yeux bruns sont passionnés, et tous les êtres aux yeux bleus sont enclins à agir plutôt qu'à jouir. La rigueur du système est poussée si loin que la couleur des yeux d'un même personnage peut varier selon les circonstances et les situations. L'exemple le plus frappant est sans doute fourni par Gambara qui, au début de la nouvelle du même nom, a des « yeux noirs²⁶ ». Vingt pages plus loin, lorsqu'il est plongé dans l'extase musicale la plus pure, « ce Louis Lambert de la musique²⁷ » lance vers le ciel des harmonies imaginaires « le regard inspiré de ses yeux bleus²⁸ ». S'agit-il d'une erreur ou simplement d'une inadvertance ? Mais peut-on parler d'une inadvertance alors que non seulement la loi selon laquelle Balzac distribue la couleur des yeux de ses personnages est rigoureusement appliquée dans chaque cas, mais que là où il commet une erreur celle-ci est justifiée en fonction du même principe ? Il en va de même de la couleur des cheveux d'Honorine, la femme d'Octave de Bauvan, l'un des présidents de la Cour de cassation de Paris, et d'Esther van Gobseck, dite la Torpille, dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*. Au moment où elle tente de se suicider, Esther a des « cheveux blonds²⁹ ». Quelques mois plus tard, lorsqu'elle pend la crémaillère dans l'hôtel que lui a offert le baron de Nucingen, Balzac parle du « noir-bleu de sa chevelure³⁰ ».

Mais le système se complique à l'extrême, puisque souvent il convient de tenir compte encore des interférences

possibles entre la couleur des yeux ou des cheveux et la forme du visage. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, étonnant et comique tout à la fois, un homme aux yeux jaunes avec « un occiput en dos d'âne » est non seulement bestial, mais aussi tyranique, l'œil jaune étant le signe de la bestialité et l'occiput en dos d'âne l'« indice d'une volonté despotique (ibid.).

Notons, pour terminer l'étude du portrait du comte d'Hérouville, que ce personnage, comme Vautrin, n'éprouve que mépris et dédain pour la femme. Vautrin, il est vrai, va beaucoup plus loin. Il vainc son désir sexuel. Cependant, ce n'est qu'imparfaitement qu'il arrive à s'en délivrer, puisqu'il se trouve engagé, par la suite, sur la voie anormale de l'homosexualité. Tout n'est-il pas anormal d'ailleurs en ce personnage extraordinaire, en cette créature si profondément balzacienne ? Mais en fait, il est libre, car il ne désire rien pour lui-même. Il juge mesquines les aspirations de l'homme ordinaire. Il n'est avide que de jouissances suprêmes, que de celles que lui procure la certitude d'exercer sur sa puissante volonté le plus strict, le plus étroit et le plus rigoureux des contrôles. Il fait face à l'univers et croit pouvoir le nier, tant est anormalement développée en lui la volonté de se maintenir en état de perpétuelle disponibilité. Le comte d'Hérouville, au contraire, n'est qu'un faible, un déséquilibré, qui n'a aucun pouvoir sur lui-même. De plus, il est ambitieux, et, comme il craint que sa race ne s'éteigne avec lui, il accepte de s'embarasser d'une « créature nécessaire à ses plaisirs autant qu'à ses desseins ». Il se perd dans la loterie de la vie aux hasards de laquelle il se livre.

A partir de ce portrait, Balzac développe en une vaste fresque le thème de la violence. Le plan est si habilement tracé dès le début, que la suite, l'issue du drame, ne peut être que fatale. L'énergie accumulée dans la préparation est, pour ainsi dire, captée dans les phrases à travers lesquelles elle déferle en vagues successives, avant d'être concentrée à nouveau en un même point. Son cours est rapide ou lent selon la valeur et l'usage des mots. Il est lent lorsque les termes organisés entre eux créent des images, chargées de recueillir et de retenir pour un temps déterminé les flots de cette énergie initiale. Il est rapide, lorsque les mots, au lieu de s'unir pour exprimer la même pensée, pour suggérer la magie d'une seule ambiance, s'entrechoquent et que l'idée générale rebondit

de l'un à l'autre à travers des raccourcis saisissants. Dans les deux cas, Balzac respecte le mot pour lui-même, pour ce qu'il est toujours aux yeux d'un authentique créateur, un véhicule de vie et un moyen de connaissance. Il ne succombe ni au charme ni aux attraits des termes qu'il utilise. Au contraire, il leur prête des vertus, leur donne une physionomie, un visage, une forme, celle de l'idée qu'ils représentent. Il les interroge, les analyse et les considère comme de véritables créatures susceptibles de s'animer et de reproduire, suivant l'usage savant qu'on en fait, le mouvement des passions et des sentiments. Ils ne sont plus que le reflet de nous-mêmes; ils ne sont plus que l'objectivation de nos propres pensées. Ils nous concernent nous et le monde. Ils sont la substance sans laquelle nous n'exprimerions rien, nous ne concevriions rien, ni de nous ni du monde. N'est-ce pas dans la mesure où le contenu de la réalité objective se trouve détaillé et distribué dans les mots, que nous la connaissons ? Véhicules de vie et moyen de connaissance auxquels l'homme confie le soin de manifester sa présence.

« J'ai accompli de délicieux voyages, embarqué sur un mot dans les abîmes du passé, comme l'insecte qui posé sur quelque brin d'herbe flotte au gré d'un fleuve. Parti de la Grèce, j'arrivais à Rome et traversais l'étendue des âges modernes. Quel beau livre ne composerait-on pas en racontant la vie et les aventures d'un mot ? [...] A le regarder, abstraction faite de ses fonctions, de ses effets et de ses actes, n'y a-t-il pas de quoi tomber dans un océan de réflexions²³ ?... »

Pour Balzac assurément, pour Rousseau et Chateaubriand d'une manière qu'il conviendrait de définir, pour Hugo, Baudelaire et Mallarmé sans nul doute, le mot a une vertu et une âme. N'est-ce pas ce qui donne à leurs œuvres cet étrange pouvoir de suggestion que Baudelaire avait remarqué, l'un des premiers, dans celle de Balzac ? Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre avaient reconnu la valeur insolite et les effets inattendus que l'on pouvait tirer des mots eux-mêmes :

« La plupart des mots ne sont-ils pas teints de l'idée qu'ils représentent extérieurement²⁴ ? » se demande Balzac.

Bandelaire remarquera de son côté qu'

« il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire³⁵. »

La sorcellerie de la langue de Balzac se manifeste dans cette aptitude à créer des personnages si passionnés qu'ils entraînent à travers tous leurs déplacements le monde organisé à leur mesure. Le héros balzacien ne sera donc jamais tout à fait comparable à un être réel. Il sera ou cet homme ou cette femme dont la réalité est déterminée absolument et essentiellement par la cohérence du langage en lequel leurs paroles, leurs faits et gestes, leur existence pourront être traduits. C'est Bandelaire, une fois de plus, qui mettra le mieux en évidence cet aspect très particulier de l'art de l'auteur de *La Comédie humaine*, en insistant sur l'espèce d'ardeur vitale que le style de Balzac communique inévitablement à chacun des personnages :

« Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il est animé lui-même, écrit-il. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa *Comédie* sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même. Et comme tous les êtres du monde extérieur s'offraient à l'œil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser ses figures; il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières. Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l'obligeait d'ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l'ensemble. Il me fait quelquefois penser à ces aquafortistes qui ne sont jamais contents de la

morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche. De cette étonnante disposition naturelle sont résultées des merveilles. Mais cette disposition se définit généralement : les défauts de Balzac. Pour mieux parler, c'est justement là ses qualités. Mais qui peut se vanter d'être aussi heureusement doué, et de pouvoir appliquer une méthode qui lui permette de revêtir, à coup sûr, de lumière et de pourpre la pure trivialité ? Qui peut faire cela ? Or, qui ne fait pas cela, pour dire la vérité, ne fait pas grand-chose³⁶. »

Cependant, s'il est rare de pouvoir distinguer avec précision, dans les romans de Balzac, ce qui a été tiré de l'observation de ce qui a été déduit de la vision, puisque la réorganisation des faits observés correspond toujours à la création d'un langage cohérent, donc d'une vision du monde particulière, en revanche, il est facile de se rendre compte de la manière dont cette réorganisation s'opère.

Dans les chapitres précédents, nous avons montré que la nécessité des préparations est fondée sur la hantise d'écrire une œuvre qui soit avant tout cohérente. Que cette œuvre coïncide ou ne coïncide pas avec les déterminations de la réalité sensible, peu importe, pourvu que sa complexion de monde clos soit plausible en tant que telle. Par là, l'auteur de *La Comédie humaine* se défait de la contingence des faits observés. Il sait que « la vie réelle est trop dramatique ou pas assez souvent littéraire » et que « le vrai souvent ne serait pas vraisemblable, de même que le vrai littéraire ne saurait être le vrai de la nature³⁷ ». Mais il ne se libère de l'obligation de copier ce qui existe que pour s'enchaîner à la nécessité de le recréer. Si un fait réel est vrai parce que tout le monde peut le vérifier, un fait imaginaire est vraisemblable lorsqu'on connaît la cause et les raisons de son apparition. Encore convient-il que celles-ci soient justifiables et admissibles ! Devront-elles être, dans ce cas, agréées ou rejetées suivant la valeur positive ou négative d'un jugement analytique de leur contenu ? Pas forcément. Le vrai, le réel, ne se confond pas, pour Balzac, avec le rationnel. Il serait absurde, à notre avis, de prétendre que l'auteur de *La Comédie humaine* a estimé, comme Hegel, dont il ignorait certainement l'œuvre, que « ce qui est rationnel est réel et ce qui est

réel est rationnel²⁸ ». Ces termes n'ont pas la même acception pour le romancier et pour le philosophe. De plus, s'il est certain, comme nous avons essayé de le déterminer au début de cette étude, que Balzac a puisé le vrai aux sources de toutes les connaissances, tant rationnelles qu'irrationnelles, il est hors de doute qu'il s'est intéressé davantage à l'illuminisme de Swedenborg, aux recherches de Gall et de Lavater, aux théories du magnétisme animal de Mesmer²⁹, qu'aux systèmes philosophiques du mouvement idéaliste allemand. Les points de vue sont en outre radicalement différents. Balzac se préoccupe bien du déroulement logique du drame; jamais il ne met en doute cette logique, qu'il fonde, en poète, sur la puissance des mots et du langage, sur le pouvoir de suggestion des images et des symboles, sur le libre jeu des analogies, des équivalences et des correspondances. Pour lui, le réel n'est pas circonscrit par le rationnel, mais par l'impossible; et cela nous paraît si évident que nous n'hésitons pas à ajouter qu'à ses yeux tout ce qui n'est pas impossible est réel. En conséquence, lorsque nous soutenions que l'une des caractéristiques essentielles de l'art balzacien consistait à faire surgir du sein de la réalité sensible un réseau complexe de corrélations et d'interférences, nous sous-entendions par là que, sous sa forme ordinaire, c'est-à-dire telle qu'elle apparaît à la conscience naïve, cette même réalité est en soi inexplicable. Elle est opaque. Elle est impénétrable à la raison, en ce sens qu'elle est toujours relative, qu'elle échappe à toute saisie. A quelle cause et à quel but pourrions-nous rattacher ce qui, par essence, nous est extérieur? Ainsi, cette tendance qu'a Balzac de transposer le réel et de le reproduire autrement, tendance qui, du point de vue du réalisme, paraît d'emblée absurde, n'est pas déterminée par un acte arbitraire de sa volonté. Elle s'impose à lui sous la forme d'une nécessité dès l'instant où il est contraint, pour accomplir son œuvre, de recourir à une représentation particulière du monde, dès l'instant où il est obligé de créer le milieu qui a le plus de chance d'être conforme à l'action dramatique qu'il a envisagé de nous décrire. Car, en tant que créateur, Balzac cherche moins à connaître l'essence des choses qu'à saisir l'expression vraie du quotidien; et cette expression vraie, que ni le réalisme ni le rationalisme ne parvenaient à formuler clairement, il l'a considérée comme

étant « à la fois une pénétration intuitive des choses et une vision synthétique de celles-ci qui leur confère une forme⁴⁹ ».

Nous avons vu que Balzac comparait le comte d'Hérouville à un oiseau de proie, à un loup, à une bête féroce, tigre ou lion, et à un ogre; ce qu'il est en droit de faire puisque, pour lui, le contenu de ces termes se réfère intuitivement à la même idée. Mais s'agit-il vraiment d'une idée? Nous ne le pensons pas, car le comte d'Hérouville n'est pas seulement la personnification d'une notion abstraite : la violence et la brutalité. Cet être malfaisant est un homme, même s'il a parfois l'apparence d'un démon : « Cet homme se trouva là comme un démon réclayant, à l'expiration d'un pacte, l'âme qui lui a été vendue⁵⁰. » C'est un héros de roman, vivant et agissant, fictif certes, puisqu'il n'est compréhensible qu'à l'intérieur du récit imaginaire qui lui communique sa réalité, mais non *abstrait*, car il se rapporte moins à l'idée ou à la pensée, qu'à l'*image* en laquelle se résumant dans l'esprit de Balzac la violence et la brutalité : ce qui prouve une fois encore que les pensées de l'auteur de *La Comédie humaine* sont d'abord et essentiellement *des images*. L'implacabilité du comte, sa dureté, son despotisme, manifestes en chacune de ses actions et en chacune de ses paroles, sont reproduits *matériellement* sous les yeux du lecteur dans la rigidité et la maigreur des formes de son corps, dans sa physionomie, ses traits, ses regards, ses gestes. Physiquement, c'est une espèce de colosse : un être aux « proportions gigantesques⁵¹ ». Il est laid, osseux, et sa taille est d'autant plus impressionnante que sa tête semble trop petite à cause de l'étroitesse du front. Lorsqu'il marche, lorsqu'il agit, il donne l'impression d'être mu plutôt que celle de se mouvoir. C'est une masse, un bloc, une matière brute, animée par l'action d'une seule pensée : la haine. Il est l'expression vivante, la représentation matérielle la plus suggestive et la plus adéquate de cette démesure qui caractérise tout sentiment unique, tout ce qui est exceptionnel, tout ce qui est absolu et condamné à ne jamais pouvoir composer.

Or dans la *Comédie humaine* le développement excessif d'un sentiment est toujours préjudiciable à l'épanouissement normal de tous les autres, à l'équilibre psychique. Il est cause des pires dérèglement et provoque souvent une sorte de fixation, de crispation de la pensée.

L'idée que la pensée puisse, dans certains cas, se matérialiser, Balzac l'a reprise dans des œuvres aussi différentes que *La Recherche de l'Absolu*, *Louis Lambert*, *Séraphita*, la *Physiologie du Mariage*, *Les Martyrs ignorés*, *La Peau de Chagrin*, *Les Aventures administratives d'une Idée heureuse*, dans la *Théorie de la Démarche*, etc. Cette hypothèse est, par ailleurs, le sujet d'un grand nombre d'autres pages éparses dans *La Comédie humaine*. Ainsi, en 1822, au moment où Louis Lambert se trouve en convalescence au Croisic, au fond de la Bretagne, avec sa fiancée Pauline, il apprend la tragique histoire de Pierre Cambremer, un pêcheur, qui après avoir été volé et trahi dans son honneur par son fils unique, a décidé, pour venger le respect dû à son nom, de jeter son enfant à la mer. Dans le récit circonstancié que Lambert adresse à son oncle, l'abbé Lefebvre, sous le titre balzacien d'*Un Drame au bord de la mer*, il s'écrie en parlant de ce pêcheur qui, pour expier son crime, s'est retranché de la vie et s'est condamné à vivre sur un rocher, prostré dans une immobilité complète : « Pourquoi cet homme dans le granit ? Pourquoi ce granit dans cet homme ? Où était l'homme, où était le granit⁴³ ? »

Où sera tenté de ne voir là qu'une figure de rhétorique, qu'une métaphore. Or, celle-ci se retrouve dans *Béatrix*. Balzac y recourt à propos du portrait qu'il trace de M. du Guénic, le père de Calyste, en qui « le granit breton s'était fait homme⁴⁴ ». Nous l'avons découverte une troisième fois dans *Ursule Mirouët* au sujet de Minorêt-Levrault, qui ressemble à une « statue » et dont « le buste était un bloc⁴⁵ », et une quatrième, dans *Le Cabinet des Antiques*, à propos du marquis d'Esgrignon qui se dresse « contre le torrent des faits, comme un antique morceau de granit moussu⁴⁶ ».

Après avoir constaté que pour Balzac le génie se manifeste toujours d'une manière concrète dans les traits du visage et les yeux de l'être qui en est doué, nous étonnerons-nous de remarquer qu'un lien très étroit unit, au moyen du même terme de comparaison, cinq personnages de *La Comédie humaine* qui, apparemment, ne se ressemblent pas, excepté le baron du Guénic et le marquis d'Esgrignon. Essayons de définir le principe d'une telle analogie, afin de saisir quelles sont les raisons qui la suggèrent à Balzac.

Le baron du Guénic, comme le comte d'Hérouville, est

hanté par l'idée de voir sa famille s'éteindre après sa mort⁴⁷. Il est sauvage, autoritaire et absolu. C'est un homme d'action, un homme de guerre, endurant, implacable, intrépide, qui restera farouchement attaché à la couronne et à la religion : « Les Institutions, la Religion pensaient pour lui⁴⁸ », écrit Balzac. Son activité, son tempérament, son caractère sont également reproduits dans la forme de ses mains, auxquelles le romancier ne consacre pas moins de quinze lignes⁴⁹. Comme d'Hérouville, il a l'aspect d'un lion, et comme lui encore, il possède un « petit front dur et serré⁵⁰ ». Même apparence agressive, même calme brut, même impassibilité; même violence et même bravoure au combat. Cependant, contrairement au comte, le baron se voue au bonheur de sa famille. Serait-ce parce qu'à la clarté de l'œil jaune du premier, il oppose deux « yeux noirs⁵¹ », où se lisent la passion, la loyauté et le respect des lois et des dogmes ?

D'Hérouville est un assassin, comme Cambremer et comme Minoret-Levrault. Si, après avoir tué son fils, il n'est pas torturé de remords comme eux, il leur ressemble par plus d'un côté. Il a la même apparence. Il est grand, il est fort, il est robuste : même carrure, même taille, même stature, quoique celle du maître de poste de Nemours soit plus lourde, plus empâtée. Tous les trois, ils sont l'expression d'un sentiment unique : l'ambition pour d'Hérouville, la cupidité pour Minoret-Levrault, l'expiation pour Cambremer. Et, sous la violence de la pensée qui s'agite en eux, la forme de leur corps se trouve altérée. Ils sont ce qu'ils pensent et ils ne sont capables de penser qu'une seule chose. Ils sont leur pensée à l'état brut. Ils ne sont plus, physiquement, que la matérialisation de celle-ci. Ils l'incarnent et elle les étouffe.

Ils sont la pensée faite homme et comme tels, trois exemples frappants d'un phénomène qui ne leur est d'ailleurs pas particulier. Ce phénomène concerne tous les possédés de *La Comédie humaine* : les collectionneurs, tels le cousin Pons, Elie Magus et le « petit vieillard sec et maigre⁵² » de *La Peau de Chagrin*; les alchimistes, tels Laurent et Cosme Ruggieri, Adam de Wierzchownia et Balthazar Claës; les artistes, tels Frenhofer et Gambara; les monomanes, tels Giardini, Cataneo et l'opiomane Vendramin; les médecins, tels Physidor, Phantasma, Grodunsky et Tschœrn; les avarés, tels Goh-

seek, Grandet et Maître Cornélius, etc. Mais d'Hérouville, le baron du Guénic, Pierre Cambremer et Minoret-Levrault, illustrent de la manière la plus pure et la plus inattendue peut-être le principe de cette matérialisation de la pensée. Dans ces quatre portraits, Balzac recourt au même terme de comparaison, la pierre, symbole de tout ce qui est dur, brut, inaltérable et fixe. L'accouplement de la pensée et de la matière, l'intimité de leur corrélation, leur étrange affinité, n'est que l'expression logique, visible et concrète, de la nécessité de telles transmutations, impliquée par la conception énergétique d'un Univers-Un.

Cette nécessité, qui revêt toujours, en définitive, la forme d'un déterminisme psycho-physiologique, s'exprime de mille manières différentes. Dans les portraits des personnages qui nous occupent, l'espèce de pétrification que subissent les facultés psychiques, au moment où l'une d'entre elles rompt par son déchainement et sa démesure l'équilibre des forces qui les concernent, se traduit visuellement, dans le roman, par la métamorphose de l'homme en pierre. Rien ne disparaît, rien ne meurt pourtant. La vie se poursuit malgré les effets de cette transformation. Nous passons seulement d'un point de vue à un autre : de l'humain, nous tombons dans l'animisme, dans l'hylozoïsme. La pensée s'exprime dans son contraire, la matière, considérée non pas comme quelque chose qui est radicalement différent d'elle, mais comme ce qu'est la pensée elle-même, lorsqu'elle se présente sous la forme de son propre *n'être pas ce qu'elle est* d'ordinaire. En d'autres termes, si la pensée a pour contraire le néant, elle ne nous apparaît pas comme le néant d'un rien, mais comme le néant de son être habituel. Elle a l'apparence d'un vide d'être et non du non-être; donc de la matière. Car, en vertu de la possibilité même des interférences que suppose, entre la matière et la pensée, la conception énergétique de la vie, l'être matériel et l'être spirituel ne sont plus que les deux aspects sous lesquels l'être en tant qu'être se révèle à nous. La matière, c'est encore la pensée, mais la pensée immobile, la pensée figée. *L'homme-statue, l'homme-masse, l'homme-granit* est donc le symbole de la solidification des facultés de l'âme. Ce n'est plus tout à fait un être, mais néanmoins encore une expression de l'énergie vitale, puisqu'il est la crispation sous une forme sensible d'une détermination de la volonté,

d'un sentiment ou d'un remords. Cependant, pour être réelle, la comparaison de l'homme avec la pierre doit s'accompagner d'une frustration de la pensée, d'une impuissance à penser. Or, cela est certain, dans *La Comédie humaine*, une telle impuissance ne concerne que des êtres frustes, grossiers, simples et rudes. Citons à titre d'exemple et de confirmation le portrait que Louis Lambert trace de Cambremer dans la lettre qu'il adresse à son oncle :

« Cherchez à vous rappeler, mon cher oncle, une de ces vieilles truissés de chêne, dont le tronc noueux, ébranché de la veille, s'élève fantastiquement sur un chemin désert, et vous aurez une image vraie de cet homme. C'était des formes bercutées, ruinées, un visage de Jupiter olympien, mais détruit par l'âge, par les rudes travaux de la mer, par le chagrin, par une nourriture grossière, et comme noirci par un éclat de foudre. En voyant ses mains poilues et dures, j'aperçus des nerfs qui ressemblaient à des veines de fer. D'ailleurs, tout en lui dénotait une constitution vigoureuse. [...] Vous qui avez pratiqué le confessionnal, mon cher oncle, vous n'avez jamais peut-être vu un si beau remords, mais ce remords était noyé dans les ondes de la prière, la prière continue d'un muet désespoir. Ce pêcheur, ce marin, ce Breton grossier était sublime par un sentiment inconnu. Mais ces yeux avaient-ils pleuré ? Cette main de statue ébauchée avait-elle frappé ? Ce front rude empreint de probité farouche, et sur lequel la force avait néanmoins laissé les vestiges de cette douceur qui est l'apanage de toute force vraie, ce front sillonné de rides, était-il en harmonie avec un grand cœur ? Pourquoi cet homme dans le granit ? Pourquoi ce granit dans cet homme ? Où était l'homme, où était le granit ? Il nous tomba tout un monde de pensées dans la tête⁵⁸. »

Non seulement l'homme se confond avec le milieu qui semble l'avoir absorbé, mais le milieu s'est animé par analogie. Entre l'un et l'autre, il n'y a pas qu'un simple rapprochement, mais une véritable ressemblance, une confusion d'être.

« Les malheurs de ces trois êtres [de Cambremer, de sa femme et de leur fils] se reproduisaient devant nous comme si nous les avions

vus dans les tableaux d'un drame que ce père couronnait en expiant son crime nécessaire. Nous n'osions regarder la roche où était l'homme fatal qui faisait peur à toute une contrée. Quelques nuages embrumaient le ciel; des vapeurs s'élevaient à l'horizon, nous marchions au milieu de la nature la plus âcrement sombre que j'aie jamais rencontrée. Nous foulions une nature qui semblait souffrante, malade; des marais salants, qu'on peut à bon droit nommer les écrouelles de la terre⁵⁴. »

Une pensée triste suffit à assombrir un paysage! Une nature souffrante ne pourra que faire souffrir. Tels sont les principes que nous devons étudier si nous voulons comprendre les sous-entendus que Balzac ne craint pas de glisser dans la plupart des descriptions et des portraits qu'il compose. Quatre fois à propos de quatre personnages différents de *La Comédie humaine*, il recourt au symbole de la pierre. Or, une telle pétrification correspond invariablement à une fixation de la pensée, à son immobilisation, provoquée par le développement excessif d'un sentiment unique. Nous ne nous étonnerons donc pas de constater que le développement mental des quatre personnages en question est identique. Minoret-Levrault a « une de ces physionomies où le penseur aperçoit difficilement trace d'âme »; il est en outre « incapable de réflexion⁵⁵ ». Le visage du comte d'Hérouville dénote « un défaut absolu d'esprit⁵⁶ ». Celui du baron du Gnénic donne l'impression qu'en lui, « la pensée [...] était rare [tant] elle semblait y être un effort⁵⁷ ».

Nous n'avons là pourtant qu'un aspect de la déformation que, par son art, Balzac fait subir à la réalité extérieure. Le comte d'Hérouville ne supporte pas à lui tout seul le poids de la préparation du roman. D'autres êtres vivent dans son milieu, dans le milieu où il règne, et cela suffit pour qu'ils succombent à sa haine. Cependant, — on doit s'y attendre —, Balzac ne se contente pas d'opposer *gratuitement* à la brutalité et à l'implacabilité du comte, la douceur d'une femme résignée. Les tourments et les maux de celle-ci, les uns et les autres si bien décrits dans la scène initiale, exigent une nouvelle explication.

« Pour [faire] comprendre l'horreur de la situation où se trouvait la comtesse⁵⁸ », née de Saint-Savin, pour

faire comprendre aussi comment cette malheureuse créature devient, par la fatalité des circonstances, la proie de d'Hérouville, Balzac juge nécessaire de nous décrire, en quelques pages, les années de jeunesse qu'elle a passées auprès de ses parents. L'irruption de ce passé dans le présent se produit de la manière la plus naturelle :

« Les figures endormies possèdent une espèce de suavité due au repos parfait du corps et de l'intelligence; mais quoique ce calme changeât peu la dure expression des traits du comte, l'illusion offre aux malheureux de si attrayants mirages, que la jeune femme finit par trouver un espoir dans cette tranquillité. La tempête qui déchaînait alors des torrents de pluie ne fit plus entendre qu'un mugissement mélancolique; ses craintes et ses douleurs lui laissèrent également un moment de répit. En contemplant l'homme auquel sa vie était liée, la comtesse se laissa donc entraîner dans une rêverie dont la douceur fut si enivrante, qu'elle n'eut pas la force d'en rompre le charme. En un instant, par une de ces visions qui participent de la puissance divine, elle fit passer devant elle les rapides images d'un bonheur perdu sans retour ³⁰. »

Jeanne de Saint-Savin se revoit dans les pelouses du « modeste château où son insouciance enfance s'écoula ³⁰ ». Elle cueille et plante des fleurs, sans deviner « pourquoi toutes se fanaient sans grandir, malgré sa constance à les arroser » (*ibid.*). Peu à peu, des personnages surgissent dans son souvenir. Elle se trouve d'abord en compagnie des maîtres qui s'occupèrent de son éducation, puis en présence de son père, président à la Cour de Justice de Rouen, enfin avec le confesseur de sa tante, un « homme rigide et fanatique » qui « secouait à tout propos les chaînes de l'enfer, ne parlait que des vengeances célestes, et la rendait craintive en lui persuadant qu'elle était toujours en présence de Dieu » (*ibid.*). Balzac ajoute que dès cet instant Jeanne devint « timide » car, pour un rien, « une religieuse terreur s'emparait de son jeune cœur » (*ibid.*).

Tout à coup, elle se retrouve dans sa seconde enfance et fait la connaissance de Georges de Chaverny. Son père accepte la perspective du mariage, à condition que le jeune homme lui succède dans sa charge. Par amour, celui-ci promet d'étudier les lois et il quitte « les riches

ajustements de la noblesse d'épée pour prendre le sévère costume des magistrats » (*ibid.*). Jeanne est transportée de joie. Depuis un certain temps, tout lui a souri. Elle aime et se sait aimée. Chacun s'est préoccupé de la rendre heureuse, et les circonstances présentes semblent lui être si favorables qu'elle ne peut s'empêcher de rêver à l'avenir merveilleux qu'elle entrevoit déjà. « Je t'aime bien mieux vêtu de noir » (*ibid.*), dit-elle à Georges de Chaverny pour le remercier de la preuve d'amour qu'il vient de lui donner.

C'est là, pourtant, la dernière des allusions auxquelles Balzac recourt pour éveiller dans l'esprit du lecteur un pressentiment funeste. Ensuite, c'est la catastrophe qui bouleverse tous les projets, supprime toute perspective de bonheur et condamne les personnages à ne plus être que le jouet d'une fatalité implacable. Le président meurt; Chaverny ne peut lui succéder; une guerre civile atroce éclate bientôt entre catholiques et protestants. La France se trouve coupée en deux camps irréconciliables. Enfin, la mort qui frappe successivement plusieurs membres de la famille de Jeanne fait de cette jeune personne l'une des plus riches héritières du pays. Mais Chaverny, le huguenot, est arrêté et mis en prison. A partir de ce moment, Jeanne n'est plus qu'une femme sacrifiée. Elle se trouve comme emmurée dans le malheur.

Alors, brusquement, sans autre transition, « la sauvage et terrible figure du comte d'Hérouville qui demande sa main, lui apparaît comme une nuée grosse de foudre qui étend son crêpe sur les richesses de la terre jusqu'alors dorée par le soleil » (*ibid.*). Pour sauver son gentil cousin de l'horrible supplice qui l'attend, Jeanne cède et accepte de se soumettre à son triste sort :

« Il est nuit; le comte, revenu sanglant du combat, se trouve prêt; il fait surgir un prêtre, des flambeaux, une église! Jeanne appartient au malheur⁶¹. »

Nous reviendrons sur le style étonnant du court passage d'où sont tirées ces lignes. Il importe cependant de remarquer dès maintenant combien le choix des termes, la construction des phrases, la nature des comparaisons et, vers la fin du paragraphe, l'extraordinaire rapidité du récit donnent l'impression que quelque chose d'irréversible vient de se produire. Le rythme changeant des propositions, précipité ou lent selon la durée psycholo-

gique des événements et des sentiments, participe d'une pure création de l'esprit, d'un esprit sensible surtout à la puissance du langage, à son pouvoir d'illusion, à son aptitude enfin à séduire le cœur et à convaincre la raison par la forme poétique et la cohérence dramatique du discours qu'il engendre.

La situation s'est retournée contre la pauvre femme, ou plus exactement, elle s'est modifiée par rapport à son malheur. Le lieu de l'action n'est pas un endroit quelconque. Il n'est pas davantage un coin de terre situé en Normandie. Il est ce domaine privé qui appartient en propre au seigneur d'Hérouville. Il est le monde réorganisé à la mesure du comte, celui qui lui convient le mieux, celui qui semble ne plus être déterminé qu'au moyen du langage spécial imposé par le dénouement. Il est donc ce langage lui-même, ou pour être plus explicite, il est ce que seul ce langage est à même de traduire. Dans *L'Enfant maudit*, c'est le malheur de la comtesse, c'est sa mort, c'est celle de son fils qui seuls sont exprimables, parce qu'eux seuls se conçoivent à partir de la cohérence d'un tel discours. Sans vouloir insister sur un problème que nous ne pourrions résoudre ou tout au moins tenter de résoudre que plus loin, ne sommes-nous pas déjà en droit d'affirmer que nous avons là, dans le rôle attribué au langage, l'une des raisons pour lesquelles, selon Ch. Bruneau lui-même, « Balzac possède le maniement de toutes les langues spéciales dont l'ensemble constitue la langue française » ? N'est-il pas étrange que la vraisemblance du monde de *La Comédie humaine* dépende d'un discours, en soi cohérent, mais auquel personne pourtant ne recourrait pour décrire d'une manière objective la réalité extérieure ?

« Jeanne appartient au malheur. »

Elle appartient au malheur parce qu'elle est prisonnière d'un monde clos, replié sur soi-même, avec lequel elle ne parvient pas à composer. Telle qu'elle a été conçue, telle qu'elle nous est présentée, elle est pour le romancier cet élément autre qui doit disparaître, comme si le drame balzacien, né d'une incompatibilité, d'une hétérogénéité, se trouvait accompli à l'instant où tout est devenu homogène, à l'instant où toute chose se donne comme n'étant plus que cela, comme n'étant plus qu'un être au sujet duquel on ne peut plus rien dire, sinon qu'il

est, donc un rien qui échappe à la saisie du discours.

Mais, ne nous y trompons pas. Cette condamnation ne la concerne qu'indirectement. Ce n'est pas contre elle seulement, mais contre son fils Etienne que sont dirigés les arrêts du destin. Dans le drame, la comtesse n'occupe qu'une place secondaire; elle ne tarde pas à mourir. Cependant, par rapport à la suite du récit, son rôle a été prépondérant. Tout conspirait autour d'elle pour qu'elle devint ce qu'elle était en réalité, une mère sacrifiée, parce qu'elle n'est elle-même que dans la perspective d'un dépassement, c'est-à-dire, que dans la mesure où elle est victime du dénouement qu'elle annonce, mais qui la dépasse. Si elle a été cette mère malheureuse, c'est que les nécessités du drame exigent qu'elle transmette à son enfant le funeste héritage de sa propre existence, dont une partie au moins avait pu s'écouler en dehors du milieu qui va maintenant se refermer sur son fils. Etienne prolongera le martyre de sa mère en ce sens qu'il subira l'action magique d'une ambiance préparée avec raffinement. Comme il n'est pas l'enfant de n'importe quelle mère, il n'est pas non plus n'importe quel enfant. Il est *l'enfant maudit*, l'enfant frappé de malédiction, celui qui, sans le savoir, mais par le seul fait d'exister, nie ce qui est, nie le milieu dans lequel il se trouve enfermé, nie la puissance et la volonté de son père. Par là, il est essentiellement

« ... cet enfant menacé de mort avant de naître⁶³ ».

Dans l'univers où règne le plus absolu de tous les déterminismes, l'irréel lui-même participe de ce qui existe vraiment et se dégage de l'abstraction de la pensée pure et sans objet, lorsqu'il revêt, au cours de la minutieuse préparation du drame, la forme d'une éventualité vraisemblable :

« Quel savant oserait prendre sur lui de dire que l'enfant reste sur un terrain neutre où les émotions de la mère ne pénétrèrent pas, pendant ces heures où l'âme embrasse le corps et y communique ses impressions, où la pensée infiltre au sang des baumes réparateurs ou des fluides vénéneux ? Cette terreur qui agissait l'arbre troubla-t-elle le fruit ? Ce moi : Pauvre petit ! [que la comtesse prononce au moment où elle entrevoit les malheurs que la vie semble réserver à son enfant], fut-il un arrêt dicté par une vision

de son avenir ? Le tressaillement de la mère fut bien énergique, et son regard fut bien perçant ! » (*ibid.*).

Cependant, s'il est juste d'insister sur les détails de chaque portrait, de chaque caractère, ainsi que sur la vie et la biographie des personnages, pour saisir jusqu'à quel point la scène de l'accouchement, placée en tête de *L'Enfant maudit*, a été conçue comme une introduction au drame, il ne faut pas oublier qu'aucune de ces déterminations dramatiques n'est vraisemblable en dehors d'un certain milieu. Il ne s'agit donc pas de montrer en quoi consiste leur invraisemblance par rapport au monde où nous vivons, mais de déterminer les raisons pour lesquelles elles sont plausibles et admissibles dans le monde qu'elles concernent. Ainsi comprise, la préparation du drame implique de la manière la plus stricte la création d'une ambiance. Car, c'est de la particularité de celle-ci que dépendra l'authenticité du récit. Or, à travers les circonstances qui précèdent ou accompagnent la naissance d'Etienne, il est aisé de voir poindre, puis se préciser et s'affirmer l'idée d'une harmonie parfaite entre la variété des états d'âme et la diversité des manifestations naturelles. Plus de dix fois, dans les trente premières pages de *L'Enfant maudit*, les moments d'espoir et de désespoir traversés par la comtesse sont annoncés, et de ce fait préparés, soit par une accalmie, soit par un redoublement de la tempête qui a éclaté cette même nuit. L'unité du drame se compose. Elle se constitue dans le détail qu'elle réorganise, qu'elle revalorise. Elle se satisfait des approximations de tout genre, passe d'un registre à l'autre, du possible au probable, de l'illusion au fait d'expérience, du négligeable à l'essentiel, du quotidien au fantastique. Cependant, cette unité de structure, qui n'est souvent réalisée qu'au prix de compromis, n'est pas une abstraction vide de sens, une construction chimérique de l'esprit. Si parfois elle paraît telle, relativement à la richesse et à la variété infinie de l'univers visible, elle revêt, dans *La Comédie humaine*, une forme bien déterminée, précise et concrète, en un mot, aisément reconnaissable. Elle est réelle et nécessaire, parce qu'elle est ce milieu sans lequel ou en dehors duquel aucune action ne saurait être dramatique, ni même vraisemblable, aux yeux de Balzac. Ainsi, lorsque le personnage entre en scène, il est d'abord un

individu caractérisé par des tendances, des sympathies, des antipathies, des ambitions, des habitudes, des manières. Lorsqu'il succombe à son sort, lorsqu'il se laisse emporter par la passion, lorsqu'il se révolte ou qu'il lutte, lorsqu'il se démène pour le bien de tous ou qu'il n'est préoccupé que de lui-même, ses faits ou ses gestes, ses paroles ou ses actions s'inscrivent dans un contexte, dans un climat, dont la composition n'a cessé d'évoluer parallèlement à la diversité des situations. Mais, entre le milieu et le personnage, le rapport est généralement ambigu. Si le comportement de celui-ci détermine la nature de celui-là, l'action est souvent réciproque. Le personnage n'échappe jamais à la sujétion de l'ambiance. Tantôt, il se heurte à un monde hostile, dont l'hostilité le concerne en particulier, tantôt il bénéficie de la complicité d'un milieu, dont à nouveau la complicité le concerne personnellement. Et toujours, dans *La Comédie humaine*, un rapport étroit s'établit entre le personnage, le lieu et l'action. Le personnage se trouve cerné par les limites du milieu dans lequel il se meut; mais c'est la portée plus ou moins grande de ses actions qui détermine les dimensions du milieu où il vit. Pour Balzac, Vautrin appartient à Paris; le comte d'Hérouville n'est à son tour réel et vrai que dans ses domaines de Normandie. Tous les deux, ils se trouvent situés dans le cadre qui leur convient. Le milieu s'organise autour de l'action qui s'y déploie. Il n'est pas cet espace vide qui s'étend devant nous. Il n'est pas cette réalité objective manifestement indifférente. Il est plus que le drame situé; il est le drame en situation, sa forme, son aspect extérieur et concret. Il n'est plus un milieu naturel, mais un milieu dramatique, car tout est circonstancié dans l'art de Balzac. Tout y est concerté. La plupart des descriptions de *La Comédie humaine* ne sont exactes que par incidences. Elles sont d'abord conformes aux exigences du récit. Le réalisme balzacien n'a souvent pas d'autre fondement.

Ce n'est donc pas par hasard que, dans *L'Enfant maudit*, « une horrible tempête grondait » au moment où la comtesse Jeanne éprouve de si violentes douleurs que l'idée d'un accouchement prochain, et prématuré, s'impose à elle sur-le-champ. Il s'agit de composer une ambiance, de nous faire partager les craintes de la malheureuse créature. A cet effet, Balzac nous donne une description minutieuse de la chambre où se situe la

scène. Puis il ajoute : « Tout à coup la tempête redoubla [et] la jeune femme n'osa plus rien augurer de favorable en entendant les menaces du ciel⁶⁵. » La comtesse se trouble et les choses qui l'entourent se voient. Tout n'est plus que signe pour elle. La coïncidence entre cet accouchement prématuré et les manifestations des éléments est trop parfaite à ses yeux. Elle ne peut s'empêcher de l'interpréter, de lui reconnaître un sens. D'ailleurs, à l'instant où elle ajoute foi aux prédictions des moines qui lui avaient annoncé la fin du monde dans un avenir plus ou moins proche, « le bruit de la mer irritée, dont les vagues assaillaient les murs du château, se joignit à la grande voix de la tempête, et les rochers parurent s'ébranler » (*ibid.*). Songeant alors à l'enfant qu'elle va mettre au monde, elle est en proie à une nouvelle angoisse. Comment pourrait-elle se soustraire à la crainte ou à l'affolement, elle qui, au moment où l'ouragan se fait de plus en plus menaçant, se souvient des paroles prononcées par son mari, lors du dîner que la ville de Bayeux leur avait offert à l'occasion de leur mariage ? N'avait-il pas affirmé qu'il ne croirait jamais à la légitimité des enfants qui naissent dix mois après la mort du père ou sept mois après la première nuit de noces, et que, le cas échéant, « [il] tordrai[t] fort proprement le col à la mère et à l'enfant⁶⁶ » ? Cependant, à nouveau, au moment où la tempête redouble, les souffrances de la comtesse se succèdent « toujours plus vives et plus cruelles⁶⁷ ». Elle ne peut néanmoins se résoudre à réveiller le comte. Suit le portrait de ce redoutable seigneur, introduit par la phrase :

« Si les choses étaient tristes autour de la jeune femme, cette figure [celle du comte], malgré le calme du sommeil, paraissait plus triste encore » (*ibid.*).

Nous n'insisterons plus sur ce passage. Nous noterons seulement combien il serait absurde d'accuser Balzac de succomber à ce que nous appellerions volontiers « le romantisme de la situation ». N'avons-nous pas admis que, dans l'œuvre, la détermination de n'importe quel moment dépend de la synthèse finale, c'est-à-dire du dénouement vers lequel ils tendent tous, puisque tous ils sont conçus les uns par rapport aux autres, puisque tous ils s'enchaînent en vue du même accomplissement ? Chaque scène a d'autant plus d'importance que les effets

de chacune d'elles sont avant tout relatifs. C'est donc en raison de l'imbrication systématique des épisodes du drame, qu'ils entrent à leur tour dans les combinaisons infiniment complexes du système intégral. Par conséquent, c'est aussi pour souligner la cohérence de ce système, c'est aussi pour marquer d'un bout à l'autre du récit l'unité d'une ambiance exceptionnelle, unique, qu'au milieu de la tourmente générale la physionomie du comte apparaît si terrifiante :

« Agitée par les flots du vent, la clarté de la lampe qui se montrait aux abords du lit n'illuminait la tête du comte que par moments, en sorte que les mouvements de la lueur simulaient sur ce visage en repos les débats d'une pensée orageuse⁶⁶. »

Tout n'est plus que prétexte, prétexte à autre chose qui ne se trouve pas tel quel dans le monde de la réalité quotidienne.

Cependant, le temps passe et, bientôt, une accalmie succède à la violence :

« La tempête qui déchaînait alors des torrents de pluie ne fit plus entendre qu'un mugissement mélancolique⁶⁷. »

Immédiatement, les craintes et les douleurs que la comtesse a éprouvées jusque-là se calment et s'apaisent. Elles lui laissent « également un moment de répit » (*ibid.*). Comme s'il voulait nous faire profiter de cette accalmie inattendue, Balzac évoque les souvenirs de jeunesse de Jeanne de Saint-Savin. Jeanne rêve aux joies enfantines de ses seize premières années, que Balzac compare aussitôt à « la grâce [d'un] océan limpide⁶⁸ », comme si l'image de l'eau l'obsédait. Mais brusquement, la pureté de ses souvenirs se trouve atténuée par l'éclat d'une vision plus belle encore. Suit le passage où Jeanne rencontre son cousin Georges de Chaverny. Balzac nous décrit la naissance de leur amour et nous invite à participer à la joie et aux espérances des deux jeunes gens. Puis c'est la catastrophe, au bout de laquelle le comte d'Hérouville surgit tout « sanglant du combat⁶⁹ ». Alors brusquement la vision de ce bonheur qu'on devine si parfait, disparaît. Elle ne pouvait durer que pendant le temps où, « oubliant et l'orage et son mari⁷⁰ », la com-

tesse était parvenue à s'arracher à l'horreur de la situation présente.

Sur ces entrefaites, le comte s'est réveillé. Sa femme lui apprend en gémissant qu'elle craint d'accoucher prématurément. « En entendant ces paroles, le sire d'Hérouville jeta sur sa femme un regard si soupçonneux qu'elle rougit en frissonnant. Il prit la peur qu'il inspirait à cette naïve créature pour l'expression d'un remords¹³. » Il se décide pourtant à aller chercher un de ces médecins de campagne qui, à cette époque, sont presque tous des rebouteurs. Il sonne son écuyer Bertrand, lui donne des ordres et lui conseille de choisir les deux meilleurs chevaux de son écurie. A la nouvelle de la chevauchée, le serviteur ne peut s'empêcher de grommeler : « Tous les démons sont dehors, jarnidieu ! J'aurais été bien étonné de voir celui-ci rester tranquille¹⁴. » Les deux hommes partent.

Mue par un funeste pressentiment, la comtesse cherche quelque ruse pour sauver son enfant. Elle se lève, traverse la chambre et se dirige vers « le petit cor dont se servait son mari pour faire venir ses gens » ; elle « ouvrit une fenêtre, et tira du cuivre des accents grêles qui se perdirent sur la vaste étendue des eaux, comme une hulle lancée dans les airs par un enfant¹⁵ ». L'inutilité de cet essai ne la décourage pourtant pas tout à fait. Elle ne peut sans révolte se soumettre à son sort. Elle cherche à préserver son enfant d'un malheur inconnu ; mais plus elle agit, plus elle a l'impression de se trouver prisonnière d'un monde où règne une fatalité inexorable. Affolée, elle traverse les couloirs de ses appartements, se précipite vers une fenêtre, l'ouvre et sonne à nouveau. Peines inutiles ! Elle lutte « sans succès avec la voix de l'ouragan » (*ibid.*), qui enveloppe le château de toutes parts. L'isolement de ce coin de terre tend à devenir absolu, comme si Balzac voulait le soustraire à l'action naturelle des lois qui régissent le reste du monde, afin de mieux le soumettre à la domination du comte. De sorte que nous nous trouvons bientôt dans un lieu où la démesure des forces en présence est telle que, pour les concevoir dans leurs rapports, il faut se contenter d'hypothèses. Toute comparaison avec la réalité extérieure est dès lors abolie.

Vaincue par l'inefficacité de ses efforts, condamnée une nouvelle fois à l'impuissance, la comtesse est assaillie de douleurs plus vives encore. Victime de son destin,

elle s'abandonne, elle et son enfant, au démon qui anime ce monde infernal tourmenté par les flots :

« Elle ressemblait, écrit Balzac, au naufragé qui succombe, emporté par une dernière lame moins furieuse que toutes celles qu'il a vaincues⁷⁶. »

Avant la naissance d'Etienne, Balzac fera une dernière fois allusion à cet Océan, qui semble désormais enclorre, dans l'espace réservé aux libres manifestations d'une volonté infernale, les personnages et le milieu où se développe le drame. Cette allusion se rapporte à l'attitude du comte, qui est revenu de sa chevauchée à travers la nuit et a introduit auprès de la comtesse le rebouteur Beauvouloir. Mais elle ne le concerne pas exclusivement, car, en vertu de l'influence croissante exercée par le milieu sur la destinée d'Etienne et de sa mère, il est impossible de ne pas remarquer combien déjà elle annonce et prépare, par-delà la situation du moment, l'avenir de celui qui a été maudit :

« Le seigneur alla se placer au fond de l'embrasure de la croisée, où il jona du tambour avec ses doigts sur le vitrage, en portant alternativement ses yeux sur son serviteur, sur le lit et sur l'Océan, comme s'il eût voulu promettre à l'enfant attendu la mer pour berceau⁷⁷. »

L'enfant naît, et par intérêt le comte l'épargne. Balzac consacre alors une vingtaine de pages à l'éducation qu'Etienne reçoit de sa mère. La délicatesse excessive de ses organes, sa précoce intelligence du malheur, son besoin d'aimer et d'être aimé, son instinctive passivité et sa disposition naturelle à méditer, à rêver et à empreindre son âme des manifestations les plus profondes et les plus élémentaires de la vie, éveillent en lui le sentiment de « mystérieuses correspondances entre ses émotions et les mouvements de l'Océan⁷⁸ ». C'est qu'Etienne, comme Séraphita, est une créature complexe, un être en qui se confondent deux sortes de réalités, comme s'il vivait à la limite de deux univers, comme s'il se trouvait à la frontière du réel et de l'imaginaire. Confiné dans sa petite maison de pêcheur, il est victime de la tyrannie de son père. Mais son âme est « en totale correspondance avec la vie dynamique de la mer⁷⁹ ». Cependant, l'eau ne symbolise pas ici l'invitation au

voyage seulement, bien que la fuite soit impossible pour Etienne et que, d'ordinaire, un tel symbole trouve dans cette impossibilité même la raison de sa manifestation⁶⁰. Dans *L'Enfant maudit*, le symbole de l'eau est surtout doublé d'un sens maternel⁶¹. Séparé de sa mère, Etienne substitue à cette absence qui le fait souffrir, l'image parfois apaisante de l'Océan, du mouvement et du jeu des flots, souvent si significatifs, qu'on les interprète comme un langage. Le transfert s'effectue d'ailleurs de la manière la plus naturelle, la plus cohérente aussi :

« Au moment où Etienne exerça ses yeux avec la stupide avidité naturelle aux enfants, ses regards rencontrèrent les sombres lambris de la chambre d'honneur. Lorsque sa jeune oreille s'efforça de percevoir les sons et de reconnaître leurs différences, il entendit le bruissement monotone des eaux de la mer qui venait se briser sur les rochers par un mouvement aussi régulier que celui d'un balancier d'horloge. Ainsi les lieux, les sons, les choses, tout ce qui frappe les sens, prépare l'entendement et forme le caractère, le rendit enclin à la mélancolie. Sa mère ne devait-elle pas vivre et mourir au milieu des nuages de la mélancolie ? Dès sa naissance, il put croire que la comtesse était la seule créature qui existât sur la terre, voir le monde comme un désert, et s'habituer à ce sentiment de retour sur nous-mêmes qui nous porte à vivre seuls, à chercher en nous-mêmes le bonheur, en développant les immenses ressources de la pensée. La comtesse n'était-elle pas condamnée à demeurer seule dans la vie, et à trouver tout dans son fils, persécuté comme le fut son amour à elle ? Semblable à tous les enfants en proie à la souffrance, Etienne gardait presque toujours l'attitude passive qui, douce ressemblance, était celle de sa mère⁶²... »

Le milieu s'est refermé sur le personnage et le personnage s'est actualisé dans le milieu. Ils sont devenus ensemble le double aspect d'une sente et unique détermination. Ils se partagent la même réalité, ont la même authenticité et ne sont rien l'un en dehors de l'autre. La condition de chacun d'eux est impliquée par l'existence de celui qu'ils ne sont pas. Ils ne sont donc réels qu'à l'intérieur de l'ambiguïté qui les concerne, qu'à travers la réciprocité des échanges que sous-entend, entre

le sujet et l'objet, entre l'esprit et la matière, entre n'importe quel terme de n'importe quel couple antithétique, la conception énergétique de l'univers qu'ils représentent. Etienne ne sera plus que ce que, dans un pressentiment, la mer lui suggère de devenir. Lorsque l'analogie entre l'Océan et lui-même aura été portée à son plus haut degré d'achèvement, c'est-à-dire au niveau de sa conscience d'être humain, l'interprétation du mouvement des flots ne pourra plus lui échapper. C'est parce que, dès le début, il est condamné sans espoir à subir le plus tragique des destins, qu'il lit sur la surface des eaux la secrète signification des instants qu'il est en train de vivre. Il découvrira peu à peu dans les mouvements de la mer les signes d'un étrange langage, l'expression même de la fatalité, qui sera pour lui prétexte à de nouvelles intuitions, à de nouveaux pressentiments. Il entreverra l'accomplissement des situations en cours. Pour lui, l'essence du moment présent se trouvera reportée et fixée dans le moment à venir. Lui-même n'est plus qu'un être au futur, un être qui n'existe plus qu'en fonction de son accomplissement, un être maudit, un être pour la mort. Sa vie n'est plus que le reflet de sa mort. Elle ne peut que s'écouler au centre d'une réalité fantastique.

Certes, l'idée d'une telle anticipation est avant tout dramatique. Les présages qu'Etienne tire de la contemplation de la mer ne seraient pas authentiques s'ils ne se rapportaient pas à une situation antérieure, à un drame passé, ou aux circonstances qui ont présidé à l'élaboration de celui-ci. Tout prédestinait cet enfant à être maudit. Ses pressentiments, en un sens, n'ont pas d'autre cause que cette malédiction. Etienne n'est visionnaire que dans le milieu qui le concerne et les correspondances auxquelles il est sensible ne sont réelles qu'au sein d'une ambiance particulière. Cette considération n'est d'ailleurs pas seulement valable pour *L'Enfant maudit*. Elle est vraie pour l'ensemble de *La Comédie humaine*, car, pour aboutir, la création de cette œuvre exigeait que la réalité extérieure fût déformée d'une certaine façon. Nous avons déjà cité les remarques que Baudelaire fait à ce propos dans *L'Art romantique*. Vingt-trois ans après la publication du magistral ouvrage de E. R. Curtius⁶², qui reste sans doute l'un des critiques les plus lucides de Balzac, Albert Béguin nous semble être de tous les contemporains celui qui a su mettre en

évidence avec le plus grand bonheur cette particularité de l'art balzacien²¹. Dans son *Balzac visionnaire*, il écrit :

« La réalité est là, solide, concrète, inébranlablement établie dans son équilibre de matière connue; les hommes ont leur visage de plein jour; leurs gestes, leurs désirs sont maintenus dans ces mesurs moyennes qui donnent au quotidien sa rassérénante banalité. Et pourtant, ces blocs du réel, tout semblables à ce qu'ils sont quand nous rêvons le moins, semblent ici émerger d'une grande ombre, d'une immense mer d'eau nocturne, dont les flots mouvants entourent de toutes parts les apparences inchangées des choses. Mieux encore, cette réalité qu'on croyait d'abord empruntée à l'observation de la vie courante, e'est comme si elle ne demeurait pas extérieure, comme si elle était elle-même le produit du rêve, une terre formée par la vague et dont l'immobilité ne serait qu'illusion.

D'où vient donc cette animation pleine de mystère, et ce mouvement infini, profond, qui fait de l'univers balzacien une féerie de perpétuelles métamorphoses ? Si on ne quitte pas ce grand songe sans avoir été mis en alerte, on n'y pénètre pas non plus de plain-pied. Comme à l'instant où la conscience abdique pour céder aux images du sommeil, il faut franchir une frontière avant de s'aventurer dans l'empire fermé du roman balzacien. Car il a ses lois, qui ne sont pas celles d'ici, ou qui sont bien les mêmes, mais comme multipliées, apparues de façon plus complète, plus surprenante, et portées à une puissance supérieure. Il a aussi ses proportions, autres, essentiellement autres, et ses critères de réalité ou de vraisemblance, qui ne coïncident pas avec les exigences coutumières de notre logique...

Un monde à part, mais qui est encore notre monde, composé des mêmes formes autrement groupées, habité par les mêmes êtres dont les relations secrètes semblent toutefois se dévoiler mieux : e'est le rêve. Autant dire, plus simplement, que c'est le roman, ou l'œuvre de poésie. Tout s'est mis à signifier, et pourtant tout garde son exacte pesanteur concrète²². »

L'aspect sous lequel la réalité est représentée dans l'univers balzacien, l'espèce de déterminisme qui la caractérise, sa manière de s'imposer à nous comme le signe de quelque chose d'autre, nous incitent à penser que

l'essentiel de la puissance créatrice de Balzac est soutenu par l'ambition démesurée, quoique légitime sous ce rapport, de reproduire l'existence humaine en substituant aux hasards de la vie des nécessités dramatiques implacables. Nous avons déjà relevé que le monde de *La Comédie humaine* n'est pas un autre monde, mais notre monde vu autrement. Nous pouvons ajouter maintenant que cette différence provient essentiellement de cette volonté, que manifeste Balzac, de répudier le hasard; car, à ses yeux, cette répudiation devait symboliser ce qu'il y a de plus profondément authentique dans l'art : l'acte d'invention radicale qu'il présuppose. On peut tenir pour certain que *La Comédie humaine* ne lui est apparue intégralement que le jour où, pour faire œuvre de créateur, il a été conscient de devoir imiter Dieu. Selon le mot profond d'Albert Thibaudet :

« *La Comédie humaine* est l'imitation de Dieu le Père⁸⁶. »

Nous montrerons plus loin comment un personnage comme Vautrin, par exemple, en créant « des nécessités terribles⁸⁷ » entre les êtres et les choses elles-mêmes, a réussi à supplanter le hasard dans le milieu qu'il hante et a fini, en conséquence, par se rendre maître du monde imaginaire de Balzac.

Dans *L'Enfant maudit*, comme nous pouvons nous en rendre compte maintenant, Etienne est victime de cette ambiance balzacienne. Il subit, mais ne règne pas. Il est passif et par là condamné à disparaître. Il n'est que prétexte. Grâce à l'interposition de cet être mystérieux, à moitié homme à moitié ange, Balzac ne fera plus qu'interpréter symboliquement la puissance aveugle de la fatalité. Grâce à Etienne, il nous la rendra sensible, il nous mettra en communication avec elle. A partir de la scène de la mort de Jeanne d'Hérouville jusqu'au trépas d'Etienne et de Gabrielle, sa gentille compagne, le roman ne sera plus que la déduction systématique des éléments dramatiques mûris à travers le détail de toutes les situations antérieures. Aussi, pour terminer cette analyse, ne nous préoccupons-nous que d'étudier les principaux passages où il est question de la correspondance, déjà observée, entre les mouvements de l'Océan et les sentiments particuliers éprouvés par Etienne.

C'est tout naturellement à travers la description de l'agitation de la mer que Balzac va nous annoncer la

mort prochaine de la comtesse d'Hérouville; et c'est tout naturellement encore à travers le pressentiment d'Etienne que la fatalité de ce décès nous sera communiquée :

« Pendant la fatale soirée où il allait voir sa mère pour la dernière fois, l'Océan fut agité par des mouvements qui lui parurent extraordinaires. C'était un remuement d'eaux qui montrait la mer travaillée intestinement; elle s'enflait par de grosses vagues qui venaient expirer avec des bruits lugubres et semblables aux hurlements des chiens en détresse. Etienne se surprit à se dire à lui-même : « Que me veut-elle ? elle tressaille et se plaint comme une créature vivante ! Ma mère m'a souvent raconté que l'Océan était en proie à d'horribles convulsions pendant la nuit où je suis né. Que va-t-il m'arriver⁸⁸ ? »

Le malheur ne tarde pas à survenir en effet. Etienne apprend de la bouche du fidèle Beauvuloir, l'ancien rebouteur, que sa mère se trouve dans un si triste état que le pire est à craindre. A cette nouvelle, il verse des larmes, car brusquement il comprend que l'ombre de la mort s'est profilée sur la surface des eaux qu'il contemplait un instant plus tôt. Puis il s'écrie bouleversé :

« L'Océan m'a parlé⁸⁹ ! »

Il perd sa mère; mais cette mort, il la comprend. Il sait maintenant qu'elle était fatale, que rien ne pouvait l'empêcher, qu'elle était impliquée par la situation. La présence de Jeanne d'Hérouville aurait, sans aucun doute, nui à la formation des symboles grâce auxquels Balzac compte faire prévaloir « le sens maternel » de l'eau sur toute autre interprétation. Quoi qu'il en soit, au moment où Etienne se trouve seul au monde et apparemment sans protection, l'aspect de l'Océan change. La mer acquiert une nouvelle consistance. Elle revêt un nouveau visage, elle présente une nouvelle physionomie, plus calme, plus sûre, plus ouverte. Elle s'anime comme une créature vivante et pensante. Elle a, aux yeux d'Etienne, les sourires, les brusques bouderies, les caprices, les expressions fines, gaies, vives, spirituelles ou lutines d'un être animé plein de séduction. Elle est femme enfin pour cet enfant qui a perdu sa mère et qui ne sait comment

satisfaisant, comment assouvir son immense besoin d'aimer. Entre eux, les liens se resserrent; des correspondances plus directes, plus strictes, s'établissent. Si l'Océan a ses secrets, Etienne sait les deviner. Il comprend son langage, participe à sa vie et éprouve dans son âme les mêmes apaisements, les mêmes agitations. Il écoute la mer en contemplant les eaux, comme si le mouvement des flots pénétrait dans son âme et y éveillait des sentiments d'une extrême pureté. Étrange fusion de deux êtres, dont l'un, Etienne, finit par ne plus être que ce que l'autre le force à devenir! Cette liaison intime avec la vie primitive de l'Océan lui dévoile bientôt l'harmonieuse unité à laquelle se réduit la nature tout entière. Il s'unit alors à l'univers en une communion magique et perd jusqu'à la conscience de son individualité, comme si tout ce qui existe procédait d'un principe unique, comme si la réalité objective avait perdu pour lui sa qualité d'objet, était devenue cet autre lui-même, ce *double* auquel croient toutes les âmes poétiques!

« Incroyable mélange de deux créations⁹⁰! »

Etienne s'est soustrait aux limitations imposées à la condition humaine. Il s'est réalisé conformément au milieu qui le concerne absolument. Il n'est tout à fait vrai, il n'est réellement compréhensible qu'à l'intérieur du rapport qui le lie à ce milieu.

Le passage où Balzac traite de ce rapport mérite d'être reproduit *in extenso*; il semble se rattacher à ces mythes qui, dans certaines circonstances, jaillissent spontanément de l'inconscient. Chez Balzac, la création du symbole et celle du mythe sont toujours déterminées par un ensemble de lois dramatiques auquel se plie comme par enchantement tout ce qu'il a conçu.

« Le romancier authentique, affirme Albert Thibaudet, crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible; il ne fait pas revivre le réel⁹¹. »

« A force de chercher un autre lui-même auquel il pût confier ses pensées et dont la vie pût devenir la sienne, il finit par sympathiser avec l'Océan. La mer devint pour lui un être animé, pensant. Toujours en présence de cette immense création dont les merveilles cachées

contrastent si grandement avec celles de la terre, il y découvrit la raison de plusieurs mystères. Familiarisé dès le berceau avec l'infini de ces campagnes humides, la mer et le ciel lui racontèrent d'admirables poésies. Pour lui, tout était varié dans ce large tableau si monotone en apparence. Comme tous les hommes de qui l'âme domine le corps, il avait une vue perçante, et pouvait saisir à des distances énormes, avec une admirable facilité, sans fatigue, les nuances les plus fugitives de la lumière, les tremblements les plus éphémères de l'eau. Par un calme parfait, il trouvait encore des teintes multipliées à la mer qui, semblable à un visage de femme, avait alors une physionomie, des sourires, des idées, des caprices : là verte et sombre, ici riant dans son azur, tantôt unissant ses lignes brillantes avec les lucurs indécises de l'horizon, tantôt se balançant d'un air doux sous des nuages orangés. Il se rencontrait pour lui des fêtes magnifiques pompeusement célébrées au coucher du soleil, quand l'astre versait ses couleurs rouges sur les flots comme un manteau de pourpre. Pour lui, la mer était gaie, vive, spirituelle au milieu du jour, lorsqu'elle frissonnait en répétant l'éclat de la lumière par ses mille facettes éblouissantes; elle lui révélait d'étonnantes mélancolies, elle le faisait pleurer, lorsque, résignée, calme et triste, elle réfléchissait un ciel gris chargé de nuages. Il avait saisi les langages muets de cette immense création. Le flux et le reflux était comme une respiration mélodieuse dont chaque soupir lui peignait un sentiment, il en comprenait le sens intime. Nul marin, nul savant n'aurait pu prédire mieux que lui la moindre colère de l'Océan, le plus léger changement de sa face. A la manière dont le flot venait mourir sur le rivage, il devinait les houles, les tempêtes, les grains, la force des marées. Quand la nuit étendait ses voiles sur le ciel, il voyait encore la mer sous les lueurs crépusculaires, et conversait avec elle; il participait à sa féconde vie, il éprouvait en son âme une véritable tempête quand elle se courrouçait; il respirait sa colère dans ses sifflements aigus, il courait avec les lames énormes qui se brisaient en mille franges liquides sur les rochers, il se sentait intrépide et terrible comme elle, et comme elle bondissait par des retours prodigieux; il gardait ses silences mornes, il imitait ses clémences soudaines. Enfin, il avait épousé

la mer, elle était sa confidente et son amie. Le matin, quand il venait sur ses rochers, en parcourant les sables fins et brillants de la grève, il reconnaissait l'esprit de l'Océan par un simple regard; il en voyait soudain les paysages, et planait ainsi sur la grande face des eaux, comme un ange venu du ciel. Si de joyeuses, de lutines, de blanches vapeurs lui jetaient un réseau fin, comme un voile au front d'une fiancée, il en suivait les ondulations et les caprices avec une joie d'amant, aussi charmé de la trouver au matin coquette comme une femme qui se lève encore tout endormie, qu'un mari de revoir sa jeune épouse dans la beauté que lui a faite le plaisir. Sa pensée, mariée avec cette grande pensée divine, le consolait dans sa solitude, et les mille jets de son âme avaient peuplé son étroit désert de fantaisies sublimes. Enfin, il avait fini par deviner dans tous les mouvements de la mer sa liaison intime avec les rouages célestes, et il entrevit la nature dans son harmonieux ensemble, depuis le brin d'herbe jusqu'aux astres errants qui cherchent, comme des graines emportées par le vent, à se planter dans l'éther. Pur comme un ange, vierge des idées qui dégradent les hommes, naît comme un enfant, il vivait comme une mouette, comme une fleur, prodigue seulement des trésors d'une imagination poétique, d'une science divine de laquelle il contemplait seul la féconde étendue. Incroyable mélange de deux créations²¹!... »

L'image de la mer considérée comme une fiancée sera reprise vingt-cinq pages plus loin.

Après la mort de la comtesse, Etienne est en proie à de cruels souvenirs. Il reste assis au bord du rivage et se perd dans la contemplation de l'Océan. Doué d'une voix merveilleuse, il chante un de ces vieux airs français pleins de charme et cherche à exprimer sa mélancolie à travers les variations mélodieuses du thème :

« Après s'être naïvement peint la pensée de son cœur par ses chants, Etienne contempla la mer en se disant : « Voilà ma fiancée et mon seul amour à moi²² ! »

A ce moment, — étrange coïncidence! — une voix de femme répète l'air qu'il vient de chanter. Il reconnaît dans ce chant, lui qui a appris le langage des sons,

« le bégaiement d'un cœur qui naissait à la poésie des accords » (*ibid.*). Il est d'abord étonné, puis troublé, car depuis la mort de sa mère, c'est la première fois qu'il éprouve un sentiment de douceur. Et le soir, pendant sa promenade solitaire au bord des flots, il se souvient de la sensation qu'il a ressentie au cours de la journée. Emu, il se demande :

« L'Océan a donc passé dans mon âme⁹¹ ! »

Peu de temps après, Etienne fait la connaissance de Gabrielle, la fille de Beauvouloir, qu'il aime aussitôt d'un amour à la fois naïf, pur et profond. Malheureusement, le duc d'Hérouville s'est rendu à Paris où, pour réaliser une de ses ambitions les plus chères, il a trouvé pour Etienne un parti inespéré en la personne de Mlle de Grandlieu, « l'héritière des domaines d'une branche de la maison de Grandlieu, une grande et belle personne dédaigneuse, mais qui fut flattée par l'espérance de porter un jour le titre de duchesse d'Hérouville⁹² ». Lorsque le duc apprend de la bouche du baron d'Artagnon, lieutenant de sa compagnie d'ordonnance, les desseins ambitieux de Beauvouloir, il est pris d'un accès de fureur épouvantable et se décide à partir immédiatement pour sa province de Normandie. Quelques jours avant son arrivée,

« ... l'enfant maudit contemplant la mer, alors couleur d'or sur la grève, noire à l'horizon, et coupée çà et là de ces lames d'argent qui annoncent une tempête. Gabrielle, se conformant à l'attitude de son ami, regardait ce spectacle et se taisait⁹³. »

Le soir même, Beauvouloir met Etienne au courant des projets de son père. L'enfant s'assied et reste sans mouvement comme s'il avait été frappé par une apparition funeste :

« La mer était sombre ce soir, dit-il après un moment de silence⁹⁴. »

Il se sait trop faible pour affronter la colère de son père. De plus, il a le sentiment que quelque chose d'irréparable vient de se produire. S'il songe un instant à s'enfuir avec Gabrielle, il y renonce aussitôt. Une telle tentative n'est pas seulement vaine ou chimérique. Elle

est absurde dans la mesure où elle est précisément devenue impossible pour celui dont l'existence n'a été qu'une longue suite de malédictions, pour celui qui a été chaque jour davantage la proie d'une situation imaginée à cet effet, pour celui qui, enfin, a été conçu de manière à n'être réel que dans le monde où il serait victime de la plus farouche des fatalités. C'est pourquoi l'idée de la fuite est automatiquement associée, pour Etienne, à celle de se laisser engloutir par les flots. Enfant maudit, il n'échappera pas à son sort; mais il pourrait le dominer, l'espace d'une seconde, en le contraignant à le frapper au moment que lui-même aurait choisi :

« — Allons nous jeter ensemble à la mer, dit Etienne à Gabrielle en se penchant à l'oreille de la jeune fille qui s'était mise à genoux auprès de son amant⁹⁸. »

Beauvouloir voudrait convaincre Etienne que tout n'est pas encore perdu; mais celui-ci hoche la tête. Jamais aucun de ses pressentiments ne l'a trompé :

« — La mer était bien sombre ce soir, dit-il.
— Elle était comme une lame d'or à nos pieds, répondit Gabrielle d'une voix mélodieuse » (*ibid.*).

Beauvouloir n'ignore pas que la lutte est inutile, que tout a été perdu déjà, que tous les trois, ils sont victimes du même destin cruel. Aussi, sa « figure joviale était profondément triste, triste comme cette chambre où mourut la mère d'Etienne. Une voix secrète criait au médecin : « Il aura la destinée de sa mère! » (*ibid.*).

En effet, le comte d'Hérouville arrive bientôt et le drame se dénoue d'une manière aussi rapide que brutale :

« Au moment où Etienne vit la large main de son père armée d'un fer et levée sur Gabrielle, il mourut, et Gabrielle tomba morte en voulant le retenir⁹⁹. »

Ces deux morts, qui paraîtraient invraisemblables en toute autre circonstance, ne surprennent qu'à peine. Elles sont attendues depuis longtemps et surviennent au moment où, grâce à une série de rappels habilement distribués et fondus dans le corps du récit, tous les détails de toutes les situations antérieures se trouvent orientés

vers ce dénouement tragique et s'enchaînent en vue de la même fin. Mais cette fois, l'unité du drame est absolue, tant la justification de tout ce qui pouvait encore nous sembler bizarre est corroborée par la précision et la rapidité avec lesquelles les faits se succèdent. Ainsi, lorsque, dans *L'Enfant maudit*, Balzac trace minutieusement le portrait des personnages, lorsqu'il nous rapporte chacun de leurs gestes, chacune de leurs actions, lorsqu'il nous décrit leur tempérament et leur comportement et qu'il nous dépeint avec le plus grand soin le milieu dans lequel ils vivent, soyons persuadés que tout ce qu'il nous livre a été l'objet d'un choix rigoureux, soyons certains qu'il n'est préoccupé que de relier les événements entre eux et qu'il ne se soucie que de créer une nécessité, celle que présuppose la situation finale. C'est pourquoi, quelle que soit la scène que nous lisons, dans chacune d'elles il n'est jamais question d'autre chose que de la mort de Gabrielle et d'Etienne. Ignorant la suite du récit, le lecteur est entièrement au pouvoir du romancier. Chaque paragraphe est en soi une suggestion, chaque passage incite le lecteur à se référer à quelque chose de plus qu'à ce que le texte contient, à quelque chose d'autre, si l'on veut, qui ne se précisera qu'à travers l'actualisation du drame. Très vite alors on a l'impression que ce qui se déroule dans le roman a été marqué du sceau de la fatalité, n'existe qu'en fonction d'une fin, d'un but bien déterminé qui n'est d'ailleurs pas décelable sur-le-champ, et ainsi participe déjà au dénouement sans que l'on sache toujours de quelle manière. Au cours de la lecture, il est possible que l'imbrication des scènes paraisse parfois superficielle ou forcée. On en tire d'autant plus l'impression que l'unité du drame, l'unité de structure et de composition, tend à être absolue.

Lorsque, dans *L'Enfant maudit*, Balzac s'appesantit sur la description des traits du comte d'Hérouville, qui deviendra duc vers le milieu du récit, lorsqu'il s'attarde dans la chambre à coucher du château et qu'il nous révèle les mille et une particularités de cette sombre pièce, lorsqu'il déforme, dénature et altère l'expression ordinaire des êtres et des choses, lorsqu'il exagère l'importance du détail, qu'il grossit les conséquences de certains actes, surcharge une ambiance d'une multitude de sous-entendus ou la dépouille au contraire de toute superfluité, il ne fait en cela que resserrer le nœud

du drame. Et, c'est encore et toujours de la mort de Gabrielle et de celle d'Etienne qu'il s'agit. Car qu'importe une réalité privée de sa dimension essentielle! Dans l'univers romanesque dont Balzac est le maître, l'expression vraie n'est-elle pas avant tout une détermination *relative*? N'est-elle pas ce milieu qui, sous nos yeux, s'organise à partir de n'importe quoi? N'est-elle pas dans cette force qui transforme une confusion d'éléments hétéroclites en un ensemble autonome, véritable organisme vivant qui, pour persévérer dans son être, se constitue autour de la plus légitime, donc de la plus forte et de la plus durable des possibilités dont elle est grosse? De sorte que, dans *La Comédie humaine*, un milieu n'est jamais une tranche de réalité découpée dans l'univers extérieur. Le réel se crée aussi bien que l'imaginaire. Il est cet élément quelconque susceptible de devenir *homogène*, c'est-à-dire, de *composer* avec toutes choses. Ainsi, avant d'être localisé, avant d'être géographiquement, temporellement ou socialement déterminable, le milieu est, quelle que soit par ailleurs l'exactitude de la description, une *ambiance*, une *atmosphère* en rapport très étroit avec le déroulement de l'action, puisqu'il la sous-tend. Celle-ci ne peut donc qu'être orientée vers un dénouement fulgurant, et il sera d'autant plus fulgurant qu'en le déterminant dès le début, l'action l'aura rendu inévitable et fatal.

Nous voici contraint de souligner derechef le rôle joué par ce que nous avons appelé, dans les chapitres précédents, les *préparations balzaciennes*. Nous savions déjà qu'elles servaient à fonder cette espèce de déterminisme sans lequel aucun des romans de Balzac ne serait vraisemblable. L'étude de *L'Enfant maudit* nous permet de préciser maintenant que ce qu'elles déterminent, c'est la création d'un milieu ou, plus exactement encore, d'une *ambiance*, c'est-à-dire d'une parfaite conformité, homogénéité, entre le lieu et l'action, le présent et le passé, le physique et le psychique, les circonstances et les événements, bref, la création d'une *ambiance magique* en dehors de laquelle Balzac semble voué à l'impuissance et à l'échec. Mais, ce qui est vrai de *L'Enfant maudit* est vrai pour l'ensemble de *La Comédie humaine*. C'est là également la conclusion à laquelle aboutit Maurice Bardèche, bien que sa démarche soit à ce propos toute différente de la nôtre. Pour lui, le secret de Balzac...

« ... est d'abord dans cette grande loi des pré-

parations que lui avait enseignée Walter Scott, la loi de la *Pierre qui roule* : quelle que soit la formule qu'emploie le romancier, un roman de Balzac est *toujours* la combinaison d'une crise relativement courte et d'une longue phase de préparations. Tout ce qui précède le drame, l'exposition, le retour en arrière, les descriptions, les portraits et les analyses, les documents et les témoignages, les minutieux détails inlassablement prodigués, tout cela au moment de la crise, doit porter de tout son poids sur chaque parole et sur chaque geste des personnages. La masse du roman doit peser sur une scène capitale, en vertu d'une sorte de loi mécanique de la narration. Et le centre du roman est d'autant plus dramatique que le poids de ce qui précède se fait plus fortement sentir. A ce moment-là, tous les détails portent, surtout les détails, parce que chacun d'eux est pour nous chargé de sens. Des mots, des gestes, qui ne sont rien par eux-mêmes, acquièrent une signification redoutable. Ils sont devenus les *signes* des plus fortes passions. Ils sont, pour nous, démesurément grandis par les patientes indications qui précèdent. La partie centrale est alors comme une caisse de résonance destinée à amplifier les sons qu'on peut tirer du drame. Le romancier dispose à ce moment d'un instrument dont la sensibilité est parfaite. Lorsqu'il arrive au point culminant du drame chaque mot a une répercussion spéciale. La puissance de tout ce qu'on lit est multipliée par tout ce qu'on sait¹⁰⁰. »

Cette idée, Maurice Bardèche l'a reprise dans un autre ouvrage. Dans le parallèle qu'il dresse entre Stendhal et Balzac, il fait ressortir l'originalité du créateur de *La Comédie humaine* en ces termes :

« Pour Balzac, le travail des préparations consiste à fixer une atmosphère. Le drame est annoncé par la nomenclature des forces en présence, par la trame des intérêts, et il est annoncé aussi, il est perceptible dans la forme des choses, dans les traits d'un visage, dans les éléments palpables d'une vie. Mais le dessin de ce *châssis* qui soutient le drame, même lorsqu'il est fait des notations les plus difficiles, a toujours des lignes fermes, c'est un cadre vigoureux qui fait tout deviner. Balzac appelle son lecteur, il le sug-

gestionne, il l'invite à percevoir avec lui les premiers frémissements de l'action¹⁰¹. »

L'étude de *L'Enfant maudit* ne nous aura pas inutilement retenu. En effet, il ne suffit pas d'affirmer, comme nous l'avons fait dans les chapitres précédents, que la réalité profonde de ces « préparations didactiques¹⁰² » consiste à créer, à l'aide souvent d'un système d'analogies imaginaires, la vraisemblance du récit. Il fallait encore que nous passions de la réflexion abstraite à l'illustration concrète et que nous démontrions au moyen d'un exemple significatif et en général trop méconnu, *L'Enfant maudit*, jusqu'à quel point le drame balzacien a besoin d'être mûri à travers une foule de détails avant de pouvoir éclater. Considérée de ce point de vue, la création de *La Comédie humaine* est sans doute incomparable. Aucun romancier ne s'est montré plus que Balzac soucieux de la mise en scène. Son décor est parfait, si parfait que non seulement il détermine le drame, mais se modifie encore à mesure que le récit se développe. D'où le peu de succès que remportèrent ses pièces de théâtre et le médiocre intérêt qu'elles soulèvent de nos jours. Sur la scène, où rien de pareil à ce que nous avons nommé les *préparations* ne peut être réalisé, en ce sens que les correspondances, les insinuations, les allusions et les sous-entendus sont moins transparents, les personnages de Balzac ont toujours paru *étriqués*. Comme tout est statique autour d'eux, impersonnel ou tout au moins figé dans l'immobilité, jamais le milieu ne parvient à se refermer sur eux avec la même rigueur. Ils perdent donc l'une de leurs dimensions dramatiques fondamentales.

Pour montrer que le milieu balzacien est déjà le drame en situation, pour montrer qu'il ne se constitue vraiment qu'avec la nécessité de créer une *ambiance*, nous aurions pu porter notre choix sur d'autres romans que *L'Enfant maudit*. Nous aurions pu choisir des œuvres aussi différentes que *Le Curé de Tours*, *Les Paysans*, *La Vieille Fille*, *Les Chouans*, un des romans du cycle *Vautrin*, ou *Le Lys dans la vallée*, une nouvelle comme *Adieu*, ou enfin l'une des trois études qui composent *Le Livre mystique*¹⁰³. La conclusion eût été identique pour chacune des parties de *La Comédie humaine*. Nous aurions constaté, avec plus ou moins d'évidence il est vrai, que le milieu est toujours complice de l'action et que

toujours ils se déterminent réciproquement, comme s'ils n'étaient réels qu'à l'intérieur du rapport qui les concerne. Aussi, avant de clore ce chapitre convient-il de définir à nouveau l'art de Balzac, mais à partir, cette fois, des réflexions que l'analyse de *L'Enfant maudit* nous a permis de faire.

En d'autres termes, nous essaierons de découvrir la raison pour laquelle le milieu et l'action imaginés par Balzac ne sont vrais qu'au centre de la relation qui s'établit entre eux, quelle que soit par ailleurs la distance qui sépare la réalité romanesque de la réalité quotidienne. Ou, pour être tout à fait précis, disons que nous nous efforcerons de déterminer sous l'effet de quelle *nécessité* la correspondance entre le milieu et l'action est toujours aussi étroite, est toujours aussi intime et profonde, qu'il soit question d'un coin de pays, comme dans *Les Paysans*, *Les Chouans*, *Une Ténébreuse Affaire*, *Le Lys dans la vallée*, etc., d'un chef-lieu, comme dans *Le Curé de Tours*, *Ursule Mirouët*, *Béatrix*, *Modeste Mignon*, *La Rabouilleuse*, *La Recherche de l'Absolu*, *Eugénie Grandet*, etc., ou d'un lieu situé à l'étranger, comme dans *Facino Cane* (en partie), *Massimila Doni*, *Sarrasine*, *Les Marana*, *El Verdugo*, *Séraphita*, *Albert Savarus* (en partie), *L'Auberge rouge*, *Jésus-Christ en Flandre*, *Une Passion dans le Désert*¹⁰², etc. En ce qui concerne ces dernières œuvres, il faudra même que nous nous demandions si par hasard l'exotisme du lieu n'est pas lié au symbolisme de l'action. Si nous parvenons à comprendre en vertu de quelle nécessité la réalité du monde extérieur, en soi indifférente à l'égard des passions humaines, se réorganise invariablement en un milieu particulier, sous l'effet de l'action imposée par le dénouement même du drame, nous serons alors, mais alors seulement, capable de saisir un nouvel aspect de la création balzacienne.

Pour l'instant, il nous semble que le génie de Balzac s'apparente moins à une tradition littéraire précise, à une tradition romanesque déterminée, qu'à une conception primitive de l'art, considéré non seulement comme un moyen d'expression, mais comme un moyen de connaissance et comme le seul pouvoir efficace réel que l'homme détienne pour affirmer son autonomie et sa supériorité sur toutes choses. Pour Balzac, comme pour tout créateur digne de ce nom, il y a dans l'art un principe sacré qui confère à la puissance créatrice une valeur absolue : celle de susciter des mondes et de nous

les rendre à la fois sensibles et compréhensibles. C'est lorsqu'ils auront été précisés que ces nouveaux rapports feront apparaître un aspect souvent méconnu de la création balzacienne.

IV

Donc, d'un côté, un monde où tout est à refaire! Un monde où tout est à recommencer! Bref, un monde à concevoir différemment parce que, disions-nous, l'homme ou peut-être mieux encore *l'humain*, n'y est pas la mesure de toutes choses. Et de l'autre, un art, véritable mode d'expression dont dispose chaque créateur. Un art chargé de représenter le monde, de recomposer un monde. Mais qu'est-ce qu'un tel monde et qu'est-ce qu'un tel art ?

Jusqu'ici, nous avons vérifié à maintes reprises que, dans *La Comédie humaine*, tout se passe comme si l'univers sensible n'avait de réalité objective que relativement à l'action des personnages, que relativement à la conscience qu'ils ont de leur propre existence. Mais peut-on affirmer que le monde n'est que parce que nous sommes ? Il est vrai que l'histoire générale des arts et des sciences tend à démontrer qu'il n'est que ce que nous sommes. Pour un philosophe comme Kant, par exemple, nous ne connaissons du monde que la partie qui s'organise conformément aux concepts purs de notre entendement. Tout ce qui est en marge existe peut-être, mais échappe à notre connaissance. Cependant, que faut-il entendre par là ? Qu'impliquent de telles pensées ? Quelle importance ont-elles pour nous ? Que nous révéleront-elles sur le plan de la création artistique ? Telles sont les questions auxquelles il convient que nous répondions maintenant. Demandons-nous donc, en premier lieu, pourquoi l'homme éprouva le besoin de recourir au mode d'expression de l'art. En d'autres termes, pouvons-nous nous faire une idée de la mission qu'il assigna à l'art et quelles fonctions il lui attribua à l'origine ?

Il est certain, du moins selon l'interprétation philosophique que la tradition occidentale donne du problème de la connaissance, qu'avant d'avoir l'idée de se considérer comme un être pouvant agir sur le monde et de prendre conscience de son pouvoir, l'homme s'est d'abord

plié aux exigences de son milieu et s'y est adapté. A moins toutefois que l'on juge déjà libéralices ses premières activités qui le poussèrent à découper dans la réalité concrète les grossiers objets dont il imagina la forme d'après l'usage auquel il les destinait. Quoi qu'il en soit, à mesure qu'il s'enhardit dans cette entreprise, il sentit naître en lui, en raison même de la résistance que les choses lui opposaient, un sentiment particulier, qui allait bientôt lui faire accroire que la nature dans son ensemble participe de la vie, est animée et vivante comme lui. Dès ce moment-là, le primitif vécut dans un monde magique, où « tout en principe est capable d'agir sur tout »¹⁰⁵, selon l'expression d'Abel Rey.

La preuve, nous la trouvons dans le fait que l'art, à ses débuts, a une fonction essentiellement magique. Il suffit pour en être convaincu de lire les études de spécialistes, tels l'abbé Breuil et René Huyghe¹⁰⁶ par exemple. Durant ces époques reculées, et pour l'homme de Lascaux notamment, la nature se confond avec un vaste enchevêtrement de correspondances, où rien n'est encore compartimenté et où tout se conçoit et s'explique au moyen de relations analogiques. Les choses sont les signes grâce auxquels se manifestent d'invisibles présences et d'occultes rapports.

Dans un tel climat, où l'homme est fasciné par le désir de capter les forces mystérieuses auxquelles il croit, l'art est avant tout « une prise de possession »¹⁰⁷.

Un « effort de possession », « une prise de possession » ! Certes. Mais l'art n'est peut-être pas exclusivement dans cet acte. L'artiste a aussi le devoir de rechercher et de réaliser des formes belles. Il doit créer à la lumière de ce qu'il croit être le beau. Qu'il le veuille ou non, son effort serait vain, n'aboutirait pas, si lui-même ne se préoccupait d'aucune norme, s'il ne se soumettait pas à certains impératifs, à certaines conventions, et si, comme Frenhofer, l'illustre peintre du *Chef-d'Œuvre inconnu*, il s'élançait à la poursuite d'un rêve en transgressant les principes immuables, qui font qu'une œuvre d'art se distingue de toute autre production. Si l'on voulait former dans la tradition occidentale deux groupes de créateurs, ceux dont l'art serait *captation* et ceux dont les œuvres ne prétendraient qu'à illustrer des formes de beauté, nul doute que l'auteur de *La Comédie humaine* se rattacherait au premier.

Posséder, capter, c'est aussi comprendre. Pour l'homme

qui, à l'instar du primitif, s'engage dans la voie des premières découvertes, le nombre des choses à connaître est d'abord un obstacle qui l'empêche de se rendre compte de la valeur universelle de son mode de connaissance. Il explore un milieu qu'il ignore avec un instrument qu'il méconnaît. Chacun de ses progrès fait naître en lui le sentiment d'une nouvelle insatisfaction, plus tyrannique souvent que la précédente. Car, chaque fois qu'il parvient à préciser sa position dans le monde, chaque fois il voit augmenter le nombre des termes auxquels il se compare, comme si la connaissance de ce qui est confinait à l'infini aussi longtemps qu'elle n'éveille pas la conscience de ce qu'on est. Avant de concevoir que la nature tout entière ne s'anime que sous son regard, l'homme n'était ni plus ni moins qu'une *partie* de ce monde. Or, rien n'est plus éloigné de cette première condition humaine que la souveraine puissance, l'esprit de domination et l'espèce de liberté dont fait preuve tout génie authentiquement créateur qui, en vertu même de son pouvoir, n'est plus seulement *partie*, mais *partie connaissante* de l'univers. C'est pourtant au bout de cette exploration superficielle de la réalité physique que l'homme allait un jour voir surgir devant lui des mystères métaphysiques. Etape d'autant plus nécessaire que le problème de la création artistique est essentiellement lié à la situation de l'homme dans le monde.

Il suffit en effet de considérer l'objet comme le principe fondamental de la connaissance, pour qu'aussitôt surgisse au sein du monde sensible un divorce entre l'être et le paraître. Réalité ou apparence! Ce qui semblait simple est maintenant ambigu. Ambiguïté qui provient de ce que les choses sont à la fois elles-mêmes et ce que nous pensons d'elles. Le problème est bien plus complexe encore, puisque dans l'effort que l'homme fait pour les définir rationnellement, sa raison finit par s'enflammer. Qu'est-ce que l'être? Quelles relations y a-t-il entre le sujet pensant et l'objet de la pensée? Où est la vérité, où est l'erreur? Comment échapper à la contradiction? Bref, n'est-ce pas au moment où l'on cherche à pénétrer les choses que l'on soulève les grands problèmes de la métaphysique ontologique? Parce qu'il est créateur et qu'il s'est engagé à représenter la vie et les choses, l'homme de génie n'a plus qu'une ressource: proposer aux systèmes de l'existence des solutions qu'il tire de son art.

Mais, dans cette aspiration au vrai, la raison se déchire pour ainsi dire fatalement. Car elle est éternelle, quand elle conçoit l'être des choses, et pure fluidité, lorsqu'elle se fixe sur leur devenir. Que faire dans de telles conditions ? Renoncer et se contenter de l'apparence ? Et donc, en définitive, sombrer dans le scepticisme, qui entraîne en principe la paralysie des facultés créatrices ? Mais le doute ne peut être, pour celui qui crée, qu'un retranchement provisoire où l'homme se cantonne avant d'être obligé, l'instant suivant, de choisir à nouveau entre les deux voies. Celle qu'empruntèrent les sophistes, qui étaient passés maîtres dans l'art de déchaîner la raison. Mais la pensée est un jeu pour ces virtuoses, dont les vains exercices découragent. Et celle que choisirent, par exemple, les humanistes de la Renaissance, qui cherchèrent « à se libérer du mécontentement¹⁰⁰ ». Par leur renoncement, les premiers se perdent dans les jeux parfois éblouissants d'une pensée malheureusement privée de tout contenu réel, alors que sous l'effet de leur insatisfaction, les seconds poursuivent leurs investigations pour fonder la science une et universelle.

Si l'art de Balzac semble pouvoir se comparer à celui des primitifs, en ce sens qu'il est lui aussi déterminé par un « effort de possession » identique, il s'en distingue néanmoins radicalement, puisque ce ne peut plus être le même monde qu'il s'efforce de posséder.

En posant le problème de la connaissance, les philosophes de l'antiquité ont généralement pensé que le sujet et l'objet avaient été conçus et créés dans le même instant du temps, en d'autres termes, que l'homme et le monde sont contemporains. Après les grands remous que provoquèrent, dans l'histoire du développement de la pensée humaine, la révolution de Copernic et l'esprit nouveau qui souffle au temps de la Renaissance, les rapports entre l'homme et le monde subirent une profonde modification qui acheva de ruiner l'idée de leur contemporanéité. En effet, dès que l'on admet que l'homme n'est plus seulement une partie du monde, mais *la partie connaissante*¹⁰⁰, il s'égalé au tout. Nous verrons ce qu'une telle égalité implique du point de vue du créateur. Notons ici qu'il suffit de considérer les grands systèmes des XVII^e et XVIII^e siècles pour remarquer que le fond même des spéculations qu'ils illustrent repose sur le désir de savoir comment l'homme, compris comme partie du

monde, peut prétendre connaître le monde dans son ensemble.

Mais à côté des philosophes, il y a d'autres créateurs, les poètes. S'ils entreprennent une recherche à peu près parallèle, leur démarche est organisée d'une manière totalement différente.

Ainsi, ce que A. Béguin appelle, à propos du Hugo des poèmes mythiques, « le mouvement du voyage effaré à travers les espaces¹⁰⁰ », mouvement que provoque, dans la pensée du poète ou du voyant, la confrontation du contenu de son âme avec l'essence universelle, ne doit plus rien ou presque rien aux données rationnelles si précieuses aux philosophes. Cette fois, c'est l'évasion, le grand air et la plus étrange des libertés. Car, il s'agit moins de comprendre ou d'élaborer un système philosophique que de créer et de produire l'illusion de la vie. De recréer donc; mais quoi? Tout simplement une certaine réalité ou, plus exactement encore, l'une des formes de réalité que le monde extérieur pourrait revêtir. De recréer en somme cette nature objective, qu'un élan mystérieux entraîne vers un but qu'on ignore, mais qu'elle semble devoir atteindre pourtant, sans heurts ni précipitation, en suivant docilement le rythme lent et uniforme que lui dicte l'impassible déroulement de son ressort interne. Grâce au poète, grâce à ce *mage* et au chant qu'il élève, la communication avec l'ineffable est rétablie, non pas parce que les secrets relatifs à la vie et à son principe seraient dévoilés, c'est-à-dire, définis et analysés, mais parce qu'ils sont traduits en un langage symbolique, parce que surtout un tel langage parvient à les traduire.

C'est pourquoi il appartenait à un *visionnaire*, mais à un *visionnaire de la réalité*, de peupler ses songes et d'en faire un monde vivant en y révélant des formes de vie moins épurées, d'*incarner* les symboles relatifs à la destinée humaine et de représenter l'idée de tout ce qui *est* à travers la manifestation de tout ce qui *vit*.

La création balzacienne est donc essentiellement « une prise de possession ». Et c'est de celle du monde qu'il est question. Car l'œuvre ne peut être réalisée que si l'auteur ramène aux limites de la compréhension humaine les dimensions exorbitantes de l'univers et les mystères insondables de l'existence. Sans doute l'entreprise de Balzac eût été vouée à l'échec, si lui-même n'était parvenu à fixer dans son œuvre l'image de cet univers qui se

dérobe à nos sens. Sous quelle forme ? Nous le verrons par la suite. Pour l'instant, remarquons simplement que, considérée de ce point de vue, *La Comédie humaine* est une œuvre d'art.

Cet « effort de possession » sans lequel l'œuvre d'art serait probablement irréalisable, c'est un acte d'invention radical que seuls les grands créateurs savent accomplir. Il est particulier à chacun d'eux et, dans la mesure où il aboutit, il se révèle être toujours l'expression de leur vision personnelle du monde. Dans l'œuvre de Balzac, il est cause de cette démesure et de ce déterminisme dont nous avons analysé les effets. Il est cause aussi de cette ambiance, de cette atmosphère dramatique, dont nous avons étudié la raison dans *L'Enfant maudit*. Si, maintenant, le climat du roman balzacien dépend d'une telle « prise de possession », on peut se douter des transfigurations, des métamorphoses, par lesquelles passe nécessairement l'univers sensible, puisque dans le roman il s'agit avant tout de lui assigner une fonction, de le représenter dans la perspective d'une action, puisqu'il s'agit de le considérer comme le décor dans lequel une passion déchaînée a le plus de chance de paraître vraisemblable, en un mot, puisqu'il s'agit, pour des raisons purement dramatiques, de fixer un but, une fin, un terme particulier à l'univers, alors que nous ignorons tout de la manière dont il évolue.

A l'exemple des dieux subalternes dont parle Platon¹¹¹, l'homme ne reproduit le monde qu'en le déformant. Il faut pourtant reconnaître que cette déformation n'a pas dans *La Comédie humaine* l'aspect négatif qu'on pourrait lui supposer. Et certes, aucune de ces altérations n'est due à une faute d'observation. D'autre part, ce serait commettre une grossière erreur d'interprétation que de les considérer comme des déterminations valables seulement pour un autre ordre de réalité. Ce point de vue rend d'ailleurs obscure, sinon incompréhensible, la relation de l'œuvre à l'univers. Il ne peut être qu'erroné, puisque nous savons qu'un tel rapport existe. En conséquence, s'il y a altération, c'est que tous les éléments constitutifs de notre monde ont été repensés et repensés autrement, ont été réorganisés et réorganisés en fonction d'une fin fixée par avance et donc connue. Cette connaissance, on s'en doute, n'est pas le produit d'une divination. Elle est le résultat de cette évidence que nous formulerons de la manière suivante : dans le

monde ainsi conçu, dans le monde de l'œuvre donc, l'homme et l'univers ne sont plus contemporains. L'antériorité du premier est manifeste. Elle est même d'autant plus incontestable qu'elle est le signe auquel se reconnaît le vrai créateur, celui qui est en possession de l'œuvre qu'il va créer.

Ainsi, l'œuvre n'est pas composée d'éléments différents de ceux qui constituent notre univers sensible. Ce sont les mêmes, mais vus *autrement*¹¹⁸. Au premier coup d'œil, la chambre de Schmuke est bien semblable à toutes les chambres où règne un effroyable désordre. Et pourtant, elle a ceci de particulier d'être reconnaissable entre toutes, c'est-à-dire de ne pouvoir appartenir en propre qu'à Schmuke.

Ces éléments sont *autres*, parce qu'ils sont avant tout significatifs, donc jamais neutres, que leur coordination a un sens et que ce sens trahit une intention, à moins qu'il n'en révèle déjà le but. Tous concourent à charger l'atmosphère du drame, tous contribuent à assurer sinon à fonder la vraisemblance du récit. De sorte que les singularités que nous nous sommes plu à dégager du monde balzacien ne sont pas réelles en soi. Elles résultent, ainsi que nous l'avons constaté, d'une comparaison avec la réalité extérieure, qui ne peut être soutenue sans de grandes réserves, puisque entre ces deux mondes rien n'est comparatif, mais analogique, mais allusif, magique et symbolique. Ces « anomalies » n'ont donc aucune valeur négative. Car, non seulement elles sont inévitables lorsque, comme Balzac, on prétend « usurper sur Dieu »¹¹⁹, mais nécessaires, absolument nécessaires. Créer une œuvre dans laquelle des êtres vivent comme dans un monde qui leur appartient en propre, c'est imposer à notre univers sensible, qui est la seule illustration de l'idée que nous nous faisons du monde, une finalité qui ne le concerne pas ou, du moins, l'ignorons-nous. C'est la lui imposer dans l'unique dessein de pouvoir le reproduire sous la forme d'une œuvre d'art, d'une création humaine, liée à une fin qui soit concevable par l'esprit humain. C'est donc, en dernière analyse, imposer à cette œuvre qui se veut monde une finalité *imaginaire*, puisque parler de la finalité du monde, c'est tomber dans le domaine des antinomies. Cependant, grâce aux métamorphoses que l'art fait subir à l'univers, l'univers devient la condition même de l'art et l'œuvre d'art l'une des expressions humaines les plus significa-

tives, puisqu'elle éveille en l'homme « une vocation pour l'infini¹¹⁴ », puisqu'elle met l'homme en communication avec l'infini.

Au début de cette étude, nous avons reconnu que l'observation de la réalité sensible provoque en Balzac une vision du monde, dans laquelle les problèmes relatifs à l'existence humaine ne sont exprimables qu'au moyen d'un langage spécial. Il est indéniable qu'une telle représentation de la vie et des choses sous-entend une réorganisation, peut-être fantaisiste, du moins imaginaire et, sans doute *intuitive*, des données de l'observation. Peu importe d'ailleurs pour l'instant. Nous pouvons seulement affirmer que cette réorganisation, pour être valable, doit être conforme à l'idée qu'elle implique, à savoir l'unité de composition de tout ce qui existe.

Cependant, aux yeux de Balzac, la causalité du monde sensible est une abstraction vide de sens aussi longtemps qu'elle est envisagée en dehors de sa finalité. En d'autres termes, la pluralité des éléments qui composent notre univers concret n'est l'expression d'un principe causal unique que dans la mesure où une telle multiplicité supporte d'être réduite à l'unité formelle du principe de finalité. Du point de vue de l'énergétique, en effet, l'UN n'est multiple et réel objet de la connaissance que pour autant que le multiple puisse, à son tour, être ramené à l'unité.

Monde conçu par l'homme, et qui plus est, œuvre édiflée sur les principes d'une interprétation énergétique de l'univers, *La Comédie humaine* ne peut pas ne pas être essentiellement différente de la réalité quotidienne, qui reste cantonnée entre deux énigmes, celle de sa création et celle de son aboutissement. Dès l'instant où Balzac « invente » le commencement et l'invente de telle manière que celui-ci implique une fin adéquate, il ne copie plus le monde. Il le recompose, le reconstitue et le crée. C'est pourquoi il est permis d'affirmer que le monde qu'il éveille et anime est cohérent en soi. Bien plus, c'est un monde fini, donc définissable; un monde déterminé, donc connaissable. En conséquence, il importe que nous nous demandions maintenant comment s'opère cette réduction de l'infini au fini.

Cette question relève de l'étude du problème de la connaissance en général. On ne peut y répondre que si l'on parvient au préalable à définir l'attitude adoptée par le romancier. Tout dépend, en effet, de sa position

face à la réalité sensible; tout dépend de sa situation par rapport au monde, de sa manière de le concevoir. Or, s'il convient d'admettre que, sur le problème de la connaissance, les doctrines philosophiques modernes ne se sont pas toujours accordées, il faut souligner avec force que, depuis la Renaissance déjà et surtout depuis Descartes, l'objet à connaître n'a plus été étudié en dehors des relations qui le soumettent au sujet connaissant. Ainsi, par exemple, dans la deuxième partie de son *Encyclopédie des Sciences philosophiques*, Hegel définit la nature comme étant l'Idée devenue autre qu'elle-même. Pour lui, — et nous savons actuellement jusqu'à quel point sa pensée a déterminé l'orientation de la philosophie contemporaine —, le monde extérieur n'est plus qu'une étape du devenir de l'Esprit qui, avant de se réaliser pleinement comme Raison, se conçoit lui-même différent de ce qu'il est, devient cette différence et par là étranger à soi.

Balzac ne s'est évidemment pas inspiré d'une telle conception de la réalité. S'il a lu Descartes, en revanche il ignore tout de la métaphysique hégélienne. D'ailleurs, il ne *pense* pas le monde; il le *voit*. Il agit en tant que créateur sans se soucier de la démarche que tente le philosophe.

Néanmoins, si l'art de Balzac, comme celui du primitif, est d'abord « un effort de captation », « une prise de possession », il est clair que l'objet possédé, le monde, n'a la même valeur et la même signification ni pour l'un ni pour l'autre. Le primitif fait partie de la nature qui l'environne. Il la subit plus qu'il ne la détermine. Elle lui semble opaque et mystérieuse. Voilà pourquoi il s'efforce d'« y sceller son empreinte » et cherche à « s'en empare[r] sous la forme d'une image, d'un double, désormais maniable et soumis¹³ ». Il ne souhaite qu'apaiser la terreur que parfois il éprouve, lorsqu'il la considère. Par là, il ne saisit que le particulier et l'éphémère. Or, ce que Balzac prétend capter, ce qu'il veut posséder, c'est le principe de l'existence même ou, peut-être plus exactement encore, un principe qui lui permette, avec les moyens réservés à l'art, de rendre la vie, de la susciter et de la décrire sous la forme de l'œuvre qu'elle anime et qui l'illustre. Dès lors, il n'est plus dans le monde. Il le dépasse puisqu'il le décrit dans son ensemble et qu'il le conçoit dans sa totalité. Il le domine à partir d'un point de vue, il s'en empare et

le fait sien, parce qu'il en est le légitime propriétaire, parce que, comme nous l'avons observé dès le début, il en est le démiurge.

C'est en cela que consiste tout l'artifice de la création balzacienne. Mais comme la raison se déchire et s'enflamme chaque fois que, pour connaître le vrai, elle se fonde sur la totalité de l'objet à décrire, pourquoi ne pas admettre que le principe de l'existence est en soi irrationnel ? Or, nous avons vu que pour Balzac l'univers objectif n'est compréhensible que s'il est déterminé à la fois par une causalité absolument stricte et unique, et une finalité de nature identique, la première étant pourtant décomposable et la seconde composée. Contradiction certes ! Mais contradiction que le romancier surmonte sans peine grâce à l'action à laquelle il recourt et sans laquelle il n'y a pas de drame possible.

Il est facile de comprendre dès maintenant que, pour l'auteur de *La Comédie humaine*, la réalité de tout ce qui existe objectivement est assurée par le passage nécessaire d'une cause connue à un effet voulu. Mais cet enchaînement de causes et d'effets ne se poursuit pas à l'infini, car l'ensemble de tout ce qui a été produit par une même cause doit avoir pour aboutissement une même fin. L'étude de *L'Enfant maudit*, sans laquelle nous ne serions pas parvenu à mettre en évidence l'espace de corrélation *magique* qui suggère sans cesse l'idée d'une conformité de nature entre le milieu et les personnages, entre les faits, les gestes, les physionomies et les paroles prononcées, n'a fait que confirmer ce que nous avons dit.

Grâce à la vision qu'il a du monde, Balzac considère celui-ci comme l'expression d'un seul principe. Tout est *un* à l'origine : la variété participe de l'unité et rien ne saurait être conçu différemment. De là, il déduit que tout s'enchaîne dans notre univers. Cependant, cette vision n'est encore qu'un rêve. Pour qu'elle s'impose à nous, pour qu'elle paraisse vraisemblable, il faut que son contenu puisse être exprimé en un langage cohérent. D'autre part, s'il est nécessaire qu'un tel enchaînement de causes et d'effets soit fondé sur la cohérence du discours pour être vraisemblable, le passage d'un fait à un autre est déterminé par le mouvement dans lequel ce monde en action est entraîné. Car tout est en puissance dans l'univers balzacien. Chaque être, chaque chose, ne devient réel qu'en *s'actualisant*. C'est donc grâce à

la création d'une unité dramatique intense, et que seule la fatalité est parfois en mesure de reproduire dans la vie de tous les jours, que Balzac a réalisé cette *unité dans la fin*. Ainsi, son œuvre, *La Comédie humaine* dans toute son ampleur, est l'expression d'un monde où l'inutile, le superflu, le gratuit et le contingent n'existent pas. Car, l'imbrication radicale de tous les éléments n'est naturelle et concevable que dans l'univers où règne un ordre inexorable, que dans l'univers où règne le plus implacable des déterminismes. C'est donc au prix d'une répudiation du hasard que Balzac opère cette réduction de l'infini au fini, du monde à l'œuvre. Compulsons les textes :

Si, au début de *Z. Marcas*, Balzac affirme que

« Notre globe est plein, tout s'y tient ¹¹⁶ »,

c'est que pour lui, à l'instar d'Anaxagore :

« *Tout est dans tout*, [mots] qui signifient : *tout dans la nature est analogie* ¹¹⁷. »

De là, il ressort que :

« L'analogie n'est pas seulement exacte, elle est parfaite ¹¹⁸. »

La conséquence d'une telle conception de la vie et de la nature des choses est facile à deviner :

« Dans la nature, il n'y a rien d'isolé, tout s'enchaîne et, comme tous les faits moraux s'enchaînent entre eux comme tous les faits matériels il y a donc une démonstration évidente de l'existence d'un pouvoir ¹¹⁹. »

La substitution, dans l'univers visible, d'une force coercitive aux effets du hasard, est sans doute la première action que tente l'écrivain visionnaire, obsédé par l'idée de saisir le monde dans son unité. Et cela est si vrai dans le cas particulier que, par un retournement qui en dit long sur ses facultés de voyant, Balzac fait justement appel à l'unité organique de la nature extérieure pour expliquer comment la vision est effectivement possible, comme si cette réduction à l'unité n'était pas, avant tout, le résultat même de la vision!

« Quant aux moyens employés pour arriver

aux *visions*, c'est là le merveilleux le plus explicable, dès que la main du consultant dispose les objets à l'aide desquels on lui fait représenter les hasards de sa vie. En effet, tout s'enchaîne dans le monde réel. Tout mouvement y correspond à une cause, toute cause se rattache à l'ensemble; et, conséquemment, l'ensemble se représente dans le moindre mouvement. Rabelais, le plus grand esprit de l'humanité moderne, cet homme qui résuma Pythagore, Hippocrate, Aristophane et Dante, a dit, il y a maintenant trois siècles : l'homme est un microcosme. Trois siècles après, Swedenborg, le grand prophète suédois, disait que la terre était un homme. Le prophète et le précurseur de l'incrédulité se rencontraient ainsi dans la plus grande des formules. Tout est fatal dans la vie humaine, comme dans la vie de notre planète. Les moindres accidents, les plus futiles, y sont subordonnés. Donc les grandes choses, les grands desseins, les grandes pensées s'y reflètent nécessairement dans les plus petites actions, et avec tant de fidélité, que si quelque conspirateur mêle et coupe un jeu de cartes, il y écrira le secret de sa conspiration pour le Voyant appelé bohème, diseur de bonne aventure, charlatan, etc.¹²⁰ »

Ainsi, la partie est toujours reliée au tout, l'élément participe de l'ensemble, le membre n'existe qu'uni au corps; bref, « tout est dans tout », parce que la réalité profonde de l'univers est l'UNITE.

« L'Unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit; il en est résulté des Composés, mais la fin doit être identique au commencement. De là cette formule *spirituelle* : Unité composée, Unité variable, Unité fixe¹²¹. »

« L'Univers est donc la variété dans l'Unité. Le Mouvement est le moyen, le Nombre est le résultat. La fin est le retour de toutes choses à l'Unité, qui est Dieu¹²². »

La Comédie humaine, c'est bien notre monde, si l'on veut, mais notre monde réduit à l'unité. Un monde clos et, par conséquent, limité et fini. Un monde organisé, un microcosme d'autant plus cohérent que tout y est rendu fatal par l'absence de ce qu'on est convenu d'appeler le hasard.

Dans *La Comédie humaine*, la réalité extérieure, la nature, n'est ni indifférente ni objectivement réelle. Elle *compose* en effet avec l'action et participe au drame. L'enchaînement des faits, l'unité organique du récit, la succession des scènes, tout concourt, grâce à la minutie de certaines préparations, à reproduire une atmosphère unique. De sorte que le détail vrai n'est vrai que par rapport à ce qu'il suggère et sous-entend. Il n'est vrai que relativement à autre chose, à un milieu, à une idée, à une action. C'est le résultat d'une création originale, d'une transposition sans doute, jamais d'une observation seulement. Dans le roman, il a la valeur d'un élément dramatique et non réaliste. Ainsi, la toupe de Grandet, le jargon de Nucingen, le tabatière du chevalier de Valois, la balafre du comte d'Hérouville, « la lenteur grave, le pas traînant¹²³ » de Balthazar Claës, les faux mollets du petit La Baudraye, le spencer du cousin Pons, les favoris teints de Vautrin, la face lunaire de Gobseck, etc., n'ont certes pas été observés. Ce sont des signes, des indices. Ils sont vrais *analogiquement*, en tant que raccourcis stylisés, dans lesquels Balzac excelle à résumer l'expression d'un visage, le tempérament d'un personnage, son caractère, ses habitudes, son cynisme ou sa honte, bref, ce qu'il est tout au fond de lui-même, ce qu'il nous cache parfois encore et qu'on ne tardera pas à connaître. Toute équivalence avec la réalité quotidienne n'est qu'une pure coïncidence, que le simple effet d'un hasard.

Puisque dans le monde de *La Comédie humaine*, la réalité de tout ce qui existe est déterminée par la possibilité de décrire comment chaque chose a été produite, rien n'est ou tout est irréel en dehors de cette référence constante au *devenir*. On ne peut donc comparer l'univers balzacien à notre univers que si l'on affirme que le premier est le second vu dans ses causes. Et comme, en outre, cette réalité se trouve liée à son propre devenir, elle est en même temps ce qui ne peut pas ne pas être, c'est-à-dire une *nécessité*. L'objet n'est plus cet être-là, donné et placé devant nous de toute éternité. Le personnage n'est pas davantage un enfant, une femme ou un homme que l'on croise ou rencontre à l'improviste. Ils cessent d'être anonymes dès l'instant où ils paraissent. Ils naissent dans une atmosphère, une ambiance, et sont prisonniers d'un lieu ou d'un moment du drame. Ils sont déjà, comme on ne tarde jamais à s'en rendre

compte, *devenus* ce qu'il fallait qu'ils fussent. Ils sont déjà *conformes* à la situation particulière, à l'action, qui les concerne¹²⁴.

Comment expliquer cependant que quatre cent soixante personnages, importants pour la plupart, puissent reparaître dans soixante-quinze romans, alors que nous savons maintenant jusqu'à quel point le héros balzacien subit l'influence du milieu dans lequel il vit ? Si le passage d'un lieu à un autre implique une solution de continuité quelconque entre ce que le personnage est et ce qu'il a été, comment expliquer qu'un Rastignac ou qu'un Henri de Marsay puissent intervenir dans l'action de vingt-quatre romans différents et rester ce qu'ils sont depuis le début, à savoir, l'un, un ambitieux, et l'autre, un dandy ? Et n'oublions pas qu'on dénombre vingt-trois personnages reparaissant dans *Les Chouans*, trente-cinq dans *Le Père Goriot*, cinquante-six dans *Le Cabinet des Antiques*, soixante-dix dans *Le Cousin Pons*, quatre-vingt-six dans *La Cousine Bette*, cent quatre dans *l'Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, cent seize dans *Illusions perdues* et, constatation à peine croyable, cent cinquante-cinq dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*¹²⁵ ! Pour que le personnage ne cesse pas, en reparaissant, de ressembler à ce qu'il était déjà pour nous, il faut que ces œuvres constituent entre elles un tout vraiment homogène, un ensemble parfait, et que chacune d'elles soit la reproduction particulière du même monde. Notons aussi que, dans *La Comédie humaine*, les conversions sont rares. Nous n'avons guère retenu que celle du docteur Minoret dans *Ursule Mirouët*, Coralie meurt et Vautrin, chef de la police de sûreté, sort de l'œuvre de Balzac, dans laquelle il n'y avait place que pour Trompe-la-Mort, Carlos Herrera et Jacques Collin, le « dab » des Dix Mille et des Grands Fanandets.

Unité de structure, unité de conception, unité de création. Telle nous apparaît *La Comédie humaine*.

« De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause¹²⁶. »

« Dans la vie réelle, dans la société, les faits s'enchaînent si fatalement à d'autres faits, qu'ils ne vont pas les uns sans les autres¹²⁷. »

Dans un univers ainsi conçu, faut-il s'étonner de

cette « influence exercée sur l'âme par les lieux¹²⁸ » ? Que « la nature elle-même conspir[e]¹²⁹ », qu'elle participe à l'action du drame, comme dans *La Peau de Chagrin*, *L'Enfant maudit*, *Le Lys dans la vallée* et comme dans tant d'autres romans importants, donc rien de plus normal.

Unité de vision. Unité de composition également. Unité si absolue, dans certains cas, que les correspondances entre les êtres et les choses suggèrent l'idée d'un *mimétisme* d'un ordre tout à fait extraordinaire. A tel point même que, souvent, le personnage n'est plus qu'une *sécrétion* du milieu, et réciproquement.

Reprenons l'exemple de la chambre de Schmuke, ce « vieillard apocryphe¹³⁰ », ce « Diogène musicien¹³¹ » qui, depuis de longues années, habite un petit logement de la rue de Nevers, sur le quai Conti. On sait qu'il vit là, au milieu d'un désordre indescriptible, en compagnie de son chat Mirr, qui est seul à faire le ménage avec sa queue. « Le piano caduc et d'un bon bois peint en noir et or, mais sale, déteint, écaillé... », « le carreau, plein de bone séchée, de papiers déchirés, de cendres de pipe, de débris inexplicables... », « les épiluchures de marrons, des pelures de pommes, des coquilles d'œufs rouges, dans des plats cassés par inadvertance et crottés de *sauer craut* », les ornements de la cheminée et de la commode verrouillée, les « deux fauteuils achetés de hasard », le « miroir à barbe suspendu à l'espagnolette de la fenêtre sans rideaux et surmonté d'une loque zébrée par les nettoiyages du rasoir... », etc., ne donnent pas seulement une idée de la pauvreté immonde dans laquelle Schmuke croupit ! Tout cela constitue le décor visible, le complément nécessaire, sans lequel Balzac ne conçoit pas ce vieillard désintéressé et uniquement préoccupé « des choses célestes ». Un désordre effroyable, certes ! Mais point de gâchis. Aucune incohérence. Un désordre particulier, personnel, *privé* et non pas n'importe quel désordre. Et Balzac le dit expressément, lorsqu'à la fin de la description il ajoute : « Mais ce qu'aucun style ne peut décrire, c'est l'état où Schmuke, le chat et la pipe, trinité vivante, avaient mis ces meubles. » Pour s'en rendre compte, il suffit d'ailleurs de comparer cette chambre à l'entrepôt de Gobseck, autre lieu où règne également un désordre à peine concevable, mais un *autre désordre*¹³².

Sécrétion, assurément ! Et même, incrustation d'un

être dans son milieu. Montre-moi ta demeure et je te dirai qui tu es.

Constatation identique en ce qui concerne l'avarice de Gobseck, qui ne ressemble ni à celle de Grandet, ni à celle de Jérôme-Nicolas Séchard, ni à celle d'Elie Magus, de Rigon, de Maître Cornélius, de Rémonencq ou de Samanon. Elle lui appartient en propre, car jusque dans ses moindres nuances, c'est lui qu'elle désigne. Gobseck, c'est avant tout l'avare par volonté de puissance, qui jouit non de l'argent, mais du pouvoir qu'il confère à celui qui en a. Gobseck est maître de son vice. Il n'est pas avare naturellement, mais volontairement. Il se choisit à chaque instant, il se veut avare, parce qu'il sait que son avarice est le seul moyen qu'il a d'agir sur la destinée d'autrui. Ainsi, le vice de Gobseck n'est pas comparable à celui de Hochon, qui n'est mesquin que par simple scrupule d'homme ordonné. Rappelons ici le passage où, dans *Les Paysans*, Balzac s'adresse au lecteur en ces termes :

« Vous vous rappelez peut-être certains matres en avarice déjà peints dans quelques Scènes antérieures ? D'abord l'avare de province, le père Grandet de Saumur, avare comme le tigre est cruel; puis Gobseck l'escompteur, le jésuite de l'or, n'en savourant que la puissance et déguisant les larmes du malheur, à savoir quel leur cru; puis le baron de Nucingen, élevant les fraudes de l'argent à la hauteur de la politique. Enfin, vous avez sans doute souvenir de ce portrait de la parcimonie domestique, le vieil Hochon d'Issoudun, et de cet autre avare par esprit de famille, le petit La Baudraye de Sancerre! Eh bien! les sentiments humains, et surtout l'avarice, ont des nuances si diverses dans les divers milieux de notre société, qu'il restait encore un avare sur la planche de l'amphithéâtre des Etudes de mœurs; il restait Rigou! l'avare égoïste, c'est-à-dire plein de tendresse pour ses jouissances, sec et froid pour autrui, enfin l'avarice ecclésiastique, le moine demeuré moine pour exprimer le jus du citron appelé le bien-vivre, et devenu séculier pour happer la monnaie publique ¹³³. »

Faut-il s'étonner, dès lors, si, comme l'a fait remarquer Félicien Marceau ¹³⁴, *l'image de l'huître et de l'écaille* revient constamment sous la plume de Balzac ?

Parlant de Gobseck et de sa demeure, Balzac écrit : « Vous eussiez dit de l'huître et son rocher¹³⁵. » A propos des portiers, il déclare : « Ils se sont faits à leur loge, la loge est devenue pour eux ce qu'est l'écaille pour les huîtres¹³⁶. » Des rentiers, il affirme : « Après trente ans de végétation, chaque Individu s'est achevé la coquille où il se retire¹³⁷. » Remarque identique dans *Le Père Goriot*, concernant Mme Vauquer et sa « pension bourgeoise des deux sexes et autres¹³⁸ », établie rue Neuve-Sainte-Genève, entre le Quartier latin et le faubourg Saint-Marceau : « Toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne »; et Balzac ajoute encore : « Le bain ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint hâlard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital¹³⁹. » Dans *L'Enfant maudit*, Beauvoulair dit à Etienne : « Je puis comparer ma Gabrielle à une perle, son teint en a l'orient, son âme en a la douceur, et jusqu'ici mon domaine de Forcalier lui a servi d'écaille¹⁴⁰. » Dans *Une Double Famille*, Balzac écrit : « A la voir [madame Granville] au repos, sur sa chaise, on eût dit qu'elle tenait à cette maison comme un colimaçon tient à sa coquille brune¹⁴¹. » Notons enfin que Raphaël de Valentin, le héros de *La Peau de Chagrin*, cherche lui aussi à « devenir une des huîtres de ce rocher, [et à] sauver son écaille pour quelques jours de plus en engourdissant la mort¹⁴² », etc.

Unité, et donc déterminisme. Et les preuves, nous les avons découvertes jusque dans les manies de Balzac, jusque dans ses défauts, ses erreurs, selon certaines critiques, jusque dans l'emploi de certaines images, jusque dans la conception de certains de ses personnages.

C'est pourquoi l'on peut affirmer maintenant que c'est par la création d'un déterminisme intégral que Balzac est parvenu à élaborer une œuvre à l'image de notre monde; élaboration qui suppose, comme nous l'avons dit plus haut, la réduction de l'infini au fini.

Unité, et donc, finitude d'un monde. Limitation. Un monde clos où tout se tient, où tout est plein, où tout est en harmonie, où rien n'est indifférent.

Unité enfin, et donc fatalité :

« Tout est fatal dans la vie humaine, comme dans la vie de notre planète¹⁴³. »

Et si, maintenant, on voulait absolument comparer le monde de *La Comédie humaine* au monde dans lequel nous vivons, il faudrait dire que le premier est le second tel que nous pouvons l'imaginer, lorsque par un effort de la pensée nous le concevons, lui et tout ce qui le compose, comme absolument nécessaire; lorsque nous concevons ce qu'il serait s'il avait été soumis à une REPUDIATION DU HASARD. Si nous en étions propriétaire. Si nous en étions maître. Si nous en étions créateur.

Capter, posséder, cela signifie donc se hisser au niveau d'une connaissance intégrale, totale, absolue. Par quel moyen ?

Par l'ART.

Et Balzac, créateur de *La Comédie humaine*, n'agit pas d'une manière différente de celle du primitif qui, pour apaiser son angoisse, s'ouvre au monde de l'art. Il cherche, comme lui, à s'emparer d'un monde. Mais comme lui encore, il n'y parvient que dans la mesure où il tire le monde de son indifférence originelle.

Il n'en est le maître que s'il parvient à y sceller son empreinte, que s'il donne au monde son propre visage. C'est-à-dire, enfin, que si son existence à lui est impliquée par celle de l'univers, que s'il est, par rapport à l'univers, quelque chose de nécessaire, et réciproquement.

Mais qu'est-ce qu'un art ainsi conçu ?

Contentons-nous, pour l'instant, de répondre par une image que nous empruntons d'ailleurs à Cataneo, l'un des personnages les plus surprenants de *Massimilla Doni*. Affirmons simplement comme lui qu'un tel art est essentiellement une puissance...

« qui porte l'homme au milieu de la sphère lumineuse où sa pensée peut convoquer le monde entier¹⁰⁴ ».

V

« De même que chaque artiste définit l'image de l'homme selon des préférences déterminées, si bien que l'on peut considérer les plus grands d'entre eux comme les créateurs d'une humanité

qui leur appartient, qui relève d'eux, de même chaque artiste choisit, mesure et combine dans l'image du monde certains éléments qui lui sont propres et qui caractérisent sa création, son univers ¹⁴⁵. »

Pour voir le monde, fallait-il répudier le hasard ? Pour concevoir une œuvre, faut-il d'abord concevoir le monde ? Et, sur le plan humain, le créateur d'une œuvre est-il toujours plus que l'auteur de l'œuvre qu'il a créée ?

Tels sont les problèmes que nous essaierons de résoudre dans la deuxième partie de cette étude.

DEUXIÈME PARTIE

LA SOUVERAINETÉ DE L'OEUVRE

« Car tout art véritable met ses moyens, même les plus brutaux, au service d'une part de l'homme obscurément ou véhémentement élue. » (A. MALRAUX, Les Voix du Silence, Quatrième Partie, La Monnaie de l'Absolu.)

CHAPITRE QUATRIÈME

LA RÉPUDIATION DU HASARD

I

Jusqu'ici, pour trois raisons au moins, nous devons admettre qu'il est faux, sinon absurde, de prétendre que *La Comédie humaine* a été élaborée à partir seulement des données d'une longue et patiente observation de la réalité quotidienne. En premier lieu, les partisans du réalisme ne parviennent, à aucun moment, à déterminer de façon satisfaisante où, quand et comment Balzac a observé un nombre aussi étonnant de détails *vrais*. Ils ne réussissent pas davantage à expliquer pourquoi on rencontre tant de singularités, tant d'anomalies et tant d'invéraisemblances dans l'œuvre même du romancier en qui ils se plaisent à reconnaître un observateur d'une rare perspicacité, doué d'une mémoire peu ordinaire. Enfin, ils ne peuvent faire ressortir d'une étude comparative entre la réalité objective et la réalité romanesque l'unité de structure qui caractérise l'univers balzacien, et, leurs tentatives en ce sens sont vouées à un échec d'autant plus certain que le principe de cette unité se trouve fondé sur un réseau de correspondances artificielles, imaginaires et, dans tous les cas, très peu naturelles. D'ailleurs, nous croyons avoir montré que le monde de Balzac ne se rapporte au monde où nous vivons que dans la mesure où nous sommes assurés que ce dernier est vraiment l'expression d'une cause unique, que dans la mesure où nous sommes convaincus qu'il échappe en grande partie à la détermination des sens et ne se soumet pleinement qu'à des lois d'un autre ordre.

D'autres, en revanche, ont cru résoudre le problème

de la création balzacienne en affirmant que le romancier n'observe pas, mais *voit* la réalité. Cependant, de quelle manière espère-t-on, à partir d'un tel point de vue, analyser avec quelque exactitude le contenu de cette vision, et selon quel critère définira-t-on le rapport, la corrélation, qui existe, nécessairement entre la vie et l'œuvre, puisque l'intention de Balzac est de nous transmettre, au moyen de celle-ci, une image valable de celle-là ?

En ce qui nous concerne, nous estimons avoir suffisamment insisté sur l'idée que, pour juger l'univers balzacien à sa juste valeur et pour en saisir l'extraordinaire complexité, il convient de tenir compte des résultats et de l'un et de l'autre de ces deux points de vue. Nous avons donc pensé qu'il était préférable d'envisager le problème de la création de *La Comédie humaine* sous le double aspect de l'observation et de la vision. C'est pourquoi nous n'avons cessé de croire que ces deux déterminations constituent les deux moments en lesquels se décompose une élaboration unique. Est-il besoin de préciser qu'en adoptant ce point de vue, nous ne songeons nullement à tirer parti des opinions souvent contradictoires, soutenues sur ce sujet depuis une centaine d'années déjà. En ces matières complexes, où l'on se préoccupe de définir le mode de création que présuppose l'œuvre d'un poète ou d'un romancier, le recours à la synthèse des solutions proposées est généralement vain. Car il ne suffit pas de conclure, encore convient-il de démontrer et de prouver.

Notre dessein est à la fois moins ambitieux et plus personnel. Nous prétendons seulement que l'originalité de Balzac se manifeste tout entière à travers ce pouvoir, qu'il détient d'une manière magistrale, de faire *comparaître le réel*, de le transmuier et de lui imposer à la fois une forme et une signification particulières, dès l'instant où, grâce à un don d'observation incontestable, il a recueilli sur la vie suffisamment d'informations. Ainsi, Balzac ne serait intéressé par le monde qui l'entoure, que dans la mesure où il parviendrait à réorganiser la profusion des éléments matériels qui le composent en un ensemble conforme à la structure imaginaire de l'univers qu'il conçoit intuitivement, de l'univers qu'il est capable d'animer, de l'univers qu'il peut décrire.

Que l'on ait tort de comparer, sans autres précautions, la réalité où se meuvent les personnages de *La Comédie*

humaine à celle où s'écoule d'ordinaire notre existence est un fait avéré par les difficultés insurmontables qu'on éprouve à exprimer en un discours cohérent la possibilité de tels rapports. Le monde de l'œuvre n'est comparable à l'univers concret qu'à l'intérieur d'un langage bien défini, car il ne faut pas oublier que Balzac ne crée pas le monde, mais le langage susceptible d'évoquer le monde d'une certaine manière et sous une certaine forme.

Assurément, si l'auteur de *La Comédie humaine* est réellement en mesure de reproduire dans son œuvre l'image du monde où nous vivons, s'il triomphe de la résistance que les choses lui opposent, s'il parvient, en décrivant les éléments de l'univers sensible, à les réorganiser en un ensemble susceptible de s'animer du mouvement de la vie, c'est que, grâce à l'emploi d'un langage spécial, il n'éprouve aucune difficulté à substituer à la réalité ambiguë de l'objet la valeur dramatique qu'il lui attribue. Cette intervention du langage entre l'homme et le monde fausse à n'en point douter l'idée que, selon le témoignage habituel des sens, on se fait de la réalité de l'univers, mais elle supprime du même coup toute différence entre l'être et le paraître. Et, il faut reconnaître que c'est là un fait d'une extrême importance, qui offre au romancier les plus grands avantages. La réalité, l'univers, le monde ne sont alors plus que des lieux d'élection, des *milieux*, caractérisés par une ambiance prédominante, une ambiance magique et si exclusive, qu'on est contraint de la considérer comme la détermination d'une nécessité implacable. Ils ne sont déjà plus que ce qu'ils doivent être ou devenir, parce qu'ils n'existent plus pour eux-mêmes, mais pour l'action qui les dépasse. Ils ont été désignés; ils sont élus.

Cette condition est essentielle, si l'on songe que le drame, de par son essence même, ne souffre aucun compromis et ne saurait éclater au sein de la confusion. Or, le romancier ne dispose d'aucune force et d'aucun moyen supérieurs au langage pour conformer et les êtres et les choses à la magie de l'ambiance où se développe fatalement une action dramatique. Comme le drame n'existe que pour une conscience, il n'est réel qu'à l'intérieur des rapports qui concernent le sujet pensant, soit dans le sujet lui-même, lorsqu'il se juge ou se pense, soit dans la relation qui l'unit à un objet distinct; bref, il ne surgit que là où se fait sentir, avec la nécessité d'un

langage, la rupture du dialogue, c'est-à-dire, son impossibilité à se poursuivre au-delà d'une limite précise.

Si l'expérience de la vie nous oblige à admettre que, dans la réalité quotidienne, le hasard est parfois la cause des dénouements les plus tragiques, dans un récit, un récit de Balzac, il n'intervient que rarement, car la vraisemblance des faits narrés dépend moins de l'à-propos avec lequel ils se mêlent à l'action en cours, que de l'ordre des raisons auquel ils sont soumis. La vérité du récit repose donc sur la cohérence du discours¹. Or, le langage auquel on se réfère pour reproduire une image valable de la vie ne ressemble pas à celui auquel on recourt lorsqu'on veut seulement consigner les données de l'observation. Le premier sert de véhicule à la pensée. Il impose à la chose l'idée que l'on se fait d'elle ou, si l'on préfère, il recompose la réalité, parce qu'il substitue à la juxtaposition des choses et à la confusion dans laquelle elles se présentent, la cohérence qui lui appartient en propre. Le second ne parvient qu'à décomposer l'univers visible, en remplaçant chaque élément par un mot. L'un tend à l'expression synthétique du réel et procède à la réorganisation des phénomènes, ce qui provoque des tensions, des déséquilibres, des ruptures et des drames. L'autre est analytique. C'est à la fois un moyen et un instrument de classification. Grâce à cette substitution de la réalité dramatique à la réalité empirique, grâce aussi au fait que cette substitution, loin d'abolir l'univers concret, nous incite au contraire à le reconsidérer, à l'observer à nouveau, afin de le concevoir et de le reconstituer autrement, le romancier partage avec le démiurge le pouvoir de recréer le vrai. Il cesse par conséquent de parler au nom de celui qu'il n'est plus. Il redécouvre le monde à travers les exigences de son œuvre et de son art. C'est là, à notre avis, l'une des caractéristiques les plus fondamentales de la création balzacienne, et l'une des plus étonnantes aussi.

Pourtant, si la démarche qui aboutit à la réalisation d'une œuvre dépendait seulement d'un effort d'interprétation du réel, si, en d'autres termes, elle était uniquement déterminée par une décision quelconque de l'homme sur les choses, ou si encore, elle n'était fondée que sur la volonté, que l'artiste manifeste parfois d'une manière évidente, d'échapper à la sujétion du monde dont il fait partie, l'art ne serait ni plus ni moins qu'un affranchissement, qu'une libération, que le signe d'une révolte.

Or, s'il convient d'admettre que Balzac ne se contente jamais de reproduire tels quels les éléments de la réalité quotidienne, il est faux d'affirmer qu'il compte pour rien le témoignage des sens, comme il est absurde de prétendre que la création d'une œuvre aussi vaste que *La Comédie humaine* a été simplement déterminée par l'espace de liberté, dont le romancier fait preuve à l'égard du monde concret. Être libre de disposer du monde, sous prétexte que de toute manière il n'est jamais qu'une apparence, être libre de s'en emparer sous n'importe quelle forme, à supposer que du point de vue de l'art même une telle liberté corresponde à quelque chose, c'est se complaire dans la rêverie de ce qu'on est incapable de réaliser, c'est se résoudre à vivre dans la plus fallacieuse des illusions et, pour un créateur, dans la plus irréaliste des situations. L'art n'implique pas l'abolissement, la suppression de ce qui existe déjà, mais sa transfiguration, de sorte que si nous avons soutenu que Balzac se trouve en face d'un monde où tout est à refaire, où tout est à recommencer, il n'en faut pas déduire qu'il n'est en présence de rien. L'histoire générale de l'art, l'étude des œuvres littéraires et des systèmes philosophiques. Les plus importants nous apprennent que les artistes, les écrivains et les penseurs, qui méritent d'être honorés du titre de créateur, ont toujours usé d'une certaine liberté à l'égard de l'univers sensible. Cependant, il importe de remarquer qu'ils ne se libèrent des entraves qui les gênent, qu'ils n'échappent vraiment à l'obsédante réalité des faits matériels, *que dans la mesure où ils se sont déjà soumis aux exigences de leur art*. Et ce qu'ils gagnent à ne pas se laisser séduire par les artifices et les vains attraits d'une liberté sans borne, c'est précisément le droit de disposer de la réalité objective. C'est le droit de la redécouvrir et de lui reconnaître une valeur et une signification originales. C'est le droit de l'interpréter différemment.

Aussi, en même temps que le romancier exerce sur cette réalité la souveraineté de son choix, en même temps donc qu'il en devient maître et qu'il se l'approprie, il s'engage à respecter un *style*. Il élabore un moyen d'expression adéquat. Il crée un langage susceptible de signifier, selon les règles, la syntaxe et les principes qui lui sont propres, l'impénétrable complexité de la vie. Il réorganise le monde conformément aux nécessités qu'il conçoit, qu'il imagine, qu'il invente, mais sous l'empire et

la tyrannie desquelles il tombe immédiatement. De sorte que bientôt il éprouve le sentiment d'être prisonnier de son art. Ainsi, il est averti, il est conscient de ne pouvoir se libérer du monde que s'il se condamne à respecter un *style*. Il n'est pas libre absolument, car cette liberté ne ferait que mettre en évidence le manque de nécessité et l'inutilité de chacune de ses actions. Il n'est libre que de la liberté qu'il s'impose. Tels sont la condition et le prix de son affranchissement. Et c'est en raison même de cette contrainte que l'art du créateur qui prétend reproduire dans son œuvre l'illusion de la vie doit être considéré comme une *rupture* :

« La rupture, écrit André Malraux, d'une relation entre un homme et le monde¹. »

C'est là, à notre avis, une constatation essentielle; car, si la nécessité d'une telle rupture ruine évidemment l'hypothèse de ceux qui affirment que *La Comédie humaine* a été conçue à partir seulement des données rassemblées selon les principes propres au système de la connaissance représentative, nous sommes libre de ne plus tenir compte de la situation ordinaire de l'homme dans le monde, dès l'instant où nous nous préoccupons de définir la condition même du romancier. La liberté avec laquelle Balzac traite la réalité objective n'est concevable qu'en fonction de cette rupture. Elle en est, pour ainsi dire, la conséquence directe. En d'autres termes, pour être en situation de décrire la vie dans son ensemble, il faut que Balzac ne soit plus, à proprement parler, *dans* le monde, mais *hors* du monde; ce qui revient à souligner qu'il ne décrit, en aucun cas et sous aucun prétexte, le monde dans lequel il vit, mais celui en présence duquel il a *choisi* de se trouver.

Ce choix n'est possible que s'il est déterminé par quelque nécessité. On ne choisit donc librement que la contrainte à laquelle on accepte de se soumettre. Il importe, par conséquent, d'insister une fois encore sur le fait que cette rupture avec le monde de la réalité ordinaire n'a de sens que si

« l'artiste naît prisonnier du style, qui lui a permis de ne plus l'être du monde². »

Qui ne voit maintenant que c'est précisément parce

que le romancier ne parvient pas à éviter une telle rupture, qu'il est obligé de se créer un langage pour signifier le réel ? Qui ne voit encore qu'une telle obligation n'est pas impliquée par un fait imprévisible, un concours de circonstances inattendues, un hasard, mais par une nécessité fondamentale, une nécessité à laquelle nul créateur ne saurait échapper, puisqu'il la subit et que, sous l'effet de cette contrainte, il est condamné à devenir *autre* lui aussi ? D'être *autre* non seulement par rapport à ceux qui vivent dans le monde et qui se satisfont de la représentation sensible de l'univers, mais *autre* par rapport à ce qu'il était lui-même avant de créer, avant d'élaborer son œuvre. Car dès qu'il agit, puisque pour lui agir, c'est créer et que créer, c'est respecter un *style*, il s'est assujéti aux principes de sa propre création. Il ne peut évidemment plus, dans ces conditions, parler au nom de celui qu'il était. Et ceci, non pas tant parce qu'il ne le serait plus, que parce qu'il l'est *autrement*, ou, si l'on préfère, parce qu'il se trouve maintenant en présence d'un monde devenu *autre* pour lui, parce qu'il est en face d'un objet, qu'en tant que créateur il doit déterminer différemment, parce qu'il ne parle plus de la même chose.

Ce qu'il convient donc de comprendre en premier lieu, ce qu'il importe de retenir, c'est l'espèce de nécessité, l'espèce de fatalité même, avec laquelle cette différence se précise à mesure que le récit se déroule, que le dénouement se consomme et que le drame se dépouille de tous les éléments qui sont superflus à son accomplissement intégral. Comme si l'art de Balzac, comparable sur ce point à une tragédie classique, était tout entier tendu vers le raccourci, vers la *litote* !

Toutefois, la rupture entre le monde de *La Comédie humaine* et la réalité quotidienne n'est totale qu'à l'intérieur de certaines limites, que relativement à un point de vue particulier. Il serait donc absurde de considérer ces deux mondes comme indépendants l'un de l'autre ou même comme opposés. Il n'y a pas, à proprement parler, opposition entre eux, pour la bonne raison que la rupture dont il s'agit n'est pas une rupture de principe, mais celle d'une relation, celle d'un rapport dans la manière de concevoir l'univers en général. Dès lors, rien ne nous empêche d'admettre que Balzac a observé tout ce qu'il a décrit, puisqu'au moment où il jette ses regards sur le monde, il n'est déjà plus question de

la réalité sensible, mais du monde tel qu'il peut être *signifié* par un certain langage. Ainsi, ce qui est mis en évidence dans l'univers objectif, ce n'est pas la réalité que découvrent nos sens, ce n'est pas ce qui peut être *désigné*, mais ce qui est *signifié*.

N'est-ce pas, en définitive, sur le choix des mots, sur leur étrange puissance évocatrice, sur le savant manie-
ment de la langue que repose l'essentiel de l'immense édifice conçu par Balzac ? Si le mot sert d'abord à nom-
mer la chose, pourquoi ne pas admettre qu'en la déter-
minant, il la crée, comme si l'*être* et le langage n'étaient
en fin de compte qu'une seule et même chose ? Non pas
l'*être* et la pensée, comme l'affirmait Parménide, mais
l'*être* et le langage. Sur ce point, Balzac pourrait bien
avoir devancé l'auteur des *Fleurs du Mal*, qui ne cessa
jamais de considérer le *verbe* comme quelque chose de
sacré ; non comme un instrument ou un moyen, mais
comme une fin.

« Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque
chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu
de hasard. Manier savamment une langue, c'est
pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire ». »

Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater une
fois de plus que ce sont des poètes, des poètes avant
tout, tels Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire et plus
tard Hugo von Hofmannsthal, qui ont su estimer à
sa plus juste valeur, avec une intuition et une intelli-
gence critique remarquables, l'originalité du génie bal-
zacien.

Ainsi, les mots auraient un caractère propre, une phy-
sionomie, une âme, un corps, une qualité intrinsèque, et
seraient, en cela, très semblables à des créatures vivantes.
N'est-ce pas ce que Balzac nous suggère en maints en-
droits de son œuvre et notamment au début de *Louis
Lambert* ? Du rapport des mots, comme de celui des
couleurs et des sons, naissent une foule d'harmonies et
le langage se suffirait à lui-même, comme se suffisent
à elles-mêmes l'œuvre du peintre et celle du musicien.
La réalité se trouverait non seulement impliquée dans
le mot. Elle émanerait littéralement de lui.

Dans ces conditions, on admettra que, pour compren-
dre et juger *La Comédie humaine*, il ne suffit pas de
se référer à la réalité qu'elle illustre et cherche à
représenter d'une certaine manière, mais qu'il faut encore

tenir compte du langage auquel Balzac recourt pour transposer les données observées.

Alors, s'il en est ainsi, au nom de qui parle-t-il ?

II

Quel que soit le moyen d'expression qu'il choisit, l'homme ne mérite réellement de porter le titre de créateur que si son œuvre implique une part d'invention intégrale. Mais étant donné que, du point de vue de la connaissance représentative tout au moins, l'essence de ce qui existe ne se distingue pas de la réalité du monde objectif, étant donné que l'univers apparent ne cache pas l'essence, mais la révèle, parce qu'il est l'essence¹, c'est avec raison que l'on se demandera comment l'homme parvient, en face d'une telle totalité d'être, à dépasser le stade de la découverte et ose prétendre agir en créateur. Peut-il imaginer, en dehors du spectacle de la nature, une autre forme d'être ? Ne se trouve-t-il pas en présence de tout ce qui est susceptible de devenir, de l'être en puissance, de la source même de l'être, capable de s'actualiser sous n'importe quelle forme et, par conséquent, sous un nombre de formes infiniment plus variées qu'il n'en saura jamais imaginer ? Pourtant, s'il a toujours affaire à une plénitude d'être, si tout lui a déjà été donné, s'il est toujours devancé, surpassé, il est du moins libre de disposer de ce tout et de l'interpréter à sa manière. Dès lors, inventer, créer, n'est-ce pas concevoir comme vraie et imposer comme telle une réalité imaginaire, possible ou simplement probable ? N'est-ce pas déterminer ce tout en fonction de la fin que l'homme est libre de lui assigner ? S'il ne peut plus inventer l'être, s'il ne peut plus inventer le monde, il peut néanmoins disposer et de l'être et du monde, grâce à l'intuition qu'il a de leur finalité. Et, puisque c'est sur la base d'une telle intuition qu'il prétend reproduire l'image de la réalité dont nous faisons partie, le vrai créateur, le créateur authentique, devra nécessairement agir en maître, c'est-à-dire se créer un langage adéquat. Agir en maître parce que ce n'est pas une copie de notre monde, mais une vision de la vie, qu'il cherche à révéler. Aussi lorsque l'on affirme, comme

R. Huyghe, que l'art est le moyen grâce auquel l'homme se projette sur l'univers, essaie d'y porter sa marque, sa griffe, tente de s'y inscrire, de se l'annexer ou de le faire sien, on insiste sur le fait qu'un créateur se comporte toujours à l'égard du monde en législateur souverain. On insiste sur le fait qu'il doit agir en connaissance de cause et être, pour le monde, cette présence, sans laquelle le monde n'existerait pas ou existerait pour rien. Il doit donc être le complément significatif du monde, être en mesure de signifier les choses, donc posséder un langage adéquat, bref, s'imposer comme *la référence essentielle* en dehors de laquelle tout n'est plus qu'indétermination. Il doit être le sujet d'actions divines.

Or, l'attitude d'un maître, en raison même des moyens dont il dispose et du pouvoir qu'il détient, n'est comparable, en aucune manière, à celle de l'homme ordinaire, à celle de l'homme dans le monde. Ne pas tenir compte de cette évidence, c'est se condamner à ne rien comprendre à la nature des droits que l'auteur de *La Comédie humaine* exerce légitimement sur la réalité objective. Nous avons mentionné plus haut les raisons pour lesquelles nous estimons que Balzac n'a pu observer telles quelles les scènes qu'il a décrites. Même lorsqu'il parle des événements qui ont effectivement eu lieu de son temps, qu'il s'agisse de l'épopée napoléonienne, de la Restauration, de la Révolution de 1830 ou de la Monarchie de Juillet, même lorsqu'il s'inspire de l'actualité et qu'il fait revivre sous nos yeux des instants mémorables, il est rare que ses observations ne soient pas faussées par cette « puissance importune » dont il constate la présence en lui. Il transpose invariablement jusqu'à la réalité quotidienne à laquelle il a été mêlé, car, au moment où il décide de l'introduire dans son œuvre, il a déjà deviné le parti qu'il en pourra tirer; elle n'est plus, pour lui, qu'une matière à *informer*. Nous savons qu'il l'a choisie et que son observation n'est pas désintéressée, mais déterminée par une intention : celle qui a présidé au choix. L'actualité n'est plus qu'au service d'une action dramatique particulière, qui intervient dans un cadre particulier : elle est *élue*, elle est véhétement élue. Aussi n'est-il pas difficile d'imaginer que la métamorphose qui s'est opérée en elle s'est accomplie conformément à une volonté, grâce à un pouvoir et grâce à un art susceptibles d'étreindre la vie

dans une synthèse. Mais de quel pouvoir et de quel art est-il question ?

Avant d'aborder ce problème, il importe que nous revenions sur une idée que nous avons jugée fondamentale et à laquelle nous avons souvent eu recours jusqu'ici, lorsque nous avons prétendu saisir un des aspects, probablement le plus extraordinaire, de la création balzacienne. En maints endroits, nous avons affirmé que le romancier ne parvient réellement à transposer dans son œuvre l'image du monde qu'il prétend décrire, que s'il a réussi, au préalable, à se soumettre le monde.

Se soumettre le monde ! Mais de quelle manière et par quel moyen y parvient-il, lui qui en fait partie ? Que devons-nous entendre par là ?

Assurément, on aurait tort de penser qu'une œuvre aussi vaste que *La Comédie humaine* a été élaborée à partir seulement du mouvement de révolte qu'impliquent l'outrance et la démesure de tentatives qu'on est convenu de nommer prométhéennes. Si, par instant, Balzac semble « usurper sur Dieu »⁹, aucun texte ne nous permet de conclure qu'il cherche vraiment à s'insurger contre la toute-puissance divine et à « pénétrer de force dans les zones interdites »¹⁰. On dirait plutôt qu'il manifeste l'intention d'*imiter Dieu*¹¹, c'est-à-dire de partager avec lui la puissance que la connaissance des causes premières confère à celui qui respecte « les grands intérêts de la vie »¹². S'agit-il vraiment là d'un acte d'insurrection ? Il est difficile de l'admettre, car, en fait, ce qui est sous-entendu par cette volonté de répéter les gestes du créateur souverain, c'est moins la mort de Dieu, telle qu'elle est, par exemple, annoncée dans *Ainsi parlait Zarathoustra*¹³, que le bouleversement des rapports entre un homme et le monde. Balzac ne dispute pas à Dieu le droit de gouverner son vaste empire. Il prétend seulement être en mesure d'exercer un droit *analogue*, dès l'instant où il est parvenu à concevoir la réalité sous une autre forme. Son attitude risque donc de paraître incompréhensible aussi longtemps qu'on l'envisage en dehors des problèmes de la création artistique.

Or, selon ce point de vue, quelle que soit la valeur du sentiment religieux auquel Balzac se réfère, Dieu est avant tout substance et principe. Il est cette *référence essentielle*, sans laquelle l'univers n'existerait pas ou, ce qui est pareil, existerait, mais ne sortirait pas de l'indétermination. Cependant, Dieu est une présence en soi

ineffable. Ses pouvoirs sont illimités et ses attributions infinies. On ne peut donc rien dire de l'univers qu'il engendre, sinon qu'il existe sans autre détermination que Dieu lui-même. Ainsi comprise, l'action de créer est un privilège divin.

Toutefois, si Dieu seul est créateur, il faut admettre que l'homme parvient à l'imiter, dès l'instant où il *signifie* la réalité dans laquelle il se meut, conformément aux principes et aux exigences de l'œuvre qu'il s'est donné pour tâche d'accomplir; dès l'instant donc où il dépasse le réalisme. Alors, il a acquis le droit d'*informer* à nouveau la réalité objective et, parce qu'il est devenu l'agent d'actions divines, il cherche à la faire sienne, il se l'annexe en conjuguant, selon les prescriptions d'un art particulier, selon son *style*, les éléments qui la composent. Certes, une telle annexion ne saurait être absolue. Elle est toute partielle, comme est relative la prise de possession qu'elle implique. Car l'homme ne dispose pas de l'univers. Il est maître de l'*équivalence* seulement à laquelle il a su le ramener.

Ainsi, le romancier qui conçoit une œuvre à l'image du monde n'est jamais que l'auteur d'un monde particulier : celui qu'il élabore en fonction d'un *style*, c'est-à-dire de l'art qu'il s'est créé. Il peut donc, par analogie, revendiquer avec raison le titre de créateur, car il joue pour son œuvre, c'est-à-dire pour notre monde, mais conçu selon un style personnel, le rôle d'un être semblable à Dieu. Entre lui et la réalité extérieure, il est naturel que les rapports se soient modifiés. Il ne peut plus se satisfaire seulement des données de l'observation. Il doit faire appel à d'autres sources d'information. Et comme il se trouve alors en face d'un monde où « de part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne »¹⁴, il est en droit de considérer les sciences occultes, « le magisme »¹⁵, comme des sciences positives, puisque les analogies, les correspondances, les symboles sur lesquels elles se fondent, ne sont que la transposition, sur le plan de la création artistique, de la notion d'unité. L'univers balzacien ne se situe donc pas en marge de la science, mais dans la part de déterminations *a priori* qu'elle suppose et dans la somme d'anticipations qu'elle tolère.

C'est pourquoi nous persistons à penser que la démarche de l'auteur de *La Comédie humaine* n'a que de lointaines affinités avec la tendance au prométhéisme, telle

qu'elle est généralement développée dans les œuvres où se trouve exaltée la mystique du surhomme. Cette tendance n'est d'ailleurs souvent qu'un leurre, lorsqu'elle prétend être plus qu'une expression symbolique, plus que le symbole, sans doute grandiose, où sont résumées les ambitions et les velléités humaines les moins avouées, les moins faciles à saisir et à interpréter. Elle n'a d'intérêt que du point de vue poétique pur et que sur les plans psychologique ou mythologique, car la connaissance intégrale qu'elle suppose implique une forme d'éternité incompatible avec la condition qui est la nôtre.

Aussi, lorsque nous affirmons que le créateur d'une œuvre s'est soumis le monde, nous prétendons seulement que, grâce à sa conception particulière, personnelle, de l'art, il est parvenu à le reproduire, à lui donner l'apparence, la structure et la complexion d'un microcosme, d'un univers fini, donc, défini, ramené aux dimensions d'un pouvoir déterminé. Dès lors, si l'homme est libre, face au monde, d'adopter l'attitude ou le point de vue qui lui plaît, il est condamné, en tant que créateur, à s'en tenir aux principes qui découlent de son choix, aux exigences de son art, à la nature de son *style*. Ainsi, il ne s'empare que d'une certaine image du monde; il n'est maître que d'un certain symbole : celui qui signifie, à ses yeux, avec le plus de cohérence, l'univers qu'il habite. Il n'est maître que de l'équivalence à laquelle il réduit le monde, que de la forme qu'il lui impose, et n'a de droits que sur cette *substitution*, parce qu'il ne détient qu'un pouvoir et non le secret de la vie.

André Malraux, avec le prestige étonnant de cet art du raccourci qui lui appartient, a su exprimer cette idée en une formule qui mérite d'être retenue :

« Quoi que l'artiste en affirme, écrit-il dans *La Création artistique*, il ne se soumet jamais au monde, et soumet toujours le monde à ce qu'il lui substitue¹⁰. »

L'homme ne possède le monde que par l'intermédiaire de l'œuvre d'art qu'il lui substitue.

En fait, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le vérifier, il ne lui substitue rien, à proprement parler. Il ne se préoccupe que de le rendre *intelligible*, c'est-à-dire conforme à un langage.

Néanmoins, nous aurions tort de ne pas admettre que,

pour et par son œuvre, Balzac est ce que Dieu est pour et par l'univers. En imitant Dieu, il est simplement devenu ce qu'il fallait qu'il fût, pour que *La Comédie humaine* soit, à son tour, un monde; pour qu'elle soit, à son tour, à l'image du monde.

De sorte que, finalement, l'homme ne s'empare du monde que par l'intermédiaire d'un langage. Il n'est vraiment créateur que de règles et de lois; des règles et des lois sans lesquelles le monde n'existerait pas pour lui, parce qu'il ne pourrait être signifié¹⁷.

Dans ces circonstances, il est évident que, si l'artiste qui « partage avec Dieu la fatigue et le plaisir de coordonner les mondes¹⁸ » se trouve, en fin de compte, prisonnier des principes qui lui ont permis de substituer au monde une *explication* du monde, toujours il se condamne à transposer la réalité objective.

Ainsi, nous aurions répondu à la question que nous posions plus haut¹⁹. Il faut, maintenant, que nous examinions de plus près la notion de l'art elle-même et que nous déterminions la mission que l'auteur de *La Comédie humaine* assigne à la création artistique; car jamais Balzac n'aurait eu le sentiment d'être en présence d'un monde où tout est à refaire, s'il n'avait déjà été en possession des moyens de le recomposer. Nous savons ce qu'implique l'idée d'une telle recombinaison. Il importe que nous étudions comment elle a été réalisée.

III

En fait, la création de *La Comédie humaine* ne s'explique, ne se conçoit au mieux, que si l'on compare la démarche dont elle est l'aboutissement à l'effort que l'homme tente chaque fois qu'il aspire à situer le principe qui régit l'univers au niveau de la compréhension. Certes, dans l'œuvre de Balzac, la réalité n'apparaît pas tout entière à l'intérieur de ce qu'on est convenu de nommer les cadres rigoureux de la pensée. Elle n'est pas toujours réductible aux déterminations rationnelles. L'aspect analogique ou « métalogique » de la vie ne perd aucun de ses droits à être représenté. Cependant, il convient tout de même de relever combien le nombre des pages consacrées, dans chaque roman, à l'explica-

tion de ce qui est en cours, est élevé, soit que Balzac invite le lecteur à faire un retour dans le temps et qu'il le fatigue par des considérations sur la généalogie ou l'hérédité d'un personnage, soit qu'il le convie à reconsidérer la situation avec lui et qu'il lui impose la description minutieuse du milieu où l'action se déroule. Dans les deux cas, ce qui se manifeste à travers cette volonté, ce souci et ce besoin d'accumuler une aussi grande masse de détails, c'est, avec le pressentiment du drame, la hantise de l'imprévu, du gratuit ou du contingent, qui pourrait tout à coup, sous une forme ou sous une autre, surgir dans le récit, en supprimer la cohérence et en ruiner la vraisemblance; comme si celles-ci ne risquaient pas de disparaître sous cette surcharge même! Quoi qu'il en soit, pour Balzac les problèmes d'ordre ontologique ne sont pas résolus par les vaines spéculations qui arrachent l'homme au monde et le perdent dans l'abstraction. Nous avons reconnu jusqu'à quel point la recherche de l'absolu est une entreprise maudite, qui anéantit ceux qui s'y engagent, soit qu'elle les entraîne dans la mort, soit qu'elle les précipite dans la folie. *L'être* n'est pas ce qui *est* seulement, sans que l'on puisse jamais rien dire d'autre à son sujet. Il n'est pas cette présence voilée, cachée ou retranchée derrière quelque chose qui reste opaque. Il est le monde en mouvement, susceptible d'être représenté au moyen de certaines déterminations, dont l'ensemble constitue l'art. C'est pourquoi le monde ne saurait être considéré comme un *spectacle*²⁰, qui se poursuit sous nos yeux sans que nous ayons la faculté d'intervenir dans le mécanisme de son déroulement. Il se conçoit comme une *création continue*, qui obéit à des lois et à des principes. Que l'homme les découvre et les démêle, qu'il les observe et les respecte, et il sera en mesure de produire les effets que nous constatons d'ordinaire. Tout se passera alors comme s'il était réellement parvenu à « se mettre dans la pensée de Dieu pour s'initier aux idées de la création²¹ ».

Cette ingérence de l'activité humaine dans le domaine réservé aux attributions divines, qu'elle soit consciente ou non, se traduit, sur le plan de la création balzacienne, de trois manières différentes.

Elle s'exprime d'abord grâce à cette conviction qui engage Balzac à estimer que l'homme s'empare réellement du monde, dès l'instant où il réussit à lui imposer

la forme de ce qui peut être pensé, dès l'instant où il est en mesure de le représenter sous la forme qu'il lui substitue, dès l'instant donc où il parvient à le reproduire comme un univers clos, refermé et replié sur lui-même et, par conséquent, organisé et structuré conformément aux déterminations d'un langage. Chez Balzac, cette prise en charge de la réalité tout entière est saisissable grâce au mouvement de volonté par lequel il tend à réduire ce qui est infini à ce qui est fini. Nous avons vu, dans *L'Enfant maudit*, que les éléments constitutifs du milieu balzacien se trouvent, pour ainsi dire, noués entre eux et que chacun de ceux-ci, assez semblables en cela aux homéométries d'Anaxagore ou aux monades de Leibnitz, est à la fois lui-même et les autres. Ainsi, le monde ne se décompose pas en une variété infinie d'éléments différents ou indifférents, mais en autant d'images, en autant de représentations équivalentes de lui-même. Et comme il est chaque fois présent tout entier en chacune d'elles, il n'est jamais question, en lui, d'autre chose que de lui-même; la nécessité y règne de façon despotique. Sur le plan du roman, nous avons reconnu que cette idée est exprimée de multiples manières. C'est en vertu de cette cosmogonie notamment que le milieu est en rapport étroit et constant avec l'action; que la physionomie des personnages, leur front, leurs yeux, leurs cheveux, leur taille, leur stature, est en harmonie avec leur tempérament, leur caractère, leur naturel; que leur liberté est toute relative, tant ils semblent impuissants à s'opposer à l'action qui les domine et qui les entraîne. Nous avons d'ailleurs été obligé d'affirmer que la plupart d'entre eux n'agissent pas vraiment et que leur comportement est, d'un bout à l'autre de l'œuvre, déterminé par une force anonyme, identique au destin. Et finalement, nous avons admis que c'est le récit dans toute son extension qu'on dirait étreint par une sorte de fatalité. On peut donc certifier que les premières pages de la majorité des romans de *La Comédie humaine* sont à la fin seulement, c'est-à-dire, à l'instant où le drame s'achève et se consomme, ce qu'elles sont en réalité, ce qu'elles sont absolument.

Cependant, lorsque l'homme substitue à la réalité infinie de l'univers l'idée d'un univers fini, il est devenu le sujet d'actions divines pour une nouvelle raison encore. Il informe le monde selon des principes qu'il dégage de l'exercice de son pouvoir de création. Il le redécouvre

et le conçoit non plus seulement dans ses parties, mais dans les rapports que celles-ci sont en mesure d'entretenir entre elles. Aussi, ne faut-il pas s'étonner si cette nouvelle représentation de la réalité sensible ne paraît vraiment réelle qu'à la condition que soient mises en évidence les affinités, les concomitances, les liaisons secrètes qui enchainent les faits et qui restent en général voilées, tant il est rare que nous les percevions en dehors de certains moments privilégiés, exceptionnels. L'objet, qui n'est rien par lui-même, acquiert alors toute sa réalité du contexte dans lequel il s'inscrit. Il est ce qu'il est et ne peut pas être autrement, parce qu'il est toujours en relation avec quelque chose qui le définit précisément comme il est. Ainsi, ce monde que Balzac a déjà limité au fini, se trouve encore déterminé par les rapports auxquels se subordonnent les êtres et les choses qui le composent. Il est donc essentiellement soumis au principe de causalité. Chaque élément n'existe et ne compte qu'en vertu de la loi de participation qui le concerne. Il n'est pas réel par lui-même; il ne tire son authenticité que de ce qu'il rencontre et de ce qui l'entoure. Et souvent, il est moins expressif, lorsqu'on le considère comme une réalité concrète, que lorsqu'on le prend pour le signe par lequel se manifeste la présence ou l'absence d'autre chose. D'où le nombre impressionnant de complots, d'intrigues, de cabales, de conspirations, de conciliabules dans *La Comédie humaine*. D'où la nécessité aussi de recourir, plus que de coutume sans doute, aux déguisements, aux masques ou aux travestissements, quand on veut absolument cacher son identité ou son jeu.

Dans son étude intitulée *Balzac et son Monde*, Félicien Marceau a insisté à juste titre sur cet aspect, parfois un peu déconcertant, de l'œuvre de Balzac :

« Forme joviale du complot, la mystification, dans *La Comédie humaine*, est abondamment représentée. Faut-il rappeler la charmante plaisanterie de *La Muse du Département*, lorsque Bianchon et Lousteau commentent gravement un roman burlesque ? Dans *Les Comédiens sans le savoir*, Léon de Lora et Bixiou montent un bateau au cousin Gazonal. Dans *L'illustre Gandisart*, les habitants de Vouvray en montent un autre au fameux commis voyageur. Dans *Un Début dans la Vie*, l'honnête Joseph Bridau se fait passer pour Schinner et Georges Marest pour

un colonel turc. Dans *La Rabouilleuse*, Bixiou se déguise en vieux monsieur. Les déguisements sont d'ailleurs, chez Balzac, chose courante. Je ne parle même pas des déguisements auxquels sont tenus, professionnellement, les trois policiers Corentin, Peyrade et Contenson. Rien que dans *Splendeurs et Misères*, nous les verrons successivement en chef de bureau, en petit vieillard, en diplomate, en nabab retour des Indes, en mulâtre, en marchand des quatre saisons et en porteur des Halles (*Splendeurs*, pp. 881, 896, 770, 846, 764, 850). Mais Vantrin passe le plus clair de son temps déguisé en prêtre espagnol et à l'occasion, il se sur-déguise encore en militaire, en commis voyageur, en fonctionnaire, en Anglais (*id.*, pp. 694, 864, 852, 786). Comme Fantômas, il est toujours prêt à tout, il a du papier à écrire dans sa perruque, un crayon dans ses cheveux. Cérizet se déguise en vieux monsieur ou en médecin (*Un Homme d'Affaires* et *Petits Bourgeois*), Mme de Maufrigneuse se déguise en homme (*Cabinet des Antiques*), etc.²² »

A travers cette perpétuelle implication de chaque chose et de chaque moment dans chaque autre, rien n'est indifférent à rien, rien n'est étranger à rien. L'œuvre finit par être le résultat des courants de sympathie ou d'antipathie par lesquels elle est parcourue et qui animent toutes choses d'une manière identique. Elle est orientée, dans l'ensemble de ses parties, vers le même but. De sorte que l'on peut affirmer que le monde n'est pas décrit, dans *La Comédie humaine*, comme on décrit un objet. Il n'est pas relégué à l'état de chose. Il est le lieu où se rencontrent et se vérifient des principes et des modes de la pensée. Il n'est pas vivant par lui-même. Il s'anime sous l'effet d'une décision de l'esprit sur les choses. C'est bien encore de notre monde qu'il est question, mais de notre monde tel que l'imagine l'homme qui a su lui imposer la marque de son génie.

Cette réflexion va nous permettre d'étudier la troisième raison pour laquelle Balzac est réellement devenu, face au monde de *La Comédie humaine*, le sujet d'actions divines.

Pour que le principe de causalité puisse être considéré comme le principe de la réalité, il faut qu'il soit absolu, et il n'est absolu que si, dans l'univers où il règne, il acquiert la rigueur et s'impose avec la force

et l'implacabilité de tout ce qui a trait à la nécessité elle-même. Il n'a donc de valeur que pour une réalité finie, cantonnée entre deux moments déterminés : celui de sa création et celui de son aboutissement. Or, dès l'instant où l'élaboration de l'œuvre n'est plus qu'un effort pour réduire ce qui est infini à ce qui est fini, l'action de créer est vraiment intégrale, car elle implique que le romancier se détourne de la représentation sensible de l'univers et qu'il substitue au monde une conception du monde. A juger *La Comédie humaine* d'après les multiples caractéristiques que nous avons analysées jusqu'ici, nous savons que Balzac ne conçoit pas la réalité en dehors de toute fin. Son art consiste, sans équivoque possible, à assigner une détermination, un sens, une cohérence, à l'univers objectif qui, par sa nature, son aspect, donne l'impression de se disperser, telle une poussière impalpable, à travers l'in vraisemblable confusion des éléments qui le composent. De plus, le principe de causalité n'est réellement valable et compréhensible que si les déterminations auxquelles il correspond, se présentent selon un ordre rigoureux. Pour que la cause s'éteigne dans son effet, il est indispensable que celui-ci puisse être considéré comme le contenu réalisé de celle-là. Un drame n'éclate ni ne se dénoue parce que des faits succèdent à d'autres faits. Il n'est pas davantage fondé seulement sur les raisons qui obligent ceux-ci à se suivre. Il ne repose, et d'une manière très précise, que sur l'ordre des raisons qui enchaînent les événements entre eux. En d'autres termes, un drame ne saurait se concevoir, lorsque surtout Balzac en est l'auteur, comme une suite d'accidents imprévisibles. Il est essentiellement soumis à l'ordre des raisons, rétabli et assuré par les principes mêmes de la création. Or cet ordre est toujours celui dans lequel se présente une réalité définie, une réalité éminemment dramatique, puisqu'elle ne peut être que conforme à l'image que nous nous faisons de la nécessité.

Dans cet univers où un mot, un geste, un regard bouleversent parfois une situation, provoquent souvent les pires malheurs, ruinent dans certains cas les plus belles espérances aussi facilement d'ailleurs qu'ils les font naître, la catastrophe finale est le seul effet réel du rapport de causalité. Elle est la dernière expression cohérente de la suite des faits qu'elle sous-entend. Elle en est l'aboutissement, l'accomplissement, la réalité ab-

solue. Après elle, il n'y a plus rien de valable, car rien ne saurait être recommencé, hormis un autre drame, situé dans un autre lieu.

Lorsque Lucien de Rubempré rencontre Carlos Herrera sur les bords de la Charente, il renonce à se suicider; mais c'est précisément parce qu'il y renonce qu'il meurt vraiment pour une certaine réalité. S'il reparait dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, il n'est vrai que dans l'ombre fantastique de Vautrin. Mais en fait, cette seconde existence, cette survie, n'est déjà plus qu'un sursis. Elle est condamnée elle aussi et dès *Un Grand Homme de Province à Paris*, puisque pour la vivre pleinement il eût fallu, ce qui dans *La Comédie humaine* est impossible, excepté pour Vautrin, que Lucien devint maître de son sort, maître de sa destinée, après le moment où il jette « le gant à la face de la Fortune »³⁵. Nous reviendrons sur le sens profond de ce geste. Auparavant, nous résumerons succinctement les dernières pages d'*Un Grand Homme de Province à Paris*. En plus de l'argumentation à laquelle elles serviront, elles sont une illustration poignante de la rigueur avec laquelle des faits, apparemment indifférents, s'enchaînent et conduisent une première fois un jenne ambitieux à sa perte.

IV

Peu à peu séduit par « cette vie abondante, pleine de luxe, où toujours le Lendemain marchait sur les talons de la Veille »³⁶, Lucien se jette corps et âme dans le gouffre aux illusions. Il est tout entier accaparé par les exigences de cette nouvelle existence. Il fréquente les salons de la marquise d'Espard, de la comtesse de Montcornet, courtise Mme de Bargeton et ne manque aucune des soirées de Mlle des Touches. Mais il perd sa lucidité. Il ne se doute pas que son rival Châtelet n'est devenu son ami que « pour le maintenir dans la dissipation où se perdait son énergie »³⁷. Coralie n'est pas dupe. Elle voit bien que les ressorts de la volonté de son amant se détendent. Cependant, comment éventerait-elle le complot que l'on trame ? C'est contrainte par la nécessité, — (« l'amant et la maîtresse s'endettaient avec une effrayante rapidité »³⁸, affirme Balzac) —, qu'elle se résout à recommander à Lucien de ne pas

oublier son travail. Celui-ci ne s'inquiète pourtant guère de sa déplorable situation financière. En préparant sourdement son changement de front, en s'affiliant au parti des ultras et en collaborant au *Réveil*, le journal de Théodore Gaillard et d'Hector Merlin, il est sûr de se tirer d'affaires. Il n'a pas compris que les portes qu'on se dispose à lui ouvrir sont celles du déshonneur et de la ruine. Comment ne consentirait-il pas momentanément à quelques sacrifices ?

Mais voici que tout à coup la voiture, les chevaux et le mobilier de Coralie sont saisis. Par bonheur, la situation semble pouvoir être rétablie, car au même instant, Lousteau vient annoncer à Rubempré qu'il est parvenu à placer *L'Archer de Charles IX* chez Fendant et Cavalier. Toutefois, Lousteau ne cache pas que ces deux libraires sont d'habiles fripons, qui ne se font pas scrupule de se jeter dans des aventures avec le capital d'autrui. Peu importe ! Lucien ne dispose-t-il pas dès maintenant de l'argent dont il a besoin ? En fait, sa joie est de courte durée : il ne reçoit que cinq billets de mille francs à escompter. Qu'à cela ne tienne. Il ira les négocier et il les négociera facilement. Mais Barbet, chez qui il se rend d'abord, ne veut lui donner que mille écus et refuse d'aller au delà de deux mille cinq cents francs, si l'offre n'est pas acceptée sur-le-champ. Lucien s'en va alors chez Chaboisseau, quai Saint-Michel, sans se douter que cet usurier forme avec quelques autres un des derniers rouages de la finance parisienne. Ce « petit homme à cheveux poudrés, à redingote verdâtre, gilet couleur noisette, décoré d'une culotte noire et terminé par des bas chinés et des souliers qui craquaient sous le pied, prit les billets, les examina ; puis il les rendit à Lucien gravement²⁷ ». Après ce nouvel échec, celui-ci se rend boulevard Poissonnière, chez Samanon, « un des moutons de Gigonnet, de Palma, Werbrust, Gobseck et autres crocodiles qui nagent sur la place de Paris, et avec lesquels tout homme dont la fortune est à faire ou à défaire doit tôt ou tard se rencontrer²⁸ ». L'avare ne lui tend que quinze cents francs. Lucien refuse et, toujours accompagné de Lousteau, il sort de la boutique. Comme ils se trouvent à quatre pas de Frascati, ils renvoient leur cabriolet et montent au jeu où ils risquent la somme que Chaboisseau leur a rendue sur le billet de cinq cents francs que Lucien lui a tendu pour payer l'ouvrage d'architecture dont il

avait envie. Après des « émotions dévorantes »²⁹, ils perdent tout, excepté vingt-cinq francs qu'ils vont dépenser chez Véry, le restaurateur à la mode. A neuf heures, lorsque Lucien revient chez lui, « il était si complètement gris, qu'il ne comprit pas pourquoi sa portière de la rue de Vendôme le renvoyait rue de la Lune »³⁰. Il ignore encore que, pendant la matinée, la faillite du Panorama-Dramatique a éclaté et que Coralie, privée de travail, s'est empressée de vendre ce qu'elle possédait. Elle a « tout payé, tout liquidé et satisfait le propriétaire »³¹.

Le lendemain de ce qu'elle appelle une *lessive*, d'Archez, Léon Giraud et Michel Chrétien, trois anciens camarades viennent rendre visite à Lucien. Ils ont appris que le poète a décidé de passer dans le camp politique adverse. Aussi le conjurent-ils, au nom de leur amitié d'autan, de ne pas se déshonorer de la sorte. D'autant plus que les risques sont grands et que les royalistes semblent disposés à n'accepter Lucien dans leurs rangs que pour le temps où ils auront besoin de sa plume. Rubempré ne les écoute pas. A nouveau, il est sûr du succès de son entreprise : « Les raisons qui me font agir sont tirées d'un ordre de pensée supérieur, la fin justifiera tout »³², leur répond-il.

Le jour suivant, la nouvelle se répand dans toutes les salles de rédaction du parti libéral que Lucien a décidé de collaborer au *Réveil* et que, ce faisant, il n'a pas hésité à trahir ceux qui avaient confiance en lui. Sa défection provoque un effroyable tapage. Ses anciens collègues jurent de le percer de mille flèches empoisonnées. Vernon se met aussitôt à la tâche. Il révèle la passion de Rubempré pour le jeu et dénigre systématiquement son ouvrage, *L'Archer de Charles IX*, qu'il présente comme une œuvre antinationale. Lucien ne s'émeut guère. Il connaît la valeur et la puissance de ceux entre les mains desquels il a placé son sort. Et d'ailleurs, il est persuadé que Lousteau lui conservera son amitié et qu'il saura faire cesser les cris et les injures. Cependant, au même moment, celui-ci se voit abandonné de sa maîtresse et on a tôt fait, dans le parti républicain, de lui prouver que le traître est la cause de tous ses malheurs. Dès lors, « la perte de Lucien, de cet intrus, de ce petit drôle qui voulait avaler tout le monde, fut unanimement résolue et profondément préméditée »³³.

Bientôt, on apprend, au parti libéral, que Lucien n'est pas aussi vivement soutenu par les royalistes qu'on le supposait. Des Lupeaulx, nommé maître des Requêtes en 1815, révèle en effet à Finot, propriétaire d'un journal d'opposition, que ni la marquise d'Espard, ni Mme de Bargeton, ni Châtelet n'ont pardonné à Lucien ses articles et que s'ils l'ont attiré dans le parti qu'ils représentent avec la promesse qu'un jour il pourra porter le nom de sa mère, grâce à une ordonnance royale qu'on saura solliciter, c'est afin de le perdre. Des Lupeaulx avoue même à Finot que les libéraux auraient tout à gagner s'ils trouvaient un prétexte sur lequel la marquise d'Espard et Mme de Bargeton pourraient s'appuyer pour refuser le service qu'elles se sont imprudemment engagées à rendre. Or, Finot sait que Lucien est sans argent et que ses fréquentes apparitions dans les salons parisiens épuisent ses maigres ressources. Pour remédier à ses affaires, l'intrigant poète acceptera certainement d'écrire en secret, dans le journal de Finot, quelques articles consacrés aux faits divers.

« Dans la vie des ambitieux, écrit Balzac, et de tous ceux qui ne peuvent parvenir qu'à l'aide des hommes et des choses, par un plan de conduite plus ou moins bien combiné, suivi, maintenu, il se rencontre un cruel moment où je ne sais quelle puissance les soumet à de rudes épreuves : tout manque à la fois, de tous côtés les fils rompent ou s'embrouillent, le malheur apparaît sur tous les points. Quand un homme perd la tête au milieu de ce désordre moral, il est perdu²⁶. » Cette période plus ou moins longue, mais toujours décisive, par laquelle doit passer le héros de *La Comédie humaine*, Balzac l'appelle « sa fatale semaine²⁷ » dans *Illusions perdues*. Celle de Lucien a commencé.

Le moment est venu où Coralie va faire son entrée au Gymnase. Prévoyant les difficultés qui l'attendent, Lucien se rend, en désespoir de cause, chez son ancien rival Camusot, le propriétaire du Cocon d'Or, sis rue des Bourdonnais, et lui propose d'escompter les billets de Fendant et Cavalier. Avec cet argent, l'amant de Coratie veut acheter Braulard, le chef des claqueurs, qui a promis d'assister à la répétition générale, « afin de convenir des endroits où ses romains déploieraient leurs battoirs de chair, et enlèveraient le succès²⁸ ».

Mais la veille des débuts de Coralie, paraît le livre de Daniel d'Arthez. On songe tout naturellement, dans

le parti royaliste, à confier l'ouvrage à Lucien, qu'on considère comme l'homme le plus capable d'en rendre compte. On a aussi décidé de livrer une « guerre à mort et systématique³⁷ », à d'Arthez et à ses amis. « Son livre devait être échiné » (*ibid.*). Lucien refuse. On lui fait alors remarquer qu'un nouveau venu n'a pas de volonté et que s'il n'obéit pas, il peut retourner à son premier camp. Qu'il soit certain, cependant, qu'en agissant de la sorte, il livre Coralie à la haine des journaux libéraux, car les feuilles royalistes et ministérielles ne la défendront pas. Lucien est donc contraint d'opter entre d'Arthez et Coralie. Il sait que sa maîtresse est perdue s'il ne consent pas à égorger son ancien ami.

On connaît la célèbre scène où Rubempré, la mort dans l'âme, va chez d'Arthez et lui montre l'article que les circonstances exigent qu'il écrive. Emu par tout ce que le poète lui raconte, d'Arthez accepte de lire le texte et ne peut s'empêcher de sourire devant le fatal emploi de l'esprit que Lucien y dénote. Mais la plaisanterie déshonore une œuvre. C'est pourquoi d'Arthez propose de corriger l'article. Il prend la plume et fait de son propre ouvrage une critique grave et sérieuse, qui peut par endroits ressembler à un éloge.

Mais la pièce tombe et Coralie, frappée au cœur, se trouve dans l'impossibilité de jouer le lendemain. Les feuilletonistes, ainsi qu'il était facile de le prévoir, sont unanimes à lui attribuer la cause de cet échec : elle a trop présumé de ses forces : « Elle, qui faisait les délices des boulevards, était déplacée au Gymnase; elle avait été poussée là par une louable ambition, mais elle n'avait pas consulté ses moyens, elle avait mal appris son rôle³⁸. » Dans l'autre camp, les nouveaux amis de Lucien « donnaient à Coralie, dans une phraséologie admirable de bonté, de complaisance et d'intérêt, les conseils les plus perfides³⁹ ». Florine, sa rivale, qui est de la conspiration, avait prévu l'issue de la soirée. Comme elle sait le rôle de Coralie par cœur, le directeur du Gymnase le lui attribue. Elle s'y fait une grande réputation et devient une artiste unanimement louée.

Le même jour, Lucien rencontre Finot. Celui-ci lui apprend que l'article sur d'Arthez est en train de faire scandale et que l'on ne se gêne pas de déclarer que l'auteur, dont on connaît le nom, est un homme capable de toutes les perfidies. Ne va-t-on pas jusqu'à lui attribuer les textes non signés qui paraissent dans les jour-

naux ministériels ? Quoi qu'il en soit, Rubempré ferait bien de se tenir sur ses gardes et de s'engager dans la voie de la résipiscence ou, du moins, de le laisser supposer. Comme Lucien lui fait remarquer qu'il y a huit jours qu'il n'est plus allé au *Réveil* et que la preuve en est fournie par la situation financière désespérée dans laquelle il se débat, Finot se présente en sauveur et lui commande sur-le-champ une cinquantaine d'articles, rédigés dans la couleur de son journal. Insidieusement, il lui donne le sujet de l'un d'eux en lui rapportant, sans en avoir l'air, une anecdote plaisante, et d'ailleurs inventée de toutes pièces, sur le garde des Sceaux. Rubempré ne se méfie de rien. Il rentre chez lui dans l'intention de se mettre immédiatement au travail. Il trouve « Coralie au lit, pâle et souffrante⁴⁰ ».

Le soir, il est obligé d'être présent chez la marquise d'Espard où il apprend que le garde des Sceaux va effectivement soumettre au roi l'ordonnance qui lui permettra de porter le nom de sa mère. Comment décrire la joie de Lucien qui, vers la fin de cette soirée, a encore le honneur d'émouvoir Mlle des Touches ! Celle-ci en effet lui promet de faire donner à Coralie le rôle principal de la pièce qu'elle vient de terminer. Tout semble enfin sourire aux deux amants. En fait, ils ne sont déjà plus que des jouets du destin.

Alors paraît l'article que Lucien a écrit entre-temps contre le garde des Sceaux, qui se fâche et qui entreprend des recherches pour découvrir le nom de celui qui est capable de l'insulter aussi basement. Quand il apprend que Lucien en est l'auteur, il déchire l'ordonnance.

Au moment où cette nouvelle est rapportée à Lucien par Châtelet, qui vient d'être nommé conseiller d'État en service extraordinaire, « Lucien se trouva sur la place Vendôme, hébété comme un homme à qui l'on vient de donner sur la tête un coup d'assommoir. Il revint à pied par les boulevards en essayant de se juger. Il se vit le jouet d'hommes envieux, avides et perfides. Qu'était-il dans ce monde d'ambitions ? Un enfant qui courait après les plaisirs et les jouissances de vanité, leur sacrifiant tout ; un poète, sans réflexion profonde, allant de lumière en lumière comme un papillon, sans plan fixe, l'esclave des circonstances, pensant bien et agissant mal ».

Et voici les dernières pages, fulgurantes et brutales,

comme dans la plupart des romans balzaciens, et au cours desquelles se consomme la perte de Lucien. Il y est d'abord question de sa rencontre avec Michel Chrestien; du duel; du retour de Rubempré, blessé au sein; de la convalescence au milieu de l'indifférence générale; du dévouement de Bianchon, qui accepte de le soigner après avoir reçu de d'Arthez lui-même des explications sur la conduite équivoque de leur ancien ami, devenu journaliste pour son malheur. Puis, il y a la faillite de Fendant et Cavalier, qui sont obligés de liquider en bloc l'ouvrage de Lucien et de le remettre à « des épiciers qui le revendaient à bas prix au moyen de colportage⁴⁸ »; la visite d'Hector Merlin qui veut voir « son ami mourant » et lui fait « boire goutte à goutte le calice amer de ce *bouillon*, mot en usage dans la librairie pour peindre l'opération funeste à laquelle s'étaient livrés Fendant et Cavalier en publiant le livre d'un débutant⁴⁹ »; l'arrivée des gardes du Commerce, envoyés par Camusot; la maladie de Coralie qui, à nouveau, doit abandonner son rôle à Florine; les saisies ordonnées par le propriétaire, les petits fournisseurs, la couturière et le tailleur qui, « ne craignant plus le journaliste, poursuivirent ces deux bohémiens à outrance⁵⁰ »; la nouvelle conspiration des amis de Lucien qui, depuis l'histoire du garde des Sceaux, est repoussé par les royalistes eux-mêmes. Ceux-ci se plaisent à reconnaître partout que le poète « n'a plus rien dans le ventre, mot consacré dans l'argot du journalisme [et qui] constitue un arrêt souverain dont il est difficile d'appeler une fois qu'il a été prononcé⁵¹ ». Ce sont enfin les scènes finales, celles des contrastes et des situations extrêmes, celles où sont narrés l'agonie de Coralie, sa fin chrétienne, son repentir sincère; la veillée de Lucien, qui écrit des chansons à boire pour payer une tombe à sa maîtresse; l'enterrement et, pour conclure, le dévouement suprême de Bérénice, la vieille servante du couple.

Assurément, on aurait le droit de s'étonner de cet incroyable concours de malheurs, de ces funestes retours de la fortune. Quoi de moins surprenant pourtant, quoi de moins inattendu, si l'on y songe, que cette fin lamentable de Lucien dans cet épisode d'*Illusions perdues*! Sans tenir compte des indications inscrites en quelque sorte en surimpression sur la trame d'un récit où se reflètent l'image et le mouvement de la vie, sans vouloir rappeler ici tous les passages dans lesquels Balzac a

minutieusement préparé le sort qu'il réserve au poète d'Angoulême, notons qu'à deux reprises il est dit, dans les vingt dernières pages d'*Un Grand Homme de Province à Paris*, que le succès de Rubempré ne dépendait plus que d'un hasard⁴⁶.

En somme, il s'en fallait de très peu que Lucien ne parvint à ses fins. Détrompons-nous. Dans *La Comédie humaine*, le hasard est une ressource incertaine, une puissance bien capricieuse pour les êtres privés de volonté. On n'est pas, on ne peut jamais être complice du hasard, on, pour reprendre une expression de Vendramin, dans *Massimilla Doni*, « on ne crée pas le hasard⁴⁷ », à moins d'être tontefois en mesure, comme Vautrin, comme Gobseck, comme Melmoth par exemple, de se « charge[r] du rôle de la Providence⁴⁸ ». S'il ignore sa destinée, le personnage balzacien est condamné à l'accomplir. Nous pouvons être assurés qu'il la subit, qu'il la subira constamment, en toute occurrence. Car, à aucun moment, il ne cesse d'être ce que les circonstances exigent qu'il soit. Il est victime de son sort, il est prisonnier de son destin. Lorsqu'il apparaît dans le drame, son apparition revêt toujours un sens et sa conformité avec le monde qu'il habite est toujours si parfaite, qu'il semble, quand il est puissant, l'avoir secrété, et, quand il est faible, en être la sécrétion.

Et pourtant, même lorsqu'il devient, comme Lucien, « l'esclave des circonstances⁴⁹ », il reste, comme Lucien encore, « un être fatal qui, pour la famille [ou autrui, d'une façon plus générale], est une sorte de maladie⁵⁰ ». Souvenons-nous, à titre d'illustration, du père Goriot qui s'écrie en mourant : « Mes filles, c'était mon vice à moi⁵¹ » ; de Miue de Mortsaufr qui, au contraire, avoue : « Oh ! oui, mes enfants sont mes vertus⁵² » ; de Lucien qui, avant de se pendre, écrit à Vautrin, à qui il appartient « comme la créature est au créateur⁵³ » : « Tu m'as fait vivre de cette vie gigantesque, et j'ai bien mon compte de l'existence⁵⁴ » ; et de Vautrin lui-même qui, après la mort de Rubempré, implore le procureur général en ces termes : « Monsieur ! monsieur ! on enterre en ce moment ma vie, ma beauté, ma vertu, ma conscience, toute ma force⁵⁵ ! », etc. De sorte qu'il faut bien admettre que chaque personnage de *La Comédie humaine* est toujours une force, plus ou moins grande, en rapport avec d'autres forces, puisque la plupart du temps il assume, pour ceux avec lesquels il vit et souvent à

leur insu, le rôle de la fatalité ou de la Providence; puisqu'il est leur châtement ou leur vengeance; puisqu'il est l'instrument qui les frappe ou les élève. S'il n'est pas lui-même dans le secret de sa propre destinée, vu qu'il n'est pas maître de dompter le hasard, c'est toujours par lui que, pour les autres, le hasard vient au monde.

Ces considérations vont nous permettre de préciser davantage l'idée que nous nous faisons du rôle du créateur, en art, ou tout au moins d'un créateur comme Balzac.

V

Comment croire, après le résumé des cinquante dernières pages d'*Un Grand Homme de Province à Paris*, que Balzac se soit vraiment soucié d'établir objectivement ce qu'est la réalité extérieure, la réalité quotidienne ? Peut-on admettre, ne serait-ce qu'un instant, que dans l'existence ordinaire, à quelques exceptions près éventuellement, l'homme soit d'une manière aussi rigoureuse à la merci des circonstances et que tout ce qu'il s'est plu à amasser de science, comme Balthazar Claës; de richesses, comme Birotteau; de connaissances pures, comme Louis Lambert; d'amour, comme Louise de Chauvieu et Adeline Hulot, ou d'ambition, comme Raphaël de Valentin, puisse être englouti sans qu'il lui soit permis de se soustraire à la puissance maléfique qui le précipite dans la folie, la ruine ou la mort ?

Certes, on ne saurait se résoudre, sans s'étonner, à l'idée que, pour paraître réelle, la réalité quotidienne doit être soumise inconditionnellement à un déterminisme aussi intégral. Et pourtant, n'est-ce pas là un des principes que nous avons eu l'occasion de vérifier dans la plupart, sinon dans tous les romans de Balzac ?

Nous avons montré, dans les pages consacrées à l'étude de *L'Enfant maudit*, jusqu'à quel point le héros balzacien est prisonnier à la fois de son milieu, de son passé et de celui des autres. Nous avons reconnu que souvent même son avenir ne se présente plus que sous la forme du résultat nécessaire des circonstances antérieures, comme si le personnage n'existait vraiment que dans la mesure où nous le connaissons, lui, c'est-à-dire, ses res-

sources, ses capacités, ses ambitions, sa volonté de les réaliser, ses faiblesses, ses tares, et le milieu où elles se révèlent.

Il ne suffit donc pas d'affirmer que l'essentiel de la préparation balzacienne consiste dans la création d'un milieu dramatique. Il faut ajouter encore que ce milieu est absolument dramatique, parce qu'il ne ressemble plus tout à fait à la réalité ordinaire, parce qu'il n'est plus nécessaire qu'il lui ressemble. Dans le passage que nous avons résumé d'*Un Grand Homme de Province à Paris*, nous sommes déjà à même de saisir le moment où l'on quitte le monde de la réalité empirique et où l'on pénètre dans ce milieu où le drame se consomme intégralement. Cependant, cette rupture ne se produit qu'à la fin d'*Illusions perdues*, lorsque Lucien de Rubempré fait la rencontre de Carlos Herrera sur les bords de la Charente.

Il s'agit là, écrit Gaëtan Picon, « d'un événement décisif, créant un avant et un après irréductibles : un événement qui concerne l'œuvre tout entière bien plus que cette histoire qui n'est que l'un de ses moments. Lucien est mort. Carlos, l'arrachant au tombeau, le rend non à la vie, mais à une sur-vie, non au monde, mais à un sur-monde. Cette fin des *Illusions* n'est pas un épisode parmi d'autres : c'est le passage de la réalité — cette réalité où Lucien a vécu et où il a perdu ses illusions — à une fantastique rêverie⁴⁶ ». Avec *Splendeurs et Misères des courtisanes*, nous nous trouvons en effet dans un univers d'où la contingence, le hasard, la possibilité, le libre arbitre, la liberté même ont été extirpés. Il ne s'agit pas, comme dans *Les Misérables* par exemple, du pur monde du rêve, mais du monde qui se développe à partir d'une vision fantastique de la vie et de l'être humain. Nous y pénétrons d'ailleurs à la suite d'un pacte, du pacte par lequel un homme se livre à un démon :

« Je vous ai pêché, dit Herrera à Lucien, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature est au créateur, comme, dans les contes de fées, l'Afrile est au génie, comme l'icoglan est au sultan, comme le corps est à l'âme! Je vous maintiendrai, moi, d'une main puissante dans la voie du pouvoir, et je vous promets néanmoins une vie de plaisirs, d'honneurs, de fêtes continues... Jamais l'argent ne

vous manquera... Vous brillerez, vous parاذerez, pendant que, courbé dans la boue des fondations, j'assurerai le brillant édifice de votre fortune. J'aime le pouvoir pour le pouvoir, moi ! Je serai toujours heureux de vos jouissances qui me sont interdites. Enfin, je me ferai vous !... Eh ! bien, le jour où ce pacte d'homme à démon, d'enfant à diplomate, ne vous conviendra plus, vous pourrez toujours aller chercher un petit endroit, comme celui dont vous parliez, pour vous noyer : vous serez un peu plus ou un peu moins ce que vous êtes aujourd'hui, malheureux ou dés-honoré^{er}... »

Et comme si Balzac voulait insister sur le fait qu'en quittant *Illusions perdues* nous avons irrémédiablement passé d'un registre de la réalité à un autre, c'est au bal de l'Opéra, c'est au milieu des masques et des travestissements, c'est dans la magie d'une ambiance artificielle qu'il fait reparaître Rubempré. « Quand nous revoyons Lucien, en effet, il n'est plus l'homme qui a vécu dans les *Illusions* et qui décida de mourir. Il est un masque, parmi les masques du bal de l'Opéra. Il est un *revenant*. Et ce n'est plus la vie qui se déploie ici, mais sa métamorphose fabuleuse : une légende de ténèbres et de sang^{er}. »

Cette fois, nous nous trouvons d'un seul coup précipités au centre du drame. Car, ce qui, avec Vautrin, va surgir dans la réalité, ordinaire jusque-là ou à peu près, et ce qui va lui communiquer ce caractère de suprême tension, auquel se reconnaissent les récits balzaciens, c'est une *exigence d'absolu*. A partir de ce moment, en effet, rien de ce qui se passera ne sera indifférent. Il s'agit bien encore de notre monde si l'on veut, mais entre lui et nous une relation s'est rompue, et, à la suite de cette rupture, c'est la conception même à laquelle nous restions fidèles, qui est remise en question. Au demeurant, le monde est ce qu'il est. Néanmoins, lorsqu'un romancier songe tout à coup à représenter toutes choses comme si elles étaient réelles dans la mesure seulement où nous les saisissons dans leur cause, c'est le monde dans son ensemble que nous accouplons au destin. Dès lors tout devient clair et transparent. Nous avons ramené le monde à la sphère dans laquelle s'exercent nos moyens de connaissance. Par là, cependant, nous sortons du domaine de la contingence où le probable,

le possible, le jeu et l'illusion ne perdaient aucun droit à être exprimés, et, à travers cette *exigence d'absolu*, c'est la fatalité, avec son cortège de malheurs, qui se manifeste.

On scra tenté de se demander ici sous l'effet de quelle opération une telle métamorphose a pu se poursuivre jusqu'à son accomplissement. N'oublions pas que, si la réalité se dessine maintenant sur le fond même de la fatalité, ce changement de signification est lié aux principes, sans lesquels Balzac ne parviendrait pas à se soumettre le monde, puisque justement ils ont pour effet la réduction de l'infini au fini, la nécessité de reproduire toutes choses selon les lois d'une causalité téléologique stricte et l'obligation de les enchaîner selon l'*ordre des raisons* qui les concernent. Il est indubitable que ce sont là trois principes qui fondent et assurent la cohérence du discours qui s'ingénie à les respecter. Ils en sont à la fois la *garantie* et la *vérité*. Il faut donc bien admettre que le romancier, dans l'acte de créer, est libre et indépendant et qu'il n'est réellement soumis qu'aux exigences de son art.

Ainsi, ce que Balzac *substitue* à la profusion des formes et des significations au milieu desquelles la réalité de l'univers objectif n'est souvent plus qu'un mirage insaisissable, c'est l'expression *unique* sous laquelle se manifeste cette même réalité, lorsqu'on parvient à hisser au niveau de la compréhension le principe qui l'anime et la gouverne. Grâce à cette substitution, le romancier est toujours assuré de ne voir dans ce qui l'entoure rien d'étranger à son art. Comme si la nature de l'espace qui s'étend devant nous pouvait être dotée des mêmes lois que celles qui régissent la pensée, la réalité se trouve bientôt délivrée de son apparence sensible et se déponille de sa forme d'objet. Elle retourne dans l'esprit qui la récupère intégralement, puisqu'elle est devenue, pour lui, ce qu'est un concept, c'est-à-dire universelle et nécessaire.

Ce qui est sous-entendu par cette répudiation du hasard à laquelle aboutit la création balzacienne, c'est donc la *négation* même du monde ou, si l'on préfère, de la forme qu'il revêt, lorsqu'il se révèle à la conscience naïve. Si pour le héros de *La Comédie humaine* qui prétend dominer le monde, — (« Vous voulez dominer le monde, n'est-ce pas ? » demande Carlos Herrera à Lucien) —, il n'est jamais question « de le dominer

*réellement*⁶⁰ », ainsi que l'affirme Gaëtan Picon, il en va tout autrement, dès qu'on se représente ce que signifie, pour Balzac, l'entreprise qu'il a su réaliser. Certes, ce qui, aux yeux du créateur de *La Comédie humaine*, est impliqué dans cette NEGATION du monde, ce n'est ni sa disparition ni son anéantissement en tant que tel. En effet, saisir l'univers sous la forme d'une détermination causale pure, le concevoir comme un enchaînement de faits irréversible et le définir selon l'ordre des raisons qui contraignent toutes choses à tomber sous la nécessité du devenir, au risque, s'il en était autrement, de paraître irréelles ou invraisemblables, c'est d'abord se refuser à ajouter foi au témoignage des sens. Nier le monde, cela revient donc à vouloir le saisir dans ce que cette négation implique, à savoir son IDEALITE; c'est le faire renaître sous une forme différente de celle qu'on lui attribue communément. Refaire le monde, le recommencer, au sens où nous l'entendions dès le début de notre troisième chapitre, c'est contester qu'il puisse avoir une valeur, lorsqu'il surgit devant nous dans son état de simple objet, comme quelque chose d'incompréhensible, dont on se contente ou à quoi l'on se heurte, comme un donné, impénétrable et incohérent, parce qu'indéterminé et indifférent à être quoi que ce soit. Grâce à la négativité à laquelle nous faisons allusion, l'univers extérieur ne disparaît pas, il ne s'évanouit pas comme un rêve. Il est ce qu'on veut qu'il soit : il est repensé, structuré et organisé conformément aux lois de la pensée qui se pense, conformément donc à la cohérence d'un certain langage. Quoiqu'il soit absurde de méconnaître l'importance du rôle joué par l'observation, avouons que nous sommes très loin de la solution proposée par les partisans du réalisme au problème de la création romanesque. Pour Balzac, il ne s'agit pas seulement d'explorer la réalité sensible, mais de l'exploiter. L'action de créer ne peut se confondre avec celle qui consiste à respecter, dans la description, la représentation de l'objet. La puissance créatrice de Balzac se manifeste bien davantage comme une « force contraignante », qui s'exerce sur le réel visible afin de se l'annexer. C'est un regard lucide, projeté sur la réalité concrète et à travers lequel la pensée qui pense l'objet se découvre elle-même, se révèle à elle-même, et devient, au moyen d'un langage adéquat, pure intelligibilité.

L'interprétation balzacienne du hasard est la démon-

tration évidente du sérieux avec lequel le romancier joue, pour lui-même, vis-à-vis de son œuvre, le rôle d'un demiurge. Dès l'instant où il voit la part du hasard se réduire progressivement, jusqu'à disparaître et à être exclue de *La Comédie humaine*, il croit réaliser, par procuration, mais en fait par analogie seulement, l'identification de son pouvoir avec la toute-puissance divine. Est-ce faire preuve de trop d'audace ou de trop peu de sens critique, que de surprendre au fond de l'interrogation de Tschoërn, — (« Ne trouvez-vous pas quelque chose de gigantesque à se mesurer avec le hasard⁶¹ ? ») —, une confiance, volontairement voilée, derrière laquelle se cache la prétention, plus ou moins consciente, d'avoir répudié le hasard, grâce à un acte de volonté ? La conception énergétique du monde, ou si l'on préfère, la volonté de puissance considérée dans les répercussions qu'elle peut avoir sur les systèmes cosmologiques, coïncide bien, selon Jung, avec « la manifestation du pouvoir sur le destin, c'est-à-dire l'exclusion du hasard⁶² ». Chez Balzac, cette volonté de puissance se manifeste surtout comme un effort de synthèse susceptible d'êtreindre la multiplicité extérieure et de la faire apparaître sous la forme d'un Univers-UN, seule représentation adéquate de l'existence d'un pouvoir unique, omniprésent et filtrant de toutes parts dans les lois de la vie. Or, nous l'avons dit, si Balzac n'est pas lui-même dans le secret de sa propre illumination, en tant que créateur et que propriétaire d'un monde, il est au fait de ce qu'il prémédite. Connaître, savoir, voir et prévoir, telles sont les conditions *sine qua non* de son pouvoir, de sa puissance créatrice ; car, là où rien n'est isolé, là où tout s'enchaîne et où règne le déterminisme le plus strict, l'irrationalité des événements est elle-même en mesure de revêtir une forme d'explication. Le déplacement dans l'espace d'un grain de poussière, l'écoulement dans le temps d'une pensée qui se survit ont des répercussions sur l'ensemble de l'univers.

Cette optique causale, imposée avec beaucoup trop de rigueur, philosophiquement dépassée aujourd'hui par la découverte de nouvelles dimensions temporelles et spatiales, conserve cependant, à travers sa prétention ingénument intellectuelle, toute sa valeur symbolique. Que devient alors le hasard ? Il subit la même espèce de métamorphose causale. Il se transmue en sa propre négativité et reparaît dans l'œuvre sous la forme anonyme,

mais combien puissante, de la fatalité. C'est dans la bouche d'un des personnages les plus typiquement balzaciens, Louis Lambert, dont une partie au moins des expériences intellectuelles et spirituelles semble devoir être attribuée à son créateur, que nous trouvons l'affirmation d'une telle conséquence :

« Si le Hasard n'est pas, il faut admettre le Fatalisme, ou la coordination forcée des choses soumises à un plan général⁶⁵. »

Ainsi, pour ceux qui sont condamnés à ne jamais pouvoir « forcer l'arcane de la nature⁶⁶ », le hasard est une puissance incontrôlable, qu'ils sont libres d'invoquer, une indétermination qu'ils sont obligés d'accepter. En revanche, pour le visionnaire, à qui les mystères de la vie ont été révélés, le hasard n'est plus qu'une de ces chimères engendrées par les moyens ordinaires de la connaissance, puisqu'il apparaît toujours aussi clairement en rapport avec le principe suprême, qui gouverne toutes choses, qu'un effet peut l'être avec sa cause. Ce n'est plus qu'un mot, vide et creux, par lequel les sots font état de leur ignorance :

« Riquet, Perronet, Léonard de Vinci, Cacin, Palladio, Brunelleschi, Michel-Ange, Bramante, Vanban, Vicat tiennent leur génie de causes inobservées et préparatoires auxquelles nous donnons le nom de hasard, le grand mot des sots⁶⁷. »

Or, en même temps qu'elle invitait Balzac à concevoir le monde différemment, l'étude de ces « causes inobservées et préparatoires » l'a amené à penser qu'en réalité :

« le hasard n'a certes pas autant de part que nous le croyons⁶⁸. »

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de hasard pour celui qui sait observer la réalité dans la totalité de ses formes, mais seulement un principe caché; et comme celui-ci se manifeste chaque fois d'une manière aussi incomplète que fragmentaire dans la multiplicité des déterminations de la vie, il est évident que seul un visionnaire parvient à le reconstituer intégralement. Il n'y a pas de hasard, parce que plus rien n'est mystérieux aux yeux de celui qui pénètre les choses jusque dans leurs « rapports ultérieurs⁶⁹ ».

Cette idée se trouve illustrée en maints et maints endroits de *La Comédie humaine*. Ainsi, par exemple, dans *La Recherche de l'Absolu*, lorsque Lemulquinier présente le diamant à son maître. A la vue de cette pierre, créée à son insu dans le laboratoire qu'il a installé dans les combles de sa maison, Balthazar Claës maudit aussitôt et l'exil auquel il a été condamné, et le hasard qui a produit, pendant son absence, ce que lui-même allait un jour réaliser. S'il se sent volé, frustré, c'est qu'il a l'impression maintenant de perdre le bénéfice des sacrifices qu'il s'est imposés durant les seize années qu'il a consacrées à ses inlassables recherches. On ne saurait nier, en l'occurrence, que le hasard n'existe qu'en fonction de l'exil. Si Claës n'était pas parti, mais les circonstances exigeaient qu'il s'en allât, ce qui s'est opéré grâce à l'intervention du hasard aurait été provoqué au moyen de l'expérience, de l'analyse et de l'étude :

« Eh bien ! pendant mon absence, le pouvoir de Dieu a éclaté dans mon laboratoire sans que j'aie pu constater ses effets, progressifs, bien entendu ! Cela n'est-il pas affreux ? Maudit exil ! maudit hasard ! Hélas ! si j'avais épié cette longue, cette lente, cette subite, je ne sais comment dire, cristallisation, transformation, enfin ce miracle, eh ! bien, mes enfants seraient plus riches encore⁶⁸. »

Ce hasard condamne Claës, et sa vie tout entière apparaît maintenant comme plongée dans l'irrationalité. Il fallait qu'il en fût ainsi. Balthazar appartient au drame. Sa vie, son œuvre, tout ce qui le concerne, n'a jamais été réel qu'en fonction de l'absolu.

De même, dans le premier épisode d'*Histoire des Treize*. A nouveau, nous constatons que ce que nous sommes convenus de nommer le hasard n'existe pas. C'est Auguste de Maulincour, sa stupide curiosité, son inconcevable passion pour une inconnue, qui le suscite, le provoque et le fait naître en tirant de l'ombre où il est tapi le redoutable Ferragus, chef de la secte secrète des Dévorants. Bien vite, en effet, on se rend compte que ce dernier est la véritable cause occulte de « ces fatalités inexplicables⁶⁹ », auxquelles Auguste se trouve soudain exposé. Bornons-nous à ces deux exemples. Mais il est évident que presque toujours, dans *La Comédie humaine*, le hasard n'est qu'une illusion, une apparence.

Au surplus, n'est-il pas suggestif de constater que, dans les circonstances où Balthazar Claës échoue et parle de hasard, David Séchard réussit, et que Balzac attribue tout simplement ce succès au fait que l'inventeur est parvenu à « dompt[er] la nature dans ses résistances secrètes⁷⁰ » ? Reportons-nous au passage en question dans *Illusions perdues*. Balzac y écrit à propos de l'imprimeur d'Angoulême :

« Il épiait avec une sagacité merveilleuse les effets si bizarres des substances transformées par l'homme en produits à sa convenance, où la nature est en quelque sorte domptée dans ses résistances secrètes, et il en déduisit de belles lois d'industrie, en observant qu'on ne pouvait obtenir ces sortes de créations qu'en obéissant aux rapports ultérieurs des choses, à ce qu'il appela la seconde nature des substances » (*ibid.*).

Rien de neuf d'ailleurs, puisque l'idée de la répudiation du hasard se trouve déjà exposée dans un long passage de *Sténie*⁷¹, rédigé vers 1820, sans doute, et dans un autre tiré de la *Théorie de la Démarche*, qui parut dix ans plus tard :

« De toutes les courtisanes, la pensée est la plus impérieusement capricieuse : elle fait son lit, avec une audace sans exempte, au bord d'un sentier; couche au coin d'une rue; suspend son nid, comme l'hirondelle, à la corniche d'une fenêtre; et, avant que l'amour n'ait pensé à sa flèche, elle a conçu, pendu, couvé, nourri un géant. Papin allait voir si son bouillon avait des yeux quand il changea le monde industriel en voyant voltiger un papier que ballottait la vapeur au-dessus de sa marmite. Faust trouva l'imprimerie en regardant sur le sol l'empreinte des fers de son cheval, avant de le monter. Les niais appellent ces foudroiements de la pensée un hasard, sans songer que le hasard ne visite jamais les sots⁷². »

En s'acharnant ainsi à répudier le hasard, il est clair que Balzac allait finalement faire surgir de la réalité quotidienne elle-même un monde organisé selon les déterminations de son incomparable puissance créatrice. Remontant jusqu'à la racine des choses, il fut bientôt convaincu que le principe fondamental de la vie est

représenté par l'unité universelle des substances, véritable *substratum* sans lequel les contraires, considérés comme la source de tout devenir, ne pourraient agir les uns sur les autres. C'est de cette merveilleuse illusion, c'est de cette subtile intuition d'artiste, qu'est née dans l'esprit de Balzac l'idée d'une œuvre où serait représentée, mais non reproduite objectivement, l'image de la vie.

Ainsi, le hasard est une notion toute relative. Il n'existe qu'au niveau de notre condition humaine. Mais, en fait, il n'est jamais plus que « l'ensemble des mouvements d'une force qui nous est inconnue, et qui meut le monde » ; il n'est jamais plus que « le résultat d'une immense équation dont nous ne connaissons pas toutes les racines ». Ce n'est plus qu'un mirage aux yeux de celui qui croit être en mesure d'« embrasser l'infini ».

Or, ce qui disparaît avec le hasard, c'est l'expression même de notre univers quotidien; c'est la conscience naïve, cette conscience satisfaite d'elle-même et que rien ne trouble; c'est aussi la réalité aperçue et éprouvée par nos sens; c'est la nature selon nos sentiments. C'est le monde où vit d'abord Lucien de Rubempré, ce monde qui s'écroule bientôt sur lui. Dès lors, on ne saurait trop insister sur le fait que le point de départ de la création balzacienne, son principe, est déterminé intégralement par la nécessité de nier la réalité ordinaire, la réalité telle qu'elle se révèle à la conscience naïve. Mais pour que la rupture soit achevée et que l'œuvre repose sur une part d'invention radicale, il est essentiel que cette négation du monde implique que le monde soit saisi dans son idéalité. Certes, il serait absurde de prétendre qu'en soi la matière n'existe pas. Simplement, elle n'est pas dramatique, parce qu'elle est indifférente à être quoi que ce soit. Le romancier n'a donc pas pour tâche de respecter la nature. Il doit l'informer, la signifier, c'est-à-dire la créer à son tour.

« Dieu nous a livré le monde [...], l'homme est le maître ici-bas, et la matière est à lui ». »

Telles sont les paroles que l'atchimiste Laurent Rugieri adresse au roi de France, Charles IX, qui le questionne sur son activité.

Assurément, pour celui qui se refuse, contrairement à Etienne d'Hérouville, dans *L'Enfant maudit*, ou à la Fosseuse du *Médecin de campagne*, à saisir « les langages

muets de cette immense création" », l'art n'est plus qu'invention gratuite, inexactitude et mensonge.

« Oui! qui dit art, dit mensonge⁷⁸. »

Cela est évident! Du moins aux yeux de celui qui estime qu'une œuvre n'est valable que dans la mesure où elle est la reproduction minutieuse de la nature. Or, nous savons que Balzac ne s'est jamais soucié de consigner seulement, dans *La Comédie humaine*, les données de l'observation. Nous savons que son œuvre est entièrement déterminée par les principes qui ont servi à l'élaborer, et que ces principes exigent, pour être valables, qu'entre l'homme et le monde surgissent d'autres rapports. Pour créer, il fallait donc que Balzac se libérât des entraves de l'univers sensible et lui fit face. Il fallait donc qu'il élût dans cet univers, mais élût avec force, certaines de ses propriétés, afin de le saisir dans son idéalité, afin de le concevoir comme un microcosme, constitué par l'équilibre et l'harmonie de chacun de ses éléments. Et cela est d'autant plus vrai que, pour Balzac comme pour Frenhofer, « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer⁷⁹ ». Il ne suffit pas de rassembler, en une collection, comme s'il s'agissait d'objets, les données de l'observation. Le vrai créateur, le créateur authentique, les conjugue, les coordonne, les structure entre elles et les subordonne toutes à un même système,

« car l'art, c'est la création idéalisée⁸⁰ »

et le monde que l'art concerne, celui par rapport auquel il s'exprime, celui qu'il éveille, c'est un monde clos, fini et défini, un monde déterminé et replié sur lui-même, un monde achevé, parce qu'il est avant tout référence à soi-même et que la contingence et le hasard y sont répudiés :

« L'Art, monsieur ? (explique d'Arthez à Lucien), c'est la Nature concentrée⁸¹. »

VI

Il y a, dans *La Comédie humaine*, des êtres d'exception qui, en vertu de leur pouvoir sur le monde et de

leur aptitude à empreindre leurs pensées, leur volonté ou leurs sentiments dans les faits, sont moins hommes que démons. Nous pensons à Raphaël de Valentin, à Melmoth, à Frenhofer, au vieillard de *L'Élixir de longue vie*, à l'antiquaire de *La Peau de Chagrin*, à Gobseck, à Vautrin. Ils sont tous des « roi[s] de la création⁶² ». Comme Laurence de Cinq-Cygne, dans *Une Ténébreuse Affaire*, ils sont maîtres de la destinée des autres, ils ont pu « se faire le Destin⁶³ » :

« Roi de la création, vous la transformez à vos souhaits », s'écrie Raphaël de Valentin⁶⁴.

« Tout ici-bas doit m'obéir [...] je puis tout. Je lis dans les cœurs, je vois l'avenir, je sais le passé. Je suis ici, et je puis être ailleurs ! Je ne dépends ni du temps, ni de l'espace, ni de la distance. Le monde est mon serviteur. [...] enfin, tout me cède⁶⁵ », s'exclame Melmoth.

« Dieu, c'est moi⁶⁶ », affirme Bartholoméo, le vieillard de *L'Élixir de longue vie*.

« Je suis un démon⁶⁷ », avoue Castanier.

« [...], je possède le monde sans fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi⁶⁸ », déclare Gobseck.

« Oh ! comment préférer de fébriles, de légères admirations pour quelques chairs plus ou moins colorées, pour des formes plus ou moins rondes ! Comment préférer tous les désastres de vos volontés trompées à la faculté sublime de faire comparaître en soi l'univers, au plaisir immense de se mouvoir sans être garrotté par les liens du temps ni par les entraves de l'espace, au plaisir de tout embrasser, de tout voir, de se pencher sur le bord du monde pour interroger les autres sphères, pour écouter Dieu⁶⁹ ! », demande d'une voix éclatante l'antiquaire de *La Peau de Chagrin*.

« Moi, je me charge du rôle de la Providence⁷⁰ », assure Vautrin à Rastignac.

C'est en leur nom, nous semble-t-il, que Balzac s'exprime. Face au monde qu'il a substitué à la réalité quotidienne, face à ces êtres qu'il a su animer et à son œuvre à laquelle il a communiqué la vie, il est réellement devenu le sujet d'actions divines. En imitant Dieu, il s'est rendu semblable à celui qu'il fallait qu'il fût, pour que *La Comédie humaine* soit, à son tour, un monde ; pour qu'elle soit à l'image du monde.

Selon le mot profond d'Albert Thibaudet, *La Comédie humaine* n'est-elle pas l'imitation de Dieu le Père ?

« L'homme qui peut empreindre perpétuellement la pensée dans le fait est un homme de génie; mais l'homme qui a le plus de génie ne le déploie pas à tous les instants, il ressemblerait trop à Dieu²¹. »

VII

Une pensée qui se développe en un langage cohérent et qui se ressaisit perpétuellement à travers l'effort auquel elle se livre dans son action de créer, une pensée qui devient pour elle-même son propre fondement, est une réflexion sur le monde qui aboutit à une transformation du monde. C'est déjà un système; mais la transposition qu'elle implique est trop librement consentie, pour que ce système ait une valeur philosophique. Il n'en existe pas moins. Or, écrit Balzac :

« Un système est un être immense presque semblable à Dieu. Il a sa providence, ses vues, ses pensées intimes, sa destinée à laquelle il obéit sans cesse. Les hommes entrent dans son monde moral pour y accomplir des révolutions partielles : ce sont des outils qui se brisent ou des pierres qui restent; pour eux, il y a une espèce de loterie, mais ce n'est que bien tard que le philosophe aperçoit la *fatalité* des existences individuelles, entraînée par le courant du système²². »

Qu'il s'agisse ici d'un système politique, encore que ce soit au sens le plus large du terme, ne change rien à l'affaire. Une œuvre est d'abord une création; mais c'est aussi un travail, un effort, une réalisation : le produit d'une volonté qui s'exerce et qui s'impose. Comment Balzac l'aurait-il oublié ?

« Quel que soit le nombre des accessoires et la multiplicité des figures, un romancier moderne doit, [...] écrit Balzac dans la *Revue parisienne* du 25 juillet 1840, les grouper d'après leur importance, les subordonner au soteil de son système, un intérêt ou un héros, et les conduire comme une constellation brillante dans un certain ordre²³. »

CHAPITRE CINQUIÈME

LA PASSION OU LA PART DU DESTIN

I

La fatalité ne saurait se substituer au hasard sans modifier la structure profonde de l'univers qui a été soumis à une semblable opération.

Ce qui apparaît avec le hasard, ce sont les formes mêmes sous lesquelles se manifeste d'ordinaire le principe d'indétermination : l'infini, l'inconnu, le surnaturel, que Balzac considère comme les effets d'un certain nombre de causes dont le principe reste à découvrir. C'est aussi la nécessité de faire une distinction radicale entre l'âme et le corps, l'esprit et la matière, la vie et la mort, qui n'ont de sens que si on les conçoit dans leurs rapports, que si on les tient pour des modifications d'une seule et unique substance. C'est enfin la particularité, l'indépendance, la spécificité absolue des divers éléments de la réalité descriptible, parce que tout est réalité.

Conséquemment, ce qui apparaît dès l'instant où l'univers a été soustrait à l'influence du hasard, c'est d'abord la variété, la prodigieuse multiplicité, la profusion des *régions de l'être*, selon l'expression chère à Husserl. C'est également l'ambiguïté des rapports, c'est l'espèce de synonymie qui, petit à petit, envahit le réel et qui finit par s'imposer à l'esprit du lecteur, comme si l'univers dans sa totalité était le produit et l'expression d'une cause unique. La notion de probabilité doit donc être rejetée. Rien dès lors n'est impossible; tout est à l'état de puissance. De sorte que cette œuvre, « pleine comme un jour de la création¹ », reproduit l'animation d'un monde composé d'éléments dynamiques de tout

genre, est la description d'une réalité dans laquelle rien n'est indifférent à rien. C'est un univers en train de se modifier, un univers dont les éléments constitutifs ne sont rien en soi, puisqu'ils ne tirent pas leur réalité de ce qu'ils sont, mais des relations, possibles et imaginaires, toujours tenues pour réelles, qu'ils entretiennent entre eux.

Au niveau de la conscience humaine, là où, au sein de la pensée, s'élaborent, se constituent, se précisent et s'imposent les principes premiers qui décident du succès ou de l'échec de toute création romanesque, rien ne s'oppose à ce qu'il y ait, entre l'homme et le monde une multiplicité de rapports, même si tous ne présentent pas un égal degré d'authenticité. Comment soutenir qu'il puisse en être autrement, alors que le visage de l'homme et l'image du monde n'ont cessé de varier, en se modifiant, au cours de l'histoire ? Et cette lente mais continue transformation a parfois été si fondamentale que de nos jours plus personne ne s'avise de nier l'importance, relativement au développement de la civilisation occidentale, des différentes interprétations des rapports entre l'homme et le monde, auxquelles se sont successivement arrêtés l'Antiquité, le Moyen Age et la Renaissance. Sans compter que chaque fois, il s'agissait d'une nouvelle détermination de l'homme par l'homme, entraîné sur la voie de la connaissance et de la recherche de la vérité par une aptitude née de sa condition d'être insatisfait.

Cependant, il semble que, d'une manière générale, l'homme a toujours eu besoin, pour se connaître, d'un terme de comparaison, fixe, stable et immuable. Nous ne nous étonnerons donc pas si, toutes les fois que nous le trouvons préoccupé du mystère de son existence, nous constatons qu'il finit invariablement par représenter la réalité objective de l'univers sous la forme d'un ensemble de phénomènes constitués et définis, structurés et organisés en un tout, comme s'il était condamné à ne se retrouver, à ne découvrir sa réalité essentielle qu'après s'être situé en face d'un ordre de raisons susceptible d'ordonner le chaos. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le réalisme en art est une tentative toute récente. Avant de croire à la réalité de la matière, l'homme n'a vu en elle que le principe de l'indétermination. Aussi, pour tenter de résoudre le problème angoissant de sa présence dans le monde, eut-il sans cesse

recours à de nouvelles notions. C'est en ce sens qu'il convient, par exemple, d'interpréter la pensée de Descartes. Il est hors de doute que le système des idées claires et distinctes qui, au XVII^e et au XVIII^e siècle, domine la recherche philosophique et scientifique, a fini par imposer une forme particulière aux choses elles-mêmes, si bien que l'univers n'a bientôt plus été que l'expression d'une idée ou d'un principe rationnel — simplification contre laquelle Pascal s'est insurgé. Aussi, quelle qu'ait pu être la diversité des déterminations auxquelles les grands esprits se sont référés pour dévoiler le mystère de l'existence, l'homme est presque toujours apparu comme l'explorateur ou le spectateur de l'œuvre parfaitement achevée du démiurge dont parle Platon ou de cet habile ouvrier conçu par les philosophes rationalistes. Or, dans un passage qui se rapporte précisément à la création artistique, Pierre Francastel observe avec raison que :

« Cette idée de la Nature constituée comme un corps de phénomènes une fois pour toutes stabilisés, de la Nature spectacle et champ d'action, sorte de domaine merveilleux ouvert à la curiosité de l'homme-visiteur dont la seule vocation est d'explorer et de décrire, se trouve aujourd'hui aussi dépassée que le fut, jadis, la conception médiévale des essences, lorsqu'au XV^e siècle se découvrit, justement, cette possibilité d'une exploration et d'un inventaire des parties immédiatement accessibles de l'univers. Nous commençons aujourd'hui à soupçonner que les parties immédiatement accessibles à nos sens du monde extérieur ne constituent qu'une faible part de ce qui, dans la nature, est connaissable à notre esprit; et nous constatons aussi que l'homme n'est pas seulement capable de déchiffrer par parties les éléments constitutifs de l'univers mais d'agir sur son entourage et de le transformer. A l'idée d'un homme voué, comme au Moyen Age, à connaître et à représenter des valeurs révélées, à l'idée d'un homme voué, comme depuis la Renaissance, à inventorier les lois des phénomènes directement accessibles à ses sens, se substitue progressivement l'idée que l'homme informe la matière et que le champ de son enquête s'étend bien au-delà de ce que lui révèlent spontanément ses sens. A l'homme explorateur et spectateur de l'œuvre une fois achevée du démiurge, se subs-

titue l'homme créateur, aussi bien de son esprit que des phénomènes. Même si l'on admet que l'action informatrice de l'homme ne s'exerce que suivant certaines lois fondamentales de l'univers, il n'en reste pas moins que nous sommes tous, plus ou moins, conscients d'un double pouvoir : celui de modifier par une action calculée la figure du monde matériel qui nous environne et celui d'atteindre par la spéculation intellectuelle à un niveau de phénomènes qui échappe à notre sensibilité actuelle. A la période de l'homme agent d'une révélation, à celle de l'homme explorateur d'un univers créé, succède celle de l'homme ordonnateur de son entourage et découvreur de l'invisible². »

Faire comprendre que la création de *La Comédie humaine* eût été vouée à l'échec si à la volonté d'explorer la réalité quotidienne ne s'était pas substituée la tentative de la recréer, tel fut jusqu'ici l'objet de notre démarche. Une œuvre n'est réalisable que si la nature des rapports entre l'homme et le monde est d'un autre ordre que celui qui est impliqué, pour ne pas dire imposé, par l'existence ordinaire³. Que Balzac ait dû réorganiser les données de son incomparable puissance d'observation conformément à une idée, à un *style*, à une subtile intuition d'artiste; qu'il ait été ensuite contraint de nier le monde sous son apparence habituelle et qu'il se soit trouvé dans l'obligation de le saisir sous une forme simplifiée, de le concevoir dans ce que nous sommes convenus de nommer son *idéauté*, c'est-à-dire selon l'essence qu'il s'est ingénié à lui découvrir, c'est là ce qu'impliquent à la fois la structure fondamentale de l'œuvre, cette exigence d'absolu dont nous avons parlé, et les principes qui ont été nécessaires à sa réalisation. Comme ces derniers ne sont jamais plus que de simples abstractions lorsqu'on les isole des effets dont ils sont les causes, il est clair que toute étude qui prétend déterminer la dimension intérieure de l'univers balzacien reposera sur une analyse du personnage, de l'espace et du temps dans lesquels il se meut. C'est de la valeur de ces rapports internes que se dégagera sans doute la signification profonde de *La Comédie humaine* ou, du moins, l'un de ses aspects les plus remarquables.

II

Assurément, Balzac ne s'est pas soucié de savoir si la cosmologie à laquelle son univers romanesque semble faire allusion offre toutes les garanties d'une recherche désintéressée de la vérité. Il lui importait sans doute fort peu que les principes de la métaphysique éminemment originale qui la constitue pussent servir en même temps à l'élaboration d'un système réellement philosophique. D'ailleurs, en eût-il eu l'intention, il faut avouer que, du point de vue de la philosophie pure, ces principes présentent tous le grave inconvénient de ne reposer que sur une conception intuitive de la réalité essentielle. Nous admettrons que la création balzacienne est soumise à des exigences qui appartiennent à un autre ordre de spéculation et que le problème de la connaissance de l'être en soi, tel que le considère l'ontologie, n'a pas eu pour Balzac, sous cette forme du moins, l'importance qu'on est parfois tenté de lui attribuer.

La réalité qu'il prétend décrire, celle qui retient son attention, c'est une réalité concrète, qui revêt une apparence sensible particulière, une réalité vivante, qui ne s'éveille que sous le feu de la passion, une matière brute qui ne s'anime que sous l'impulsion de la vie que lui communique la plupart du temps la violence avec laquelle se manifestent certains sentiments. Non pas la réalité *objective*, semblable à une chose, indifférente à la connaissance que nous en prenons. Non pas cette « Nature spectacle et champ d'action, sorte de domaine merveilleux ouvert à la curiosité de l'homme-visiteur », dont parle Pierre Francastel dans le passage cité plus haut. Mais un milieu fécondé par une imagination de créateur. Un milieu créé à la mesure des êtres qui le peuplent.

La Comédie humaine ne saurait se confondre avec l'histoire de la société française sous la Restauration et la Monarchie de Juillet. C'est une étude des mœurs de cette société. Balzac est plus libre que l'historien. Il ne décrit pas comme ce dernier l'enchaînement des actions qui se sont produites dans un lieu et à un moment déterminés. Ce sont les notions même d'espace et de

temps qui vont être modifiées, puisqu'elles pourront toujours être considérées comme les déterminations spatiales et temporelles les plus favorables au développement et à l'accomplissement de l'action qui aura été choisie. Car en définitive, c'est de la prépondérance de l'action sur tous les éléments du roman que dépend la cohérence du récit : tous les faits s'enchaînent pour ainsi dire d'eux-mêmes et deviennent par là aussitôt descriptibles. Issus d'une cause connue, ils s'acheminent vers un effet attendu. Ils sont donc intelligibles et, par conséquent, exprimables en un langage éminemment dramatique, le seul qui leur convienne d'ailleurs.

Dans ces conditions, il n'y a pas lieu de s'étonner si, dès le point de départ, la conception du monde à laquelle Balzac se réfère inévitablement semble se composer à la fois de la somme de ses expériences personnelles, c'est-à-dire des données observées, et des exigences que la création littéraire fait prévaloir à mesure qu'elle s'accomplit. Puisque chaque fois que le romancier se penche sur la réalité quotidienne il réorganise les éléments dont elle se compose conformément à son intention, il est manifeste que toute description renferme en soi une part d'invention. C'est pourquoi, face à la nature, le créateur d'une œuvre paraît toujours être, avec plus ou moins d'évidence il est vrai, un législateur souverain. Car, ce n'est pas du monde qu'il est prisonnier, mais de ce qu'il lui substitue, c'est-à-dire de son œuvre.

Il est clair cependant que le terme d'*idéalité* que nous avons employé pour désigner un des moments de la création balzacienne ne se rapporte en aucune manière à l'attitude du philosophe qui recherche la Vérité pour elle-même. Les précautions que nous avons prises jusqu'ici doivent nous garantir des objections qu'on serait tenté de soulever à ce propos. Si Balzac considère l'espace et le temps comme des déterminations réelles dans la mesure seulement où ils reproduisent les manifestations de notre vie affective, dans la mesure donc où ils sont des représentations objectives de la sensibilité des personnages, l'univers extérieur n'est plus qu'une matière qui reçoit sa forme de l'action du drame. Il ne saurait, pour cette raison, être confondu avec les régions du monde que notre curiosité nous incite à parcourir. Ainsi se substitue à l'idée d'un univers donné de toute éternité et sur la surface duquel l'homme ne fait que promener

son regard, l'idée d'une réalité sensible, encore informe et indifférente à être quoi que ce soit, jusqu'au moment où, sous l'effet de la présence humaine et des exigences dramatiques qui la suscitent, elle aura revêtu la forme qu'elle doit avoir pour que l'action en cours puisse s'accomplir moyennant les ressources des seuls faits qui la rendent possible. Dès lors, il est évident que l'espèce d'analogie qui se dégage de l'étude comparative du personnage et du milieu balzaciens, a pour seule et unique cause la suprématie accordée à l'action sur toutes choses puisque, grâce à la conception inédite de l'espace et du temps qu'elle impose, elle finit toujours par opérer sur le monde la modification de structure que nécessite son complet et total accomplissement.

Cette théorie est assurément séduisante. Elle nous permet de comprendre pourquoi un esprit créateur qui, selon Malraux, « ne se soumet jamais au monde, et soumet toujours le monde à ce qu'il lui substitue », réussit à créer l'illusion de la vie en s'emparant seulement de l'équivalence à laquelle il réduit l'univers extérieur dès l'instant où, sous l'effet de la fatalité des actions qui s'y développent, les notions d'espace et de temps ne sont plus que des formes objectives de la sensibilité, ne sont plus que la *matérialisation* de la pensée, de la passion ou des sentiments qui animent les personnages. Cependant, cette théorie, illustrée par *La Comédie humaine*, n'est valable que si les rapports entre l'homme et le milieu sont vraiment tels que Balzac les imagine. Or, ce n'est là qu'une hypothèse et si elle suffit au romancier pour édifier son œuvre, reconnaissons qu'elle ne saurait être fondée ni scientifiquement ni philosophiquement. Cela n'est d'ailleurs pas pour nous surprendre. Car, ainsi que nous l'avons vu et d'après ce qui ressort de l'étude fondamentale que G. Poulet a consacrée à l'analyse du temps balzacien, l'auteur de *La Comédie humaine* part généralement « d'un *a priori* créateur [et] décrète d'emblée l'existence d'une loi-force dont il ne reste plus qu'à exprimer ensuite, en termes de plus en plus concrets, la courbe descendante dans la vie réelle ».

En un sens, P. Abraham avait raison de parler d'une espèce d'automatisme de la création balzacienne. Car, plutôt que d'être la représentation de la réalité matérielle, *La Comédie humaine*, qui ne se conçoit absolument que lorsqu'elle se révèle à nous dans son mouvement interne, n'en est que l'équivalence. Elle est donc

avant tout une totale et complète référence à elle-même. Rappelons ici le passage où G. Picon affirme avec tant de pertinence que

« ... le monde de *La Comédie humaine*, loin d'être un univers fragmentaire et disparate comme tout univers romanesque s'efforçant de refléter une multiplicité extérieure, présente une unité d'organisme vivant clos sur la chaleur du sang qui l'emplit tout entier ».

Mais c'est à Thibaudet que nous demanderons sur ce point de nous introduire « au cœur du laboratoire où la nature a institué l'expérience balzacienne ».

Après avoir insisté sur le fait que *La Comédie humaine* ne se comprend pleinement que si on l'interprète comme une « épopée de la volonté », il développe sa pensée en ces termes :

« Cette part éminente de la volonté dans Balzac, il faut la voir en liaison, et presque en synonymie, avec le roman d'un monde qui se construit, de quelque chose qui se fait, d'une pente qui se remonte, un roman positif dans un sens encore plus fort et plus plein que le plus fort et le plus plein qui ait été attaché au mot, le sens d'Auguste Comte. Par là Balzac s'opposerait presque à tous les autres romanciers français du XIX^e siècle, aux réalistes et aux naturalistes d'après 1850 chez qui le roman est la phosphorescence d'une décomposition, la conscience de ce qui se défait ».

En somme on pourrait dire que, par rapport aux *Rougon-Macquart* par exemple, qui représentent le drame de la conscience de ce qui se défait, *La Comédie humaine* représenterait le drame de la conscience de ce qui se fait, de la conscience qui se cherche et qui n'aspire plus qu'au honneur, à la *Totalité*.

Voilà, nous semble-t-il, déterminée d'un seul coup, grâce à une généralisation hardie mais non abusive, la signification profonde de deux créations littéraires grandioses, que souvent l'on compare. Et ce qui apparaît d'emblée, c'est leur différence. Précisons d'ailleurs que nous entendons bien juger les œuvres elles-mêmes, le mouvement interne qui les anime, et non la réalité historique à laquelle elles se rapportent respectivement. Car, sur ce point, elles ne s'opposent pas d'une

manière aussi radicale. La Restauration et la Monarchie de Juillet ont abouti à des débâcles politiques pour le moins aussi importantes, quant à la royauté, que le fut, pour la France de Napoléon III, celle dans laquelle le Second Empire a été précipité en 1870.

Si chez Zola, ainsi que le fait remarquer Félicien Marceau, « neuf fois sur dix, les intrigues tournent à la débâcle, à la faillite, à la débandade »⁹, la raison de tels malheurs ne saurait être attribuée au fait que l'auteur prétendait avant tout respecter la réalité historique d'une époque qui allait se terminer par une catastrophe. La période en question n'a pas seulement été une suite de désastres et de revers. Rappelons que pour accroître le prestige de son régime, Napoléon III a cherché à stimuler la vie économique dans plusieurs domaines : développement du réseau ferroviaire et des voies de communications, initiative qui sera à la base de l'activité et de la prospérité commerciales; développement de la technique, dont les progrès permettent la réalisation de deux gigantesques entreprises : le tunnel du Mont-Cenis et le canal de Suez; développement aussi de l'urbanisme, spectaculaire surtout à Paris où les travaux exécutés conformément aux projets audacieux du baron Haussmann donnent à la capitale l'aspect de la ville la plus moderne d'Europe; développement enfin du crédit et de la grande industrie, qui franchit à ce moment-là une étape décisive.

Zola s'est beaucoup moins soucié de respecter la vérité historique que d'appliquer à son œuvre quelques-uns des principes qui ont caractérisé la pensée scientifique de son temps et dont la nouveauté et l'originalité l'avaient séduit. Selon A. Thibaudet, « c'est la science qui fournira aux *Rougon-Macquart* leur idée maîtresse, soit Taine l'idée de déterminisme, Claude Bernard celle de la pratique expérimentale (*Le Roman expérimental*, ce fut une des affiches voyantes de Zola), Darwin et le docteur Lucas celle de l'hérédité »⁹.

Dans l'univers romanesque de Zola, la plupart des échecs retentissants qui sont décrits résultent de l'idée que l'auteur s'est faite de la condition humaine. Si l'homme s'y montre grand, fort, courageux et parfois héroïque, ou au contraire, bas, vil et abject, c'est que, dans l'esprit de Zola, son comportement est toujours déterminé par un certain nombre de condnites antérieures, par une position sociale précaire et par l'espèce d'exploitation

de l'homme par l'homme que favorise parfois d'une manière scandaleuse l'égoïsme de la classe dirigeante, pour ne rien dire de l'anarchie dans laquelle se présentent les premières applications de la technique. L'homme lutte pour vivre et comme la vie est un effort, il se jette goulûment sur les moindres plaisirs. Trop souvent, il ne se nourrit que de miettes. On dirait une fourmi, obstinée, affairée, un être mù par un ressort mécanique, qui a moins le sentiment d'être au monde que celui de vivre en société et qui, par conséquent, est moins troublé par le mystère de l'existence que par les injustices sociales.

Le personnage balzacien est tout différent. Il n'aspire pas seulement à améliorer sa condition. Il veut y échapper. C'est un être déchiré, que la passion emporte hors de lui-même; un être qui tend à se parfaire et qui y parvient chaque fois qu'il se heurte au destin. Il acquiert alors cette réalité fantastique avec laquelle d'ailleurs sa réalité ordinaire semble communiquer comme avec son complément, et qui fait de lui tantôt un saint tantôt un démon, tantôt un sage tantôt un fou. Comme il se meut dans un monde à sa mesure, le priver de quelques-unes de ces facultés surnaturelles, le soustraire à la magie de l'ambiance dans laquelle il est plongé, rejeter comme absurde cette espèce de participation de l'irrationnel aux manifestations habituelles de l'existence, c'est amputer *La Comédie humaine* d'une de ses dimensions essentielles. Car l'œuvre de Balzac, semblable en cela à toute œuvre qui repose sur une part d'invention, est née d'une méditation sur la possibilité de l'écrire et non de l'analyse de la réalité sensible qu'elle est censée représenter.

Certes, la création de *La Comédie humaine* consiste bien en cette tentative, dont nous avons parlé, de réduire l'univers objectif, en soi infini, à des proportions moins vastes. Et cela avec l'idée de lui imposer la forme d'une réalité équivalente, mais finie. Cependant, ce qui est fini n'est pas nécessairement rationnel. Les limites que Balzac assigne à son monde ont bien pour effet de renforcer en lui la coordination de tous les éléments qui le composent. Mais cette cohérence, précisément parce qu'elle est excessive, échappe aux déterminations de la raison. Ce qu'elle implique, c'est la manifestation de la vie, dans toute la variété de ses formes, selon le principe des analogies, des correspondances et des équiva-

lences. Comme si l'être n'était pas seulement ce qu'il est, mais encore ce que sa présence est susceptible d'éveiller dans un monde où tout est résonance. Et en effet, le personnage balzacien est rarement un homme, une femme, un enfant quelconque. Il est presque toujours ce désir qui tend à être satisfait, cette soif qui exige d'être assouvie, ce sentiment qui s'éprouve, cette passion qui se consume dans un individu que nous connaissons et qui ne ressemble à nul autre. Il se trouve dans un univers déterminé, dans un monde clos, mais dans l'espace et le temps duquel il agit, souffre, vit et meurt. C'est un prisonnier, mais pour celui qui le considère de l'extérieur uniquement. Lui-même, s'il a des pressentiments à ce sujet, n'a pas conscience de son état. Il n'est privé ni de temps ni d'espace. Il peut se déplacer, il peut vieillir, mais en fait il ne change pas; en ce sens que tous les éléments qui constituent la situation dans laquelle il se trouve dès le commencement du récit ne sont réellement authentiques que s'ils sont à la fois en mesure de subir cette espèce d'altération — si caractéristique dans *La Comédie humaine* — qui les métamorphose en éléments significatifs, c'est-à-dire dramatiques; donc que s'ils se conjuguent en vue de faire naître cette ambiance magique sans laquelle la possibilité d'un accomplissement intégral ne saurait être envisagée. Dans cette réalité repliée sur elle-même, le point de départ n'est plus qu'un aboutissement en puissance. Il n'a pour unique vérité que le dénouement dont il est gros. Aussi est-il naturel que, dans de telles circonstances, le héros balzacien soit d'abord et essentiellement une conscience insatisfaite, malheureuse de son état, qui aspire au repos et que cette aspiration condamne au mouvement. Il n'est authentiquement que la distance qui le sépare de lui-même. Et souvent, lorsqu'il se laisse emporter par la passion qui le consume, il la parcourt d'une traite. Cependant, au bout de la course, au moment où il a agi et où il n'est plus que son acte accompli, au moment donc où rien ne devrait le séparer de lui-même, il n'est plus qu'un être anéanti, une force épuisée, une épave ballottée par les flots, une matière brute, un en-soi isolé de tout ce qui l'entoure, une abstraction qui correspond toujours dans l'univers balzacien à une crispation de la pensée et de la volonté, comme chez Hulot, Claës ou Raphaël de Valentin. Le feu de la passion qui le dévorait s'est éteint. Il n'est plus que ce qu'il a été. Son être présent

coïncide avec son être passé, qu'il lui est impossible de dépasser. Comme si sa vie tout entière avait cristallisé autour de sa passion, d'une passion maintenant apaisée, d'une passion sans objet, d'une passion figée derrière lui dans cet être-là avec lequel il se confond, dans cette existence terminée que l'étude et l'analyse permettent dès lors de juger définitivement. Lorsque le personnage n'est plus que ce qu'il a été, un homme semblable au Frenhofer de la fin du *Chef-d'Œuvre inconnu*, « qui, en marchant, ne fait que marcher¹⁰ », il ne participe plus de l'univers balzacien. Il sort du cadre de *La Comédie humaine*.

Mais, lorsqu'il est plus fort que la passion qui risque sans cesse de le précipiter dans la misère, l'ignominie ou la mort et qu'il retient en lui les flots de volonté dont il est la source, il s'égalise au monde où il préfigure le destin. Rien de ce qu'il fait n'est indifférent aux autres : la vie de Taillefer est entre les mains de Vautrin, l'honorabilité de Birotteau entre celles de du Tillet, le bonheur de Pierrette entre celles de Mlle Rogron. Le curé de Tours se trouve sur le chemin de Troubert, Rubempré sur celui de Carlos Herrera. Dans la maison de Pons, il y a la Cibot, dans celle d'Adeline Hulot, la cousine Bette; dans le coucou de Pierrotin où Oscar Husson a pris place, il y a le comte de Sérizy...

Evidemment, le nombre des êtres qui jouissent d'un pouvoir aussi démesuré que celui que détiennent les Vautrin ou les Nucingen, les Melmoth ou les Gobseck, n'est pas grand dans *La Comédie humaine*. En général, le personnage balzacien n'est pas libre de se choisir. Dès qu'il intervient dans le récit, il est marqué du sceau de la fatalité. Souvent, il naît victime. Il est voué sans rémission possible à son destin. C'est un être au futur, dont l'instant présent se compose à peu près uniquement de ce que par anticipation on est en mesure de présager; c'est un être en projet, mais dont l'avenir a été arrêté par quelque détermination supérieure, qu'on est parfois tenté de considérer comme une force anonyme, semblable au *fatum*, et qui, en fait, a plus souvent la forme d'une exigence dramatique. C'est un être qui est frappé par le malheur, condamné à mort dans certains cas, mais qui ne manque pas de grandeur. Il est emporté vers quelque dénouement fatal, c'est pourquoi il est insaisissable dans l'instant qui s'éconle, à moins que celui-ci ne puisse

déjà être conçu comme un moment seulement de son actualisation. C'est un être qui fuit vers l'avenir, qui se fuit lui-même et que cette fuite rapproche de plus en plus de celui qu'il était dès le début : un être pour le drame. Excepté les Gobseck et les créatures semblables au petit vieillard de *La Peau de Chagrin* qui, au lieu de gaspiller leur existence dans l'étude, la débauche, la passion ou le sentiment, se contentent d'une possession intuitive du monde, les personnages de Balzac sont voués à l'action. Ils aspirent tous au bonheur, mais ils croient que celui-ci s'achète, se vend, se vole comme une vulgaire marchandise. Aussi, se démènent-ils tous, comme s'ils avaient quelque chose à gagner en agissant, quelque chose à perdre en vivant résignés.

Des hauteurs du Père-Lachaise, Rastignac lance un défi à la société. Il n'a plus qu'une ambition : parvenir, et il rompt avec le milieu de la pension Vauquer. C'est pour marquer cette intention que, immédiatement après le célèbre « A nous deux maintenant ! », Balzac écrit : « Et pour premier acte de défi qu'il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez Mme de Nucingen¹¹. » — Le père Goriot n'est plus rattaché à la vie que par un seul sentiment, un sentiment qui a dévoré tous les autres : l'amour qu'il porte à ses filles : « Ma vie, à moi, est dans mes deux filles¹². » — César Birotteau, « ce héros de probité commerciale¹³ », est d'habitude un bourgeois sans audace, doué d'un solide bon sens. Il se métamorphose littéralement sous l'effet d'une obsession. Ni les pressentiments de sa femme, ni les railleries qu'elle lui adresse¹⁴, ni le coût de la soirée, ni le prix des transformations, rien ne le fera reculer. Il organisera, envers et contre tout, le bal qui, dans son esprit, couronnera sa carrière et qui, en fait, le ruinera et sera la cause de sa mort. — Son frère, abbé à Tours, n'aspire plus qu'au bonheur de vivre dans les meubles et la bibliothèque de son ami Chapeloud, chanoine de la cathédrale Saint-Gatien. Il sait qu'il les obtiendra à la mort de son confrère. Eh bien ! depuis le jour où il « vit les rideaux de lampasse rouge, les meubles d'acajou, le tapis d'Aubusson qui ornaient cette basse pièce peinte à neuf, l'appartement de Chapeloud devint pour lui l'objet d'une monomanie secrète. Y demeurer, se coucher dans le lit à grands rideaux de soie où couchait le chanoine, et trouver toutes ses aises autour de lui, comme les trouvait Chapeloud, fut pour

Birotteau le bonheur complet : il ne voyait rien au delà. Tout ce que les choses du monde font naître d'envie et d'ambition dans le cœur des autres hommes se concentra chez l'abbé Birotteau dans le sentiment secret et profond avec lequel il désfrayait un intérieur semblable à celui que s'était créé l'abbé Chapeloud. Quand son ami tombait malade, il venait certes chez lui conduit par une sincère affection ; mais, en apprenant l'indisposition du chanoine, ou en lui tenant compagnie, il s'élevait, malgré lui, dans le fond de son âme mille pensées dont la formule la plus simple était toujours : — Si Chapeloud mourait, je pourrais avoir son logement. Cependant, comme Birotteau avait un cœur excellent, des idées étroites et une intelligence bornée, il n'allait pas jusqu'à concevoir les moyens de se faire léguer la bibliothèque et les meubles de son ami¹⁵. — Crevel, qui veut se venger de son ami Hulot, n'a plus qu'une idée en tête : séduire la femme du baron. Comme celle-ci l'éconduit froidement, il lui dit : « Voyez-vous, madame, un imbécile de parfumeur (retiré!) qui n'a qu'une idée en tête, est plus fort qu'un homme d'esprit qui en a des milliers¹⁶. » — Nucingen n'a ni caprices, ni fantaisies, ni goût, ni enthousiasme pour quoi que ce soit. Excepté la spéculation qui lui communique les émotions sans lesquelles la vie est insipide, tout lui est indifférent. Il a tout, il peut tout. Il détient cette puissance absolue à laquelle aspirent la plupart des créatures balzaciennes. Et pourtant, il n'échappera pas à son sort. Telle qu'elle nous est décrite dans *La Maison Nucingen*, son extraordinaire réussite le rendait par trop puissant. A chaque instant, il risquait de ne plus être conforme à la réalité de l'univers pour lequel il avait été conçu et de n'être guère plus qu'une abstraction. Un moment viendrait où, en raison même de son pouvoir, Nucingen serait *inutilisable*. Le récupérer était certes possible, mais encore convenait-il de le faire sans heurter la psychologie du personnage. Bien plus, il fallait respecter les exigences, les limites, les possibilités mêmes de l'œuvre. Or, dans *La Comédie humaine*, la recherche de l'absolu est une entreprise maudite dans la mesure où elle est précisément un excès, c'est-à-dire dans la mesure où elle correspond au développement démesuré de l'une des facultés humaines au détriment de leur équilibre. Nucingen qui depuis cinquante ans a étouffé en lui la vie des sentiments, lui qui « ne se cache pas pour dire

que sa femme est la représentation de sa fortune, *une chose indispensable, mais secondaire dans la vie à haute pression des hommes politiques et des grands financiers*¹⁷ », lui qui « se vantait de n'avoir jamais connu l'amour qui fait faire des folies [et qui] regardait comme un bonheur d'en avoir fini avec les femmes¹⁸ », est la proie toute désignée d'une de ces folles passions qui emportent tout, qui engloutissent tout. « Nucingen ne jouait pas, Nucingen ne protégeait pas les arts, Nucingen n'avait aucune fantaisie; il devait donc se jeter dans sa passion pour Esther avec un aveuglement sur lequel comptait Carlos Herrera¹⁹. » En effet, à la vue de cette femme si parfaitement belle qu'il la prit pour un ange, « le vieux banquier ressentit une émotion terrible : le sang qui lui revenait des pieds charriait du feu à sa tête, sa tête renvoyait des flammes au cœur; la gorge se serra²⁰ ». Après avoir subi ce choc, le malheureux tombera malade et son état ira en s'aggravant : fièvre, spleen, vertige, amaigrissement, dépérissement; moments de joie intense suivis de périodes d'abattement complet. En quelques mois, il éprouvera tous les sentiments dont il se croyait définitivement débarrassé. Et rien ne pourra le guérir, sinon la possession de celle qui a, comme il le dit dans son jargon, « *eine viguire fraiment piplique! Tes yeux de veu, eine tain l'Oriend*²¹ ». « Pour la première fois de sa vie, [il] apercevait quelque chose de plus saint et de plus sacré que l'or²². » — Pour obtenir la main de Clotilde de Grandlieu, Lucien accepte les moyens infâmes que lui propose Vantrin, ceux qu'avait su repousser Rastignac, tant il est hanté par le désir de paraître : « Il signerait volontiers demain un pacte avec le démon, si ce pacte lui donnait pour quelques années une vie brillante et luxueuse²³. » — Molineux est un petit rentier parisien en qui, écrit Balzac, « se cachait l'âme de Shylock²⁴ ». « Comme tous les Parisiens, Molineux éprouvait un besoin de domination, il souhaitait cette part de souveraineté plus ou moins considérable exercée par chacun et même par un portier, sur plus ou moins de victimes, femme, enfant, locataire, commis, cheval, chien ou singe, auxquels on rend par ricochet les mortifications reçues dans la sphère supérieure où l'on aspire. Ce petit vicillard ennuyé n'avait ni femme, ni enfant, ni neveu, ni nièce; il rudoyait trop sa femme de ménage pour en faire un souffre-douleur, car elle évitait tout contact en accomplissant rigoureusement son

service. Ses appétits de tyrannie étaient donc trompés; pour les satisfaire, il avait patiemment étudié les lois sur le contrat de louage et sur le mur mitoyen; il avait approfondi la jurisprudence qui régit les maisons à Paris dans les infiniment petits des tenants, aboutissants, servitudes, impôts, charges, balayages, tentures à la Fête-Dieu, tuyaux de descente, éclairage, saillies sur la voie publique et voisinage d'établissements insalubres. Ses moyens et son activité, tout son esprit passait à maintenir son état de propriétaire au grand complet de guerre; il en avait fait un amusement, et son amusement tournait en monomanie²⁸... » Lorsqu'il aura été nommé syndic de la faillite Birotteau, il sera « heureux d'avoir Birotteau à régenter, comme un enfant d'avoir à tracasser un insecte²⁹ ». — Souvenons-nous de la joie, de l'espèce de ravissement qu'éprouvent Sylvie Rogron et son frère quand ils recueillent Pierrette : « Habitué à régenter, à faire des observations, à commander, à reprendre vertement leurs commis, Rogron et sa sœur périssaient faute de victimes. Les petits esprits ont besoin de despotisme pour le jeu de leurs nerfs, comme les grandes âmes ont soif d'égalité pour l'action du cœur³⁰. » — Claës n'a plus qu'une passion : cristalliser le carbone. — A force de vouloir pénétrer les secrets de la musique céleste qu'il entend en lui, Gambara sombre dans la folie. — Giardini ne vit plus que pour ses innovations culinaires. — Frenhofer croit avoir réalisé toutes ses ambitions; mais il a oublié que « les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main³¹ ». Il n'accède à la sphère supérieure des réalisations artistiques absolues que pendant un très court instant, celui durant lequel « il est encore plus poète que peintre³² ». Dès qu'il quitte son rêve et qu'il comprend combien ses prétentions sont vaines, il brûle ses toiles et se donne la mort. — Pour Grandet, l'or n'est plus un métal, mais une substance vitale : « Financièrement parlant, M. Grandet tenait du tigre et du boa : il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie, sauter dessus; puis il ouvrait la gueule de sa hourse, y englutissait une charge d'écus, et se couchait tranquillement, comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique³³. » — Gobseck n'est plus que la matérialisation de son vice, de sa passion : il « s'était fait or³⁴ ». — Cataneo a résumé sa vie dans un accord musical : « [...] cet homme qui a cent dix-huit ans à la

paroisse du Vice et quarante-sept ans sur les registres de l'Eglise, n'a plus au monde qu'une seule et dernière jouissance par laquelle il sente la vie. Oui, toutes les cordes sont brisées, tout est ruine ou haillon chez lui. L'âme, l'intelligence, le cœur, les nerfs, tout ce qui produit chez l'homme un élan et le rattache au ciel par le désir ou par le feu du plaisir, tient non pas tant à la musique qu'à un effet pris dans les innombrables effets de la musique, à un accord parfait entre deux voix, ou entre une voix et la chanterelle de son violon. Le vieux singe s'assied sur moi, [raconte la Tinti], prend son violon, il joue assez bien, il en tire des sons, je tâche de les imiter, et quand arrive le moment longtemps cherché où il est impossible de distinguer dans la masse du chant quel est le son du violon, quelle est la note sortie de mon gosier, ce vieillard tombe alors en extase, ses yeux morts jettent leurs derniers feux, il est heureux, il se roule à terre comme un homme ivre²². » — Bref, il semble que d'une manière générale, aucun des personnages de *La Comédie humaine* n'échappe à cette frénésie, à ce délire furieux, que provoque l'envie de posséder. Tous ils ne vivent, ne se sentent vivre, n'éprouvent la vie, ne l'estiment, ne l'apprécient ou ne la jugent qu'en fonction de leurs appétits, de leurs ambitions, de leur volonté de puissance. Ils n'existent réellement qu'*au delà d'eux-mêmes*, que par anticipation aussi, et toujours, ou presque, l'avenir leur apparaît comme « une terre promise²³ ». Ainsi, de près ou de loin, ils ressemblent tous à la Fosseuse du *Médecin de campagne*, qui se comporte, qui réagit et qui vit comme si son cœur se trouvait « en dehors d'elle²⁴ ». De sorte que, sans même rechercher le paradoxe, on est tenté d'affirmer que le personnage balzacien est davantage ce qu'il n'est pas dans l'instant présent que ce qu'il est, puisqu'à ce moment-là, il se confond avec le besoin, le désir, la volonté, l'objet de sa passion. Comme tous les *hommes à passions*, il glisse hors de l'instant donné et, sous l'influence du souvenir ou de l'espoir, il se réfugie soit dans le passé et la résignation soit dans le futur et la révolte. Dans un cas comme dans l'autre, il n'est plus qu'une mémoire :

« Je vis, dit un personnage d'*Un Prince de la Bohême*, en espoir dans cette matinée comme je vivrai plus tard quand elle sera passée par le

souvenir. L'espoir est une mémoire qui désire, le souvenir est une mémoire qui a joui³⁵. »

Très souvent, les héros balzaciens ne sont plus que les esclaves d'une idée³⁶, d'une illusion, d'un sentiment, d'un souvenir, d'un geste, d'un coup d'œil, d'une parole, d'un parfum même³⁷.

« Ces gens-là, déclare Vautrin, chaussent une idée et n'en démordent pas. Ils n'ont soif que d'une certaine eau prise à une certaine fontaine, et souvent croupie; pour en boire, ils vendraient leurs femmes, leurs enfants; ils vendraient leur âme au diable. Pour les uns, cette fontaine est le jeu, la Bourse, une collection de tableaux ou d'insectes, la musique; pour d'autres, c'est une femme qui sait leur cuisiner des friandises. A ceux-là, vous leur offririez toutes les femmes de la terre, ils s'en moquent, ils ne veulent que celle qui satisfait leur passion. Souvent, cette femme ne les aime pas du tout, vous les rudoie, leur vend fort cher des bribes de satisfactions; eh bien! mes farceurs ne se lassent pas, et mettraient leur dernière couverture au Mont-de-Piété pour leur apporter leur dernier écu. Le père Goriot est un de ces gens-là. La comtesse l'exploite parce qu'il est discret, et voilà le beau monde! Le pauvre bonhomme ne pense qu'à elle. Hors de sa passion, vous le voyez, c'est une bête brute. Mettez-le sur ce chapitre-là, son visage étincelle comme un diamant³⁸. »

On commettrait certes une erreur si l'on prétendait que la plupart des créatures balzaciennes ressemblent au père Goriot. Pourtant, s'il n'y a vraiment qu'un père Goriot, combien sont-ils à partager avec lui le tourment de la passion dont ils sont la proie, à souffrir dans leur chair comme lui dans ses filles? Vivre, dans *La Comédie humaine*, c'est éprouver la vie; c'est déjà vouloir vivre mieux ou autrement. C'est accepter l'épreuve; c'est aussi ne pas pouvoir y échapper. L'existence ne s'écoule pas; elle se joue, elle se risque. Elle n'est pas acquise. C'est une conquête de tous les instants. Elle invite à l'action, elle condamne à la passion. Exister, c'est, pour les uns, *vouloir*, c'est parcourir les étapes de la volonté, jusqu'à l'épuisement, jusqu'au couronnement. Pour les autres, c'est ne plus être en mesure de vouloir, comme Lucien dans *Splendeurs et Misères des*

courtisanes, comme Claude Vignon, cet homme intelligent que l'intelligence paralyse :

« Claude se contemple dans l'étendue de son royaume intellectuel et abandonne sa forme avec une insouciance diogénique. Satisfait de tout pénétrer, de tout comprendre, il méprise les matérialités; mais, atteint par le doute dès qu'il s'agit de créer, il voit les obstacles sans être ravi des beautés, et, à force de discuter les moyens, il demeure les bras pendants, sans résultat. C'est le Turc de l'intelligence endormi par la méditation. La critique est son opium, et son harem de livres faits l'a dégoûté de toute œuvre à faire. Indifférent aux plus petites comme aux plus grandes choses, il est obligé, par le poids même de sa tête, de tomber dans la débauche pour abdiquer pendant quelques instants le fatal pouvoir de son omnipotente analyse. Il est trop préoccupé par l'envers du génie [...]; il sait tout ce qu'il peut, il prend instinctivement mesure de son avenir sur ses facultés, il se voit grand, il regarde les obstacles, pénètre la sottise des parvenus, s'effraie ou se dégoûte, et laisse le temps s'écouler sans se mettre à l'œuvre³⁹. »

Si l'existence du personnage balzacien dépend pour une part de l'usage qu'il fait de sa volonté, sa réalité est presque toujours déterminée par la nature des rapports qu'il entretient avec les êtres auxquels le mêlent les circonstances, soit que l'isolement du lieu où il vit le rapproche fatalement de ceux qui l'entourent, comme dans *L'Enfant maudit*, *Ursule Mirouët*, *Les Paysans*, *Une Ténébreuse Affaire*, *Le Curé de village*⁴⁰, etc., soit que l'existence des uns implique nécessairement celle des autres. Qu'ils le veuillent ou non, ils sont nés pour se retrouver, pour se connaître, se craindre ou s'aimer, s'attendre ou se fuir. Et ce qu'ils sont vraiment, c'est moins ce qu'ils sont en eux-mêmes, que ce qu'ils représentent pour les autres. Ainsi, les Molineux naissent dans le voisinage immédiat des Birotteau, les Cibot et les Rémonencq dans celui des Pons et des Schmuke. Et chacun d'eux n'est jamais différent de ce que les exigences du drame imposent qu'il soit. Ce n'est donc pas, comme on pourrait le croire, le hasard, mais la nécessité ou, si l'on préfère, la logique et la cohérence du récit, qui font tout à coup surgir Carlos Herrera

à côté de Lucien sur les bords de la Charente. Cependant, le procédé n'est compréhensible que si l'on pénètre au cœur de l'univers reconstitué par chacune des œuvres de Balzac, là où, en raison du principe de compensation qui concerne toutes choses, rien ne se crée ni ne se perd; là où les rapports entre les personnages ne sont plus que des effets, prévus, attendus, pour qui conçoit le monde qu'ils habitent dans son unité. Alors on comprend qu'au moment où Vautrin apparaît, Lucien n'est plus seulement une proie toute désignée, mais la proie qui depuis longtemps lui est destinée. Rencontre inévitable, rencontre fatale, du moins dans la mesure où Lucien accepte de devenir ce que Rastignac avait refusé d'être : la chose de Jacques Collin, l'instrument de sa vengeance :

« Contraint à vivre en dehors du monde où la loi lui interdisait à jamais de rentrer, épuisé par le vice et par de furieuses, par de terribles résistances, mais doué d'une force d'âme qui le rongait, ce personnage ignoble et grand, obscur et célèbre, dévoré surtout d'une fièvre de vie, revivait dans le corps élégant de Lucien dont l'âme était devenue la sienne. Il se faisait représenter dans la vie sociale par ce poète, auquel il donnait sa consistance et sa volonté de fer. Pour lui, Lucien était plus qu'un fils, plus qu'une femme aimée, plus qu'une famille, plus que sa vie, il était sa vengeance; aussi, comme les âmes fortes tiennent plus à un sentiment qu'à l'existence, se l'était-il attaché par des liens indissolubles.

Après avoir acheté la vie de Lucien au moment où ce poète au désespoir faisait un pas vers le suicide, il lui avait proposé l'un de ces pactes infernaux qui ne se voient que dans les romans, mais dont la possibilité terrible a souvent été démontrée aux Assises par de célèbres drames judiciaires. En prodiguant à Lucien toutes les joies de la vie parisienne, en lui prouvant qu'il pouvait se créer encore un bel avenir, il en avait fait sa chose. Aucun sacrifice ne coûtait d'ailleurs à cet homme étrange, dès qu'il s'agissait de son second lui-même. Au milieu de sa force, il était si faible contre les fantaisies de sa créature qu'il avait fini par lui confier ses secrets. Peut-être fut-ce un lien de plus entre eux que cette complicité purement morale " ? »

Dans un passage tiré de la scène où Carlos Herrera cherche à obtenir d'Esther qu'elle renonce à Lucien, le forçat lui révèle la lutte qu'il a engagée contre la société pour le bonheur de celui qu'ils aiment. N'a-t-il pas été capable des plus grands sacrifices ? Pour lui permettre de parader dans le monde, pour assurer le brillant édifice de sa fortune, n'est-il pas resté « courbé dans la boue des fondations⁴² » ? Aime-t-on vraiment, lorsqu'on ne cesse de penser à soi-même ?

« Suis-je un égoïste, moi ? Voilà comme l'on aime ! On ne se dévoue ainsi que pour les rois ; mais je l'ai sacré roi, mon Lucien ! On me rive-rait pour le reste de mes jours à mon ancienne chaîne, il me semble que je pourrais y rester tranquille en me disant : « Il est au bal, il est à la cour. » Mon âme et ma pensée triompheraient pendant que ma guenille serait livrée aux argousins⁴³ ! »

Mais en devenant cette chose, en devenant l'instrument de la vengeance de Vautrin, Lucien est devenu ce qu'il fallait qu'il fût pour que l'ancien forçat pût à son tour réapparaître dans *La Comédie humaine* sous les traits de Carlos Herrera. Cependant, on s'en doute, l'être en qui Vautrin découvre l'occasion de renaître n'a plus rien de commun avec le poète de l'Hommeau ; ce n'est plus de l'ami de David Séchard qu'il s'agit. Mais c'est pourtant encore de Lucien, de ce Lucien qu'il était aussi, qu'il était déjà, et en qui « Trompe-la-Mort, chargé de volonté jusqu'à la gueule, a trouvé son champ d'action⁴⁴ ». Il ne sera plus que l'expression, que la sécrétion du mal. Ce ne sera plus qu'un être maudit ; l'être en qui l'âme damnée de Jacques Collin se manifestera en toute liberté. Et s'il se survit à lui-même, c'est parce qu'en définitive la réalité dont il jouit et qui lui est communiquée par Vautrin est sa seule vraie réalité. Cette survie ne peut donc être considérée que comme un accomplissement. « Cet homme à moitié femme⁴⁵ » devait se donner à Carlos Herrera « comme on se donne au diable » (*ibid.*). Nature pervertie, mais pleine de charme et de séduction, nature prédestinée à devenir un instrument merveilleux entre les mains de qui le possédera : « Ce garçon parut au faux abbé devoir être un mer-

veilleux instrument de pouvoir; il le sauva du suicide... » (*ibid.*) :

« Doué du génie de la corruption, il [Herrera] détruisit l'honnêteté de Lucien en le plongeant dans des nécessités cruelles et en l'en tirant par des consentements tacites à des actions mauvaises ou infâmes qui le laissaient toujours pur, loyal, noble aux yeux du monde. Lucien était la splendeur sociale à l'ombre de laquelle voulait vivre le faussaire » (*ibid.*).

En signant le pacte, en acceptant d'être la créature de Vautrin, sa *chose*, Lucien n'est plus, dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, que le jouet d'une volonté qu'il ne contrôle pas, que l'instrument d'un pouvoir qu'il ne détient pas. Dans *Illusions perdues*, il était certes déjà en proie à toutes les tentations vulgaires et méprisables qui le perdront par la suite. Dans la mesure du moins où, comme la plupart des personnages balzacien, il n'est pas dans le secret de sa propre destinée, il était en droit de penser qu'il était libre, libre de faire ce qu'il voulait, libre de disposer de lui-même comme il l'entendait. Cependant, pour le lecteur quelque peu averti, il est évident que les trois parties d'*Illusions perdues* qui constituent, au moment de la rencontre fatale, le passé de Lucien, se composent d'un ensemble de faits si désastreux qu'à la lecture de ceux-ci il est impossible de ne pas songer à la préméditation. Ce qui apparaît derrière un tel concours de circonstances, ce qui est impliqué dans un tel enchaînement de malheurs, ce sont les raisons mêmes de l'anéantissement d'une conscience malheureuse. Et lorsque l'on juge ce passé et qu'on y relève les traces d'un glissement vers l'inexorable, on ne peut s'empêcher de penser qu'en agissant Rubempré ne nous donne guère plus que l'illusion d'agir, l'illusion d'inventer des actes, tant il est vrai que le plus insignifiant de ceux-ci se conforme à quelque arrêt du destin. Dans la mesure donc où Rubempré est condamné par son destin à subir et à supporter les conséquences d'un passé irrévocable, il est prêt à « tout oser pour tout avoir »⁴⁶. Il acceptera de signer un pacte avec le démon si ce pacte lui permet de « s'égal[er] au monde »⁴⁷ qu'il a perdu et il ne reculera pas, pour atteindre son but, devant les moyens les plus infâmes.

Il a suffi d'un coup d'œil à Carlos Herrera pour deviner qu'il tenait sa proie :

« Que devez-vous donc mettre dans cette belle tête ?... Uniquement le thème que voici : Se donner un but éclatant et cacher ses moyens d'arriver, tout en cachant sa marche. Vous avez agi en enfant, soyez homme, soyez chasseur, mettez-vous à l'affût, embusquez-vous dans le monde parisien, attendez une proie et un hasard, ne ménagez ni votre personne, ni ce qu'on appelle la dignité; car nous obéissons tous à quelque chose, à un vice, à une nécessité, mais observez la loi suprême! le secret⁴⁸. »

En signant le pacte, Lucien croit abdiquer sa liberté. En fait, il ne renonce à rien. Il reste ce qu'il a été, ce qu'il est absolument : un être voué à l'ignominie.

En un sens, il est vrai, le jeune homme qui se trouve maintenant dans la calèche à côté de Carlos Herrera « n'a plus rien de commun avec le poète qui vient de mourir⁴⁹ ». Et pourtant, lorsqu'il était poète, à quoi rêvait-il, sinon à posséder un jour la puissance que lui offre Vautrin ? D'Arthez ne se méprenait pas sur le compte de son ancien ami. Il sait qu'« on peut tout attendre de Lucien en bien comme en mal⁵⁰ ». Et lorsque Eve Chardon lui demandera des renseignements sur son frère, il lui répondra en ces termes :

« Votre Lucien est un homme de poésie et non un poète, il rêve et ne pense pas, il s'agit et ne crée pas. Enfin, c'est, permettez-moi de le dire, une femmelette qui aime à paraître, le vice principal du Français. Ainsi Lucien sacrifiera toujours le meilleur de ses amis au plaisir de montrer son esprit. Il signerait volontiers demain un pacte avec le démon, si ce pacte lui donnait pour quelques années une vie brillante et luxueuse⁵¹... »

Ainsi, ce que Lucien tue en lui-même, lorsqu'il se livre à Vautrin, c'est ce qu'il y avait de faux en lui, ce qu'il y avait d'inauthentique. Il ne supprime en lui que ce dont il peut se passer, que ce qui, en disparaissant, ne risque pas de le changer. Il ne meurt pas. Il ne fait que s'accomplir conformément à son passé. Et ce qu'il avoue en signant le pacte, c'est précisément son impuissance à conjurer sa destinée. En Vautrin, il ne découvre

pas seulement l'occasion de se survivre, mais l'occasion inespérée de vivre enfin tel qu'il est, d'être ce qu'il est : un misérable qui, sans le secours d'autrui, n'aurait pas le courage d'aller jusqu'où il souhaite pourtant d'aller de toute son âme :

« Rassurez-vous, écrit encore d'Arthez, Lucien n'ira jamais jusqu'au crime, il n'en aurait pas la force; mais il accepterait un crime tout fait. il en partagerait les profits sans en avoir partagé les dangers : ce qui semble horrible à tout le monde, même aux scélérats » (*ibid.*).

Si Lucien ne meurt pas à la fin d'*Illusions perdues*, c'est parce que la mort dont il est question sur les bords de la Cbarente n'est pas encore assez ignominieuse. Lorsqu'il accepte la proposition du mystérieux voyageur qui, souligne Balzac, « ressemblait à un chasseur qui trouve une proie longtemps et inutilement cherchée⁵¹ », il est simplement devenu ce que son passé exigeait qu'il fût : la créature d'un redoutable hors-la-loi. De ce point de vue, l'apparition de Carlos Herrera revêt une signification très précise. Elle correspond à l'éveil des pires dispositions qui jusque-là sommeillaient dans l'âme pervertie de Rubempré. Vautrin n'éprouvera dès lors aucune difficulté à mettre tous ses moyens, et précisément les plus infâmes, au service de cette funeste prédisposition que sa présence a pour effet de développer et d'exalter en Lucien :

« ... la corruption tentée par ce diplomate [l'abbé Carlos Herrera] sur Lucien entraînait profondément dans cette âme assez disposée à la recevoir, et y faisait d'autant plus de ravages qu'elle s'appuyait sur de célèbres exemples. Pris par le charme de cette conversation cynique, Lucien se raccrochait d'autant plus volontiers à la vie qu'il se sentait ramené du fond de son suicide à la surface par un bras puissant. En ceci, le prêtre triomphait évidemment⁵². »

A partir de cet instant, Lucien n'aura plus qu'une idée en tête : prendre une revanche, une revanche éclatante, et « monter sur le dos de ceux qui [l']ont chassé de Paris⁵³ » :

« Lucien examina les moindres choses d'un air soucieux. Il sentit qu'il s'agissait en ce moment

de vivre ou de mourir, car il se trouvait au second relais après Ruffec. Les dernières phrases du prêtre espagnol avaient remué beaucoup de cordes dans son cœur; et, disons-le, à la honte de Lucien et du prêtre qui, d'un œil perspicace, étudiait la belle figure du poète, ces cordes étaient les plus mauvaises, celles qui vibrent sous l'attaque des sentiments dépravés. Lucien revoyait Paris, il ressaisissait les rênes de la domination que ses mains inhabiles avaient lâchées, il se vengeait! La comparaison de la vie de province et de la vie de Paris qu'il venait de faire, la plus agissante des causes de son suicide, disparaissait : il allait se retrouver dans son milieu, mais protégé par un politique profond jusqu'à la scélératesse de Cromwell.

— J'étais seul, nous serons deux, se disait-il⁵⁵. »

Littéralement obsédé par l'envie de triompher de ses ennemis, Lucien n'est plus qu'une âme passive qui se laisse entraîner par le démon qui le tente. Il se livre à Vautrin qui s'empare de lui comme s'il s'agissait d'un objet. Et cette prise de possession est si totale qu'elle se trouvera matérialisée, à l'instar de la pensée qui se crispe et se fixe chaque fois qu'elle devient excessive⁵⁶, dans le fait que Rubempré appartiendra corps et âme à Carlos Herrera. A supposer donc que la conscience ordinaire apparaisse toujours comme le principe de tout ce qui est activité pure, sa conscience à lui, parce qu'elle est aliénée, n'est plus que l'expression de la passivité. Lucien est un être dont le comportement n'est plus exprimable que par le *passif*. Il a la consistance des choses, qui n'ont d'autre réalité que celle que leur communique la conscience pour laquelle elles existent. Il est *chose*, dans la mesure où il est uniquement et totalement ce que Vautrin lui suggère de devenir, ce que Vautrin veut qu'il soit :

« Je suis l'auteur, tu seras le drame⁵⁷. »

Cependant, pour Vautrin, Lucien n'est pas n'importe quelle chose. Il n'est pas non plus une chose quelconque. Il est la chose pour laquelle on éprouve de l'intérêt, celle à laquelle on tient, celle qu'on aime, celle pour laquelle on se passionne. En un mot, il est la chose *essentielle*, celle qu'il a distinguée parmi toutes les autres. Et c'est précisément dans la mesure où Lucien doit

être aimé, c'est-à-dire dans la mesure où pour exister vraiment il doit être au *passif*, ou mieux encore, doit être l'objet d'une *passion*, qu'il intéresse Carlos Herrera et lui appartient comme l'œuvre appartient à celui qui l'a créée :

« Oui, reprit l'inconnu en répondant au sourire de Lucien, vous m'intéressez comme si vous étiez mon fils, et je suis assez puissant pour vous parler à cœur ouvert, comme vous venez de me parler. Savez-vous ce qui me plaît de vous ?... Vous avez fait en vous-même table rase et vous pouvez alors entendre un cours de morale qui ne se fait nulle part; car les hommes, rassemblés en troupe, sont encore plus hypocrites qu'ils ne le sont quand leur intérêt les oblige à jouer la comédie. Aussi passe-t-on une bonne partie de sa vie à sarcler ce que l'on a laissé pousser dans son cœur pendant son adolescence. Cette opération s'appelle acquérir de l'expérience²⁴. »

Ainsi, pour Carlos Herrera, Lucien n'est pas seulement le serviteur qu'on méprise, l'esclave qu'on accable, la victime dont on abuse. Il est, au contraire, l'instrument indispensable à sa vengeance, l'être qui lui manque, l'être sans lequel il ne ferait que rêver son rêve, le complément essentiel, sans lequel il ne serait pas ce qu'il est. Certes, Lucien est bien la créature de Vautrin. Mais sans Lucien, Vautrin ne serait rien, puisque alors, il n'aurait pas trouvé l'occasion de reparaitre dans l'univers balzacien et qu'après la mort du jeune ambitieux auquel il a lié sa vie, il n'est plus que le successeur de Bibi-Lupin, pour qui il n'y a plus de place dans *La Comédie humaine*. Par conséquent, nous devons admettre que la réalité de Lucien et celle de Vautrin ne sont vraiment concevables qu'à l'intérieur des relations du couple qu'ils forment. Ils sont ce couple, parce qu'en eux il est toujours et seulement question de l'autre, de celui qu'ils ne sont pas directement, de celui qui *se distingue*, en un mot, de celui qu'ils ont à être. Lucien jouit de la vie au bénéfice de Vautrin et la vengeance de Vautrin s'accomplit au profit de Lucien. Le pacte qu'ils signent engage beaucoup plus que la soumission de l'un à la volonté de l'autre. Il n'est pas non plus exclusivement l'acte surnaturel grâce auquel le plus fort s'empare de l'existence et de la personne du plus faible. Il est bien

davantage le signe extérieur d'un rapport ambigu et complexe entre deux êtres qui acceptent non pas de s'unir seulement, mais de vivre chacun pour son compte personnel de la vie de l'autre, de jouir de ses jouissances, de mourir de sa mort. C'est pourquoi il convient de ne pas oublier que, de ce point de vue, Vautrin est lui aussi déterminé par celui qu'il a choisi pour être sa créature. Lucien est d'abord cette absence de volonté, ce vide, que comblera Vautrin. Mais il est encore et surtout cette forme plaisante, cette belle apparence, sans laquelle l'ignoble puissance de Jacques Collin ne trouverait ni l'occasion ni les moyens de se manifester dans les sphères sociales où le pousse sa monstrueuse ambition. En outre, sans Lucien, Carlos Herrera n'eût été qu'une force vive, qu'un principe abstrait. Vautrin n'était donc rien par lui-même, sinon la puissance d'un acte impossible, une forme privée de matière. Il lui manquait un visage ou un masque pour paraître dans les milieux où ses redoutables projets essent en quelque chance d'être réalisés. Il ne faut donc pas s'étonner si chaque fois qu'il surgit dans l'œuvre il cherche à s'incarner dans la personne d'autrui. S'il n'avait été que le symbole du mal, il est douteux qu'il eût trouvé son champ d'action dans la réalité toujours si intensément dramatique de l'univers balzacien.

L'acte par lequel Vautrin s'empare de Lucien est donc aussi l'acte par lequel il se livre au destin. Lucien, c'est cette partie de lui-même que Vautrin accepte de jouer. Tant qu'il n'échappe pas à « la solitude morale »³⁹, tant qu'il n'a pas trouvé « un complice de sa destinée » (*ibid.*), il ignore tout de la puissance qu'il détient. Il ne jouit du pouvoir que dans l'exercice même du pouvoir; il n'éprouve sa force qu'en la dépensant. Il n'agit sur le monde qu'à travers la possession de Lucien et c'est pourquoi celui-ci devient pour lui la chose essentielle :

« Je veux aimer ma créature, la façonner, la pétrir à mon usage, afin de l'aimer comme un père aime son enfant. Je roulerai dans ton tilbury, mon garçon, je me réjouirai de tes succès auprès des femmes, je dirai : — Ce beau jeune homme, c'est moi! ce marquis de Rubempré, je l'ai créé et mis au monde aristocratique; sa grandeur est mon œuvre, il se tait on parle à ma voix, il me consulte en tout » (*ibid.*).

Par l'acte de possession auquel il se livre, Vautrin devient donc vulnérable. Il n'est plus cette force abstraite qui domine toutes choses. Il participe au monde et se mêle à la vie. Mais il s'y mêle comme « l'homme supérieur [qui] épouse les événements et les circonstances pour les conduire⁶⁰ ». Cependant, en Lucien, c'est toujours de lui qu'il sera question. L'échec du jeune homme sera son échec :

« Je vous ai péché, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature est au créateur, comme, dans les contes de fées, l'Afrite est au génie, comme l'icoglan est au sultan, comme le corps est à l'âme! Je vous maintiendrai, moi, d'une main puissante dans la voie du pouvoir, et je vous promets néanmoins une vie de plaisirs, d'honneurs, de fêtes continuelles... Jamais l'argent ne vous manquera... Vous brillerez, vous paraderiez, pendant que, courbé dans la boue des fondations, j'assurerai le brillant édifice de votre fortune. J'aime le pouvoir pour le pouvoir, moi! Je serai toujours heureux de vos jouissances qui me sont interdites. Enfin, je me ferai vous⁶¹!... »

Pour exercer la puissance et jouir de la vie tout à la fois, il ne suffit pas d'être deux. Il faut se dédoubler. Il faut être *double* :

« L'ignoble forçat, en matérialisant le poème caressé par tant de poètes, par Moore, par lord Byron, par Mathurin, par Canalis (un démon possédant un ange attiré dans son enfer pour le rafraichir d'une rosée dérobée au paradis), Jacques Collin, si l'on a bien pénétré dans ce cœur de bronze, avait renoncé à lui-même depuis sept ans. Ses puissantes facultés, absorbées en Lucien, ne jouaient que pour Lucien; il jouissait de ses progrès, de ses amours, de son ambition. Pour lui, Lucien était son âme visible.

Trompe-la-Mort dinait chez les Grandlieu, se glissait dans le boudoir des grandes dames, aimait Esther par procuration. Enfin, il voyait en Lucien un Jacques Collin, beau, jeune, noble, arrivant au poste d'ambassadeur.

Trompe-la-Mort avait réalisé la superstition allemande du double par un phénomène de paternité morale que concevront les femmes qui,

dans leur vie, ont aimé véritablement, qui ont senti leur âme passée dans celle de l'homme aimé, qui ont vécu de sa vie, noble ou infâme, heureuse ou malheureuse, obscure ou glorieuse, qui ont éprouvé, malgré les distances, du mal à leur jambe, s'il s'y faisait une blessure, qui ont senti qu'il se battait en duel, et qui, pour tout dire en un mot, n'ont pas eu besoin d'apprendre une infidélité pour la savoir⁶². »

Ce rapport ambigu entre créateur et créature, qui fait tour à tour du possesseur un possédé et du possédé un possesseur, aboutit finalement à une véritable confusion d'être, à une union magique entre deux individus qui sont ce qu'ils sont dans la mesure où il est, dans leur être, seulement question de celui dont ils se distinguent, c'est-à-dire de l'autre, de celui qu'ils ne sont pas. Pour être le maître, Vautrin a aussi à être cet esclave qu'il a fait de Lucien. L'esclave qu'il renie en lui, Vautrin l'est en Lucien. Et c'est précisément parce que Vautrin est en Lucien cet esclave qu'il renie, que Lucien découvre en Vautrin sa propre liberté, celle qu'il semblait avoir abdiquée au moment où il décidait de suivre Carlos Herrera.

Ici, à nouveau, nous nous trouvons en présence de cette espèce de *fusion d'être*, que nous avons déjà constatée dans *L'Enfant maudit* où, pour définir la nature des rapports qui naissaient entre Elienne d'Hérouville et l'Océan, Balzac parlait d'un « incroyable mélange de deux créations⁶³ ».

Lucien, dont l'avilissement est à peu près complet à la fin d'*Illusions perdues*, n'est donc pas seulement le complice indispensable à la réalisation des projets de Carlos Herrera. Il est aussi celui qu'aimerait être Vautrin en plus de ce qu'il est lui-même. Le désir de Vautrin qui souhaite de se mesurer à la société tout entière, correspond en effet au désir de Lucien de s'élever jusqu'aux plus hautes sphères sociales. Dans la mesure où ces deux aspirations se rejoignent, les deux personnages doivent se rencontrer tôt ou tard. Mais dans la mesure où le désir de l'un se rapporte très précisément au désir de l'autre, toute autre équivalence devant être rejetée, il est clair que ce qui se manifeste au moyen d'une telle analogie ne peut être que la double nécessité, pour Vautrin et pour Lucien, d'être reconnus l'un de l'autre et de se reconnaître dans celui qu'ils ne sont pas.

C'est dans cet autre, distinct d'eux-mêmes, qu'ils découvrent chacun leur vraie réalité, comme si l'éclairage de leur conscience venait d'ailleurs, comme s'ils avaient non pas le cœur, à l'instar de la Fosseuse du *Médecin de campagne*, mais leur raison d'être en dehors d'eux-mêmes⁶⁴. Tel est, nous semble-t-il, le sens profond des expressions suivantes et de toutes celles qui leur sont analogues, auxquelles Balzac recourt pour marquer l'ambiguïté des rapports entre Vautrin et Lucien :

- « Je suis l'auteur, tu seras le drame⁶⁵ »,
- « ... vous m'appartenez comme la créature est au créateur⁶⁶... »,
- « Enfin, je me ferai vous!... » (*ibid.*),
- « Pour lui, Lucien était son âme visible⁶⁷ »,
- « Enfin, il voyait en Lucien un Jacques Collin, beau, jeune, noble, arrivant au poste d'ambassadeur » (*ibid.*).

Notons aussi cette phrase étonnante, que Jacques Collin prononce devant le médecin et le directeur de la prison dans laquelle il est incarcéré, au moment où il apprend la mort de Lucien :

- « Ce coup est pour moi bien plus que la mort, mais vous ne pouvez pas savoir ce que je dis... Vous n'êtes pères, si vous l'êtes, que d'une manière...; je suis mère, aussi⁶⁸!... »

Lucien est donc, pour Carlos Herrera, cet être indispensable, sans lequel toute action deviendrait réellement impossible pour lui. Il est l'instrument grâce auquel Vautrin agit sur le monde et la créature grâce à laquelle il s'incarne dans ce monde. En se livrant au forçat, il ne fait que s'identifier à lui. La nature femelle de Rubempré est en effet toute disposée à accueillir la mâle puissance de Jacques Collin. Elle l'appelle, elle l'exige. C'est pourquoi la faiblesse de cette âme de poète, impuissante à réaliser seule quoi que ce soit, doit être considérée comme la condition sans laquelle la volonté de fer de Vautrin ne trouverait pas l'occasion de se manifester. L'un est la matière, l'autre la forme. Ils ne sont vrais tous les deux qu'à l'intérieur de la relation qui les concerne. Ils ne sont plus que le couple qu'ils forment. Ils vivent leur rêve plus intensément que leur vie, parce que la réalité qu'ils signifient est comparable à un rêve; parce que nous franchissons avec eux les

frontières d'un univers fantastique. Vautrin « amorce avec de la chair humaine; à la fois souverain et complice, il ravage par la bande. Rubempré se transforme en serviteur ténébreux — disciple et médium — il jouit pour l'autre, au bénéfice de l'autre⁶⁹ ». Ainsi, ce qu'il faut voir dans l'anéantissement du poète d'Angoulême à la fin d'*Illusions perdues*, c'est la raison qu'a Vautrin de surgir à ses côtés et ce qui se manifeste tout au long de l'existence passionnée de Lucien, c'est la part du destin. C'est la fatalité.

Un tel rapport de possession, pareil à celui qui unit l'âme et le corps, ne serait pas concevable si les êtres et même les choses ne nous étaient pas présentés, dans *La Comédie humaine*, comme des compléments indispensables les uns aux autres, s'ils ne se trouvaient pas disposés dans un milieu unique, organisé selon les exigences d'une seule et inexorable nécessité. Cependant, cette conformité de nature, qui les rapproche si bien de cette unité énergétique idéale qu'ils sont censés reproduire, n'est manifeste que dans la mesure où ils sont susceptibles de se développer, de se transformer et de se métamorphoser conformément aux déterminations dramatiques du récit, et où, en outre, leur développement, leur transformation et leur métamorphose peuvent être suivis.

On aurait tort de croire que, dans *La Comédie humaine*, ce rapport de possession est un privilège accordé à Vautrin. S'il est vrai que, dans les autres romans, il n'est pas exprimé d'une manière aussi péremptoire que dans *Le Père Goriot*, *Illusions perdues* et *Splendeurs et Misères des courtisanes*, on le redécouvre cependant, sous des formes plus nuancées et infiniment variées, chaque fois que, malgré la différence essentielle qui distingue deux êtres, ceux-ci se trouvent fondamentalement intéressés l'un à l'autre.

Ainsi, dans un roman tel que *Mémoires de deux jeunes mariées*, qui ne saurait en aucun cas être comparé aux œuvres du cycle Vautrin, il semble que Balzac se soit ingénié à multiplier ce genre de rapports.

On se souvient que Renée de Maucombe se résigne sans trop de difficultés à épouser l'homme qu'on lui présente, M. de l'Estorade. Son attitude, face au mariage, est conforme à ce que nous attendons d'elle. D'après les indications fournies par Balzac, nous savons que sa nature, son caractère, son tempérament la prédisposent

tout entière aux joies de la maternité. Elle sera donc mère et renoncera sans peine aux bals, aux réceptions brillantes, aux spectacles et aux concerts, véritables rendez-vous de l'aristocratie parisienne, ainsi qu'aux mille autres événements de la vie mondaine, auxquels elle songeait parfois avec ravissement du temps où elle était pensionnaire au couvent :

« Ma vie est maintenant déterminée. La certitude d'aller dans un chemin tracé convient également à mon esprit et à mon caractère. Une grande force morale a corrigé pour toujours ce que nous nommons les hasards de la vie⁷⁰. »

« En restant fidèle à mes devoirs, aucun malheur n'est à redouter... Adieu donc, pour moi du moins, les romans et les situations bizarres dont nous nous faisons les héroïnes. Je sais déjà par avance l'histoire de ma vie⁷¹... »

Evidemment, Louise de Chaulieu, qui vient de faire ses premiers pas dans le monde et qui est encore tout éblouie par ce qu'elle y a découvert, ne peut s'empêcher de frémir à l'idée que son amie va « devenir une provinciale⁷² ». Est-il possible de vivre en se privant des doux plaisirs qu'une jeune fille éprouve à régner dans Paris et à se trouver au milieu d'un cercle d'admirateurs !

« Tu sors d'un couvent pour entrer dans un autre ! » (*ibid.*).

« O Renée ! tu m'as attristée pour plusieurs jours. Ainsi, ce corps délicieux, ce beau et fier visage, ces manières naturellement élégantes, cette âme pleine de dons précieux, ces yeux où l'âme se désaltère comme à une vive source d'amour, ce cœur rempli de délicatesses exquis, cet esprit étendu, toutes ces facultés si rares, ces efforts de la nature et de notre mutuelle éducation, ces trésors d'où devaient sortir pour la passion et pour le désir, des richesses uniques, des poèmes, des heures qui auraient valu des années, des plaisirs à rendre un homme esclave d'un seul mouvement gracieux, tout cela va se perdre dans les ennuis d'un mariage vulgaire et commun, s'effacer dans le vide d'une vie qui te deviendra fastidieuse ! [...] Tout est prévu dans ta vie : tu n'as ni à espérer, ni à craindre, ni à souffrir⁷³. »

Malgré ces paroles enflammées, Renée de Maucombe s'en tient à son choix. Elle ne renonce pas à être passionnée. Simplement, sa passion à elle, ce sera ses enfants :

« Je jouirai de la vie par eux¹⁴. »
 « Eh bien! j'ai choisi : je ferai mes dieux de mes enfants et mon El-Dorado de ce coin de terre¹⁵. »

D'ailleurs, ces plaisirs dont lui parle Louise de Chauvieu, elle les éprouvera, elle aussi. Mais par la pensée. Ainsi, elle participera tout de même à la vie du grand monde dans lequel son amie se laisse entraîner. Elle jouira, comme tant d'autres personnages de *La Comédie humaine*, par interposition de personnes :

« Tu seras, ma chère Louise, la partie romanesque de mon existence... Tu seras deux à écouter, à danser, à sentir le bout de tes doigts pressé¹⁶. »

Compte tenu de la puissance exceptionnelle des facultés attribuées par Balzac à Louis Lambert, nous nous trouvons ici en présence d'un phénomène assez analogue à celui que cet homme, tourmenté par son génie, décrit à son ami, le narrateur :

« Quand je le veux, me disait-il dans son langage auquel les trésors du souvenir communiquaient une hâtive originalité, je tire un voile sur mes yeux. Soudain, je rentre en moi-même, et j'y trouve une chambre noire où les accidents de la nature viennent se reproduire sous une forme plus pure que la forme sous laquelle ils sont d'abord apparus à mes sens extérieurs¹⁷. »

Quoique d'intensité différente, ces deux phénomènes sont de nature identique. De l'un à l'autre, il n'y a en fait que la distance qui sépare un homme de génie du cœur passionné d'une jeune femme.

C'est pourquoi Renée de Maucombe, devenue Mme de l'Estorade, participera du fond de sa gentilhommière située non loin de Marseille, dans la vallée de Gémenos, à la plupart des événements de la vie sentimentale de Louise de Chauvieu. Elle vivra, transportée sur les ailes de la pensée et de l'imagination, jusque dans le cœur

de son amie et connaîtra ainsi tous les sentiments dont son âme de jeune femme, trop tôt mariée, aura été frustrée. Comme Esther, que son amour pour Lucien finit par purifier, mais naturellement sous une forme tout à fait différente, Mme de l'Estorade se recréera une âme de jeune fille après la consommation même de son mariage.

Et que penser de l'amour que Louise de Chau lieu éprouve pour Macumer ? « Je suis pour lui, écrit-elle à Mme de l'Estorade, la plus belle partie de lui-même⁷⁸. » Lorsqu'elle aura perdu son premier mari et qu'elle aura épousé Marie Gaston, le second fils adultérin de cette lady Brandon qui viendra terminer ses jours à La Grenadière, près de Tours, elle l'aimera tout aussi follement :

« Ma vie est en lui, et non en moi⁷⁹. »

Rappelons enfin les paroles de Mme de La Baudraye dont l'histoire nous est rapportée dans *La Muse du Département*. A Paris, où elle a suivi son amant Etienne Lousteau, « un bretteur de petit journal qui voit une pièce de cent sous dans une colonne⁸⁰ », selon le « mot » d'Emile Blondet, elle a tôt fait de pénétrer l'insuffisance et la piètre valeur morale de celui-ci. Mais elle l'aime, elle l'aime de cet amour irraisonné contre lequel les arguments les meilleurs sont impuissants :

« Quand M. de Clagny, vraiment désespéré de voir Dinah [Mme de La Baudraye] dans une situation si déshonorante, quand elle pouvait être si riche, si haut placée et au moment où ses primitives ambitions allaient être accomplies, arriva lui dire : — On vous trompe ! Elle répondit : — Je le sais !

Le magistrat resta stupide. [...].

— De quoi vous étonnez-vous ? lui dit-elle en le faisant rasseoir, voilà comment je l'aime⁸¹. »

Et lorsque sa mère, Mme Piédefer, inquiète à son tour, lui demande :

« Quel est le sentiment qui te donnera les forces de persister⁸² ?... »

sans hésiter, elle lui répond :

« Je serai sa mère ! » (*ibid.*).

Mais comme bientôt Lousteau lui-même ne lui cache pas qu'il s'est lassé d'elle, quoiqu'il n'ait pas le courage de le lui avouer ouvertement, Mine de La Baudrayc « se sentit comme un jouet entre les mains de cet homme, et elle finit par se dire : — Eh bien ! je veux être son jouet ! en y trouvant des plaisirs aigus, des jouissances de damné⁸⁵ ».

Le cycle Vautrin mis à part, c'est certainement dans *La Peau de Chagrin* que ces rapports de possession prennent le plus d'importance, comme si l'œuvre tout entière n'avait pu être réalisée qu'à travers eux. Nous reviendrons sur ce roman. Nous nous contenterons donc pour l'instant de quelques citations :

« La véritable épouse en cœur, en chair et en os, se laisse traîner là où va celui en qui réside sa vie, sa force, sa gloire, son bonheur⁸⁶. »

« L'étude prête une sorte de magie à tout ce qui nous environne. Le bureau chétif sur lequel j'écrivais, et la basane brune qui le couvrait, mon piano, mon lit, mon fauteuil, les bizarreries de mon papier de tenture, mes meubles, toutes ces choses s'animèrent et devinrent pour moi d'humbles amis, les complices silencieux de mon avenir; combien de fois ne leur ai-je pas communiqué mon âme, en les regardant ? Souvent en laissant voyager mes yeux sur une moulure déjetée, je rencontrais des développements nouveaux, une preuve frappante de mon système ou des mots que je croyais heureux pour rendre des pensées presque intraduisibles. A force de contempler les objets qui m'entouraient, je trouvais à chacun sa physionomie, son caractère; souvent ils me parlaient⁸⁵... »

« Une indéfinissable harmonie existait là entre les choses et les personnes⁸⁶. »

« Je possédais cette ravissante créature, comme il était permis de la posséder, intuitivement; je l'enveloppai dans mon désir, la tins, la serrai, mon imagination l'épousa⁸⁷. »

« Roi de la création, vous la transformez à vos souhaits⁸⁸. »

« ... Foedora, c'est ma maladie, je meurs de Foedora⁸⁹ ! »

« Le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien⁹⁰. »

« ... en te voyant pâlir, j'ai compris que je ne te survivrais pas : ta vie est ma vie⁹¹. »

« ... la femme qu'elle protégeait n'existe plus, elle vous appartient, elle est devenue *vous*; désormais la trahir, c'est se blesser soi-même⁹². »

Tous ces exemples prouvent abondamment que, dans l'univers balzacien, les rapports entre les êtres et les choses sont souvent si directs que la notion de différence, qui d'ordinaire distingue tout ce qui existe, se réduit à sa plus simple expression; si bien qu'en fin de compte, rien ne semble échapper à cette nouvelle forme de compréhension : l'analogie. Un être ou une chose finissent toujours par rappeler tel autre être ou telle autre chose. Le personnage ne se conçoit jamais en dehors du milieu où il vit et ce milieu est constamment en harmonie avec la pensée ou la physionomie de celui qu'on y rencontre.

Nous avons déjà jeté un coup d'œil dans la chambre à coucher de Jeanne d'Hérouville, dans la demeure de Balthazar Claës, dans le tandem de Schmuke et dans la pension de Mme Vauquer. Relevons encore, dans *L'Interdiction*, un passage qu'il conviendrait de citer tout entier et dans lequel Balzac insiste sur le fait que « l'appartement où demeurait Popinot avait pris une physionomie en harmonie avec celle du maître. L'incurie de l'homme emporté par une pensée dominante imprimait son cachet bizarre en toutes choses⁹³ ». Nous avons aussi remarqué que tous les yeux et tous les fronts des hommes de génie se ressemblent, de même que nous avons relevé combien l'image de l'huître et de l'écaille ou du rocher revenait fréquemment sous la plume de Balzac.

De ces constatations, il découle que *La Comédie humaine* est avant tout une totale et complète référence à soi. Elle ne saurait représenter la réalité ordinaire, telle que du moins celle-ci se révèle à nos sens. En tant que monde en soi, l'univers balzacien est irréductible. Il est ce qu'il est conformément à ses propres exigences. Il s'impose comme tel, parce qu'il n'est pas la reproduction du monde, mais sa recréation; parce qu'il n'est donc pas le résultat d'une étude objective de la réalité extérieure, mais l'aboutissement d'une réflexion sur la possibilité de la recomposer.

C'est là une des raisons pour lesquelles le personnage balzacien est prisonnier de son milieu. Si, d'une part, il n'est entièrement compréhensible qu'au sein de *La Comédie humaine*, si, pour de multiples motifs, il ne

peut être confondu avec un individu qui a existé, même quand il en porte le nom, de l'autre, le personnage réel, celui qui a vraiment vécu à une époque déterminée, ne surgit dans l'œuvre qu'après avoir subi une série de « retouches », qui font de lui un être autre, bien différent de ce qu'il a été du point de vue historique. L'exemple le plus frappant que nous puissions donner à ce sujet nous est sans doute fourni par le rôle que joue Napoléon dans l'œuvre de Balzac, rôle qui a été si bien décrit par Goguelat dans *Le Médecin de campagne*²⁴.

Nous savons, par ses biographes, que Balzac a été fortement impressionné par l'Empereur, lorsque celui-ci s'est arrêté à Vendôme dans la nuit du 14 août 1808 avec l'impératrice Joséphine et une suite de généraux. Il devait repasser à deux autres reprises dans cette ville, en 1808 une fois encore et en 1809. Il est certain que ces événements ont laissé une trace profonde dans le souvenir du jeune Balzac. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'idée que l'auteur de *La Comédie humaine* s'est faite de l'Empereur, de sa puissance et de sa volonté, de cet être plus grand que nature, infailible en soi et que seules des circonstances imprévues pouvaient vaincre, est une création faustienne à l'image de Vautrin avant d'être un personnage historique. Tel qu'il apparaît, il appartient tout entier à *La Comédie humaine*.

Il en va de même pour chacun des personnages imaginés par Balzac. Ils sont incrustés dans un monde, ils en font si intégralement partie, que toute idée de fuite est condamnée d'avance.

Assurément, le personnage balzacien peut fuir un danger, il peut éviter un rival, se détourner d'un malheur, quitter un milieu déplaisant ou redoutable, celui d'une ville ou celui de sa famille, comme Hélène d'Aiglemont, renoncer à fréquenter la société dans laquelle il a sa place, changer de domicile, monter à Paris ou se réfugier en province, comme la marquise de Beauséant. Il peut sortir de chez lui, s'absenter pour quelques minutes ou pendant toute une année; il est libre de se promener sur les boulevards, comme Henri de Marsay et Paul de Manerville, de recevoir ou de rendre des visites, de voyager en France, comme Gaudissart, de suivre Napoléon à travers l'Europe, comme Victor d'Aiglemont, le colonel Chabert, de voguer en pleine mer, comme le chevalier du Halga et le vice-amiral comte de Ker-

garouët; il est libre encore de s'embarquer pour de lointains pays, comme le père de Modeste Mignon qui est obligé, après un crack financier, de déposer son bilan, et qui, courageusement, décide de s'expatrier pour tenter de refaire la fortune de sa famille. En règle générale, aucun déplacement ne lui est interdit. Mais il ne pourra jamais, quoi qu'il fasse, quelles que soient ses forces, échapper à son destin ou sortir de l'ambiance magique dans laquelle il se trouve enveloppé.

Calyste, ainsi que nous l'avons vu, quitte sa Bretagne natale. Il part pour Paris, Mais rien ne change pour lui. Au contraire! Il abandonne tout parce qu'il veut se livrer davantage encore à sa passion. Il veut retrouver Béatrix, l'ancienne maîtresse de Conti, il veut revoir celle dont il a fait la connaissance à Guérande ou, plus exactement, aux Touches, le domaine de Camille Maupiu. Il ne peut vivre sans cette femme méprisable et rien ne le détournera de sa funeste passion, de cette fatale passion. Il en sera l'esclave, la proie, d'un bout à l'autre du récit.

Lorsqu'à la mort de son père, Eugénie Grandet acquiert les millions accumulés par le plus enraciné de tous les vices, elle hérite encore de la fortune de son mari, M^e Cruchot de Bonfous, qui l'avait épousé, ô ironie! pour son argent. Devenue millionnaire, multimillionnaire, que changera-t-elle à son existence? Rien, strictement rien. Peu à peu, elle fera même renaître, d'une manière tout à fait inconsciente, l'atmosphère qui régnait autour d'elle quand elle était enfant, de sorte qu'elle finira par s'imposer les conditions de vie auxquelles son vieil avare de père soumettait toute sa famille. Elle réintégrera la vétuste demeure paternelle sans rien ajouter à ses anciennes habitudes. Certes, elle n'est pas avare, puisqu'elle a décidé de distribuer en œuvres charitables les dix-sept millions qu'elle a hérités. Cependant, comme par le passé, elle mènera le même train de vie, observera dans les dépenses courantes la même parcimonie, conservera la même servante, la vieille Nanon. Elle aussi se trouve pour ainsi dire incrustée dans le milieu où elle est née et où elle a été élevée.

L'amour qu'éprouve Albert Savarus pour la duchesse d'Argaiolo est si absolu et si pur qu'on ne peut le comparer qu'à celui que Dieu inspire à l'être qui l'a élu dans son cœur. Il suffira que le plus petit soupçon vienne troubler cette âme passionnée, cette âme de poète, pour

qu'aussitôt s'évanouissent les plus belles espérances. C'est pourquoi, lorsque Albert Savarus aura été trahi par Rosalie de Watteville, il ne verra s'ouvrir devant lui qu'une seule porte : celle du monastère de la Grande-Chartreuse où il s'enfermera pour toujours sous le nom de frère Albert. Mais en fait, la chambre qu'il habite à Besançon n'annonce-t-elle pas déjà la cellule du moine ? Savarus n'existe que dans la mesure où les circonstances respectent en lui cette passion qu'il ne peut s'empêcher d'éprouver pour tout ce qui est marqué du sceau de la perfection. Il ne vit réellement qu'en fonction de cet idéal de pureté sans lequel, à ses yeux, l'existence n'a plus de prix. A la perfection de la femme aimée, il substitue seulement la perfection absolue : celle de Dieu. C'est parce qu'Albert Savarus aime la duchesse d'Argaiolo comme on aime Dieu, qu'il finit par aimer Dieu. Entre le moment où il la rencontre à Gersau, au bord du lac des Quatre-Cantons, et où il devient éperdument amoureux d'elle, et le moment où il renonce au monde et s'entoure de la plus profonde des solitudes pour mieux se recueillir, rien n'a varié en lui. Il est resté celui que nous avons appris à connaître dès le début du drame qui n'est qu'un long et lent accomplissement.

Mme d'Aiglemont est condamnée à dépérir. Elle ne peut, en effet, se pardonner d'avoir choisi, malgré les fermes mises en garde de son père, un mari aussi nul que celui auquel elle s'est juré d'appartenir, ce fameux dimanche qui, souligne Balzac, « était le treizième de l'année 1813 » ». Toute sa vie, elle cherchera à fuir son malheur. A chaque tentative, elle ne parviendra qu'à s'y enfoncer plus profondément. Son amour pour Charles de Vandenesse sera cruellement puni : elle perdra successivement tous ses enfants et la seule fille qui lui restera, Moïna, aura à son égard une conduite si odieuse, elle la fera tant souffrir, que la pauvre femme mourra de chagrin. Charles, son premier fils adultérin, sera précipité dans la Bièvre par sa demi-sœur Hélène. Cette dernière, sa fille légitime, s'enfuira avec son séducteur et vivra à bord d'un brick la plus romanesque des aventures, avant de venir expirer dans les bras de sa mère dans un hôtel des Pyrénées. Son second fils adultérin, Abel, sera tué devant Constantine, tandis que Gustave, son second fils légitime, sera victime du choléra.

Et que dire de la tragique destinée de Michu, dans *Une Ténébreuse Affaire* ! N'est-il pas, pour le lecteur

quelque peu attentif, condamné à mort dès les premières pages du roman ?

« Les lois de la physionomie sont exactes, non seulement dans leur application au caractère, mais encore relativement à la fatalité de l'existence. Il y a des physionomies prophétiques. S'il était possible, et cette statistique vivante importe à la Société, d'avoir un dessin exact de ceux qui périssent sur l'échafaud, la science de Lavater et celle de Gall prouveraient invinciblement qu'il y avait dans la tête de tous ces gens, même chez les innocents, des signes étranges. Oui, la Fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque ! Or, ce sceau, visible aux yeux de l'observateur, était empreint sur la figure expressive de l'homme à la carabine⁸⁶ », c'est-à-dire de Michu.

Suit la description de cet étrange personnage. Description minutieuse où le moindre détail semble se rapporter à des épisodes bien déterminés du récit. Ainsi, les qualificatifs « petit et gros, brusque et lesté comme un singe⁸⁷ » concernent le Michu rompu aux exercices du corps, endurant, insaisissable, infatigable. C'est le Michu qui échappe à ses poursuivants et, par analogie, ce sont les innombrables chevauchées à travers l'immense domaine de la famille de Simeuse, qui sont évoquées.

Son « caractère calme » (*ibid.*), son assurance, sa fermeté et surtout ses « yeux jaunâtres et clairs [qui] offraient, comme ceux des tigres, une profondeur intérieure où le regard de qui l'examinait allait se perdre, sans y rencontrer de mouvement ni de chaleur⁸⁸ » sont autant d'indications qui invitent le lecteur à voir en Michu un être impénétrable, froid, rusé, méthodique, méfiant ou clairvoyant, dur et impitoyable chaque fois qu'il s'agit de défendre les intérêts de ceux pour lesquels il a choisi de se dévouer, implacable mais fidèle, armé de tous les courages, prêt à n'importe quoi, même à se sacrifier. S'étant juré de sauver les biens de ses maîtres, le marquis et la marquise de Simeuse exécutés sous la Révolution, il fera preuve d'une singulière audace. Ainsi, pour dissiper les soupçons que sa conduite équivoque avait fait naître dans le parti révolutionnaire, il a accepté d'assumer la responsabilité, redoutable sous la Terreur, de président du club des Jacobins d'Arcis, quitte à devenir après le 9 Thermidor l'objet de la haine

de presque tous les habitants de la région. Résolu et déterminé à accomplir son devoir vis-à-vis de ses anciens maîtres, il se résignera à mourir innocent. C'est dans son regard que l'on trouvera l'expression de cette volonté que rien ne pourra fléchir :

« Fixes, lumineux et rigides, [ses] yeux finissaient par épouvanter⁹⁹. »

Puis, c'est le langage des couleurs, langage éminemment symbolique auquel Balzac recourt souvent, comme dans *La Fille aux Yeux d'Or*¹⁰⁰, où le blanc est mêlé au rouge, l'innocence au crime, la pureté des intentions aux tragiques conséquences qu'elles ont parfois, la volonté de bien faire à la nécessité d'accepter le mal :

« Michu avait une face blanche, injectée de sang, ramassée comme celle d'un Calmouque et à laquelle des cheveux rouges, crépus, donnaient une expression sinistre¹⁰¹. »

« Des favoris épais et luisants encadraient cette face blanche et violacée par places » (*ibid.*).

« Depuis 1793, il avait aménagé sa barbe rousse en éventail. Quand même il n'aurait pas été, pendant la Terreur, président d'un club de Jacobins, cette particularité de sa figure l'eût, à elle seule, rendu terrible à voir » (*ibid.*).

Et comme s'il voulait nous communiquer tout ce qu'il y a d'étrange et d'impénétrable en Michu, Balzac ajoute à cette espèce de dualité significative des couleurs une contradiction encore plus apparente : « L'opposition constante de l'immobilité des yeux avec la vivacité du corps ajoutait encore à l'impression glaciale que Michu causait au premier abord¹⁰². » Michu est évidemment un homme qui cache son jeu. Il portera son masque pendant quatorze ans. Et ce n'est qu'au moment où la conspiration, ourdie contre Napoléon par MM. de Rivière et de Simeuse, sera découverte et que la vie de ses jeunes maîtres sera en danger, qu'il révélera à Mlle de Cinq-Cygne la gravité de la situation. Mais avec Michu nous sommes aussi en présence du type même de l'homme d'action qui, pour agir plus librement, ne se livre jamais. Cependant, de quelle action est-il capable ?

« Prompte chez cet homme, l'action devait desservir une pensée unique; de même que, chez

les animaux, la vie est sans réflexion au service de l'instinct » (*ibid.*).

Un homme mystérieux, aux intentions inconnues et que la physionomie et notamment la couleur des yeux apparentent à certains assassins, tels le comte d'Hérouville, l'avare Cornélius, Tascheron, le criminel par amour dont l'histoire nous est racontée dans *Le Curé de village*, et Vantrin; un de ces êtres semblables à ces possédés qui, comme Balthazar Claës, Gambarra, Frenhofer, Raphaël de Valentin se soumettent à l'action, souvent désastreuse, d'une pensée unique; un de ces fous, un de ces monomanes qui hantent *La Comédie humaine*. Et cependant, il y a ce front, ce beau front de Michu, haut et proéminent, qu'un amateur de phrénologie aussi enthousiaste que Balzac considère comme la représentation concrète et pour ainsi dire matérielle de la pensée dont il est le siège. Considération hâtive certes, absurde même, contredite depuis longtemps par l'expérience, mais à laquelle l'auteur de *La Comédie humaine* n'a cessé d'ajouter foi, comme s'il s'agissait d'une vérité première, indiscutable parce qu'évidente à la manière d'un axiome. Et du point de vue de l'observation intuitive, qui douterait qu'il n'ait raison? Dans son œuvre, les rapports entre les différents éléments ne nous ont-ils pas toujours été présentés sous la forme simplifiée mais valable que revêtent d'ordinaire l'analogie, la similitude ou les correspondances? N'oublions pas que les êtres et les choses sont vrais pour Balzac, non pas à titre d'individualités ou en tant que valeurs en soi, mais dans la mesure seulement où ils sont l'expression particulière de la *totalisation* à laquelle ils appartiennent. En dehors de la réalité dramatique de l'univers balzacien, Michu n'est rien, ou, plus exactement, il n'est plus qu'une abstraction vide de sens, un symbole désincarné. Ainsi, plutôt qu'à une physique de la quantité, c'est à une physique encore, mais à une physique de la qualité que nous devons nous référer pour définir les principes qui dominent le monde de *La Comédie humaine*, puisque non seulement ils le constituent, mais qu'ils l'animent. De fait, la pensée, comme tant d'autres notions abstraites, est plus qu'une force, plus qu'une manifestation intérieure. C'est une véritable présence. Elle est là, sur le front de Michu, comme un objet est situé dans l'espace, avec cette différence toutefois que ce qui la révèle, c'est

précisément ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire une chose. Elle n'est pas la chose qui la dévoile dans la mesure donc où elle signifie les choses. Par là, elle échappe à la passivité qui les caractérise et elle se conçoit comme le pur principe de toute activité. Dans ces conditions, si nous hésitons à accorder notre confiance à Michu, c'est parce que, nous souvenant des leçons de Balzac, la prédominance excessive de ce beau front est déjà devenue pour nous l'indice particulier grâce auquel nous découvrons en lui quelque chose de farouche, qui ne peut avoir de rapport direct qu'avec sa pensée. En d'autres termes, ce qui nous effraie en Michu, c'est moins son apparence extérieure que ses dispositions; c'est moins ce qu'il paraît être que ce qu'il semble devoir être.

« Cette figure socratique à nez camus était couronnée par un très beau front, mais si bombé qu'il paraissait être en surplomb sur le visage¹⁰³.

Et la précision que nous attendons, et qui va pour ainsi dire justifier notre méfiance, ne tarde pas à nous être donnée :

« Les cheveux coupés ras sur le devant, longs sur les joues et derrière la tête, faisaient, par leur rougeur fauve, parfaitement ressortir tout ce que cette physionomie avait d'étrange et de fatal. Le cou, court et gros, tentait le couperet de la Loi¹⁰⁴. »

Au moyen de ce double pouvoir qui consiste soit à matérialiser la pensée soit à « spiritualiser » la matière, Balzac ne nous livre de son personnage que des éléments susceptibles d'éveiller en nous la curiosité. Et cela n'est possible que parce que Michu nous apparaît dès le début du récit dans la contradiction essentielle de l'être qui est né pour agir, mais dont toutes les actions se projettent invariablement sur l'écran de la mort. Car, c'est bien de sa mort qu'il est question en toute circonstance, quel que puisse être, par ailleurs, l'effet de diversion de certains épisodes. Il est donc naturel que, dans ces conditions, nous nous intéressions à la tragique destinée de ce personnage, mystérieux à souhait, puisqu'il nous inspire des sentiments variés, souvent même contradictoires. Et notre intérêt est d'autant plus vif que nous voyons Michu vivre et agir comme s'il n'était pas conscient du malheur dans lequel le moindre de ses

actes le précipite, de la condamnation à mort que chacun de ceux-ci implique.

« Les joueurs ont souvent [...] éprouvé comme une dérônté intérieure en voyant s'attabler devant eux, au milieu de leur veine, un joueur, dont les manières, le regard, la voix, la façon de mêler les cartes leur prédisent une défaite. A l'aspect du jeune homme [qui n'est autre que Corentin, le plus rusé des agents de la police secrète], Michu sentit une prostration prophétique de ce genre. Il fut atteint par un pressentiment mortel, il entrevit confusément l'échafaud; une voix lui cria que ce muscadin lui serait fatal, quoiqu'ils n'eussent encore rien de commun¹⁰⁵. »

Mais qui est donc Michu ?

Comme on s'en doute, il n'y a pas une mais plusieurs manières de répondre à cette question. On dira, par exemple, que Michu est l'ancien intendant du marquis et de la marquise de Simeuse, qu'il fut, jusqu'en 1803, un redoutable Jacobin, qu'en 1789, il alla habiter le rendez-vous de chasse dit du « Grand Marquis », appelé aussi le pavillon de Cinq-Cygne, qu'après le 9 Thermidor, il devint le bouc émissaire des rancunes du pays, qu'il fut mêlé à une conspiration ourdie contre Napoléon, qu'il courut de grands dangers pour sauver les fils de Simeuse et de Hauteserre, qu'il fut victime de l'odieuse machination préparée par Corentin et Peyrade qui avaient juré sa perte après avoir été joués par lui, et qu'il mourut guillotiné en octobre 1806, ayant été jusqu'au bout fidèle à ses anciens maîtres dont il avait voulu préserver les biens durant la Révolution. Bref, nous pourrions nous livrer à « cette plaisanterie¹⁰⁶ », selon les propres termes de Balzac, qui consiste à dresser « une table de matières biographiques¹⁰⁷ » des principaux personnages de *La Comédie humaine*, table qui a d'ailleurs été composée par Cerfberr et Christophe¹⁰⁸ et par Fernand Lotte¹⁰⁹ et qui rend, quoi qu'en ait pensé le grand romancier, d'incontestables services. Cependant, qu'aurions-nous dit de Michu ? Qu'aurions-nous saisi d'essentiel en lui, puisqu'il nous apparaîtrait enveloppé dans cette sorte d'inertie, à peine compréhensible, qui caractérise les objets extérieurs, les choses ? Et que verrions-nous surgir de cette espèce de réification ? Rien, sans doute, hormis des faits, c'est-à-dire les traces et les ves-

tiges plus ou moins significatifs grâce auxquels on saisit une existence *au passé*, comme si pour elle il n'avait jamais été question d'autre chose que de ce qui a effectivement eu lieu. Quant à Michu, inutile de le chercher; il est là, devant nous, dans ce cadavre, dans cet *en-soi*, dans ce passé qui est le sien et qui l'a rejoint, qu'il ne peut plus dépasser, précisément parce qu'il est là, sous notre regard, et nulle part ailleurs. Autant avouer que nous nous sommes égarés, puisque Michu est à la fois dans cet être-là, indifférent à ce qu'on en fait, et tout entier au-dehors.

Dans ces conditions, il est clair que, pour éviter cette dissolution, cet anéantissement de l'être que nous prétendons déterminer, nous devons considérer le personnage, au moment où nous l'étudions, comme étant *devenu* tout ce qu'il est, et comme étant déjà à ce même instant tout ce qu'il est susceptible de devenir jusqu'à ce que la mort le surprenne et interrompe son vieillissement. Alors, mais alors seulement, ce qu'il aura été se confondra avec ce qu'il est, si nous entendons par là que ce qu'il est, il risquait constamment de ne pas l'être, il pouvait ne pas l'être dans la mesure où, précisément, il avait toujours à l'être. C'est pourquoi, même si Michu, qui semble condamné dès les premières pages à subir un sort tragique, doit être considéré comme le personnage du roman en qui toutes les formes de liberté, toutes les possibilités, seront progressivement éliminées au profit de celle qui n'a jamais cessé de le concerner absolument, c'est-à-dire de la mort, c'est de la durée plus ou moins longue de cette élimination que se dégagera pour nous le sentiment que nous avons de son existence authentique. Il vivra d'autant plus intensément que nous serons davantage convaincus qu'il ne vit que pour mourir et que seule la mort est susceptible de donner à chacun de ses actes la signification qui lui manque. Michu n'est donc lui-même, il n'est pleinement ce qu'il est au moment où nous le considérons, que si nous envisageons ses gestes, ses intentions, ses actions, dans la totalité des déterminations présentes, passées ou futures qu'ils impliquent. Dès lors, Michu ne peut plus nous échapper. Il nous apparaît dans sa réalité profonde, dans ce qu'il est authentiquement. Car, maintenant, sa présence est devenue pure transparence; et, ce qu'elle nous indique en se dévoilant, c'est la présence d'un être *autre*, de l'être qu'elle sous-entend et sans lequel elle ne serait

rien. Ainsi, Michu n'est réellement lui-même que si nous avons compris qu'il est toujours question, dans son être, d'un être *autre* que lui, question de l'être qui lui sera fatal et que Balzac a personnifié sous le nom de Corentin. Michu n'est donc pas n'importe quel personnage; il est cet homme en qui l'on découvre les raisons mêmes de l'apparition du plus fin des agents de la police secrète depuis le Directoire jusqu'à la Monarchie de Juillet, le « phénix des espions »¹¹⁰. En d'autres termes, il joue pour ce dernier le rôle que joue Lucien de Rubempré pour Vautrin; il est l'homme dont Corentin a besoin pour intervenir dans le récit. Qu'il soit prisonnier du milieu dans lequel il vit, de la situation dramatique qui le concerne et des circonstances spéciales, imprévues pour lui, dans lesquelles le précipite chacun de ses actes, ce n'est pas seulement une évidence, c'est une nécessité. Il vit sa mort comme Lucien de Rubempré vit son avilissement, comme Mme d'Aiglemont vit les conséquences tragiques de son erreur, comme Albert Savarus vit l'impossible possibilité de réaliser cet idéal de pureté sans lequel, à ses yeux, l'existence n'a pas de prix, comme Engénie Grandet vit le drame d'une conscience impuissante à s'arracher à l'espèce de fixation que provoque dans la pensée une déception passée, si violente qu'elle ne peut plus être dépassée, comme Calyste enfin vit la passion qui le dévore. Mais Calyste, c'est aussi, en un sens, Balthazar Claës, Raphaël de Valentin, Gobseck, Grandet, Frenhofer, Gambaro, maître Cornélius, Ruggieri, Melmoth, Sarrasine, le vieux Bartholoméo Belvidéro, le baron Hulot, Valérie Marneffe, la cousine Bette, le duc Calaneo, Paquita et tant d'autres. Ils sont tous dévorés par une passion dominante. L'un n'a d'yeux que pour une femme, l'autre ne rêve que de richesses fabuleuses; celui-ci veut s'emparer du pouvoir, il veut régner, dominer, remplacer la Providence, s'égalier à Dieu; celui-là se plonge dans la débauche, s'adonne à tous les plaisirs, risque tout ce qu'il possède au jeu, prétend se mesurer avec le hasard. Tous n'aspirent qu'à s'élever; rares sont ceux qui nous donnent l'impression d'être satisfaits de leur condition; la plupart se précipitent tête baissée dans l'action, comme si l'amélioration de leur sort, l'augmentation de leur bien-être, leur bonheur, dépendaient d'elle seulement. C'est pourquoi, jusqu'au moment où ils perdent leurs illusions, ils ne doutent guère de leurs moyens; prompts à s'enthousiasmer, ils confondent sou-

vent possibilité et réalité : « N'avons-nous pas tous, plus ou moins, pris nos désirs pour des réalités¹¹¹ ? » s'écrie Raphaël de Valentin. Ils ont foi en leur étoile, en cet avenir qu'ils peuplent de leurs projets et qu'ils considèrent comme « une terre promise¹¹² ». Leur ambition, leur égoïsme, leur soif de nouveautés, leurs souffrances, leurs déceptions, tout les invite à s'arracher à leur passé, à fuir l'instant présent. On dirait qu'ils éprouvent le besoin de se perdre de vue, de s'oublier ou de se dépasser, tant ils sont « pleins de choses qui [les] jettent au-dehors¹¹³ », tant ils semblent incapables de se satisfaire de ce qu'ils ont, tant ils paraissent obsédés par l'idée de jouir plus purement ou plus goulûment de la vie. Minna et Wilfrid cherchent à réaliser un idéal de pureté et de perfection; seule Séraphita s'élève jusqu'à cet état de sainteté vers lequel tendent Benassis, le médecin de campagne, l'abbé Bonnet, le curé de village, et Mme la baronne Le Chantre de la Chanterie. Claës s'élance à la poursuite de la pierre philosophale, Crevel et Hulot sacrifient tout à leur carrière galante, Pons ne songe plus qu'à sa collection de tableaux et d'objets d'art, Chaboisseau est un passionné du style grec comme le baron de Watteville est un passionné du tournage sur bois; Colleville, enfin, passe ses loisirs à « chercher l'horoscope des hommes célèbres dans l'anagramme de leurs noms¹¹⁴ ». « Erigeant l'anagramme en science, il prétendait que le sort de tout homme était écrit dans la phrase que donnait la combinaison des lettres de ses noms, prénoms et qualités » (*ibid.*). Bref, on dirait que la plupart des personnages de *La Comédie humaine* n'ont plus qu'un souci, qu'une préoccupation : échapper à la monotonie, à l'ennui, à la tristesse, aux tourments de l'instant donné, parce qu'ils sont tous inquiets d'eux-mêmes, parce qu'ils sont tous animés du fol espoir de percer un jour le secret de leur destinée. En un sens, ce sont des joueurs, des joueurs de la pire espèce, qui risquent tout ce qu'ils possèdent, leur situation, leur honneur, leur existence même, tout, jusqu'au bonheur de ceux qu'ils aiment. Ce sont « des Titans¹¹⁵ » qui, par-delà leur passion ou leur vice, leur folie ou leur monomanie, ne craignent pas de « se mesurer avec le hasard¹¹⁶ », qu'ils considèrent comme « l'ensemble des mouvements d'une force qui nous est inconnue, et qui meut le monde » (*ibid.*). Ainsi, cet effort qu'ils font pour se dépasser, pour vivre par anticipation ou pour jouir intuitivement, cette volonté de

puissance dont ils sont la vivante expression et qu'ils éprouvent chaque fois qu'ils cherchent à se projeter loin au-devant de leurs prétentions, ce besoin qu'ils ressentent de s'enfoncer toujours plus profondément dans le rêve, l'illusion, le ravissement, n'est-ce pas là ce qui constitue l'essence authentique du héros balzacien, de cet être passionné outre mesure, qui demande à la passion de le transporter dans les sphères supérieures, au milieu d'un flot de voluptés sans cesse renouvelées ? Car, et cela est évident, rien n'échappe à la passion dans *La Comédie humaine*. Elle s'y manifeste sous toutes les formes imaginables : passion de l'aventure, passion du jeu, passion du pouvoir, volonté de puissance, rage de vivre, idée fixe, nécessité de parvenir, de s'élever, de triompher. Passions idéales, passions vulgaires, passions avouées, passions secrètes. Passions dévorantes de toute manière. « Faut m'obéir¹¹⁷... » dit la Cibot au pauvre cousin Pons. « Je serai sur le testament... Je m'en sarge¹¹⁸ ! » réplique-t-elle à son mari en son affreux jargon. « Allons, gamin ! laisse-moi conduire la barque » (*ibid.*), ordonne-t-elle au ferrailleur Rémonencq. « Je vous épouserai, moi¹¹⁹ ! » dit le duc d'Hérouville à Mlle de Grandlieu. « Etre aimé d'elle, ou mourir, tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même¹²⁰. » « Choisissez entre la vie ou la mort. Votre réponse¹²¹ ? » demande Carlos Herrera à Rastignac. Qu'il s'agisse des gens du peuple, des gens du monde, des artistes ou des malfaiteurs, quel que soit l'objet de leur amour, de leur haine, de leur convoitise ou de leur cupidité, c'est toujours avec frénésie qu'ils le désirent. Rares sont ceux qui, à l'exemple du petit Sébastien de la Roche, affirment : « Je n'aime point à regarder ce que je ne saurais avoir¹²². » De la Cibot à Vautrin, ils font tous preuve de la même volonté de puissance. Même prétention et même assurance. Mêmes exigences. Ce sont tous des dévorants, les uns soumis à « la férocité du Vice¹²³ », les autres emportés par un furieux délire de possession, quelques-uns enfin entraînés vers un idéal souverain. Ainsi, les actions de ceux qui prétendent « [se] charge[r] du rôle de la Providence¹²⁴ » ont des effets comparables à ceux que les déshérités, les sacrifiés, les impuissants attribuent au hasard. Tant il est vrai que dans *La Comédie humaine* la notion de hasard est une idée de vaincus.

« La passion est toute l'humanité. Sans elle,

la religion, l'histoire, le roman, l'art seraient inutiles¹²⁵. »

« En effet, l'homme n'existe que par une satisfaction quelconque. Un homme sans passion, le juste parfait, est un monstre, un demi-ange qui n'a pas encore ses ailes. Les anges n'ont que des têtes dans la mythologie catholique¹²⁶. »

« Il n'y a pas d'homme grand possible sans la passion¹²⁷. »

« Tous les grands talents respectent et comprennent les passions vraies, ils se les expliquent et en retrouvent les racines dans le cœur ou dans la tête. Selon Joseph [Bridau], son frère aimait le tabac et les liqueurs, sa vicille maman Descoings aimait les ternes, sa mère aimait Dieu, Desroches fils aimait les procès, Desroches père aimait la pêche à la ligne, tout le monde, disait-il, aimait quelque chose. Il aimait, lui, le beau idéal en tout¹²⁸... »

Cependant, l'exemple de Michu, qui tendait à démontrer que le personnage balzacien reste, d'un bout à l'autre du récit, prisonnier de l'ambiance dramatique et du milieu dans lesquels son existence s'écoule, semble être contredit par le fait que souvent le héros de *La Comédie humaine* agit, réagit et se comporte comme s'il était le maître de sa destinée, comme s'il était libre de choisir son destin. Vautrin prétend devenir antre en s'emparant de l'âme de Lucien. Il la lui achète. Raphaël de Valentin, qui aspire à la toute-puissance, signe le pacte auquel avait renoncé Rastignac. Bartholoméo Belvidéro prétend se survivre, comme le Centenaire. Renée de Maucombe vit à la fois en Louise de Chanlien et en ses enfants, comme Mme de Mortsauf, comme le père Goriot, comme la mère de Philippe Bridau. Et que dire de la cousine Bette, si obsédée par l'idée de se venger, qu'elle ne parvient pas, elle non plus, à se résigner ! Dès l'instant où le bonheur de vivre auprès du sculpteur Steinbock lui est refusé, elle ne songe plus qu'à puiser dans la haine qu'elle éprouve contre ceux qu'elle rend responsables de son malheur, la force de surmonter sa profonde affliction. Le sort que l'existence lui réserve, cette fatale destinée, qui se compose de la somme de tous ses espoirs trompés, elle l'accepte précisément parce qu'elle y découvre la source inépuisable de son farouche ressentiment. En d'autres termes, elle supporte son malheur avec d'autant moins de difficulté qu'il lui fournit l'occasion, tant

de fois espérée, de bouleverser et de ruiner, sans regrets ni remords, la vie et le bonheur de ceux qu'elle exècre. Ce qui revient à dire que la cousine Bette arrive, sans trop de peine, à substituer aux joies et aux plaisirs d'une union à laquelle elle est contrainte de renoncer, la jouissance anticipée que lui procure l'idée d'une vengeance implacable et brutale. C'est pourquoi elle ne voit pas, dans l'instant qui passe, l'image de son propre vieillissement. Ce qu'elle y trouve avant tout, c'est la certitude que le moment, tant désiré, où elle assistera à l'accomplissement de son vœu le plus cher, est sur le point de se présenter. Qu'importe, dès lors, la fuite du temps, puisque chaque minute qui s'écoule emporte avec elle une partie de cette durée inutile et lassante, dont se compose l'attente du dénouement souhaité ! D'ailleurs, remarquons-le, comme rien ne saurait être perdu dans cet univers où tout est plein, où tout se tient et où tout s'enchaîne, cette attente n'est pas vaine, puisqu'elle permet à l'atroce vieille fille de mûrir ses infâmes projets.

Ainsi, par son côté passionné, sa détermination inflexible à faire le mal, sa haine implacable, les intentions diaboliques qu'elle nourrit, l'outrance et la démesure de sa vengeance, la cousine Bette est bien un personnage typiquement balzacien. Elle est de la race de ces héros qui, chaque fois qu'ils s'engagent dans la lutte où les poussent une ambition excessive, un désir immodéré, l'envie, la fureur de vivre, la folie, nous révèlent à travers l'idée fixe qui les aveugle, la passion qui les dévore ou l'illusion qui les séduit, un aspect trop souvent méconnu des ressources formidables, bonnes ou mauvaises, inhérentes à notre condition humaine. Elle tient de ces êtres qui, parce qu'ils jouissent du privilège de ne jamais douter de leurs dispositions, de leur liberté, de leur puissance ou de leurs droits, participent à la vie comme on participe d'ordinaire à une course au trésor. Elle est du nombre de ces créatures complexes, plus vraies peut-être que réelles, qui, parce qu'elles aspirent toujours au premier rang ou qu'elles agissent toujours en fonction d'un absolu, s'épuisent dans les actions où les entraînent leur folle ambition, leur insatiable avidité.

Mais une fois encore, que sont-ils, en eux-mêmes, ces êtres qui paraissent jouir d'une liberté d'action presque illimitée, et qui se trouvent, pourtant, enfermés dans un

univers où règne une ambiance si particulière et si bien déterminée, que tout s'y déduit, tout s'y enchaîne, tout y est fatal, selon une formule, qu'à plusieurs reprises Balzac s'est plu à répéter ?

Jusqu'ici, nous nous sommes surtout préoccupé de mettre en évidence la complexité des rapports que la création de *La Comédie humaine* fait surgir — parce qu'elle les implique comme une nécessité sous laquelle tombe tout ce qui la concerne de près ou de loin — entre la réalité extérieure, l'œuvre et le créateur de cette œuvre. Afin de préciser encore tout ce que nous avons dit à ce sujet, afin de dévoiler avec plus de clarté l'unité de structure sur laquelle repose l'édifice balzacien et d'être en mesure, enfin, de la reconnaître sous les mille et une formes qu'elle revêt, les nombreuses exigences dont elle s'accompagne et les « anomalies » que parfois elle présente, il importe que nous pénétrions maintenant jusqu'au cœur des personnages qui peuplent ce monde, et que nous définissions la valeur et le sens de la liberté dont ils jouissent, chaque fois qu'ils se proposent d'agir.

Pourquoi font-ils quelque chose plutôt que rien ? Pourquoi font-ils ce qu'ils font plutôt qu'autre chose ? Pourquoi, ce qu'ils font, le font-ils ainsi plutôt qu'autrement ? Bref, nous nous efforcerons de comprendre ce qu'ils sont, en eux-mêmes, ces êtres dont les intentions, les tentatives, les pensées ou les actions, nous concernent parfois au point de nous émouvoir, de nous troubler et de nous bouleverser intérieurement ¹²⁹.

III

L'être de la conscience du héros balzacien, à l'instant où il s'interroge, n'est pas une conscience d'être plus ou moins satisfaite de ce qu'elle est, mais une conscience radicalement malheureuse de son état, une conscience qui doute, une conscience qui se cherche, une conscience rongée intérieurement. Quelle que soit, par ailleurs, la situation ou la position sociale du personnage de *La Comédie humaine*, quels que soient le nombre, la valeur ou l'importance des succès dont il est en droit de s'enorgueillir, il est rare qu'il se satisfasse de ce qu'il a

acquis, qu'à la vue de ce qu'il possède il n'esquisse pas un geste de déception ou qu'il ne se livre pas à quelque mouvement d'humeur, dès qu'il se retrouve, soit dans la solitude, soit par la méditation, en présence de celui qu'il est devenu. Un être insatisfait, un être mécontent. Bien entendu, il lui arrive d'être heureux, d'éprouver un élan de joie, de s'enthousiasmer, à l'annonce de telle ou telle nouvelle, à la vue de tel ou tel spectacle, d'être ravi, d'être transporté, à certains moments, dans certaines circonstances, à la suite de certains événements. Presque toujours, cependant, son plaisir est de courte durée. Ambitieux, il aimerait avoir plus qu'il n'a; envieux, c'est le bien d'autrui qui le fascine; artiste, il se tue à réaliser un rêve; savant, il s'élance à la poursuite de l'Absolu; amoureux, il succombe aux folles passions; heureux, il craint la fuite du temps, tremble pour son bonheur ou pour celui des autres. Il a le sentiment de se déplacer dans un monde où rien n'est stable, où tout est soumis au devenir, où tout est toujours remis en question. C'est un être qui, à force de s'interroger sur son être, finit par découvrir, selon les occasions, une infinité de réponses qui, aussitôt, font surgir une infinité de nouvelles questions; un être qui ressent une sorte de vertige à être, parce que rien, en fait, ne l'oblige à être plutôt ainsi qu'autrement. Un être insatisfait, qui pousse son insatisfaction jusqu'à être insatisfait d'être toujours mécontent, et qui ne peut, par conséquent, renoncer au bonheur, quelque profonde que soit sa déception. Un être de désirs, un être de passions, et, naturellement, un être d'action, qui cherchera, précisément dans l'action, le moyen d'oublier cet être insatisfait dont l'image lui est sans cesse renvoyée par le miroir de sa propre conscience. Un être souvent capable des efforts les plus insensés, pourvu qu'il soit assuré d'échapper à la solitude, pourvu qu'il soit rassuré quant au sort qui l'attend.

« Mais, apprendis ceci, grave-le dans ta cervelle encore si molle, [dit Vautrin à Rubempré] : l'homme a horreur de la solitude. Et de toutes les solitudes, la solitude morale est celle qui l'épouvante le plus. Les premiers anachorètes vivaient avec Dieu, ils habitaient le monde le plus peuplé, le monde spirituel. Les avares habitent le monde de la fantaisie et des jouissances. L'avare a tout, jusqu'à son sexe, dans le cerveau.

La première pensée de l'homme, qu'il soit lépreux ou forçat, infâme ou malade, est d'avoir un complice de sa destinée. A satisfaire ce sentiment, qui est la vie même, il emploie toutes ses forces, toute sa puissance, la verve de sa vie¹²⁹. »

Cependant, s'il se précipite si souvent dans l'action, c'est moins en raison des avantages ou des plaisirs qu'elle lui fait entrevoir, que parce qu'elle se présente à lui comme le seul moyen dont il dispose pour s'arracher à la méditation et échapper à la pensée qui tue :

« — Je voulais vous dire un secret, le voici : la pensée est plus puissante que ne l'est 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, car elle vivifie et tue. Mes expériences ont été faites à plusieurs reprises pour résoudre ce problème, et je suis convaincu que la durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée¹³¹... »

« Ce ne sera pas une des moindres occupations de la Physiologie actuelle que de rechercher par quelles voies, par quels moyens une pensée arrive à produire la même désorganisation qu'un poison¹³²... »

« [Certaines pensées] ont la rapidité de ces acides qui tuent en s'évaporant¹³³. »

Ainsi, il semble que, pour échapper à la solitude et vaincre cette manie de penser qui s'empare de lui et risque de le plonger dans la torpeur de la mort, le héros balzacien dispose seulement des ressources de l'action, et d'aucune autre. Dans ces conditions, il est clair que son être tout entier se trouve orienté vers l'extérieur, vers ce qu'il n'est pas et vers ce qu'il n'a pas. Il cherchera à substituer aux hasards de la vie les libres décisions de sa propre volonté, ce qui revient à dire qu'il profitera de la nécessité impliquée par l'existence, qui veut que tout être vivant, réel et non chimérique, soit présent dans un monde, pour marquer le monde de sa présence. Cette orientation n'est donc pas motivée de l'extérieur. Elle dérive de la nature même de l'être de tout existant, qui n'existe que dans la mesure où en lui l'être est toujours en question. Etre, c'est déjà être là,

devant soi, au milieu des autres, avoir une raison d'être, ne plus être pour rien, puisque la partie essentielle de l'être se situe au delà de lui-même, dans le champ *a priori* illimité de ses possibilités. La réalité d'un tel être est d'autant plus évidente qu'elle est sous-entendue par tout ce qui l'entoure, en ce sens qu'elle est le complément significatif sans lequel les choses resteraient plongées dans l'indétermination et ne parviendraient pas à s'organiser en un milieu cohérent. Quelle autre raison d'être un être aussi catégoriquement sollicité pourrait-il avoir, sinon celle d'être, en fait et en droit, dans le seul monde qui lui convienne, celui qui le concerne absolument ? Et, dans la mesure où il est cette source d'espoirs et d'illusions d'où rayonne la vie, ce que l'être balzacien découvre dans son premier moment d'existence, ce n'est pas seulement le monde, mais la nécessité de s'y lier et de s'y répandre, ce n'est pas seulement un espace, mais l'envie de le parcourir, ce n'est pas seulement une durée, mais la volonté de vivre extatiquement, d'une manière à la fois spontanée et simultanée, dans les trois déterminations du temps. « Il a horreur de se sentir limité à sa seule conscience d'être, détaché du monde et du temps, enfermé dans l'enceinte du présent. Il faut qu'il se sente vivre dans un moment qui baigne dans le temps, qui s'environne d'étendues. C'est le moment d'une pensée qui exige, autour d'elle et devant elle, un monde où elle puisse se déverser, se dérouler, se posséder ¹³⁴. »

S'il est vrai qu'en premier lieu l'être balzacien se situe au-dehors, il est absurde de penser qu'il puisse se trouver à l'extérieur des limites du monde qu'il signifie par sa seule présence. Extériorisé dans le projet ou dans l'objet de son désir, il ne cesse d'être, pour lui-même, un pur et simple rapport à soi. Et cela n'est pas difficile à comprendre. Lorsqu'il se déploie hors de lui, l'espace libre dans lequel il pénètre est la région d'être où il apparaît à travers la multiplicité de ses formes possibles. Il se perdrait dans la plus parfaite des abstractions, si la magie de l'ambiance qui lui confère la dignité d'un être particulier bien défini n'était pas déterminée à son tour par l'élimination progressive de toutes ses raisons d'être au profit de la seule qui, dès le point de départ, avait une chance d'être réalisée jusqu'au bout. Quelle que soit pourtant la fureur de son transport, quelle que soit la violence avec laquelle il se jette dans

l'aventure où le précipite son être, il est impossible de le confondre avec l'objet de son désir, puisque celui-ci n'est jamais plus que l'objectivation de ce qu'il est vraiment. Comment se réduirait-il à la chose convoitée, puisque même lorsqu'il la possède pleinement, il ne cesse d'être dans l'acte par lequel il la possède, puisque même lorsqu'il la transforme par son acte de possession, c'est lui qui se réalise ? Car, que peut-elle être, elle, sinon l'occasion et jamais la cause d'une telle réalisation ? Ce sont les exigences de l'analyse qui nous contraignent à décomposer l'être balzacien en ses deux moments. Dans la mesure où il est projeté dans le milieu ambiant, il ne se manifeste à nous qu'à travers son extériorisation. Il est entraîné au-dehors par la démarche impliquée par son être, démarche essentielle, puisqu'elle détermine, croyons-nous, la forme de l'univers romanesque où elle se déroule. Mais dans la mesure où cette projection hors de soi dépend de la nature de l'être qui est le sien, dans la mesure donc où celui-ci se maintient dans son être à la condition de le dépasser continuellement, il apparaît alors comme le principe énergétique, la source d'où jaillissent les flots de vie qui animent l'univers balzacien. Parce qu'il est l'être en qui et par qui s'exprime le désir, il est gros des seules forces qui le jettent au-dehors. S'il existe, c'est d'abord parce qu'il est l'être en qui le manque d'être qu'il est tend à se nier. Cependant, si ce manque d'être qu'il recouvre était comparable au pur néant plutôt qu'à l'absence de quelque chose, qu'à un vide d'être, il ne se nierait pas. Pour qu'il se nie, il faut qu'il soit encore de l'être sous une certaine forme : la forme qu'a l'être précisément quand il n'est pas.

De même, comment l'être serait-il en rapport avec le monde, si le monde n'était pas déjà en lui sous la forme du désir qui le projette au-dehors ? Si l'être n'éprouvait pas en lui la nécessité fondamentale de s'actualiser et de s'accomplir dans et par le monde ? S'il n'était pas lui-même le *devenir-monde* du projet qu'il est ? Car, à supposer qu'il ne soit pas le complément significatif du monde, pour quoi celui-ci existe-t-il, sinon pour rien ? Il n'y a donc pas, d'un côté, un être, et de l'autre, un monde. L'être du personnage balzacien est conçu pour se réaliser dans le monde et le monde pour soutenir cette réalisation. L'être se trouve ainsi dans le monde sous la forme du désir ; quant au monde, il se dévoile à l'être

comme le complément du désir, comme l'objet qui l'apaisera. C'est pourquoi aussi il est dans l'être sous la forme d'une sorte de tron d'être que l'être tend à combler : un vivant appel à la vie.

Tel est, dans *La Comédie humaine*, le sens profond de l'analogie. Que Balzac en fasse un fréquent usage, c'est une nécessité que l'on comprend. Entre Schmuque et la chambre où il vit, entre Popinot et son appartement, entre Carlos Herrera et Lucien de Rubempré, entre Vautrin et Paris, entre Etienne d'Hérouville et l'Océan, entre l'action et la passion, le hasard et la fatalité, le bien et le mal, le réel et l'irréel, l'énergie et l'inertie, la volonté de puissance et la torpeur ou l'anéantissement, il n'y a pas d'autres rapports. L'un est toujours la forme qu'a l'autre lorsqu'il n'est pas. Les choses sont ce qu'elles sont grâce au désir que nous avons de les posséder. Elles ne sont rien aussi longtemps qu'elles n'épousent pas la forme d'un de nos besoins. En nous, l'objet du désir n'est plus comparable à une chose; car, dès qu'il se manifeste, il apparaît du côté du sujet comme le manque d'être qui en lui tend à se nier. Qu'est-ce que l'analogie, sinon l'expression, au niveau de la réalité extérieure, de l'unité idéale impliquée par la synthèse totalisatrice, que la création balzacienne effectue au sein de l'univers sensible entre les moments et les éléments qui le composent ? Sous la coupole d'un édifice, à l'instant où le soleil brille juste au-dessus de lui et où les jeux de l'ombre et de la lumière sont en parfaite harmonie, c'est dans l'esprit, c'est dans la pensée, c'est dans l'homme que l'unité de l'ensemble se reconstitue. Et elle s'impose à lui avec une telle évidence que la valeur qu'il accorde au tout ne s'explique que si les parties éclairées projettent des taches sombres et que les tons obscurs engendrent des surfaces brillantes; *que si l'ombre est encore de la lumière*.

De ce point de vue, on comprendrait à nouveau difficilement que, dans l'univers balzacien où la cause s'éteint toujours dans son effet et où le moindre événement est intégré au récit, le hasard qui se mêle au drame ne soit pas une forme de fatalité. Si la vie de Taillefer est entre les mains de Vautrin, si l'honorabilité de Birotteau est entre celles de du Tillet, si le curé de Tours se trouve sur le chemin de Troubert, Rubempré sur celui de Carlos Herrera, si dans la maison de Pons il y a la Cibot, dans celle d'Adeline Hulot la cousine Bette, ou

le comte de Sérizy dans le coucou de Pierrotin, il est clair que les rapports qui concernent chacun de ces êtres sont tout différents de ceux qui d'ordinaire s'établissent entre les hommes. La peau de chagrio, que Raphaël de Valentin accepte d'éprouver pour son malheur, ne se trouve pas dans le fabuleux magasin du vieux marchand d'estampes de la même manière qu'un tableau est exposé au Louvre. Celui-ci existe pour tout le monde. Il appartient à chacun, précisément parce qu'il n'est à personne. L'autre n'a de signification que pour un jeune homme désespéré et las de la vie, qui, parce qu'il ne lui reste plus que cette carte à jouer, choisit de vivre passionnément. Dans le monde de la réalité quotidienne, où la tension est moindre entre les êtres et les choses, on se rencontre, on se coudoie, on est placé les uns à côté des autres, et souvent cela ne tire pas à conséquence. Dans l'univers balzacien, au contraire, les personnages ne sont pas seulement placés les uns à côté des autres. Ils sont tous ensemble enveloppés dans la plus dramatique des atmosphères et, comme ils font partie de la même totalisation, des relations très étroites s'établissent entre eux. En fin de compte, ils sont toujours concernés par tout ce qui les entoure. C'est pourquoi ils sont face à face. Bien sûr, si *La Comédie humaine* n'était pas ce monde déterminé et achevé, qui est là, devant nous, comme un tout organisé et structuré, dont la réalité finit par s'imposer d'elle-même, on aurait raison d'affirmer que le drame balzacien dépend d'un simple hasard. Cependant, avouer que l'intervention du hasard est nécessaire dans telle ou telle circonstance pour produire tel effet, c'est admettre du même coup que rien ne vient de rien, que tout est lié, que tout s'enchaîne, que tout est fatal. Assurément, Lucien aurait pu ne pas rencontrer Carlos Herrera à la fin d'*Illusions perdues*. Mais alors, il n'y avait plus rien à dire à son sujet. Il sortait des limites de l'œuvre. Or, cela est évident, la fatalité, ce n'est pas quelque chose qui se situe à l'extérieur du personnage, quelque chose qui, par rapport à lui, est transcendant. Elle est en lui comme n'importe laquelle de ses possibilités; c'est par lui qu'elle intervient dans le monde, dans son monde qui est aussi celui des autres. C'est d'ailleurs ce que Lucien reconnaît dans la lettre qu'il adresse à sa sœur au moment où il a perdu ses dernières illusions : « Dans beaucoup de familles, il se rencontre un être fatal qui, pour la famille,

est une sorte de maladie. Je suis cet être-là pour vous¹⁸⁵. » Il arrive encore que le héros balzacien, sans jamais cesser de porter malheur aux autres, soit frappé par le destin qu'il provoque par ses actes. Il semble alors que, comme Taillefer, il assiste à la mort de l'autre comme à sa propre mort, qu'il se suicide par le crime qu'il commet. En assassinant le riche négociant allemand Walbenfer, et en laissant croire que le meurtre a été commis par son ami Prosper Magnan, Taillefer se situe dans la sphère redoutable où se ment Vautrin. C'est lui, et lui seul, qui provoque l'intervention du forçat qui ruinera ses espérances en tuant son fils. Cependant, ce qui importe surtout, c'est que Taillefer soit devenu vulnérable, qu'il soit dès maintenant exposé aux malheurs, et qu'il se trouve dans une situation telle qu'il ne puisse pas ne pas être frappé à mort. Et comme toujours, dans *La Comédie humaine*, il suffit d'un rien pour que, à ce moment-là, le destin s'accomplisse. Un jour, assistant au banquet offert par un de ses amis, Taillefer est obligé d'écouter la terrible histoire de *L'Auberge rouge*, l'histoire de son meurtre, qu'un des convives raconte dans toute son horreur, à la prière de la jeune fille de la maison. Il devient blême, se sent mal et doit se retirer en proie à une violente crise de névralgie. Peu de temps après, on apprend la nouvelle de son décès, survenu comme par hasard.

Ce n'est là qu'un exemple. Et pourtant, où voudrait-on que les du Tillet agissent, si ce n'est dans l'ombre des Birotteau ? De même, pour que la cousine Bette existe vraiment, pour que Balzac puisse la décrire et le lecteur la comprendre telle qu'elle est en elle-même, il ne suffit pas qu'elle apparaisse dans telle ou telle circonstance; il faut, très précisément, qu'elle se trouve en face d'Adeline Hulot. La personne qui peut paraître partout, parce que partout elle est à sa place, finit par ne plus avoir de visage. Dans *La Comédie humaine*, ce ne sont pas les personnages qui reparaissent le plus souvent qui ont le plus de réalité.

Pris isolément, dans la sphère de ses pensées, au niveau de son rêve, Albert Savarus n'est plus qu'une superbe affirmation de l'être, une abstraction. Il serait inaccessible et s'évanouirait dans la plus pure des indéterminations, si son rêve et ses pensées, son bonheur et son avenir n'étaient pas en rapport avec la passion qu'il éprouve pour la duchesse d'Argaiolo. Tout ce qu'il

est, tout ce qu'il fait, il l'est et le fait par amour. Son ambition, ses succès, sa valeur, sa grandeur d'âme, sa noblesse, la force de son caractère, sa volonté, son assurance et sa patience, son génie, il doit tout à cette puissance qui le transfigure, à l'amour qu'il ressent, à l'amour qu'il inspire. Il doit tout à un sentiment unique, absolu, excessif, et c'est là, précisément, son malheur. Il suffira d'un rien pour que soient ruinées les espérances les plus chères de cet être sublime en soi : « Mon Dieu! combien je t'aime. Hélas! j'ai mis trop de choses dans mon amour et dans mes espérances. Un hasard qui ferait chavirer cette barque trop chargée emporterait ma vie¹⁸⁶. » Il sera d'autant plus facilement la proie de la volonté infernale que déploie Rosalie de Watteville, qu'il est animé par une passion exclusive. Et ce hasard dont il parle, ce sera elle, Rosalie, qui le personifiera, mais ce sera lui, Savarus, qui le provoquera. A cause de la passion qui le dévore, il attirera sur lui « un de ces coups attribués au hasard¹⁸⁷ ». Ce hasard-là, c'est lui qui le fait naître, c'est pour lui qu'il se manifeste, c'est par lui qu'il existe. En d'autres termes, il n'y a pas de hasard ou le hasard n'est pas ce que nous croyons. Tout n'est que Providence ou Fatalité dans l'univers balzacien, parce que les déterminations fondamentales de l'existence sont repensées et interprétées en fonction d'une seule idée essentielle : le drame, la nécessité dramatique; parce que chaque fait, chaque événement, chaque action, le personnage dans toute sa complexité, le milieu dans toute sa diversité sont rapportés à un principe unique, un principe imaginaire, imposé par les exigences mêmes de l'œuvre. Le détail vrai, le geste significatif, l'authenticité de l'acte décisif, la réalité des situations, la vraisemblance du récit, tout dépend de la cohérence de la vision d'ensemble, de l'harmonie et des rapports qui se dégagent de la présentation, de la description, de la préparation et de la justification de chacun des éléments constitutifs. Il faut que des nécessités surgissent de partout. Il faut créer des liens indestructibles, transformer une vie en destin, signifier chaque chose, afin que tout soit concerné par tout, créer une véritable confusion d'être entre l'être qui exprime un désir et l'objet de son désir, afin que tout s'enchaîne, que tout se déduise, que tout soit conçu sous l'étreinte de la fatalité. Pas de contingence, pas d'indétermination. Ce qui est doit être nécessairement, ce qui n'est pas

doit être impossible. Ainsi, l'objet de la passion, l'objet du désir de chaque personnage, sa volonté, sa pensée, son ambition, dont la forme épouse toujours si servilement les contours que son action ou celle des autres découpe dans la réalité extérieure, il faut encore que ce soit la nécessité, la fatalité, qui les dessine, les précise et les détermine :

« Ce n'était plus une admiration, un désir, mais un charme, une fatalité¹²⁸. »

Etienne d'Hérouville et l'Océan, Raphaël de Valentin et la peau de chagrin, le père Goriot et ses filles, Gobseck et l'or que seraient-ils l'un sans l'autre, alors que le drame n'est déjà plus que l'expression de l'analogie qui les concerne ? Alors que cet autre en présence duquel ils se trouvent, c'est encore eux-mêmes, mais *en face* ? Corentin, c'est Michu, mais du côté de la police judiciaire, et Michu, c'est Corentin, mais du côté de l'insoumission et de la révolte contre l'empereur. Qu'est-ce qui les sépare ? Leur caractère, leurs dispositions, leur genre de vie, leur physionomie, leur comportement ? Non. Ce qui nous empêche de les confondre, c'est qu'ils se font face. Car, pour que le drame éclate dans l'univers balzacien, il n'est pas nécessaire d'être deux, il suffit d'être *double*. Nous avons déjà fait remarquer que la réalité d'un personnage aussi important que Vautrin dépend moins de ce qu'il est ou de ce qu'il fait, que de la présence à ses côtés de cet autre lui-même, Rastignac ou Rubempré, sans lequel il ne serait rien. Assurément, Vautrin s'empare de Lucien. Il le domine, le gouverne et le tient. Il en est le maître. Mais précisément, pour jouer le rôle du maître, il faut qu'il ait en face de lui un esclave ; de sorte que l'esclave qu'il renie en lui, Vautrin l'est en Lucien, ou, si l'on préfère, l'acte par lequel Herrera s'empare de Rubempré, c'est aussi l'acte par lequel il se livre au destin. Et cet acte est d'autant plus important qu'il est la condition même de l'apparition de Vautrin dans *La Comédie humaine*. Certes, Vautrin ne s'incarne pas en Lucien, du moins, pas absolument, car nous pouvons tout aussi bien soutenir l'inverse et prétendre que Lucien s'incarne en Vautrin. En fait, il s'agit moins d'une réincarnation que d'une relation essentielle, et nous dirions volontiers, existentielle, entre l'un et l'autre. Car ce qui donne un sens

aux prétentions de Vautrin, c'est l'occasion de s'accomplir qu'il découvre en Lucien. S'ils sont en présence, c'est parce que, pour chacun d'eux, la présence de l'autre est une présence de soi à distance. Sans cette part de lui-même qui se trouve en projet en Lucien, que serait Vautrin ? Que serait-il, si l'obligation de se réaliser effectivement, c'est-à-dire l'obligation de se maintenir à l'être au moyen d'une série illimitée d'actions, n'impliquait pas, pour lui, le risque de provoquer l'irruption du destin dans le champ même de son activité ? Cause de soi, indépendant de tout, puisque alors son essence envelopperait son existence, il ne serait guère plus qu'un symbole, une idée, un de ces êtres chimériques et inconsistants qui n'ont place nulle part. Cependant, pour que cette liaison avec l'autre n'apparaisse pas comme un rapport avec n'importe qui, mais bien comme un lien d'extériorité avec soi-même, il ne suffit pas que les personnages soient décrits à travers leur propre accomplissement, il faut encore qu'ils soient l'un et l'autre déterminés et saisis à l'intérieur de la même totalisation, c'est-à-dire qu'ils soient à n'importe quel moment et chacun à sa manière la double expression sous laquelle se manifeste l'unité du drame en voie d'achèvement. La totalisation qui les concerne n'est donc pas effectuée, elle est en cours, elle est à faire; et, aussi longtemps que les projets de l'un, ses prétentions, ses espérances, semblent pouvoir être réalisés grâce à la présence de l'autre, rien ne s'oppose à ce qu'elle se poursuive jusqu'au bout. C'est pourquoi, s'il convient d'admettre que, du point de vue de la temporalité, les personnages balzacien ne sont plus, dès qu'on les isole ou qu'on les considère séparément, que leur indépassable passé, il faut reconnaître aussi qu'à l'instant où ils se trouvent devant l'autre comme en face d'eux-mêmes, l'avenir qui était tout d'abord bouché s'ouvre alors pour chacun d'eux jusqu'à la mort, jusqu'à l'accomplissement. Si, en eux-mêmes, ils ne sont plus que ce qu'ils ont été, leur rôle s'étant joué au passé, ce qu'ils seront doit être contenu, et en partie dévoilé, par l'autre, par celui qui se trouve devant eux comme le seul rôle qu'il leur reste à jouer, le rôle qu'implique le dénouement de l'œuvre. C'est l'être qui leur sera fatal, Lucien pour sa famille, Carlos Herrera pour Lucien, Béatrix pour Calyste, le mystérieux Parisien pour Hélène d'Aiglemont, Rosalie de Watteville pour Albert Savarus, le savant polonais Adam de Wierz-

chownia pour Balthazar Claës, un être qui a parfois la consistance d'une idée, l'idée de la beauté absolue pour Frenhofer, l'idée du sublime pour Gambarà; un être qui leur est rarement providentiel. C'est l'être qu'ils sont, la condition qui est la leur, comme s'ils n'existaient que dans la mesure où ils acceptent de courir à chaque instant le risque de ne plus exister! C'est pourquoi, en fait, tout tend à l'unité dans l'univers balzacien, au drame à un seul personnage, au drame de *La Peau de Chagrin*, où tout se passe entre le héros et lui-même, au drame de Louis Lambert, au drame de tous les possédés, de tous ceux qui ont soif d'honneurs, d'argent ou de gloire. Tout tend à l'unité, c'est-à-dire à l'immobilité ou, mieux encore, au silence, à l'immobilité et au silence de Pierre Cambremer sur son rocher, à l'immobilité et au silence d'Albert Savarus à la Grande-Chartreuse, à la destruction de la passion de vivre qui dévore Raphaël de Valentin, à cette étreinte passionnée de la vie, qui le tue :

« Ses cheveux étaient épars, ses épaules nues, ses vêtements en désordre, et dans cette lutte avec la mort, les yeux en pleurs, le visage enflammé, se tordant sous un horrible désespoir, elle présentait à Raphaël, ivre d'amour, mille beautés qui augmentèrent son délire; il se jeta sur elle avec la légèreté d'un oiseau de proie, brisa le châle, et voulut la prendre dans ses bras.

Le moribond chercha des paroles pour exprimer le désir qui dévorait toutes ses forces; mais il ne trouva que les sons étranglés du râle dans sa poitrine, dont chaque respiration creusée plus avant, semblait partir de ses entrailles. Enfin, ne pouvant bientôt plus former de sons, il mordit Pauline au sein. Jonathas se présenta tout épouvanté des cris qu'il entendait, et tenta d'arracher à la jeune fille le cadavre sur lequel elle s'était accroupie dans un coin.

— Que demandez-vous ? dit-elle. Il est à moi, je l'ai tué, ne l'avais-je pas prédit ? »

Si l'autre, c'est encore moi, mais en face, que devient alors ma relation au monde ? Qui suis-je ? et qu'est-il ? Je sais que, grâce à cette double présence par laquelle mon être se manifeste, je pourrai dans certains cas atteindre l'objet de mon désir. Mais ce que je ne sais pas, c'est ce que cet objet représente pour moi à l'ins-

tant où je n'aspire plus qu'à le posséder. Et ce que j'ignore aussi, c'est la manière dont il me modifie, c'est-à-dire la réalité de la nouvelle relation que mon désir fait surgir entre moi et le monde. Tel est l'ensemble des questions qui se posent à nous. Nous leur consacrerons la fin de ce chapitre.

Si, dans l'univers de *La Comédie humaine*, l'être est son seul possible, nous devons alors découvrir pour quelles raisons tous les autres possibles lui sont devenus impossibles. L'étude de ce problème nous permettra sans doute de déterminer une nouvelle forme, une nouvelle expression ou manifestation de ce que nous avons nommé jusqu'ici la Fatalité.

IV

A la mort de son père, Raphaël de Valentin se trouve dans une situation désespérée. Il n'a plus ni parents ni amis pour le protéger ou le conseiller. Excepté la petite île sans valeur, située au milieu de la Loire où se trouve le tombeau de sa mère, il ne possède plus rien. Après le remboursement des dettes contractées par sa famille, la succession paternelle à laquelle il a droit s'élève en tout et pour tout aux onze cent douze francs que lui remet le commissaire-priseur qu'il a chargé de la vente du mobilier. Que faire sans appui ni soutien au milieu de l'indifférence générale ? Que devenir lorsqu'on est seul, en proie à tous les malheurs, que l'on doit renoncer à la brillante carrière à laquelle on se destinait et que l'on assiste impuissant à la ruine des projets les plus chers ? « En 1826, à l'âge de vingt-deux ans, vers la fin de l'automne, je suivis tout seul le convoi de mon premier ami, de mon père. Peu de jeunes gens se sont trouvés, seuls avec leurs pensées, derrière un corbillard, perdus dans Paris, sans avenir, sans fortune¹⁴⁰. » Sans fortune, assurément ! Mais pourquoi sans avenir ? N'avons-nous pas reconnu que, dès son premier moment d'existence, l'être du personnage balzacien se manifeste comme un désir d'être, comme un besoin d'exister ? Or, qu'est-ce qu'un être qui a à être son être, sinon un être dont l'existence se déroule au futur ? Renoncer, ne plus

avoir à être, est-ce que cela a vraiment un sens dans l'univers balzacien ? Cependant, d'un autre côté, si le personnage de *La Comédie humaine* n'existe réellement que dans la mesure où son être est au-dehors, devant lui, c'est-à-dire dans le moment à venir, comment concilier la possibilité sans cesse renouvelée d'être autre avec l'idée d'un monde sans hasard, d'un monde soumis au plus rigoureux des déterminismes, puisqu'en lui tout s'enchaîne, tout est plein, tout se déduit ? En un mot, comment être autre et le même ? Comment être autre sans changer ? C'est ce que nous apprendra l'analyse de *La Peau de Chagrin*.

Si le père de Raphaël de Valentin meurt, c'est parce que sa mort entraîne la ruine de son fils et que la suite du récit, notamment la scène du pacte dans le magasin de l'antiquaire, exige pour être compréhensible que le héros soit plongé, comme Lucien de Rubempré sur les bords de la Charente, dans la plus noire des misères et le plus profond des désespoirs. Mais pourquoi nous parler de ce père, alors qu'il était si facile pour le romancier de supposer que Raphaël était orphelin ? Parce que, répondrons-nous, Raphaël de Valentin, pas plus d'ailleurs qu'Etienne d'Hérouville, ne peut être le fils de n'importe qui. Elevé et éduqué par un père qu'il craint d'abord, mais qu'il aime et admire sincèrement par la suite, il est naturel que Raphaël de Valentin embrasse avec enthousiasme la carrière vers laquelle le poussent sa formation, ses intérêts, l'envie de plaire à celui qui lui est cher et la volonté de parvenir et de réussir, de se faire un nom et d'acquérir une fortune. La contrainte où il est n'est plus extérieure, mais intérieure; il se l'impose. Il n'est plus soumis, il se soumet : « Ainsi, le jour où mon père parut en quelque sorte m'avoir émancipé, je tombai sous le joug le plus odieux. Je dus combattre comme sur un champ de bataille, travailler nuit et jour, aller voir des hommes d'Etat, tâcher de surprendre leur religion, tenter de les intéresser à notre affaire, les séduire, eux, leurs femmes, leurs valets, leurs chiens [...]. Je compris tous les chagrins dont l'empreinte flétrissait la figure de mon père [...]. Mes divertissements étaient encore des plaidoiries, et mes conversations des mémoires. Jusque-là, j'avais été vertueux par l'impossibilité de me livrer à mes passions de jeune homme; mais craignant alors de causer la ruine de mon père ou la mienne par une négligence, je devins mon

propre despote, et n'osai me permettre ni un plaisir ni une dépense [...]. Je voulus justifier la confiance de mon père; naguère, je lui aurais dérobé délicieusement une chétive somme; mais portant avec lui le fardeau de ses affaires, de son nom, de sa maison, je lui eusse donné secrètement mes biens, mes espérances, comme je lui sacrifiais mes plaisirs, heureux même de mon sacrifice¹⁴¹ »

Mais à la mort de son père, l'existence de Raphaël se brise d'un seul coup. Il n'a plus personne, il est ruiné. Il doit renoncer à tous ses projets, renoncer à l'avenir auquel il croyait, se retirer du monde et de la société qu'il a fréquentée. Il ne lui reste plus qu'à mourir ou à vivre dans la solitude et l'isolement. Or, on ne meurt pas dans *La Comédie humaine* aussi longtemps que brille une lueur d'espoir. A défaut de fortune, il a acquis de l'expérience et il s'est instruit. Pourquoi ne pas tirer parti de ses connaissances ? Pourquoi ne pas tendre au même but mais avec d'autres moyens ? Raphaël de Valentin renonce donc au monde tout en conservant le secret espoir de le dominer plus tard. Il s'enferme dans une horrible « mansarde aux murs jaunes et sales, qui sentait la misère et appelait son savant¹⁴² » et entreprend deux grandes œuvres, une comédie et une *Théorie de la Volonté*. De leur succès dépendra son avenir. En fait, il renonce à la vie pour vivre. La vie ? Eh bien ! il la saisira pour l'instant dans toute sa profondeur, dans toute la richesse et la variété de ses formes, au niveau de la réflexion et de la pensée. Vivre, ce n'est pas seulement être présent. Vivre, c'est vouloir, c'est ne pas se satisfaire, c'est désirer être autre, c'est se réaliser, s'accomplir. D'où la nécessité de comprendre d'abord ce qu'est un tel vouloir. Autant de raisons qui incitent Raphaël de Valentin à se réfugier dans la retraite et le silence, à s'enterrer vivant au milieu des autres dans son « sépulcre aérien¹⁴³ » et à s'obliger à ne plus voir la réalité extérieure qu'en lui-même. Là, dans sa mansarde, il sera à l'abri du tumulte des passions qui le rongent et qui sont sur le point de le dévorer. Libre de son temps et maître de sa personne, il est à l'instant où nous le considérons en train de réaliser les conditions les plus favorables à l'accomplissement d'un brillant avenir. Prendre conscience, c'est savoir qui l'on est, qui sont les autres, quelles sont les forces qui nous dominent, quelles sont nos chances de

régner et de nous égaler à la société. Prendre conscience, c'est prendre possession. Car, pénétrer les faits jusque dans leurs causes, déterminer la portée d'un événement, la valeur de nos jugements, le nombre de nos moyens, découvrir à travers le pullulement et l'apparente incohérence des actions particulières la manière dont elles s'intègrent au mouvement général de l'Histoire, s'élever jusqu'à la considération et à la compréhension de la loi universelle qui gouverne et les hommes et l'univers qu'ils habitent, n'est-ce pas se préparer à la plus belle des destinées, n'est-ce pas rivaliser de génie avec les plus grands savants, les plus illustres philosophes, n'est-ce pas vivre enfin dans cette sphère des puissances et des dominations dont parle Balzac ? « Nourrissant des idées si contraires aux idées reçues, ayant la prétention d'escalader le ciel sans échelle, possédant des trésors qui n'avaient pas cours, armé de connaissances étendues qui surchargeaient ma mémoire et que je n'avais pas encore classées, que je ne m'étais point assimilées; me trouvant sans parents, sans amis, seul au milieu du plus affreux désert, un désert pavé, un désert animé, pensant, vivant, où tout vous est bien plus qu'ennemi, indifférent! la résolution que je pris était naturelle, quoique folle; elle comportait je ne sais quoi d'impossible qui me donna du courage. Ce fut comme un pari fait avec moi-même, et où j'étais le joueur et l'enjeu¹⁴. »

Or, cet enjeu, Raphaël va le perdre. Il le perdra non seulement parce que c'est un enjeu redoutable, mais parce qu'il implique comme sa condition essentielle cette espèce d'existence à distance ou d'existence en soi, qu'illustrent si parfaitement le petit vieillard de *La Peau de Chagrin*, Gobseck, ainsi que quelques autres personnages balzaciens, et qui sera précisément refusée à Raphaël de Valentin. Comprendre pourquoi et comment certains héros de *La Comédie humaine* paraissent vouloir renoncer à la vie pour vivre et vivent d'autant plus intensément qu'ils semblent avoir abdiqué l'existence, telle est la contradiction que nous examinerons lorsque nous aborderons, au chapitre suivant, le problème de l'illusion d'être. Quoi qu'il en soit, il est cependant intéressant de constater que Raphaël de Valentin nous est présenté dès les premières pages comme un être déchu, désespéré et vaincu. Son existence est brisée avant même que nous en connaissions la raison. En effet, quand il pénètre dans la grande salle au parquet usé et mal-

propre d'une maison de jeu du Palais-Royal, il est pâle et défait, morne et impassible, son regard est vide et sans chaleur, tout lui est indifférent, au point que sa résignation fait mal à voir. Si tout nous paraît perdu, c'est parce que nous avons l'impression qu'il n'est plus que ce qu'il a été : un jeune homme malheureux sans ressources ni avenir. Sans avenir ! Oui, car maintenant, dans la mesure même où il désespère de tout, il appartient à son passé qu'il ne peut plus dépasser. Il existe non plus dans son projet, au-devant de lui-même ; il n'a plus de projets. Il existe au passé, comme si tout ce qui avait été était encore, comme s'il avait été rejoint par ce qui fut, comme s'il mourait d'avoir été. Il est donc perdu, à moins d'un hasard, celui du jeu, qui ne se produit pas, ou d'une intervention surnaturelle, qui aura lieu, parce qu'à ce moment-là déjà Raphaël de Valentin n'est plus que l'être pour qui et par qui la peau de chagrin existe. Il n'est plus que le viveur que Rastignac a fait de lui ; le viveur qui raconte à Blanchou, lors du mémorable dîner offert par le banquier Taillefer, l'histoire de ses malheurs et qui lui explique jusque dans le détail et avec une singulière lucidité, de quelle manière ses efforts ont été trahis et ses espérances trompées. C'est au cours de cette confession qu'il reconnaît s'être écrié, la rage au cœur, un jour en présence de Rastignac : « Oh ! [...], pourquoi suis-je sorti de ma vertueuse mansarde¹⁴⁵ ? »

En effet, que s'est-il passé ? Pourquoi n'a-t-il pas publié, comme il en avait manifesté l'intention, sa *Théorie de la Volonté*, cet ouvrage ambitieux pour lequel il avait appris les langues orientales, l'anatomie et la physiologie ? Oui, pourquoi ne s'est-il pas résigné à vivre dans « le calme et le silence nécessaires au savant¹⁴⁶ » ? Pourquoi a-t-il renoncé à lui-même ? Pourquoi a-t-il voulu vivre de la vie des autres, se mêler au monde, partager ses vains et futiles plaisirs ? Le sait-il lui-même ? « Amant efféminé de la paresse orientale, amoureux de mes rêves, scusuel, j'ai toujours travaillé, me refusant à goûter les jouissances de la vie parisienne. Gourmand, j'ai été sobre ; aimant et la marche et les voyages maritimes, désirant visiter plusieurs pays, trouvant encore du plaisir à faire, comme un enfant, ricocher des cailloux sur l'eau, je suis resté constamment assis, une plume à la main ; bavard, j'allais écouter en silence les professeurs aux cours publics de la Bibliothèque et du

Muséum; j'ai dormi sur mon grabat solitaire comme un religieux de l'ordre de Saint-Benoît, et la femme était cependant ma seule chimère, une chimère que je caressais et qui me fuyait toujours! Enfin, ma vie a été une cruelle antithèse, un perpétuel mensonge. Puis jugez donc les hommes! Parfois, mes goûts naturels se réveillaient comme un incendie longtemps couvé. Par une sorte de mirage ou de ealenture, moi, veuf de toutes les femmes que je désirais, dénué de tout et logé dans une mansarde d'artiste, je me voyais alors entouré de maîtresses ravissantes! [...] J'étais rongé de vices, plongé dans la débauche, voulant tout, ayant tout; enfin ivre à jeun, comme saint Antoine dans sa tentation¹⁴⁷. »

Tout se passe donc comme si, en refermant sur lui la porte de sa mansarde, Raphaël de Valentin créait un *dehors* et un *dedans*; distinction aussitôt abolie, puisque ni le *dehors* ni le *dedans* ne peuvent être pensés séparément. En effet, le *dehors* ne se conçoit qu'à partir du *dedans*. Il est, dans la mesure où je puis agir, le lieu où mon action se détache de moi, le lieu qui se découvre à moi par ma façon de ne pas y être, le lieu conditionné par mon absence ou, s'il est permis de s'exprimer ainsi, le lieu que je hante de l'extérieur. J'y suis précisément par ma manière de ne jamais y être effectivement. Il est le champ où mon être s'exprime à travers ses possibilités et, en tant que tel, il épouse la forme de mes désirs, de mes projets et de mes rêves. Ainsi, lorsque le héros balzacien s'isole pour échapper aux regards des autres et que « son âme se replie sur elle-même¹⁴⁸ », il voit tout à coup surgir devant lui, comme s'il se dédoublait, cet autre lui-même qui jouit du fascinant privilège de se mouvoir dans le monde sans obstacles et transparent de part en part, que suscite l'être du désir dans son premier moment d'existence. A peine s'est-il replié sur lui-même qu'il éprouve le besoin irrépressible de se lier de tous les côtés à tout ce qui l'entoure. Raphaël de Valentin renonce à la société, mais y renoncer, c'est encore y participer de quelque manière. En fait, par son renoncement notre héros se précipite dans les bras de Foedora, et Foedora, c'est précisément celle qui est partout, « c'est, si vous voulez, la Société¹⁴⁹ ». Cette précision que Balzac nous fournit à la fin de *La Peau de Chagrin* ne manque pas d'éclairer d'un jour singulier le passage suivant :

« Une voix me disait : Tu iras chez Foedora.

J'avais beau me débattre avec cette voix et lui crier qu'elle mentait, elle écrasait tous mes raisonnements avec ce nom : Foedora. Mais ce nom, cette femme n'étaient-ils pas le symbole de tous mes désirs et le thème de ma vie ? Le nom réveillait les poésies artificielles du monde, faisait briller les fêtes du haut Paris et les clinquants de la vanité. La femme m'apparaissait avec tous les problèmes de passion dont je m'étais affolé. Ce n'était peut-être ni la femme ni le nom, mais tous mes vices qui se dressaient debout dans mon âme pour me tenter de nouveau. La comtesse Foedora, riche et sans amant, résistant à des séductions parisiennes, n'était-ce pas l'incarnation de mes espérances, de mes visions ? Je me créai une femme, je la dessinai dans ma pensée, je la rêvai. Pendant la nuit, je ne dormis pas, je devins son amant, je fis tenir en pen d'heures une vie entière, une vie d'amour, et j'en savourai les fécondes, les brûlantes délices¹⁶⁶. »

Tel est le moment suprême de l'être du désir, le moment le plus riche, le plus plein, le plus prestigieux, où tout est dans tout, où le rêve ne se distingue plus de la réalité, parce que « la pensée a franchi tous les obstacles¹⁶⁷ » et que l'être du désir s'est confondu avec l'objet désiré.

Cette abolition de l'espace par la violence du désir est une expérience presque banale tant elle est fréquente dans l'univers balzacien. Modeste Mignon se passionne au « jeu de cette étrange faculté donnée aux imaginations vives de se faire acteur dans une vie arrangée comme dans un rêve; de se représenter les choses désirées avec une impression si mordante qu'elle touche à la réalité, de jouir enfin par la pensée, de dévorer tout jusqu'aux années, de se marier, de se voir vieux, d'assister à son convoi comme Charles-Quint, de jouer enfin en soi-même la comédie de la vie, et, au besoin, celle de la mort¹⁶⁸ ». — Non seulement Ursule Mirouët voit en rêve chacune des lettres que lui envoie le jeune Savinien de Portenduère, qui s'est engagé dans la marine royale et prend une part active à l'expédition d'Alger, mais elle n'éprouve aucune crainte à son sujet, car, dit-elle avec une tranquille assurance : « A quelque distance que Savinien soit, s'il est blessé, je le sentirai dans le même instant¹⁶⁹. » Que de textes tirés du *Lys dans*

la vallée, de *Louis Lambert*, de *Séraphita*, de *L'Enfant maudit*, du *Cousin Pons* et des œuvres du cycle *Vautrin* il conviendrait de citer à ce propos! Nous nous contenterons de reproduire un passage de la nouvelle que Balzac a intitulée *Sarrasine*.

Sarrasine, un jeune sculpteur français, assiste à Rome au concert que donne la belle Zambinella dont il s'est follement épris. Dès qu'elle apparaît sur la scène, il veut « s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme. Sa force, centuplée [...] tendait à se projeter avec une violence douloureuse [...]. Il était si complètement ivre qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique. Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle¹⁵⁴ », et, un peu plus loin, lorsque Sarrasine rencontre la Zambinella, Balzac écrit : « Quand un démon aurait mis entre Sarrasine et la Zambinella les profondeurs de l'enfer, en ce moment il eût tout traversé d'une enjambée. Semblable aux chevaux des immortels peints par Homère, l'amour du sculpteur avait franchi en un clin d'œil d'immenses espaces¹⁵⁵. »

Moment sublime, d'une extrême deusité, mais d'une durée souvent très courte, car la pensée qui a tout traversé, tout dépassé, se perd ou, ce qui revient au même, se retrouve sans contenu au bout du monde, dans un univers factice. Factice, parce que tout ce que le héros balzacien veut, tout ce qu'il désire, est confondu en lui. L'objet convoité s'est anéanti sous l'effet de la violence de la passion. La pensée a raté le moment de sa matérialisation, elle a pulvérisé sa propre durée. Mais avant qu'elle n'agisse à la manière d'un acide ou d'un poison, elle est, pour certains personnages de *La Comédie humaine*, la puissance locomobile qui leur permet, à partir de ce centre de volonté qu'ils sont devenus, de s'élancer vers n'importe quel point de l'horizon. Ils sont eux-mêmes et le monde, tel Raphaël de Valentin, qui meurt de la blessure que lui a faite Foedora, vivant symbole de la Société, qui meurt d'un excès de vie même :

« ... j'allais moi-même au-devant d'elle dans le monde des apparitions, et la saluais comme une espérance¹⁵⁶... »

« ... mon âme avait volé vers sa vie comme un insecte vole à sa fleur¹⁵⁷. »

« ... il me semblait avoir dans l'âme tout le plaisir de la terre¹⁵⁴ ».

« Ma vagabonde imagination brisait les entraves, arrangeait les événements de la vie à ma guise¹⁵⁵... »

« Je possédais cette ravissante créature, comme il était permis de la posséder, inulivement; je l'enveloppai dans mon désir, la tins, la serrai, mon imagination l'épousa¹⁵⁶. »

Néanmoins, la pensée n'est pas seulement cette puissance locomobile qui confère à l'être du désir le pouvoir de se porter immédiatement là où il veut, elle est parfois encore semblable à un miroir sur lequel l'univers vient se réfléchir. Ainsi, l'homme ne possède le monde que dans la mesure où le monde le possède. Il est à la fois lui-même et le monde, parce que c'est par lui que le monde se révèle dans son unité. Libre en lui-même, il finit par être prisonnier du milieu dans lequel son action s'exerce. Il est à la fois la partie et le tout, parce qu'il est la particularisation du tout. C'est pourquoi la seule vraie dimension du personnage balzacien est celle du monde dans lequel il se meut, celle du monde auquel il est présent. *La Comédie humaine*, c'est lui, parce qu'elle est le champ unifié de ses possibilités d'être, la représentation inerte de son action, la détermination matérielle de sa pensée. C'est de l'idée qu'il se fait du monde que naît le désir qui précisément le projette dans le monde au milieu des autres et, dans la mesure où le désir n'est rien de moins qu'un besoin qui se nie, le principe même de la vie du héros balzacien consistera en l'effort qu'il tentera pour supprimer en lui la particularisation et s'élever au tout :

« A ses yeux, écrit Balzac à propos de Raphaël de Valentin, il n'y eut plus d'univers, l'univers passa tout en lui¹⁵⁷. »

Cependant, à l'instant où la pensée a parcouru toute la distance qui la sépare de son objet et où elle se matérialise, à l'instant donc où l'espace et le temps se trouvent derrière elle et où elle croit saisir, dans un acte de possession spontané, l'unité du divers et du multiple, elle se déploie dans le vide et se découvre sans

contenu. Elle a détruit son objet. La distance, un instant abolie, réapparaît plus infranchissable que jamais :

« J'enveloppe alors le monde par ma pensée, je le pétris, je le façonne, je le pénètre, je le comprends ou crois le comprendre; mais soudain je me réveille seul, et me trouve dans une nuit profonde, tout chétif ¹⁹². »

Le monde comme univers intérieur où se déchaîne la pensée, se désintègre chaque fois que la conjonction de l'être du désir et de l'objet désiré est sur le point de se réaliser. La possession du monde par le désir humain « aboutit donc à une destruction du monde, à une création effrénée du vide dans le vide ¹⁹³ ». Tout vouloir, c'est finalement se résoudre à ne rien avoir : « Un pouvoir impunément bravé touche à sa ruine ¹⁹⁴. » La possession de l'objet convoité, en même temps qu'elle entraîne sa destruction, supprime le désir en tant que tel et, par conséquent, l'être du désir. Par l'acte de possession, l'être singulier se « départicularise » et se présente comme un tout sans avenir. Posséder, c'est persévérer dans son être par inertie, car la possession est à la fois un accomplissement et un anéantissement de l'être. Ballbazar Claës meurt à l'instant où il découvre le secret de la composition du diamant; Frenhofer meurt en emportant « le secret de donner de la vie aux figures ¹⁹⁵ »; Chabert, bien qu'il soit vivant, est mort pour la société qui l'a comblé d'honneurs; il est tué par ses exploits, comme Albert Savarus est tué par son amour, comme Taillefer est tué par le crime qu'il a commis. De ce point de vue, la tragique destinée de Louis Lambert est à peu près identique à celle de Raphaël de Valentin. L'un sombre dans la folie où l'entraîne son omniscience, l'autre est dévoré par la terrible puissance qu'il détient. Le premier est emporté par le tourbillon de pensées qui s'élève en lui et par lequel il enveloppe tout et détruit tout. Le second, « voulant tout, ayant tout », meurt d'un excès de vie même :

« Le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien ¹⁹⁶. »

Sa terrible puissance l'a ruiné en ce sens que, maintenant qu'il est en possession de tout, son être s'est confondu avec l'être du monde. Il n'est plus qu'une

totalisation définitivement totalisée, un être sans désirs qui, en étant, n'est plus que ce qu'il est, un être qui, pour échapper à la mort, s'oblige à une complète passivité. « Devenir une des buffes de ce rocher, sauver son écaille pour quelques jours de plus en engourdissant la mort, fut pour lui [...] la véritable formule de l'existence humaine, le beau idéal de la vie, la seule vie, la vraie vie¹⁰⁷. » Il s'est rendu compte que « la possession du pouvoir, quelque immense qu'il pût être, ne donnait pas la science de s'en servir. Le sceptre est un jouet pour un enfant, une hache pour Richelieu, et pour Napoléon un levier à faire pencher le monde. Le pouvoir nous laisse tels que nous sommes et ne grandit que les grands. Raphaël avait pu tout faire, il n'avait rien fait¹⁰⁸ ».

La vie ne fait plus que se supprimer en lui. Comme il en a conscience, il ne lui reste plus, pour vivre, qu'à s'opposer au mouvement même de la vie, qu'à être le moins vivant possible, qu'à être vivant à la manière d'une plante ou présent à la manière d'un caillou. C'est pourquoi, en désespoir de cause, il fuit le monde des hommes et tente de se « rapprocher de la nature », de participer à la « vie végétative¹⁰⁹ » :

« Il tenta de s'associer au mouvement intime de cette nature, et de s'identifier assez complètement à sa passive obéissance, pour tomber sous la loi despotique et conservatrice qui régit les existences instinctives. Il ne voulait plus être chargé de lui-même. Semblable à ces criminels d'autrefois, qui, poursuivis par la justice, étaient sauvés s'ils atteignaient l'ombre d'un autel, il essayait de se glisser dans le sanctuaire de la vie. Il réussit à devenir partie intégrante de cette large et puissante fructification : il avait épousé les intempéries de l'air, habité tous les creux de rochers, appris les mœurs et les habitudes de toutes les plantes, étudié le régime des eaux, leurs gisements, et fait connaissance avec les animaux; enfin, il s'était si parfaitement uni à cette terre animée, qu'il en avait en quelque sorte saisi l'âme et pénétré les secrets. Pour lui, les formes infinies de tous les règnes étaient les développements d'une même substance, les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être immense qui agissait, pensait, marchait, grandissait, et avec lequel il voulait grandir, marcher, penser, agir. Il avait fantasti-

quement mêlé sa vie à la vie de ce rocher, il s'y était implanté¹⁷⁰. »

En le classant hors du monde des hommes, le terrible pouvoir détenu par Raphaël s'est retourné contre lui. C'est que Raphaël, à l'instar de beaucoup d'autres personnages balzaciens, s'est dédoublé. Mais ce qui le caractérise et le rapproche de Louis Lambert, c'est qu'il s'est dédoublé contre lui-même. Gobseck économise le mouvement. Il agit sur un effet de la vie et parvient ainsi à préserver son fluide vital de toute dépense inutile. Raphaël de Valentin agit sur le principe de la vie, qu'il use à force de précautions. Au lieu de s'adonner, comme les autres, au travail qui entretient la vie en exploitant le monde, il s'affecte d'inertie, cherche à couler son être dans la matière, comme si cette affection et cette matérialisation n'exigeaient pas une dépense d'énergie. Il se consume en de vains efforts comme un feu se meurt au moment où il dévore la dernière bûche qui lui sert d'aliment.

Quoi qu'il en soit, si Maurice Bardèche a eu raison d'affirmer que « tout roman de Balzac est plus ou moins un roman philosophique, tout roman de Balzac est plus ou moins *La Peau de Chagrin*¹⁷¹ », cette raison n'est réellement fondée que parce que l'être du héros de *La Comédie humaine* est un être qui éprouve, dès son premier moment d'existence, le besoin de se projeter devant lui et de se lier aussitôt à l'univers qui l'enloure. L'affirmation de Maurice Bardèche n'est vraiment valable que si l'on est parvenu à montrer que la transcendance est ce qui constitue l'essentialité d'un tel être. Ce fut l'objet des pages précédentes. Or, dans la mesure où nous avons respecté et le sens et l'esprit des textes que nous avons cités pour étayer notre argumentation, il est évident que l'univers balzacien n'est pas n'importe quel univers. Il n'est pas seulement le milieu dans lequel des personnages agissent. Il est le support matériel de leurs actions, c'est-à-dire la matière sur laquelle chacune d'elles se fixe et s'inscrit, la matière sans laquelle aucune d'elles n'aurait d'effet. Cependant, si, pour être efficace, mon action doit subir cette espèce de matérialisation, elle m'échappe en ce sens que je ne puis plus la contrôler, dans la mesure même où elle se matérialise. Certes, il s'agit bien encore de mon action, de l'action qui renvoie à celui que je suis, qui me représente donc. Mais

précisément parce qu'elle me représente et renvoie à celui que je suis, elle est devenue pour moi cet être autre que moi ou, disons plutôt, ce qui revient au même, que par elle je suis devenu autre. Or, comme tous les personnages de la *Comédie humaine* sans exception subissent une semblable altération, le monde qu'ils habitent ne peut être que le lieu où ils communiquent : leur *milieu*. En tant que ce milieu est l'unique lieu de leur rencontre, il devient le moyen dont chacun dispose pour agir sur tous les autres. Mais du même coup, c'est par l'action qu'il déploie que chacun se trouve à la merci de chacun, en d'autres termes, dès qu'il agit, le personnage balzacien est en danger. Et comme il agit la plupart du temps sous l'impulsion du désir, le moindre des désirs est aussitôt susceptible de l'engager dans des entreprises périlleuses. Un rien suffit à entraîner la ruine de César Birotteau, un soupçon d'ailleurs injustifié sur la conduite de son époux tue Louise de Chaulieu, une parole assassine le banquier Taillefer.

« ... j'ai toujours admiré avec une surprise nouvelle, dit Derville à la vicomtesse de Grandlicu, que les intentions secrètes et les idées que portent en eux deux adversaires, sont presque toujours réciproquement devinées. Il se rencontre parfois entre deux ennemis la même lucidité de raison, la même puissance de vue intellectuelle qu'entre deux amants qui lisent dans l'âme l'un de l'autre ¹⁷³. »

Cependant, ni l'action, ni le désir, ni la transcendance impliquée dans l'être balzacien comme son essence, ne l'entraîneraient dans des aventures aussi redoutables, si, précisément, tous les personnages de *La Comédie humaine* n'aspiraient pas aux mêmes joies, ne défendaient pas les mêmes intérêts, les mêmes privilèges, n'attachaient pas un prix aux mêmes choses, en un mot, si l'unité de structure de cet univers romanesque n'existait pas. On n'échappe pas plus à l'action ou à la présence des autres qu'on n'échappe à l'être qu'on est. C'est pourquoi, dans la mesure où par mon action je me trouve en danger dans le monde et que ma relation aux autres s'exprime au moyen d'un rapport de réciprocité, tout ce qui m'arrive est forcément le résultat d'une cause, à supposer même que je n'en sois pas personnellement la cause. Ainsi, tout est fatal dans un univers où rien

a priori ne protège mon action de l'action des autres et où je suis toujours, bien qu'à des conditions diverses, l'objet de mon propre objet.

« — Voici quarante ans, monsieur, que nous remplaçons le Destin¹⁷³ », dit Mme Saint-Estève, alias Jacqueline Collin, à Victorin Hulot.

CHAPITRE SIXIÈME

RÉCIPROCITÉ DES RAPPORTS ENTRE LE PERSONNAGE ET LE MILIEU

I

Ces descriptions minutieuses et variées, détaillées à l'infini, longues, trop longues sans doute à juger des réactions qu'elles provoquent chez certains lecteurs impatientes de la suite; ces descriptions étonnantes où Balzac se découvre tout entier avec ses partis pris, ses manies et ses prétentions; avec son génie aussi, ce génie qui suscite et éveille partout de nouvelles formes d'existence, mais qui communique à son œuvre une telle charge d'énergie, qu'elle risque à chaque instant d'être détruite par cet excès de vie même; ces descriptions, vastes comme des plages et riches de mille allusions, ne retardent jamais le déroulement, tantôt lent tantôt rapide, de l'action dramatique. C'est que, dans *La Comédie humaine*, s'il y a des moments de repos, il n'y a pas de temps morts. Tout y est circonstancié, le rythme, le mouvement et les péripéties. Il n'y a pas d'espaces vides non plus. Dans cette œuvre « pleine comme un jour de la création¹ », l'intervention du hasard est non seulement contrôlée, mais escomptée, au point qu'elle coïncide toujours avec celle du destin. « Pour l'homme, le passé ressemble singulièrement à l'avenir². » Les êtres, les choses, les situations, tout se trouve englobé dans une gigantesque analogie; tout apparaît dans une véritable confusion d'être, tant la vie y est envahissante. Le mouvement n'est plus que l'expression du « changement à l'identité³ », qu'un retour au même; ce qui, d'ailleurs, ne saurait nous surprendre, puisque le principe de la puissance créatrice de Balzac consiste précisément à représenter les mystères de l'existence dans le cadre du

plus rigoureux des déterminismes. Créer, c'est instaurer des rapports entre toutes choses, car l'agitation incessante de la vie ne s'exprime jamais mieux qu'à partir de l'instant où « tout est dans tout⁴ » et que, par conséquent, « de part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause⁵ ».

Il n'y a pas d'espaces vides, parce que chacun d'eux est en rapport constant avec tous les autres. Dans *La Comédie humaine*, le vide revêt toujours en définitive la forme d'une absence. Entre les différents éléments constitutifs, l'intercommunication est parfaite, aussi bien sur le plan spatial que temporel. D'où l'importance des traces, des signes, des marques, des gestes de toute nature et la nécessité de recourir au déguisement. Tout n'est qu'allusion, trahison. Il n'est même pas rare que l'on meure à une distance souvent très grande de l'endroit où l'on frappe (*Le Réquisitionnaire*, *L'Auberge rouge*, etc.). Les phénomènes de télépathie, les rêves prémonitoires sont fréquents (*Ursule Mirouët*, *Le Cousin Pons*, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, etc.). De plus, ils sont vrais ou du moins le paraissent dans le lieu de fortes tensions où ils se produisent. Les plus petits objets y acquièrent un sens qui rend leur présence encore plus vive, plus complète, plus totale; ce sont des signes, des témoins, des vestiges, des symboles. Le moindre détail est mis en évidence grâce à la valeur que lui confèrent d'autres détails plus petits encore. La matière y possède une âme et « la nature des effets dont les significances sont sans bornes⁶ ». Et pourtant, aucune de ces significances, aucune de ces correspondances ne se conçoit pour elle-même. Elle n'a de réalité que pour l'être qui se déplace dans le milieu où elle surgit : le personnage balzacien.

En effet, pour Balzac, « l'homme est lié à tout⁷ ». Il est lié à tout parce que « la vie est dans la passion⁸ » et que sa passion, à lui, c'est de courir après les plaisirs et les satisfactions de toutes sortes. Il veut atteindre au bonheur et cherche à se réaliser pleinement. Il prétend se confondre avec cette totalité, cette plénitude d'être à laquelle il aspire. Il voudrait être à la fois le tout, l'absolu, et lui-même. Toujours insatisfait de sa condition, il est condamné à vivre intensément; il se livre à l'action ou s'abandonne à la contemplation avec une égale frénésie. Souvent même, il éprouve l'intolérable

besoin de se dédoubler, de se projeter au-dehors et de figer la vie en une chose (l'or, l'argent, le jeu, la débauche, l'art, l'étude, la science) ou d'en fixer le principe en un être (comparse, ami, associé, fille, enfant, femme ou maîtresse). Bref, s'enfuir, s'oublier, se perdre, ne plus avoir affaire à soi : supprimer les désirs par lesquels la vie s'écoule en flots tumultueux. Mais « où est l'homme sans désir » ?

Certes, nous le découvrirons; nous le rencontrerons dans *La Comédie humaine*, dans cette œuvre où le héros semble être avant tout torturé par des passions dévorantes et par un intolérable besoin d'agir. Qu'il soit fait pour l'action, qu'il ait d'abord été créé pour l'aventure, rien n'est plus vrai. Louis Lambert ne prétend-il pas laisser « l'espace derrière lui¹⁰ » ?

Se dépenser, user, abuser de cette force qui bouillonne en lui, s'élancer en avant, s'arracher à lui-même et se projeter au loin; ne plus souffrir d'être parqué dans son individualité, fuir l'isolement, s'étendre, se répandre, se multiplier, devenir autre et augmenter ainsi le nombre des points de contacts avec le monde, et du même coup, découvrir de nouvelles formes de jouissance; tel nous apparaît le héros balzacien, telle est la condition première de son existence, qu'il n'éprouve que lorsqu'elle s'écoule hors de lui, là où il la perd.

Sa vie n'a pas d'autre sens « parce que les désirs doivent étendre¹¹ », comme d'ailleurs la « pensée, qui étend indéfiniment la création¹² ». Ainsi, les désirs nous poussent hors de nous-mêmes, nous dévoilent notre propre transcendance, nous précipitent hors de l'instant présent et nous obligent à nouer avec l'avenir. La vie n'est pas seulement anticipation, rêverie; elle est ce risque qu'on prend, ce danger qu'on redoute, cette menace qui plane. Vivre, c'est risquer son être au cours d'un de « ces délicieux voyages où la pensée a franchi tous les obstacles¹³ »; c'est aller à la rencontre d'un monde neuf pour s'en emparer et se l'approprier, pour le façonner et le recréer; pour se recréer soi-même une seconde fois. Avoir l'univers à soi et ne jamais être au bout de ses possibilités; être tout simplement, sans avoir à être; être pleinement, totalement; « avoir dans l'âme tout le plaisir de la terre¹⁴ »; « tout oser pour tout avoir¹⁵ »; « s'égaliser à la Société... au monde¹⁶ »; désirer avec fureur, « vivre avec excès¹⁷ », sans retenue ni arrière-pensées; se griser, sentir se lever ce « tourbillon de

pensées dans lequel [on] enveloppe tout¹⁸ » ; désirer tout et « usurper sur Dieu¹⁹ » pour tout dédaigner et n'avoir plus rien à désirer ; étouffer le désir par le désir même ; se proclamer « roi de la création²⁰ » ; voilà ce que veut le héros balzacien. Quelle que soit la sphère où il se meut, jamais il ne renonce à l'espoir d'être autre, toujours il prend ses « désirs pour des réalités²¹ ». « Galérien du plaisir²² », il veut « vivre à tout prix²³ ». Mais à ce prix-là, la vie a détruit son objet. A l'instant même où il devient roi, il se trouve dépossédé de son royaume. Le dérèglement des passions auxquelles il s'est livré a fait surgir sous son « regard de conquérant et de damné²⁴ » un univers informe, un univers factice.

Cependant, tout se complique dans ce monde où l'entraîne sa passion, car il ne s'y trouve jamais seul. Et c'est là qu'apparaît le danger : ce monde de liberté et de volupté est un monde tendu de pièges. Il est à la portée de chacun, car chacun peut y projeter ses désirs. Imagine-t-on un lieu plus propice aux conflits que ce vrai carrefour de passions ? Les rencontres y sont fatales ; elles se produisent comme des chocs on créent des tensions intolérables entre les choses, les êtres et les idées. Elles sont toujours possibles et donc inévitables, même « au milieu du plus affreux désert²⁵ » ; car le désert se peuple en un instant²⁶.

Dans la nouvelle intitulée *Une Passion dans le Désert*, Balzac met en scène un soldat français qui est tombé au pouvoir des Maugrabins. Profitant d'un moment d'inattention, il ne tarde pas à leur fausser compagnie, s'enfuit dans le désert et s'y égare. Fort opportunément, ses pas le conduisent vers une oasis près de laquelle il découvre une caverne où il se réfugie. Dans ce lieu situé à l'écart des pistes qu'empruntent d'ordinaire les caravanes, la solitude est complète. Les vastes étendues qui se déroulent à ses pieds sont à l'image de son pouvoir sans bornes ; elles lui appartiennent, mais elles sont désertiques. Or, de même qu'un pouvoir n'est réel que s'il s'exerce, le sentiment de la vie ne peut naître que d'une opposition. Que mettre en face de ce soldat pour limiter sa puissance et le tirer de l'indétermination ? Une bête féroce, une panthère qui, une fois en présence de cet homme, finit par éprouver à son égard des sentiments aussi étranges qu'inattendus, des sentiments humains en quelque sorte. La nouvelle n'a pas d'autre intérêt. Elle ne fait qu'illustrer une des formes que revê-

tent ces échanges et ces communications, ces correspondances qui s'établissent entre les êtres, les idées et les choses enveloppés et enserrés dans la même ambiance. C'est l'atmosphère de *La Comédie humaine* et, aux yeux de Balzac, cette analogie présentait assez de raisons pour que la nouvelle méritât d'être rattachée à l'ensemble de l'œuvre.

Dès que le fauve a surgi devant le soldat français, tout se passe comme si le désert se divisait en deux zones, dont l'une aurait ceci de particulier qu'elle serait la même que l'autre, mais située en face, déterminée en altérité et par conséquent en adversité. Ainsi, le rapport d'intériorité qui les unit crée cette tension sans laquelle la vie ne s'exprime pas et ne peut être représentée. Et là où les fauves manquent, c'est le milieu qui s'anime, prend corps et prend forme; tel l'Océan dans *L'Enfant maudit*. Mais Etienne d'Hérouville est un être trop faible pour ne pas succomber au charme, à l'espèce d'envoûtement qu'il subit face à la mer. Et lorsque rien ne semble résister à la puissance de l'homme fort, c'est sa force qui le dévore. Aucun rempart, aucun mur n'est assez élevé (même pas celui de la cellule du condamné à mort, le plus sinistre, le plus isolé, le plus impénétrable des endroits que l'homme ait réservé à l'homme) pour endiguer la froide, l'inférieure volonté de Vautrin et pour l'empêcher de se déployer là où elle a choisi de se manifester. Mais cette puissance le consume et le brûle chaque fois qu'il l'exerce pour lui-même, et s'il ne songe pas à s'en délivrer comme Melmoth, c'est pour en faire bénéficier les êtres avec lesquels il signe un pacte diabolique; car, il le dit d'ailleurs lui-même : « J'ai la passion de me dévouer pour un autre²⁷. » Toutefois, cette puissance il ne la détient que dans la mesure où il lui appartient. Victime de sa propre force, il ne reste plus d'autre ressource à ce Vautrin dépossédé par Vautrin, que de la projeter devant lui sur les autres et de se sacrifier pour ceux qu'il a élus : « Je suis un bon homme qui veut se crotter pour que vous soyez à l'abri de la houe pour le reste de vos jours²⁸ », dit-il à Rastignac. Le jour où Lucien de Rubempré bouleverse les plans qu'il a si minutieusement établis, Vautrin chancelle, Vautrin s'effondre, Vautrin s'est détruit. Il ne pouvait s'anéantir d'une autre manière.

Ainsi, rien n'échappe à l'analogie dans l'univers balzacien; tout est constamment en rapport avec tout. C'est

bien ce que prouvent jusqu'à l'évidence ces singularités et ces anomalies que l'on découvre dans *La Comédie humaine*, lorsqu'on se donne la peine de les étudier attentivement. L'individu qui se déplace se fraie un passage à travers un réseau compact de relations qu'il perturbe. Qu'il agisse, parle, pense ou s'absorbe dans la contemplation, l'effet est le même : sa présence dans le monde transforme le monde. Le statut ontologique de l'univers extérieur se modifie. Il n'est plus que le champ pratique où l'action humaine découvre, en se déployant, les conditions de sa matérialité. Il se détermine dans la mesure même où il retient, où il limite la portée et le sens des actes qui s'y accomplissent; il s'anime de la vie que l'homme lui communique. Pas de monde sans hommes, pas d'hommes sans monde. Devant le monde qu'il enveloppe dans ses projets, l'homme se retrouve comme devant un autre lui-même. Ils sont unis l'un et l'autre par un rapport d'intériorité. Chacun découvre en l'autre l'expression de sa propre altérité. Le rapport à l'autre est encore un rapport à soi, mais à distance. L'autre, c'est le même, mais en altérité. L'analogie est parfaite entre l'homme et le monde. La réalité objective est complice ou rivale; elle n'est jamais indifférente aux actions humaines. Elle est complice chaque fois qu'elle paraît favoriser les tentatives de l'individu; elle se montre hostile lorsqu'elle contrecarre ses projets et oppose à ses fins des contre-finalités. Entre l'homme et le monde, les oppositions sont fréquentes et souvent violentes; les rapports subsistent, il n'y a point de rupture. Quand le personnage balzacien circule à travers les romans de *La Comédie humaine*, il y est partout à sa place, qu'il se trouve au centre ou à la périphérie du drame, parce qu'à aucun moment l'action dramatique ne cesse de le concerner. Lorsqu'il est âpre au gain et que d'aventure il voyage, les formes de son avarice peuvent changer; il reste avare. Quand on naît poète à Angoulême, on l'est encore à Paris; simplement on ne l'est pas de la même manière et les conséquences sont différentes. Tout se tient donc d'un bout à l'autre de cette œuvre gigantesque; l'homme est monde dans la mesure exacte où le monde est humain. Ses actes se gravent dans la matière, parce que la matière se détermine comme chose signifiée par l'homme. Elle lui vole ses gestes et, suivant les occasions, les multiplie, les amplifie à son avantage ou à son détriment²⁹.

II

L'exemple donné plus haut, emprunté à *Une Passion dans le Désert*, illustre d'une manière frappante le fait que les hommes sont unis objectivement dans le milieu où ils se rencontrent. Cette unité matérielle représente un des aspects sous lesquels la réalité se dévoile, l'autre étant constitué par ce que Sartre appelle la *praxis*³⁰. La réalité n'est donc pas au même titre que la chose en soi une structure permanente; elle est, en extériorité, le reflet *inversé* de l'homme. Le réalisme balzacien n'a pas d'autre expression; il n'est pas fondé sur la *chose*, mais sur la forme qu'elle prend lorsqu'elle est ouverte par une *praxis* humaine. Un rapport d'intériorité unit l'objet et le sujet au sein de la même totalisation. Dans la mesure où l'être du personnage de *La Comédie humaine* est déterminé par le désir, son secret est placé hors de lui, dans le milieu où il se trouve. L'image de l'huître et de l'écaille, à laquelle Balzac recourt si volontiers, n'a pas d'autre signification; elle reproduit sous une forme expressément schématique le contenu de cette analogie.

C'est de ce point de vue qu'il convient de parler du Paris de Vautrin, du Saumur de Grandet, de la ville de Tours de l'abbé Birotteau, de la pension Vauquer, ce sous-produit des grandes agglomérations, qui « offrait en petit les éléments d'une société complète »³¹, de la Bretagne des Chouans, de l'Indre où Félix de Vandenesse rencontre Mme de Mortsauf, le lys de cette vallée, de la chambre de Schmuke, de l'entrepôt de Gobseck, de la maison de Balthazar Claës, de la loge de la Cibot, etc. Qu'on se souvienne de la scène de l'embuscade que Balzac a placée au début des *Chouans*. En tirant parti de la configuration du terrain, Hulot, le commandant des soldats de la République, les Bleus, ne fait que réintérioriser, sous forme de *parade*, la menace que les Chouans font planer sur lui. Quoique la situation soit différente, Mlle Gamard se comporte exactement de la même manière avec l'abbé Birotteau. Elle s'empare de ses actes, les retourne contre lui et parvient ainsi à ruiner la réputation du malheureux curé qui se voit peu à peu abandonné de ses meilleurs amis et de ses plus sûrs protec-

teurs. Elle agit avec une telle intelligence de ses moyens qu'elle parvient sans peine à le désespérer et à le plonger dans la misère. La cousine Bette adopte la même attitude envers Adeline Hulot. Le comportement de la Cibot avec Pons, des Cointet avec David Séchard, de la Rabouillense avec Rouget, des paysans avec le comte de Montcornet, de du Croisier avec la famille d'Esgrignon, des créanciers avec leurs débiteurs, des avarés avec leurs victimes, des courtisanes avec leurs galants, toutes ces rivalités prouvent que l'univers balzacien a été conçu comme le lieu où les personnages de *La Comédie humaine* se trouvent unis objectivement selon les déterminations du rapport d'intériorité qui les concerne.

Que conclure de ce rapide examen des relations qui unissent l'homme et son milieu ?

D'abord, qu'on ne dit rien aussi longtemps qu'on pense les choses séparément. Par conséquent, l'effort pour rendre intelligible la réalité objective se heurte à la résistance de la matière, si on la considère en dehors des rapports d'intériorité qui l'unissent à l'être pour qui elle est précisément la matière. — Ensuite, que l'homme organise et structure l'univers extérieur, arrache les choses dont il se compose à leur inertie, les détermine et les signifie en les englobant dans la totalisation qu'il opère dans le monde par le simple fait d'y projeter ses besoins et ses désirs et, d'une manière plus générale, son activité tout entière. Donc, que l'unique moyen dont il dispose pour tirer la matière de son indétermination est représenté par le pouvoir qu'il détient de l'informer en la modelant selon les exigences qui découlent des innombrables manifestations de son existence et en y inscrivant chacun de ses gestes et chacun de ses actes²². — Enfin, que la matière n'est réelle et objet de notre connaissance que si elle entretient avec l'homme le même rapport d'intériorité qui unit l'être et le non-être, l'Un et le multiple, le permanent et le mouvant. En d'autres termes, dans la mesure où l'homme, en raison même des besoins qu'il éprouve et de la nécessité qu'il y a pour lui de les satisfaire, est d'abord un être d'action, la réalité extérieure n'est plus que l'expression passive de l'activité qu'il manifeste, puisque c'est en elle que l'action accomplie se fixe et se conserve. Dès lors, la matière n'est plus cette réalité brute, pure et « sauvage²³ », une chose en soi absolument opaque et impénétrable. Elle s'anime et s'humanise dans la mesure où

L'homme, en la signifiant, se matérialise; et il se matérialise en intériorisant, sous la forme de certaines exigences physiques qu'il ne peut dépasser ou d'impératifs sociaux ou moraux auxquels il est contraint de se soumettre, l'inertie dont elle est affectée. Ainsi, l'acte n'est rien par lui-même, à moins qu'il ne s'accomplisse, c'est-à-dire qu'il porte ou s'exerce sur quelque chose, donc en définitive, qu'il exprime une prise de possession. C'est pourquoi, s'il convient de considérer l'homme comme le principe de toute activité, comme un agent totalisateur, il faut non seulement que la matière existe, mais qu'elle serve de condition aux entreprises humaines; en un mot, qu'elle se constitue comme le *moteur inerte* sans lequel il ne saurait y avoir de totalisation. Il faut qu'elle soit, en tant que *moteur inerte*, le reflet inversé de ce principe actif, qui précisément désigne l'homme dans son essence, qu'elle en soit donc l'envers permanent, qu'elle soit l'être autre de l'homme, son poids, son épaisseur, sa densité, afin que le monde s'anime et soit signifié par le mouvement de la vie qui s'exprime en lui et s'écoule au-dehors. Dans la mesure où la matière retient l'action qu'il exerce sur elle, elle échappe à l'indétermination. Elle s'organise et s'unifie passivement : en tant que matière, elle est inerte, mais en tant que matière signifiée, elle est profusion de formes et accède à son premier degré d'intelligibilité. De signifiée, elle devient signifiance; elle se transforme en chose humaine, elle se présente à l'homme avec ses exigences auxquelles il doit se soumettre chaque fois qu'il veut subvenir à ses besoins, chaque fois qu'il prétend satisfaire une passion, chaque fois que, pour accomplir un de ses désirs, il est contraint de sortir de lui-même et de se lancer dans des aventures. Tout se passe donc comme s'il découvrait en elle les conditions propres à assurer son existence. Pour Raphaël de Valentin, la peau de chagrin en tant que « fatal symbole du destin »⁵⁵, n'a pas d'autre signification; ni l'or qui, pour Gohseck, « représente toutes les forces humaines »⁵⁶; ni la désintégration de l'azote qui, pour Balthazar Claës, « est une des meilleures preuves du système de l'Absolu »⁵⁷. La matière se constitue comme l'envers de l'humain; elle unit les hommes à rebours en leur imposant les conditions de sa matérialité. Bref, elle devient le monde, le complément indispensable à leurs actions, l'autre aspect de l'humain, son expression matérielle. En se déterminant comme élément de la

totalisation, la matière se transforme en milieu à l'instant même où l'homme devient agent totalisateur : elle constitue le lieu où les choses sont organisées conformément aux actions des personnages et où les personnages sont désignés comme les êtres auxquels les choses prescrivent certaines conduites. La frayeur et l'angoisse qu'éprouve Jeanne d'Hérouville se reflètent sur tous les objets qui l'entourent. L'atmosphère dans laquelle elle vit et que semble empester la présence du comte, son mari, détermine son comportement : elle devient de plus en plus craintive, jusqu'au moment où elle est saisie d'épouvante. Les circonstances se retournent contre elle : « Bientôt les morts successives de quelques parents la rendent une des plus riches héritières de France... La sauvage et terrible figure du comte d'Hérouville, qui demande sa main, lui apparaît comme une nuée grosse de foudre... Elle voit confusément l'incendie de la petite ville, puis Chaverny le huguenot mis en prison, menacé de mort, et attendant un horrible supplice. Arrive cette épouvantable soirée où sa mère pâle et mourante se prosterne à ses pieds, Jeanne peut sauver son cousin, elle cède. Il est nuit; le comte, revenu sanglant du combat, se trouve prêt; il fait surgir un prêtre, des flambeaux, une église! Jeanne appartient au malheur²⁷. » Le milieu est représenté ici comme inhumain; il a été conçu pour reproduire la sauvagerie et la férocité du comte d'Hérouville; il s'est animé de sa haine et n'est plus que le reflet matériel de sa bestialité. Il se referme sur Jeanne : « Comme un chat enfermé dans la cage d'un lion, la jeune femme craint à chaque heure les griffes du maître, toujours levées sur elle²⁸. » Elle mourra. Créature chétive et passive, douée d'une sensibilité extrême, elle est née pour subir les circonstances bien plus que pour agir sur elles. Son comportement est caractérisé par une longue suite de renoncements et de soumissions, comme celui d'Eugénie Grandet et de sa mère. Elle ne dispose évidemment pas, comme Rosalie de Watteville, la cousine Bette ou la Rabouilleuse, des moyens de réintégrer sous forme de *parade* la menace que le milieu fait peser sur elle. Rappelons le soin avec lequel Balzac a décrit un renversement de situation identique dans les dernières pages d'*Un Grand Homme de Province à Paris*, lorsqu'il parle de la « fatale semaine²⁹ » que traversent Lucien de Rubempré et Coralie : « Tout manque à la fois, de tous côtés les fils se rompent ou s'embrouillent,

le malheur apparaît sur tous les points » (*ibid.*). On chercherait d'ailleurs en vain dans *La Comédie humaine* une œuvre où ne se produit pas un tel retournement. Notons toutefois que la situation n'évolue pas toujours dans le même sens; le baron de Bourlac s'acharne contre Mme de La Chanterie; c'est elle qui bientôt le tirera de la misère. Cruchot de Bonfons épouse Eugénie Grandet pour sa fortune; c'est elle qui cependant héritera des biens de son mari. Gaudissart est le plus habile et le plus illustre des commis voyageurs de la capitale; cela ne l'empêchera pourtant pas d'être mystifié par le fou Margaritis qui lui placera une pièce de vin de Vouvray. En provoquant de tels renversements de situation, en en variant le sens et la portée, il n'est pas impossible que Balzac ait cherché à conserver au dénouement l'effet de surprise dont risquaient de le dépouiller les longues préparations par lesquelles débute chacun de ses romans.

Tant que le milieu s'organise conformément au projet qui le traverse, le personnage ne court aucun risque. Cependant, il suffit d'un rien pour que l'obstacle redouté se dresse tout à coup devant lui. Il ne faut pas oublier que le milieu où son projet mûrit est le champ *pratique* où se manifestent les projets de chacun, et qu'à moins d'un pacte, celui que Vautrin demande à Lucien de signer et qui fait de l'un la créature de l'autre, l'entente entre les héros de *La Comédie humaine* est déterminée par les circonstances; et ces circonstances ne cessent d'évoluer. Aussi longtemps que Frenhofer se meut dans la sphère où l'a enfermé sa passion du vrai, la réalité coïncide, pour lui, avec ce qu'il peint. Mais l'œuvre qu'il compose, il est seul à la voir. Ni Poussin ni Porbus, auxquels il la présente, ne distinguent quoi que ce soit. Sous leurs regards, sa composition se transforme en « un chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme⁴⁰... » qui les stupéfie. A l'instant où cette « muraille de peinture » (*ibid.*) devient pour lui ce qu'elle est pour eux, tout s'effondre. Il suffit à Balzac d'inverser le sens des rapports qui jusque-là liaient l'œuvre au maître pour que ce créateur de néant s'anéantisse à son tour. Le dénouement est aussi simple que brutal : « Le lendemain, Porbus, inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles⁴¹. » Bref, si le monde extérieur se constitue comme le lieu où l'homme est en danger, c'est

parce qu'il est le moyen dont tous disposent pour lutter contre chacun. Il a été conçu pour servir dans *La Comédie humaine* de médiation entre les personnages. Renée de Mancombe vivra heureuse; elle a accepté le sort que lui réservait son destin. En revanche, Augustine Guillaume se trouve, à la suite de son mariage avec le peintre Théodore de Sommervieux, comme exilée dans un milieu étranger; elle sort de sa sphère et risque son capital de bonheur, comme ne manque pas de le lui faire remarquer son commerçant de père : « Ma chère enfant, tu épouseras ton Sommervieux, puisque tu le veux; permis à toi de risquer ton capital de bonheur⁴⁵. » Manifestement, elle n'est pas de taille à lutter avec la duchesse de Carigliano. Créature charmante, mais passive, elle ne tarde pas à être écrasée elle aussi par les exigences de sa nouvelle condition : « On ne trompe pas impunément les volontés de la nature : elle est inexorable comme la Nécessité, qui, certes, est une sorte de nature sociale⁴⁶. » Mme de Sommervieux échoue là où les Rastignac de toute espèce réussissent régulièrement. Elle échoue parce qu'elle ne sait pas composer avec le milieu : « L'homme supérieur épouse les événements et les circonstances pour les conduire⁴⁷. »

Les choses distribuées au hasard dans cet espace vide que la conscience de soi fait surgir devant chacun ne sauraient constituer en aucun cas la réalité objective telle qu'elle se présente au personnage balzacien. Comme Georges Poulet l'a montré dans l'étude qu'il a consacrée aux *Métamorphoses du Cercle*⁴⁸, le héros de *La Comédie humaine* se trouve au centre d'une circonférence dont chaque point est la détermination en un même temps et en un même lieu de son être autre, et dont l'aire ainsi délimitée correspond au champ *pratique* conquis sur « la matière sauvage⁴⁹ » dans lequel se déploient les actions de tous. Si « tout est dans tout, [si] tout dans la nature est analogie⁵⁰ », comme l'écrit Balzac, il n'y a plus ni dedans ni dehors et l'action ne fait qu'aller du même au même; l'homme est partout présent dans l'univers; il se retrouve partout, parce que partout où il se heurte à la résistance de la matière, c'est encore à lui-même qu'il s'oppose. A partir de là, l'homme est le monde et le monde est humain. Le monde n'est jamais que le reflet figé dans la matière de ce que l'homme est vraiment : un agent totalisateur, le principe de toute unification. « A quelque moment de l'Histoire que l'on se

place, écrit Sartre, les choses sont humaines dans la mesure exacte où les hommes sont choses; une éruption volcanique peut détruire Herculanium : c'est, d'une certaine manière, l'homme qui se fait détruire par le volcan; c'est l'unité sociale et matérielle de la ville et de ses habitants qui donne dans le monde humain l'unité d'un événement à ce qui, sans les hommes, se dissoudrait peut-être dans un processus sans limites précises et sans significations⁴⁸. »

Ainsi, dans la mesure où, pensés séparément, ni les actions humaines ni le monde où elles se produisent n'ont de sens, dans la mesure donc où l'homme et le monde sont unis conformément aux exigences des rapports d'intériorité, dans la mesure où enfin ils tirent leur vérité et leur réalité de cette union même, l'un revêt toujours la forme que l'autre a en altérité. L'homme n'existe qu'en fonction de la matière qui le nie. C'est dans le monde que l'homme exprime ses besoins et ses désirs; c'est dans le monde qu'il dessine le contour des objets qui lui manquent. En d'autres termes, « l'avenir vient à l'homme par les choses dans la mesure où il est venu aux choses par l'homme⁴⁹ ». Entre l'homme et le monde, « l'analogie n'est pas seulement exacte, elle est parfaite⁵⁰ ». L'unité du monde est constituée par l'unité de la *praxis*. Le monde n'est un que pour l'être qui exerce sur lui, c'est-à-dire sur les éléments qui le composent, l'action d'un agent totalisateur. Exister, c'est agir sur les choses et subir en retour les effets de l'action qu'on a gravée en elles. L'homme se trouve unifié en même temps qu'il produit sa vie dans le champ matériel qu'il unifie. Mais cette unité est sans cesse dépassée vers une fin totalisatrice, puisqu'il reste agent totalisateur. Ainsi le monde est humain (ou inhumain) à travers tous les moments de l'unification :

« L'univers balzacien est donc un monde sans solution de continuité, un monde homogène, où tout se tient et se pousse, où par conséquent rien ne manque d'être affecté par les moindres mouvements qui s'y produisent, un monde enfin où les ondulations se propagent, gagnant de proche en proche tous les points de l'espace, en sorte que chaque perturbation particulière influence l'ensemble, mais que l'ensemble aussi exerce une action sur chaque point déterminé. *La Comédie humaine* est une sphère dont chaque partie se met en rapport avec toutes les autres et avec

l'ensemble par un mouvement qui s'étend jusqu'à la circonférence, comme l'ensemble se met en rapport avec chaque partie par une pression d'autant plus grande que cette partie est proche de l'endroit où toutes les pressions convergent, c'est-à-dire le centre⁵¹. »

Ce centre d'expansion et d'attraction, c'est la *praxis* individuelle qui le représente, l'homme et non le monde; car c'est l'homme qui anime le monde avant d'être déterminé par lui à son tour. Dès lors, *La Comédie humaine* apparaît comme le lieu où s'inscrivent les actions des personnages, comme le *champ pratique* où chacun libère les énergies de son être, où chacun s'objective nécessairement. C'est pourquoi, même si la réalité qu'elle exprime a été en partie empruntée à l'observation de la vie courante, elle s'en distingue; la différence entre les deux mondes n'est que la représentation matérielle de la différence qui existe entre les êtres qui les peuplent. Le héros balzacien est essentiellement dramatique. Tout ce qu'il fait se trouve reproduit, multiplié et amplifié autour de lui. Dans *Le Lys dans la vallée*, *Le Médecin de campagne*, *Le Curé de village*, le paysage a une âme. Dans *Ferragus*, les rues ont une physionomie : « Il est dans Paris, écrit Balzac, certaines rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s'est pas encore formé d'opinion; puis des rues assassines, des rues plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles, des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense⁵². » Les portes des maisons se referment mal sur les secrets de la vie privée. Un coup d'œil suffit pour comprendre la pension Vauquer. Sa façade, « bâtie en moellons et badigeonnée avec cette couleur jaune qui donne un caractère ignoble à presque toutes les maisons de Paris⁵³ », ne passe pas inaperçue. Située où elle est, elle trahit une misère bien particulière, une « misère sans poésie; une misère économe, concentrée, râpée⁵⁴ ». Il suffit de pénétrer à l'intérieur pour en être convaincu : le « mobilier est vieux, cre-

vassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant⁵⁵ ». L'image de la misère se reflète partout; elle a envahi le décor; elle se trouve projetée sur les objets avec une telle intensité qu'elle semble les détourner de leur véritable destination : les chaises ne sont plus seulement des chaises, mais des indices, des témoins, des preuves, comme les fauteuils, comme la table ronde, comme les lambris, les parois, le papier peint, les panneaux, les croisées grillagées, la cheminée en pierre, les fleurs artificielles, la pendule. Les formes particulières des diverses parties du mobilier semblent disparaître derrière l'espèce d'écran que la misère a posé sur chacune d'elles. On se heurte à la misère, on se cogne contre elle, on la sent, on la touche, on la respire. Elle est là dans les couches de crasse qui recouvrent la boiserie de la salle à manger, sur les « buffets gluants », sur les « carafes échançrées [et] ternies », sur « les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire », sur chacun « de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables », sur les « gravures exécrables qui ôtent l'appétit », sur les « chaises estropiées », les « petits paillassons piteux », les « chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défaites, dont le bois se carbonise⁵⁶ ». Elle transforme tout, elle déforme tout, enlaidit chaque objet, le détruit. Ce qui importe, en l'occurrence, ce n'est pas ce que les choses sont en elles-mêmes, mais ce qu'elles représentent, ce qu'elles expriment, ce qu'elles suggèrent, ce qu'elles sont devenues. La pension de la rue Neuve-Sainte-Geneviève n'est plus que la détermination dans la matière d'une certaine expression de la misère, de cette misère que provoquent la gêne, l'économie forcée, la négligence, la volonté ou l'obligation de faire durer les choses le plus longtemps possible. L'apparition de Mme Vauquer souligne encore cette impression. Elle « se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis, elle marche en traînant ses pantouffles grimacées. Sa face vieillotte, gras-souillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœu-

rée⁵⁷ ». L'accord entre tous les éléments de la description atteint un si haut degré de perfection qu'on ne sait plus si c'est le personnage qui crée le milieu ou si c'est le milieu qui suscite la présence d'un tel personnage. Balzac dit seulement, à propos du rapport qui unit Mme Vauquer et la maison de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, que « toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne » (*ibid.*). La relation qui les concerne semble ambiguë parce qu'elle s'exprime dans les deux sens. Mme Vauquer ne se conçoit pas en dehors du milieu où elle paraît pour la première fois. Le fait est qu'on ne la reconcontre nulle part ailleurs dans *La Comédie humaine* où son nom est seulement prononcé à trois reprises : d'abord, au bal de 1824, par le masque mystérieux (Vautrin) qui rappelle à Rastignac le poulailleur de maman Vauquer⁵⁸; puis dans *Les Employés*⁵⁹ où Balzac nous apprend qu'en 1824 également Poiret jeune va parfois manger chez Mme Vauquer où son frère, Poiret l'aîné, vit retiré; et dans *L'Interdiction*⁶⁰ où, en 1828, Bianchon et Rastignac, deux de ses anciens pensionnaires, évoquent son souvenir en sortant de chez Mme la marquise d'Espard. Excepté la soirée mémorable où Vautrin l'emmène à la Gaité après avoir offert quelques bouteilles de son vin de Bordeaux, elle ne sort pas de sa pension. Balzac ne l'a jamais mise en scène ailleurs que dans le décor habituel de la rue Neuve-Sainte-Geneviève. Elle appartient à son milieu comme Lucien de Rubempré appartient à Carlos Herrera, comme Jeanne d'Hérouville appartient au malheur, Melmoth à la puissance qui le consume, Raphaël de Valentin à celle qui le dévore. Elle y est pour ainsi dire incrustée comme si elle y trouvait les conditions nécessaires à son existence, conditions si particulières qu'aucun autre endroit ne saurait les reproduire avec autant d'exactitude. Elle représente donc sa pension, elle est sa pension dans la mesure même où elle en est le produit : « L'emboîpoint blafard de cette petite femme, souligne Balzac, est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital⁶¹. » Elle est ce milieu parce qu'elle le recompose à travers chacun de ses gestes, chacun de ses mouvements, chacune de ses paroles. De plus, elle se détermine dans son être comme le personnage de ce milieu en même temps qu'elle le constitue, puisqu'en agissant elle se livre, elle dévoile ses projets, exprime

ses besoins, ses sentiments, ses désirs, ses sympathies et ses antipathies. Elle n'est donc plus, pour nous, n'importe quelle maîtresse de pension, mais la maîtresse de pension qui a « l'air innocent d'une entremetteuse » (*ibid.*); la maîtresse de pension qui « va se gendarmer pour se faire payer plus cher » (*ibid.*); la maîtresse de pension qui, le moment venu, se montrera impitoyable avec le père Goriot, ce bonhomme à « la face lunaire et naïvement niaise⁶² », qui, dans les circonstances du drame, ne pourra pas ne pas être la victime toute désignée de cette horrible mégère; la maîtresse de pension enfin, « prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer⁶³ ». Si les choses disposées autour d'elle reproduisent aussi parfaitement ses pensées, ses sentiments et, d'une manière plus générale, toute sa personne, c'est dans la mesure où elles composent un ensemble qui n'est achevé que lorsqu'elle est là : « Quand elle est là, ce spectacle est complet » (*ibid.*). L'identité du personnage et de son milieu est presque réalisée : ils font l'un et l'autre partie de la même totalisation. Les rapports qui les unissent sont donc des rapports d'intériorité. Il y a d'abord le quartier, puis la rue, la maison, le jardinet, la façade, ensuite le salon, la salle à manger, la cuisine, et enfin, située au centre de la composition, Mme Vauquer, dont la présence explique tout, résume tout : « Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires⁶⁴. » L'intention ne saurait être plus claire : chaque élément de la description doit être identique à chaque autre grâce à la médiation de l'ensemble dont il est la particularisation.

En effet, de même que chacune des parties d'un tout présente ce trait commun d'être la même que chaque autre, en ce sens qu'elle est pour et par les autres ce que celles-ci sont pour et par elle : une particularisation du tout; de même chaque détail de la description est identique à chaque autre parce qu'il reproduit, dans sa particularité, la même image de la totalité. Tout est conforme à l'idée qu'on se fait de Mme Vauquer. Elle est ce que les choses exigent qu'elle soit pour être vraies à leur tour; mais les choses ne sont vraies que

dans la mesure où elles constituent ce milieu unique qui, à l'exclusion de tous les autres, convient seul à Mme Vauquer : « Pour elle seule ce petit jardin, que le silence et le froid, le sec et l'humide faisaient vaste comme une steppe, était un riant bocage. Pour elle seule cette maison jaune et morne, qui sentait le vert-de-gris du comptoir, avait des délices. Ces cabanons lui appartenaient. Elle nourrissait ces forçats [c'est ainsi que Balzac désigne les pensionnaires de la rue Neuve-Sainte-Genève] acquis à des peines perpétuelles, en exerçant sur eux une autorité respectée⁶⁷. » La comparaison avec la chiourme est significative. Mme Vauquer n'est pas seulement présente dans ce milieu; elle y « trône » (*ibid.*), car il lui appartient comme l'esclave est à l'icoglan. Entre elle et lui, il n'y a rien de plus qu'un rapport à soi, mais à distance : le milieu ne fait que représenter ce qu'elle est devenue en altérité. Entre elle et lui se manifeste quelque chose comme une complicité, une complicité contre tout ce qui risque de troubler l'ordre établi, de nuire à la réciprocité des rapports, de détruire l'équilibre des forces en présence, en un mot, d'interrompre la totalisation.

Puisqu'il n'y a ni espaces vides, ni moments creux dans l'univers balzacien, *La Comédie humaine* ne peut être comparée qu'à un monde en mouvement qui n'arrête pas de se former ni de se transformer, de naître ni de renaître dans chacune de ses parties.

« Pour employer l'expression de Leibniz, que sans cesse il répète, Balzac se constitue donc, ou constitue son œuvre, en « miroir concentrique ». L'univers vient s'y réfléchir et s'y absorber. Le cercle est dans le point, le point est dans le cercle. Loin de n'être qu'une « tempête d'intérêts » et un tourbillon de mouvements désordonnés, l'œuvre balzacienne se présente à la fois comme l'expansion d'un centre vers une périphérie, et comme la concentration de cette périphérie dans le centre. C'est un mouvement incessant, mais « expansible et contractible ». Ce que nous y voyons, c'est, dans les termes de Balzac, « le despotisme avec lequel un esprit nous contraint à subir les effets d'une optique mystérieuse qui grandit, rapetisse, exalte la création ». Car « l'âme a le pouvoir inconnu d'étendre comme de resserrer l'espace⁶⁸ ».

Et ce pouvoir, le personnage de *La Comédie humaine* le détient et l'exerce vraiment, puisque l'espace n'est jamais que la forme objective de sa sensibilité. Autrement dit, si l'on entend par espace une étendue illimitée et indéfinie, il n'y a pas d'espace dans l'univers balzacien où tout n'est que relations et entreprises humaines; il n'y a que des distances : la distance qui sépare le personnage de l'objet de son désir, de son être autre, en un mot, de lui-même.

« Le roman balzacien est donc un mouvement, mais un mouvement ordonné. Il part d'un point et se ramène à un point. Il déroule une vie, ou un ensemble de vies, qui, issu d'un centre et se propageant autour du centre, retourne dans le centre. Il cherche à établir cet accord parfait dont parle dans *Massimilla Doni* un amateur de musique. Cet accord « nous mène plus avant dans le centre de la vie, sur le fleuve d'éléments qui ranime les voluptés et qui porte l'homme au milieu de la sphère lumineuse où sa pensée peut convoquer l'univers entier⁶⁷. »

Ainsi, le héros balzacien se trouve en face du monde exactement comme s'il se trouvait en face de son autre moi; le monde est devenu pour et par lui cette totalité dont il est la particularisation. S'il ne recule devant aucun danger, s'il est toujours disposé, toujours prêt à agir, à se dépenser, à s'engager dans des aventures, s'il se montre insatisfait de sa condition, s'il « figure le monstre d'une civilisation, et toutes ses luttes, ses ambitions et ses fureurs⁶⁸ », c'est parce que son être, en tant qu'être du désir, se trouve comme privé de sa part essentielle, qu'il a son secret au-dehors, devant lui, dans le monde auquel il cherche à s'égaliser par tous les moyens. En d'autres termes, si « tous les acteurs de [*La Comédie humaine*] sont plus âpres à la vie, plus actifs et plus rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre⁶⁹ », c'est parce que le monde reproduit dans son unité l'image de cette totalité qu'ils rêvent tous de réaliser pour eux-mêmes, « depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe » (*ibid.*). Ils se précipitent donc sur le monde comme on se jette sur une proie. Le personnage balzacien est une créature pas-

sionnée qui croit pouvoir « abolir l'espace pour s'unir à son autre moi¹⁰ ».

Etre à la fois soi-même et le monde, la partie et le tout, le point et le cercle. Avoir vécu et vivre encore; vivre non pas en marge de la vie, mais au delà de la vie même, dans son prolongement fantastique, telle est l'impossible possibilité que présente au héros balzacien le rapport d'intériorité qui unit son être et l'être du monde à travers tous les moments de la totalisation dont il est l'agent.

Tentative possible, assurément, puisque l'œuvre a été conçue comme une unification en voie d'achèvement et que, par conséquent, le personnage découvre dans le monde l'image de son être autre. Tentative possible donc, puisque le monde n'est jamais que l'expression de ce qu'il est lui-même en altérité.

Tentative néanmoins impossible à poursuivre jusqu'au bout, puisque pour être sous la forme de cet autre lui-même, le héros balzacien devrait se réifier, c'est-à-dire être une chose sans pour autant cesser d'être une créature vivante.

Tentative contradictoire qui doit caractériser le comportement du héros de *La Comédie humaine*, si cette œuvre est vraiment l'expression du mouvement de la totalisation qu'impliquent les rapports d'intériorité qui unissent les personnages et les milieux où ils paraissent.

Quoi qu'il en soit, puisque le personnage de *La Comédie humaine* s'identifie à son milieu dans la mesure même où il est déterminé par la totalisation qu'il y opère, il faut qu'à l'instant où l'unification est achevée, il se trouve affecté d'une somme d'inertie égale à celle qui caractérise les choses qui l'entourent. Par conséquent, il suffit qu'il « aille jusqu'au bout de lui-même¹¹ », comme Raphaël de Valentin par exemple, pour qu'on puisse observer en lui les effets de la réification à laquelle il est soumis. En tant qu'élément de la totalisation, il est nécessairement projeté hors de lui vers « un autre lui-même¹² », puisqu'à travers l'unification en cours, il tend tout naturellement à se confondre avec l'autre terme de l'analogie, c'est-à-dire avec le monde, auquel il nous renvoie comme à son complément.

Dans *La Peau de Chagrin*, nous retrouvons le même mouvement d'unification que dans *L'Enfant maudit*, bien qu'il soit de sens opposé. En effet, dans cette dernière œuvre, la totalisation s'effectue au profit du personnage :

c'est la matière qui s'humanise, la réalité extérieure, le monde, le milieu, représenté par l'Océan pour Etienne d'Hérouville. Qu'on en juge ! Balzac écrit :

« Néanmoins, malgré sa sombre mélancolie, il [Etienne] sentit bientôt le besoin d'aimer, d'avoir une autre mère, une autre âme à lui; mais séparé de la civilisation par une barrière d'airain, il était difficile qu'il rencontrât un être qui se fût fait fleur comme lui. A force de chercher un autre lui-même auquel il pût confier ses pensées et dont la vie pût devenir la sienne, il finit par sympathiser avec l'Océan. La mer devint pour lui un être animé, pensant⁷³. »

En revanche, toute la dernière partie de *La Peau de Chagrin* est consacrée aux efforts que fait Raphaël de Valentin pour unir son être à l'être du monde :

« Il tenta, écrit Balzac, de s'associer au mouvement intime de cette nature [dans le passage en question, il s'agit de l'Auvergne où Raphaël s'est réfugié], et de s'identifier assez complètement à sa passive obéissance, pour tomber sous la loi despotique et conservatrice qui régit les exigences instinctives. Il ne voulait plus être chargé de lui-même⁷⁴. »

En d'autres termes, Raphaël de Valentin renonce à la vie; mais, constatation pour le moins paradoxale, il y renonce pour vivre, pour vivre encore !

Que faut-il entendre par là ? Cette ultime démarche, grâce à laquelle il espère échapper à la mort, a-t-elle vraiment un sens ?

Que cette tentative soit folle, qu'elle soit vouée à l'échec, peu importe. Ce qui compte, c'est qu'elle soit possible, que le héros balzacien la juge nécessaire ou, mieux encore, qu'elle paraisse être, dans l'univers de *La Comédie humaine*, comme la conséquence des déterminations sur lesquelles repose l'unité de structure de l'édifice tout entier. En effet, cette démarche ne serait même pas concevable, si le personnage et le milieu n'étaient pas unis conformément aux rapports d'intériorité, si tous les éléments de l'œuvre, les êtres et les choses, n'étaient pas entraînés vers le dénouement par le mouvement même de leur totalisation.

Nous considérerons donc, pour conclure cette étude, le comportement de Raphaël de Valentin à partir de l'ins-

tant où il détient le pouvoir que lui confère la possession de la peau de chagrin.

III

« Vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant, vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette Peau, se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant⁷⁵. »

Tels sont les derniers mots que le propriétaire du fabuleux magasin d'antiquités adresse à Raphaël de Valentin qui s'élançe dans la rue en serrant entre ses doigts la mystérieuse peau de chagrin.

On connaît la suite. Les circonstances ne cessent à aucun moment d'être favorables à l'accomplissement de ses moindres désirs. A peine a-t-il franchi le seuil du magasin que, « de force ou de bonne volonté, Raphaël [est] entouré de ses amis, qui, l'ayant enchaîné par les bras dans leur joyeuse bande, l'entraînent vers le pont des Arts⁷⁶ ». Chemin faisant, il apprend que le banquier Taillefer a préparé dans l'or et la soie la plus extraordinaire des orgies. Il s'agit de ne pas manquer une aussi rare occasion d' « êtrein[dre] corps à corps la Débauche, ce monstre admirable avec lequel veulent lutter tous les esprits forts⁷⁷ ». On mangera, on boira, on s'enivrera pour trois jours en compagnie des femmes les plus ardentes. Raphaël, qui découvre dans l'invitation qui lui est faite l'occasion de satisfaire son premier désir, est toutefois « moins étonné de l'accomplissement de ses souhaits que surpris de la manière naturelle par laquelle les événements s'enchaînent » (*ibid.*). Convaincu à moitié seulement de la puissance de la peau de chagrin, il décide de l'éprouver à nouveau au moment où s'achève cette folle nuit. En présence d'Emile Blondet qui lui aide à dessiner sur une serviette les contours du talisman, il forme un vœu qu'il juge irréalisable : il souhaite deux cent mille livres de rente. Le jour même, vers le milieu de l'après-midi, maître Cardot lui apprend qu'il est l'unique héritier de l'énorme fortune amassée par le major O'Flaharty, son oncle ma-

ténel, mort deux ans auparavant à Calcutta. « C'est une fortune *incalcuttable* ⁷⁸ ! », s'écrie un homme d'esprit qui assiste à la scène. A cette nouvelle, Raphaël devient livide. Il étend sur la table la serviette où se trouve reproduit le contour de la peau de chagrin et constate avec terreur qu'elle joue à l'aise entre les lignes qu'il a tracées.

Il lui aura fallu un peu moins de vingt-quatre heures pour se rendre compte de la puissance infernale qui le dévore. Vingt-quatre heures à peine pour renoncer définitivement à vouloir, alors qu'il peut tout, à désirer, alors qu'il est sûr que le plus ambitieux, le plus fou de ses désirs sera exaucé sur-le-champ :

« Une horrible pâleur dessina tous les muscles de la figure flétrie de [Raphaël], ses traits se contractèrent, les saillies de son visage blanchirent, les creux devinrent sombres, le masque fut livide, et les yeux se fixèrent. Il voyait la MORT. Ce banquier splendide [il s'agit de Taillefer] entouré de courtisanes fanées, de visages rassasiés, cette agonie de la joie, était une vivante image de sa vie. Raphaël regarda trois fois le talisman qui jouait à l'aise dans les impitoyables lignes imprimées sur la serviette, il essayait de douter; mais un clair pressentiment anéantissait son incrédulité. Le monde lui appartenait, il pouvait tout et ne voulait plus rien. Comme un voyageur au milieu du désert, il avait un peu d'eau pour la soif et devait mesurer sa vie au nombre des gorgées. Il voyait ce que chaque désir devait lui coûter de jours. Puis il croyait à la Peau de chagrin, il s'écoutait respirer, il se sentait déjà malade ⁷⁹... »

A partir de l'instant où Raphaël est en possession de la peau de chagrin, tout change de signe dans l'univers où il se trouve. Son existence, au lieu de « s'étendre ⁸⁰ » et de se poursuivre à travers chacun des moments qui la composent, se supprime et se nie jusque dans les formes qu'elle emprunte d'ordinaire pour se manifester. Elle se détruit tout au long du processus qui, en d'autres circonstances, favorise son développement. Elle rate le moment de sa propre durée, elle s'écoule et se perd. Rien ne subsiste de ce qu'elle exprime, sinon le glissement vertigineux de chaque instant vers chaque autre.

Il est évident que, dans ces conditions, on risque de

ne rien comprendre à l'attitude de Raphaël aussi longtemps qu'on considère la vie et la mort, telles qu'elles se manifestent dans l'œuvre, en dehors du rapport d'intériorité qui les unit. Comment concevoir qu'un être rougé de désirs renonce tout à coup au pouvoir de les réaliser ? Comment concevoir que la vie produise en lui les mêmes effets qu'un poison ?

La contradiction ne peut être dépassée que si l'on considère *La Peau de Chagrin* comme une œuvre dont l'action se déroule conformément au mouvement d'unification auquel est soumis chacun des éléments qui la composent. Ainsi, à partir de l'instant où Raphaël est en possession du talisman, les souhaits qu'il forme entraînent, suivant leur force et leur nombre, une diminution correspondante de son individualité. Ce qui est en jeu, chaque fois qu'un de ses désirs se réalise, ce n'est pas l'existence en soi, mais l'existence en tant qu'elle s'exprime en lui : son existence d'être particulier. En d'autres termes, le danger que court Raphaël n'est pas représenté par la mort, mais par cette espèce de totalité avec laquelle son être tend à se confondre, ce tout universel et abstrait qu'il finit par constituer. Car, à supposer qu'il veuille tout dans un même désir, il serait ce tout dans l'instant même qui suivrait son vœu. Or, c'est précisément ce qu'il doit éviter, puisque cette totalité n'exprime rien de moins que son suicide en tant qu'être particulier. Les contractions de la *Peau de chagrin* n'ont pas d'autre signification. Raphaël ne l'ignore pas. Il sait que le cercle de ses jours est représenté par la surface du talisman. Lorsqu'elle aura disparu entre ses mains, il mourra à la vie, il mourra en tant qu'individu, mais loin d'être anéanti, il sera lié à l'univers entier, il se sera égalé au monde conformément aux implications de son pouvoir.

C'est ce moment, celui où sa totalisation se trouvera parachevée, que Raphaël cherche à retarder par tous les moyens. Mais comment triompher de la puissance qui le dévore ? Comment éviter cette intégration absolue ? Comment rester immobile ? Il essaiera, comme Etienne d'Hérouville, de mêler fantastiquement son existence à celle des choses, des objets particuliers qui l'entourent, et de reproduire en lui les conditions de leur passivité. Effort inutile, tentative vouée à l'échec, car cette passivité dans laquelle il s'efforce de couler son être, cette existence immobile qu'il voudrait pouvoir incarner, ne

sont jamais recrées que d'une manière purement factice. Il ne renonce en effet à l'action que pour conserver la possibilité d'agir. Il abdique la vie, mais c'est pour vivre encore. Il se rapproche de la nature et cherche à capter les forces anonymes qui la gouvernent, mais c'est pour préserver son existence particulière de la destruction qu'implique sa totalisation.

Il peut tout et pourtant il se perd!

Pour échapper aux terribles conséquences de son pouvoir, pour échapper au destin qui le tue, il devrait en tant qu'être particulier ne pas dépasser sa particularité, être comme les choses, résister au temps et à la vie; il devrait posséder le secret de leur inertie, ce secret que Laurent Ruggieri a lui aussi vainement tenté d'arracher à la matière. Il devrait être à la fois lui-même et le monde, totalisation et totalité.

Qu'est-ce que l'alchimiste florentin prétendait découvrir? Précisément le moyen qui aurait dû lui permettre de rendre le moi individuel impérissable. C'est ce qu'il avoue sans détours au roi de France Charles IX qui est venu le surprendre dans son officine :

« Si vous prétendez, lui dit-il, que quelque chose nous survit, ce n'est pas nous, car tout ce qui est le moi actuel périt! Or, c'est le moi actuel que je veux continuer au delà du terme assigné à sa vie; c'est la transformation présente à laquelle je veux procurer une plus grande durée. Quoi! les arbres vivent des siècles, et les hommes ne vivraient que des années, tandis que les uns sont passifs et que les autres sont actifs; quand les uns sont immobiles et sans paroles, et que les autres parlent et marchent! Nulle création ne doit être ici-bas supérieure à la nôtre, ni en pouvoir ni en durée⁸¹. »

Mais Ruggieri, et c'est précisément ce qui le distingue de Raphaël, n'est pas tout-puissant; il cherche à le devenir en interrogeant la matière. Il ne connaît pas, comme le héros de *La Peau de Chagrin*, les conséquences effroyables d'un tel pouvoir; il ne sait pas que la transformation du moi périssable en un moi impérissable cause la ruine de l'être en tant qu'être particulier; il ignore qu'elle provoque son éclatement, entraîne sa généralisation, suscite de toute part l'incobérence et la confusion. En revanche, Raphaël, qui, lui, a conscience des périls qu'une telle métamorphose représente, se trouve

dans une situation singulièrement plus dramatique. Conscient de son pouvoir, il est contraint d'y renoncer. Il doit renoncer à agir, donc à désirer et, par conséquent, à vivre, à jouir de la vie, pour éviter que son être, son existence particulière, ne se détruise en se totalisant. Il doit interrompre le mouvement de totalisation par lequel la vie s'exprime en lui, pour empêcher que ne se réalise la totalité qu'elle implique comme sa négation. Tel est son destin. Il est condamné à imiter les effets de la mort, il est condamné à abdiquer son pouvoir afin que soient garanties les conditions essentielles à son existence. Il est évident que jamais Balzac n'aurait pu représenter le double mouvement de la vie qui s'affirme en se niant et se nie en s'affirmant, si le monde où se meuvent ses créatures n'avait pas été conçu conformément aux exigences et aux déterminations de l'ensemble auquel elles se rattachent. L'expression de cette totalisation revêt des formes multiples dans *La Comédie humaine*, elle se manifeste de mille manières originales, inattendues ou déconcertantes, mais elle n'est jamais mieux formulée ni plus rigoureusement que par les rapports d'intériorité qui unissent le personnage et le milieu où il vit. Le secret de chacun se trouve dans l'autre; l'autre est pour chacun ce que chacun est en altérité. Dans l'aventure où s'engage le héros balzacien, tout se déduit, tout s'enchaîne, la fatalité s'y manifeste d'une manière implacable; et il ne saurait en être autrement, puisqu'en agissant dans le monde et sur le monde, le héros de *La Comédie humaine* agit sur lui-même. Quel que soit le drame, en définitive, il n'est jamais question que de ce qu'on pourrait nommer le *devenir-monde* de son être particulier. C'est par interposition de personnes que Vautrin tente de s'égaliser au monde; c'est en pénétrant jusqu'à la racine secrète des choses, en cherchant l'Absolu que Balthazar Claës espère s'emparer du monde; Gambara et Frenhofer sont moins des artistes que des démiurges impuissants, des créateurs de néant; Louis Lambert est moins un penseur et moins encore un philosophe qu'un alchimiste de la pensée; à travers l'avarice de Gobseck, c'est son prodigieux appétit, sa formidable volonté de puissance qui se manifeste; et tous ces fous que la passion emporte, ne croient-ils pas, ne sont-ils pas persuadés que le monde entier se retrouve dans l'objet de leur passion? Seuls Melmoth et Raphaël de Valentin sont avertis du danger qu'ils courent. Ils

ne pouvaient être à la fois tout-puissants et inconscients. Le pouvoir sans bornes qui les brûle leur communique du même coup une étrange, une remarquable lucidité. Aussi Melmoth n'a-t-il plus qu'un souci : se débarrasser de la puissance infernale qu'il détient; se réconcilier avec lui-même. Mais Raphaël, qui n'y parvient pas, est condamné, pour durer, à dévorer sa propre existence.

« On ne peut comprendre, écrit Georges Poulet, la signification profonde d'une œuvre comme *La Peau de Chagrin* sans se rappeler que Valentin est un être qui n'est pas simplement condamné à mourir, mais qui est condamné à subvenir de moment en moment à la continuation de sa propre existence par des actes qui impliquent une diminution correspondante de cette existence. Le drame du temps est donc d'une espèce toute spéciale pour Balzac, drame plus insupportable peut-être que pour n'importe quel autre esprit, puisque c'est le drame d'un être condamné à se nourrir de sa propre substance, forcé, pour *durer*, à *manger sa propre durée*, comme le Catoblépas mangeait sa propre chair²¹. »

Faut-il s'étonner dès lors si Raphaël mène une existence aussi étrange qu'incompréhensible pour qui n'est pas dans le secret de sa destinée ?

Rue de Varenne, il a acheté un magnifique hôtel qu'il s'est empressé de transformer. Tout a été prévu pour que le moindre de ses désirs soit satisfait et que la part du hasard soit réduite à sa plus simple expression. Dans chacun de ses appartements, il trouve exactement ce qu'il cherche, ce dont il a besoin. Grâce à un mécanisme ingénieux, il lui suffit de pousser une porte pour qu'aussitôt toutes les autres s'ouvrent, et, comme elles sont en enfilade, il peut, de son cabinet de travail, parcourir la maison tout entière et jouir de l'illusion d'être partout à la fois; il n'a aucun geste à faire, aucune parole à prononcer; il dispose de tout, là où il est, dans l'instant même où il vit. Ses domestiques sont chargés d'exécuter ponctuellement, heure par heure, les instructions qu'ils ont reçues au moment où ils sont entrés à son service. Il a les fleurs nouvelles qu'il souhaite dès qu'elles paraissent au marché; c'est lui qui mange le premier maquereau qui arrive à Paris; été comme hiver, la température ambiante est la même; il n'a rien à dire, rien à faire, rien à désirer, dans

ce monde créé sur mesure, où chaque chose reflète l'image d'un souhait déjà réalisé, d'un bonheur déjà comblé. Sa volonté, il l'a manifestée naguère une fois pour toutes. Il a abdiqué son pouvoir pour jouir de ses effets constants. Il a voulu que ce moment passé se répât indéfiniment dans l'instant présent et que la plénitude de ce dernier fût telle qu'elle ne tolérât plus d'autres moments après lui. Dans cet univers refermé et replié sur lui-même, tout n'est plus qu'analogie, répétition, identité, synonymie. Raphaël a su réunir autour de lui et réaliser en lui les conditions de cette existence immobile à laquelle il doit maintenant soumettre son être pour le préserver de la destruction qui le menace. Il ressemble au millionnaire malade qui ne peut plus dépenser son argent. Vrai démiurge voué à l'impuissance par quelque arrêt irrévocable, il n'est plus qu'un malheureux qui, en vivant, ne fait que se survivre. Il voulait le monde et a ouvert toute grande la porte de sa mansarde. Le monde s'y est comme engouffré et a tout transformé. Dès lors, il ne restait plus à Raphaël qu'à refermer la porte derrière lui et à se suffire à lui-même; à succomber aussi à la tentation du sommeil et de l'engourdissement :

« Dormir, c'est encore vivre⁸³ », confiera-t-il un peu plus tard à son ami, le docteur Bianchon, qui s'inquiète de ses desseins.

Afin de ne plus avoir aucun désir à former, Raphaël s'est assuré les services de Jonathas, un vieux et fidèle domestique, en qui il a placé toute sa confiance. Jonathas, évidemment, est loin de soupçonner le rôle important qu'il joue auprès de son maître; il ignore qu'il est devenu « une puissance intermédiaire placée entre Raphaël et le monde entier. Ordonnateur suprême de la fortune de son maître, exécuteur aveugle d'une pensée inconnue, il était, précise Balzac, comme un sixième sens à travers lequel les émotions de la vie arrivaient à Raphaël⁸⁴ ». Aussi, en exécutant les ordres qui sont consignés dans le petit livre que son maître lui a donné, ne parvient-il pas toujours à réprimer le mouvement de stupéfaction qui le saisit. Pour Jonathas, qui d'ordinaire ne se permet aucun jugement, M. le marquis mène vraiment « une vie incouciliable⁸⁵ ». C'est son mot, un mot qu'il aime à répéter, parce que, à n'en point douter, il résume mieux que nul autre toute sa pensée.

Écoutons-le confesser à M. Porriquet, un ancien professeur de Raphaël, le sujet de son étonnement. Écoutons-le, au moment où il lui explique en quoi consiste sa tâche et comment il s'en acquitte. Nous apprendrons du même coup comment Raphaël prétend *avoir la vie à soi* :

« J'ouvre à sept heures, été comme hiver. Cela est convenu singulièrement. Etant entré, je lui dis : Monsieur le marquis, il faut vous réveiller et vous habiller. Il se réveille et s'habille. Je dois lui donner sa robe de chambre, toujours faite de la même façon et de la même étoffe. Je suis obligé de la remplacer quand elle ne pourra plus servir, rien que pour lui éviter la peine d'en demander une neuve. C'te imagination ! [...] Il lit les journaux, pas vrai ? Ordre de les mettre au même endroit, sur la même table. Je viens aussi, à la même heure, lui faire moi-même la barbe et je ne tremble pas. Le cuisinier perdrait mille écus de rente viagère qui l'attendent après la mort de monsieur, si le déjeuner ne se trouvait pas inconciliablement servi devant monsieur, à dix heures, tous les matins, et le dîner à cinq heures précises. Le menu est dressé pour l'année entière, jour par jour. M. le marquis n'a rien à souhaiter. [...] Le programme est imprimé, il sait le matin son dîner par cœur. Pour lors, il s'habille à la même heure avec les mêmes habits, le même linge, posés toujours par moi, entendez-vous ? sur le même fauteuil. Je dois encore veiller à ce qu'il ait toujours le même drap ; en cas de besoin, si sa redingote s'abîme, une supposition, la remplacer par une autre, sans lui en dire un mot. S'il fait beau, j'entre et je dis à mon maître : Vous devriez sortir, monsieur ? Il me répond oui, ou non. S'il a idée de se promener, il n'attend pas ses chevaux, ils sont toujours attelés ; le cocher reste inconciliablement, fouet en main, comme vous le voyez là [...] J'ai ordre de lire avant lui le *Journal de la librairie*, afin d'acheter des livres nouveaux, afin qu'il les trouve le jour même de leur vente sur sa cheminée. J'ai la consigne d'entrer d'heure en heure chez lui, pour veiller au feu, à tout, pour voir à ce que rien ne lui manque ; il m'a donné, monsieur, un petit livre à apprendre par cœur, et où sont écrits tous mes devoirs, un vrai catéchisme. [...] Il ne tourmente personne, il est bon comme le bon pain, jamais il ne dit mot, mais, par exemple, silence complet à l'hôtel et dans le

jardin! Enfin, mon maître n'a pas un seul désir à former, tout marche au doigt et à l'œil, et *recta*! Et il a raison, si l'on ne tient pas les domestiques, tout va à la débâcle. Je lui dis tout ce qu'il doit faire, et il m'écoute. Vous ne sauriez croire à quel point il a poussé la chose. Ses appartements sont... en... en comment donc? ah! en enfilade. Eh bien! il ouvre, une supposition, la porte de sa chambre ou de son cabinet, crac! toutes les portes s'ouvrent d'elles-mêmes par un mécanisme. Pour lors, il peut aller d'un bout à l'autre de la maison sans trouver une seule porte fermée. [...] Enfin, finalement, monsieur Porriquet, il m'a dit : « Jonathas, tu auras soin de moi comme d'un enfant au maillot. Au maillot, oui, monsieur, au maillot qu'il a dit. Tu penseras à mes besoins, pour moi. » Je suis le maître, entendez-vous? et il est quasiment le domestique. Le pourquoi? Ah! par exemple, voilà ce que personne au monde ne sait que lui et le bon Dieu. C'est inconciliable!

[...] Il me répète souvent qu'il veut vivre comme une végétation [*sic*], en vergétant [*sic*]. Et pas plus tard qu'hier, monsieur Porriquet, il regardait une tulipe, et il disait en s'habillant : « Voilà ma vie. Je vergète [*sic*], mon pauvre Jonathas. » A cette heure, d'autres prétendent qu'il est monomane. C'est inconciliable⁸⁷! »

Se suffire à soi-même, être égal à soi, ne plus être perpétuellement *en projet*; vivre une existence immobile; vivre une « vie simple et mécanique⁸⁸ »; vivre « sans soins, sans désirs⁸⁹ », sans passions ni besoins; vivre une vie « tranquille, spontanée, frugiforme comme celle d'une plante⁹⁰ »; « se rapprocher de la nature⁹¹ »; « s'associer [à son] mouvement intime [...] s'identifier assez complètement à sa passive obéissance⁹² »; bref, « essay[er] de se glisser dans le sanctuaire de la vie [...] devenir partie intégrante de cette large et puissante fructification » (*ibid.*); telles sont les dernières aspirations de Raphaël de Valentin.

« Presque joyeux de devenir une sorte d'automate, il abdiquait la vie pour vivre, et dépoillait son âme de toutes les poésies du désir⁹³. »

Rien ne définit plus profondément l'unité de structure de l'univers balzacien que la nécessité où se trouvent certains personnages de supprimer en eux le désir qui les

dévore. Aussi longtemps que l'on s'en tient aux créatures ordinaires, aux jouisseurs de toutes sortes, aux débauchés, aux ambitieux sans scrupules, aux envieux, à ces esprits mesquins capables de tout pour un peu d'or, un peu d'argent, un peu de considération, à ces âmes passionnées mais sans envergure que sont la plupart des collectionneurs, les amateurs de chimères, les monomanes, les amants vulgaires, le désir qu'ils éprouvent est toujours le ressort qui les meut. Mais dès que l'on considère les êtres d'exception, ceux qui ont vendu leur âme et qui se sont perdus, comme Raphaël de Valentin, Melmoth ou Castanier, on constate que, ce qu'ils visent par-delà tous les objets qu'ils se sont appropriés, c'est la totalité de l'univers dont ils sont la particularisation. Leur limite, leur accomplissement, leur plénitude, c'est dans cette totalité qu'ils les découvrent. Aussi, l'essentiel de leur être est-il au delà d'eux-mêmes. « Jamais nous ne voyons l'existence balzacienne bloquée dans son présent. Jamais nous ne la voyons trouvant sa mesure dans une possession quelconque. L'objet du désir balzacien est la Totalité²⁴. » Or, chaque fois que le héros de *La Comédie humaine* peut tout, chaque fois qu'il est en état de rivaliser avec Dieu et qu'il est assez puissant pour se substituer à lui, il est comme saisi de vertige. Il s'arrête, il s'interdit de vouloir, il abdique son pouvoir et renonce à aller jusqu'au bout de lui-même. Cette totalité qu'il considère d'abord comme le but vers lequel doivent tendre tous ses efforts, il découvre maintenant ce qu'elle représente, il sait ce qu'elle signifie : être tout, c'est n'être plus rien. « La suprême puissance apport[e] le néant pour dot²⁵. »

« A supposer, écrit Gaëtan Picon, que la vie soit sans terme, que la suprême connaissance et la suprême puissance nous soient *données*, rien de tout cela n'aurait de sens pour nous. Il y a chez Balzac un espoir et un orgueil sans mesure, l'assurance que le voyant peut voir la création telle que le créateur l'a créée. Mais à quoi bon ? Nous accédons à la vision d'une création déjà faite : il ne nous est pas permis de la voir en la faisant. Dieu seul a le secret du mouvement, de l'acte dans la connaissance et dans la possession absolue; en Dieu seul s'unissent la vie et la totalité. Dieu seul échappe à la mélancolie de la suprême puissance par l'activité qui consiste à créer le monde qu'il possède. La limite à laquelle se heurte le héros balzacien, et dont la mort

n'est qu'un symbole, ce n'est pas la totalité inaccessible : *c'est la totalité déjà faite*. La vie humaine n'a pas de sens en dehors de la création. Et nous ne sommes pas le créateur⁹⁰. »

« Ce qui était tout ne fut rien⁹¹ », écrit Balzac à propos de Castanier, qui se trouve dans le même « horrible état⁹² » que Raphaël de Valentin.

Dans la mesure où l'univers de *La Comédie humaine* reproduit l'image d'une totalité déjà faite et où seul l'homme peut être considéré comme agent totalisant, la réalité y est représentée comme le produit de l'unification que l'être humain opère dans la matière. Le réel, c'est le vécu. Le réalisme balzacien n'a pas d'autre signification. L'identité entre tous les éléments dramatiques, identité qui aboutit parfois à une véritable confusion d'être, n'est parfaite qu'à cette condition. La totalisation n'est achevée que si la vie qu'elle exprime s'absorbe dans sa propre cause, que si « tout est dans tout⁹³ ». Rien ne subsiste en dehors des liens d'intériorité; chaque chose, parce qu'elle est chose pour l'homme seulement qui la considère, devient réellement ce qu'elle est par lui. L'homme est à la fois le produit et la cause de la totalisation sans laquelle il n'y aurait ni monde ni condition humaine. C'est pour et par lui que tout se découvre dans tout. L'immobilité n'est plus que l'expression inerte du mouvement; la mort, le reflet inversé de la vie; la matière, la forme passive de l'action. La pensée est « une puissance toute physique¹⁰⁰ », les idées sont des faits, des « faits [qui] disent tout¹⁰¹ » comme dans *La Duchesse de Langeais*, les choses des forces, les circonstances et les événements des moyens ou des fins. Pourquoi ? Parce que, dans *La Comédie humaine*, tout ce qui est représenté a été conçu en fonction de l'ensemble et que chaque élément trouve en chaque autre la condition de sa propre réalité. Pour en être convaincu, il n'est que de considérer les rapports de possession qui unissent certains personnages.

Lucien est la créature de Vautrin. Vautrin agit en maître; mais son impuissance, qui se trouve si absolument niée en lui, c'est en Lucien, qui est son être autre, qu'elle se manifeste. Sa puissance n'est ainsi que l'image inversée, que la représentation en altérité de la faiblesse de Rubempré. L'un n'est plus que le double de l'autre.

Ils ne se reconnaissent que dans la mesure où ils se retrouvent.

Le même lien d'intériorité unit le personnage et le milieu. La tentative de Raphaël de s'identifier aussi complètement que possible à la passive obéissance de la nature serait absurde si la réalité extérieure n'avait pas été conçue pour exprimer l'aspect inerte de l'existence humaine. La passivité de la chose correspond toujours, dans *La Comédie humaine*, à la représentation en altérité de la *praxis* individuelle. Et la preuve, nous la découvrons dans le fait que le héros balzacien, à l'instant où il n'est plus affecté que de passivité, se résorbe dans son milieu comme dans sa cause. Cette existence factice, la Fosseuse, Etienne d'Hérouville, Raphaël de Valentin, ces âmes sensibles mais « dénaturées », l'incarnent magnifiquement.

De même, au niveau plus abstrait des idées, où la vie et la mort expriment les deux aspects de l'Être. Si l'unité n'était pas le fondement de toutes choses, Ruggieri aurait-il l'idée, pour prolonger la durée du moi individuel, d'inverser le sens du rapport d'intériorité qui unit la vie et la mort ?

« J'imité la mort pour pouvoir imiter la vie¹⁰² ! » affirme-t-il.

Ainsi, à mesure que les romans succèdent aux romans, *La Comédie humaine* se transforme en une vaste sphère expressive dans laquelle les *Etudes de Mœurs* illustrent les idées développées dans les *Etudes philosophiques*, que les *Etudes analytiques* se chargent de codifier.

« De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne¹⁰³ » dans l'univers balzacien. « La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause » (*ibid.*). « Tout se tient¹⁰⁴ » comme dans l'ordre social que le bon docteur Benassis fait régner dans la vallée où s'exerce sa volonté.

Dans cette sphère expressive, l'homme sans désirs n'est plus qu'un être désincarné, semblable au petit vieillard sec et maigre de *La Peau de Chagrin*, un être tout-puissant dont la toute-puissance ne s'exerce sur rien, un agent que la moindre action suffirait à nier. Par rapport à l'univers balzacien dont le mouvement et la vie épousent la forme d'une totalisation, d'une totalité sans cesse détotalisée, l'homme sans désirs représente cette totalité inaccessible et insaisissable que l'unification en cours implique comme sa fin.

CONCLUSION

Faut-il préciser, au terme de cette étude, que de toute évidence le mystère de la création balzacienne reste à peu près entier ? A aucun moment, nous n'avons eu d'ailleurs la prétention de le percer; nous voulions simplement nous assurer qu'il ne présente rien de sacré. Dans sa correspondance et dans certaines études critiques comme les *Artistes* et la *Théorie de la Démarche*, Balzac s'est appliqué à nous montrer que le génie ne s'explique pas. Il ne faut donc pas s'étonner s'il lui est arrivé de dire que c'est à la suite d'illuminations intérieures et de foudroiements de la pensée, comparables à ceux qu'il a décrits dans *Louis Lambert*, qu'il a eu l'idée d'édifier son vaste univers romanesque. Il est probable, cependant, que son œuvre ne doit rien à de tels éblouissements, puisque, ainsi que nous l'avons souligné, elle s'est constituée à partir de ses propres nécessités, dès l'instant où les données observées se sont organisées entre elles. *La Comédie humaine* est le produit d'un travail acharné, d'une élaboration constante, opiniâtre, qu'il est facile de suivre dans le détail grâce aux épreuves manuscrites où se trouvent consignées les innombrables modifications que Balzac a fait subir à tous les romans qui la composent. Comme elle a été conçue en fonction de la totalité à laquelle tend chacune de ses parties, il est facile de comprendre que seule sa cohérence interne avait de l'importance. Les données de l'observation pouvaient être interprétées, transformées, déformées. De toute évidence, la précision avec laquelle elles auraient pu être restituées n'offrirait plus d'intérêt. Pourquoi ? Parce que, comme nous l'avons dit, *La Comédie humaine* n'est comparable qu'à un monde en fusion qui n'arrête pas de se former ni de se compléter, de naître ni de renaître

dans chacune de ses parties. Au prix de quel labeur! C'est ce qu'il convient de ne pas oublier. Ainsi, à côté de l'homme de génie, il faut signaler la présence du bourreau de travail que Balzac fut aussi, du forçat enchaîné durant les longues périodes de production dont il est coutumier, aux quinze, aux dix-huit, aux vingt heures consécutives de création effrénée.

Balzac s'est pris parfois pour un artiste; et, à notre avis, il ne s'est pas trompé, bien que d'aucuns prétendent que pendant ces moments-là il s'est montré le plus franchement détestable. Quoi qu'il en soit, personne ne s'est jamais avisé de douter de ses dons de créateur; car, c'est créateur, et créateur passionné qu'il fut avant tout.

Faut-il s'étonner dès lors, s'il a cru découvrir ce qu'en réalité il n'a fait qu'inventer? Comment aurait-il pu recréer le vrai autrement qu'en reconstituant de toutes pièces un monde clos sur la chaleur de son propre système, qu'en édifiant un monde cohérent, organisé et défini selon ses propres exigences? Comment aurait-il pu reproduire le mouvement et la vie dans un univers romanesque si sa structure particulière de microcosme n'avait pas été en rapport avec l'universalité des déterminations qui font que la pensée communicative avec le réel? Seul un dieu ou un démiurge est assez puissant pour créer le chaos; pour couler, dans ce qui n'est pas, la matière qui n'est encore rien. L'homme ne fait jamais qu'informer de sa présence tout ce qui l'entoure; et il produit toujours hors de lui une autre image de lui-même, l'image de sa propre altérité, puisqu'il projette, dans le milieu où il paraît, le reflet inversé de l'être qu'il est. Pourtant, s'il ne sort pas du champ de la vision anthropomorphique sous laquelle il englobe les éléments d'un monde qu'il rencontre et qu'il annexe, il leur attribue un à un tous les caractères qui sont en mesure de leur communiquer un sens, en attendant de leur accorder l'intelligibilité qui leur revient. C'est pourquoi, ou bien l'effort pour créer aboutit à la recherche de formes simplement belles et émouvantes, ou bien il se poursuit au delà de cette préoccupation d'ordre esthétique et produit le monde dans son unité, dans cette unité qui n'est d'ailleurs jamais qu'un des principes directeurs de la pensée, dans cette unité qui, par conséquent, n'existe pas pour une conscience soumise à d'autres exigences que celles auxquelles nous obéissons. Chaque fois qu'il y a de l'ordre, et non du désordre, dans

les choses qui nous environnent ou nous concernent, on peut tenir pour certain qu'elles portent l'empreinte d'une présence humaine. D'où il résulte que, pour provoquer l'illusion de la vie, il faut, comme l'implique d'ailleurs dans son premier moment d'existence l'intuition créatrice de Balzac, multiplier les rapports entre tous les éléments constitutifs de la réalité et créer un réseau de nécessités implacables; car la vie ne s'exprime qu'à travers les besoins qu'elle éveille; elle ne se manifeste que sur le fond d'insatisfaction qu'elle se découvre, qu'au moyen du vide et du manque d'être qu'elle comporte. Vivre, c'est désirer, c'est éprouver l'envie de se dépasser, d'aller au delà de soi-même. La vie ne s'exprime qu'à travers les besoins qu'elle suscite, et de tels besoins ne se font sentir que dans le monde où l'homme n'a pas tout ce qu'il aimerait avoir, que dans le monde où ses désirs découpent le contour des objets qu'il souhaite posséder, que dans le monde où il est aussitôt en danger, puisqu'il risque ce qu'il a pour obtenir ce qui lui manque, puisqu'il risque sa vie pour vivre encore.

Admirables créatures, celles qui peuplent *La Comédie humaine*! Elles vont jusqu'au bout de leur personnalité et semblent même par moments susciter devant elles l'espace vide qui figure le champ de leurs possibilités, ce champ qu'elles parcourront animées d'un mouvement de frénésie, parce que c'est en le parcourant qu'elles feront l'expérience de leurs moyens. Liées à tout, elles finissent souvent par se confondre avec tout, lorsque, à l'exemple de Raphaël de Valentin, elles sont contraintes d'abdiquer la vie pour vivre.

Ainsi, dans cette tentative pour reproduire le vrai, la valeur de l'expérience balzacienne se mesure à l'importance que revêt, au sein de *La Comédie humaine*, la participation de l'homme à l'édification du monde. Importance rarement égalée, puisque Balzac n'a pas renoncé à reproduire, jusque dans les choses, l'identité du personnage avec lui-même. Étrange présence à soi, qui n'a lieu qu'à distance! Une distance, d'ailleurs, que l'action qui se déroule et le drame qui se noue finissent par supprimer, lorsque le personnage se survit à lui-même. Combien d'œuvres, où l'homme occupe autant de place que le reste du monde? Combien d'œuvres, où l'aventure humaine est déterminée par la totalisation de l'ensemble des éléments qui la constituent? Le personnage et le milieu n'échappent pas, n'échappent même

jamais, aux déterminations qui découlent de la réciprocity des rapports d'intériorité qui les unissent. L'un est toujours exactement identique à ce que l'autre est quand il n'est pas. L'autre, c'est le même, mais en face.

L'étude de *La Peau de Chagrin* nous a montré comment s'opérait cette fatale confusion entre deux formes d'être. Au début du récit, Raphaël souffre parce que la situation au milieu de laquelle il se débat lui révèle sans cesse son impuissance : il n'a rien, il veut tout. Mais à l'instant où il *peut* tout, il *est* tout. L'univers lui appartient, et c'est à ce moment-là qu'il comprend qu'il est devenu maître de la seule chose pour laquelle il n'y a plus d'actions possibles : la totalité. Son impuissance s'est seulement transformée en une toute-puissance inutile. Pour ce créateur de néant, le monde s'est à nouveau abîmé. Raphaël est tout; mais cette totalité entraîne l'anéantissement de son être particulier. La vie s'est éliminée au profit de l'être.

C'est là, incontestablement, l'aspect le plus étonnant de l'aventure du héros balzacien, dont l'existence paraît être tout à coup incompatible avec les formes d'être qu'elle implique pourtant comme sa fin.

L'être est partout présent, et, partout où il se manifeste, il véhicule avec lui sa raison d'être. Il se constitue en un milieu parfait, qui prend la forme d'une sphère, d'une sphère devenue expressive en chacun de ses points; car tous les éléments qui la composent se partagent la même différence. Ils s'impliquent les uns les autres et sont tous à la fois signifiés et signifiants. Chacun trouve en chaque autre sa propre raison d'être : la nécessité qui le fait être ce qu'il est précisément comme il l'est. La sphère qu'ils constituent ainsi ensemble se conçoit alors dans sa pleine transparence. L'intelligibilité a envahi l'univers de l'œuvre qui, au lieu d'être simplement la reproduction objective d'une partie de la réalité, en est l'interprétation et l'explication. Intelligibilité totale donc, puisque la vie a pris, pour et par l'homme, la forme d'une totalisation en voie d'accomplissement. La mort, le néant, le rien, c'est la totalité achevée, le tout dans lequel Raphaël de Valentin risque de se résorber comme dans sa cause.

Or le destin du héros de *La Peau de Chagrin* est plus ou moins le destin réservé à tous les personnages de *La Comédie humaine*. Qu'ils meurent de mort lente ou violente, peu importe! Car, de toute manière, ils ne

meurent pas seulement, comme on pourrait le croire, parce qu'ils ont trop vécu, mais parce qu'ils ont tous, à des degrés divers, supprimé en eux les conditions mêmes de la vie.

Voilà ce qu'implique la création balzacienne : leur accomplissement, c'est leur fin.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS

ŒUVRES COMPLÈTES (*La Comédie humaine, le Théâtre, les Contes drolatiques, les Œuvres diverses et un volume de Correspondance*), 24 vol., Michel Lévy frères et Calmann-Lévy, Paris, 1869-1876.

ŒUVRES COMPLÈTES, édition illustrée, texte révisé et annoté par M. Bouteron et H. Longnon, 40 vol., Conard, Paris, 1912-1940.

LA COMÉDIE HUMAINE, édition de la Pléiade, texte présenté par M. Bouteron, 11 vol., N.R.F., Paris, 1940-1959. Le dernier volume contient les *Contes drolatiques, des Œuvres ébauchées* (suite du dixième volume), les *Préfaces* dont le texte, les notices et les notes ont été établis par Roger Pierrot. On y trouve en outre un *Index de La Comédie humaine* dressé par Fernand Lotte.

L'ŒUVRE DE BALZAC, publiée dans un ordre nouveau sous la direction d'Albert Béguin et Jean A. Ducourneau, et présentée par des écrivains d'aujourd'hui. Notes et éclaircissements de Henri Evans. Illustrations par Daumier, Bertall, Johannot, Monnier, Meissonnier, Staal, Gavarni, Doré, Lamponius. Cette édition comprend *La Comédie humaine, les Contes drolatiques, un choix du Théâtre, des Œuvres diverses, des Œuvres de Jeunesse et de la Correspondance*. 16 vol., Edition du Club Français du Livre, Paris, 1949-1953.

CORRESPONDANCE, *Lettres à sa Famille (1809-1850)*, publiées avec une introduction et des notes de Walter Scott Hastings, Albin Michel, Paris, 1950.

CORRESPONDANCE AVEC ZULMA CARRAUD, édition revue et augmentée, notes et commentaires par M. Bouteron, N.R.F., Paris, 1951.

CORRESPONDANCE AVEC LA DUCHESSE DE CASTRIES, AVEC LE D^r NACQUARD, etc., in *Cahiers Balzacien*, n° 1-8, publiés par M. Bouteron, Paris, 1923-1928.

CORRESPONDANCE, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot. En cours de publication, Garnier, Paris, 1960.

LETTRES A L'ÉTRANGÈRE, éditées par M. Bouteron, 4 vol., Calmann-Lévy, Paris, 1906-1950.

PENSÉES, SUJETS, FRAGMENTES, avec préface et notes de Jacques Crépet, A. Elaizot, Paris, 1910.

ALBUM BALZAC, iconographie et commentaires par Jean A. Ducourneau, N.R.F., Paris, 1962.

ÉTUDES CRITIQUES

1. *Ouvrages et articles.*

ABRAHAM Pierre, *Balzac*, Rieder, Paris, 1929.

— *Créatures chez Balzac*, N.R.F., Paris, 1931.

ALAIN, *Avec Balzac*, N.R.F., Paris, 1937.

ALTSZYLER Hélène, *La Genèse et le Plan des caractères dans l'Œuvre de Balzac*, Alcan, Paris, 1928.

ARRAULT Albert, *La Touraine de Balzac*, Arrault, Tours, 1947.

ARRIGON J. L., *Les Débuts littéraires d'Honoré de Balzac*, Perrin, Paris, 1924.

— *Les Années romantiques de Balzac*, Perrin, Paris, 1927.

ATKINSON Geoffroy, *Les Idées de Balzac d'après « La Comédie humaine »*, 5 vol., Genève et Lille, Droz et Giard, 1949-1950.

BALDENSPERGER Fernand, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Champion, Paris, 1927.

BARDÈCHE Maurice, *Balzac romancier*, Plon, Paris, 1943.

— *Stendhal romancier*, La Table Ronde, Paris, 1947.

BAUDELAIRE Charles, *L'Art Romantique*, article sur *Théophile Gautier*, Conard, Paris, 1925.

BÉGUIN Albert, *L'Âme Romantique et le Rêve*, José Corti, Paris, 1946.

— *Balzac visionnaire*, Skira, Genève, 1946.

BELLESSERT André, *Balzac et son Œuvre*, Perrin, Paris, 1924.

BENJAMIN René, *La Vie prodigieuse de Balzac*, Plon, Paris, 1925.

BERTAULT Philippe, *Balzac et la Religion*, Boivin, Paris, 1942.

— *Balzac, l'Homme et l'Œuvre*, Boivin, Paris, 1946.

— *Introduction à Balzac*, Odilis, Paris, 1953.

BILLY André, *Vie de Balzac*, 2 vol., Flammarion, Paris, 1944.

BONNET-ROY F. (docteur), *Balzac, les Médecins, la Médecine et la Science*, avec un avant-propos par M. Eouteron, Horizons de France, Paris, 1944.

BORY J.-L., *Balzac-Vautrin*, textes choisis précédés d'un essai: *Balzac et les Ténèbres*, La Jeune Parque, Paris, 1947.

BOURGET Paul, *Études et Portraits*, t. III, Plon-Nourrit, Paris, 1906.

- BOUSSEL Patrice, *Les Restaurants dans « La Comédie humaine »*, édition de la Tournelle, Paris, 1950.
- BOUTERON Marcel, *Etudes balzacienes*, Jouve, Paris, 1954.
- BOZZI José, *Balzac et les Médecins dans « La Comédie humaine »*, Le Mercure Universel, Lille et Paris, 1932.
- BRUNEAU Ch., *La Langue de Balzac*, Les Cours de Sorbonne, Paris, 1954.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, *Honoré de Balzac (1799-1850)*, Calmann-Lévy, Paris, 1906.
- CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951.
- CERFBERR Anatole et CHRISTOPHE Jules, *Répertoire de « La Comédie humaine » de Balzac avec une introduction de Paul Bourget*, Calmann-Lévy, Paris, 1887.
- CESARI Paul, *Etude critique des Passions dans l'Œuvre de Balzac*, Les Presses Modernes, Paris, 1938.
- CHASLES Philarète, *Introduction aux Romans et Contes philosophiques (1831)*, « La Comédie humaine », édition de la Pléiade, tome XI, N.R.F., Paris, 1959, pp. 180-188.
- CURTIUS Ernst Robert, *Balzac*, Grasset, Paris, 1933.
- DAGNEAUD Robert, *Les Eléments populaires dans le Lexique de « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac*, thèse de l'université de Paris, 1954.
- DAVIN Félix, *Introduction aux Etudes philosophiques (6 décembre 1834)*, « La Comédie humaine », édition de la Pléiade, tome XI, N.R.F., Paris, 1959, pp. 203-222.
- *Introduction aux Etudes de Mœurs au XIX^e siècle (27 avril 1835)*, « La Comédie humaine », édition de la Pléiade, tome XI, N.R.F., Paris, 1959, pp. 223-251.
- DELAITRE Geneviève, *Les Opinions littéraires de Balzac*, P.U.F., Paris, 1961.
- EIGELDINGER Marc, *La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Callier, Genève, 1957.
- EVANS Henri, *Louis Lambert et la Philosophie de Balzac*, José Corti, Paris, 1951.
- FAGUET Emile, *Balzac*, Hachette, Paris, 1913.
- *Dix-neuvième siècle (Etudes littéraires)*, article *Balzac*, pp. 411-451, Boivin, Paris.
- FAURE Gabriel, *Balzac paysagiste et le « Médecin de Campagne »*, in *Paysages littéraires*, deuxième série, Fasquelle, Paris, 1918.
- FERGUSON Muriel Blackstock, *La Volanté dans « La Comédie humaine » de Balzac*, Courville, Paris, 1935.
- FERNANDEZ Ramon, *Balzac*, Stock, Paris, 1943.

- FOREST H. U., *L'Esthétique du Roman balzacien*, P.U.F., Paris, 1950.
- GAUTIER Théophile, *Honoré de Balzac*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1859.
— *Honoré de Balzac*, in *Portraits contemporains*, pp. 45-131, Charpentier, Paris, 1874.
- GOZLAN Léon, *Balzac chez lui, Souvenirs des Jardies*, Michel Lévy frères, Paris, 1862.
— *Balzac en pantoufles*, Delmas, Paris, 1949.
- GUYON Bernard, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Colin, Paris, 1947.
— *La Création littéraire chez Balzac (La Genèse du Médecin de Campagne)*, Colin, Paris, 1951.
- HANOTAUX Gabriel et VICAIRES Georges, *La Jeunesse de Balzac; Balzac imprimeur; Balzac et Madame de Berny*, nouvelle édition augmentée de la correspondance de Balzac et de Mme de Berny, Ferroud, Paris, 1921.
- HIRSCHFELD Georges, *Balzac und Delacroix*, Streiflichter auf den Roman, « *La Fille aux yeux d'or* », thèse de l'Université de Bâle, 1946.
- HOUDIN Georges, *Balzac romancier des passions*, Le Temps Présent, Paris, 1950.
- HUGO Victor, *Funérailles de Balzac (20 août 1850)*, in *Actes et Paroles*, I; *Avant l'exil (1841-1851)*, Société d'éditions littéraires et artistiques, Paris, 1908.
- LE BRETON André, *Balzac, l'Homme et l'Œuvre*, Colin, Paris, 1905.
— *Le Roman français au XIX^e siècle avant Balzac*, Boivin, Paris, 1925.
- LOTTE Fernand, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de « La Comédie humaine »* avec un avant-propos de M. Bouteron, José Corti, Paris, 1952.
- LOUIS Paul, *Les Types sociaux chez Balzac et Zola*, Le Monde Moderne, Paris, 1925.
- LOVENJOL vicomte de SPOELBERCH de, *La Genèse d'un roman de Balzac, Les Paysans*, Ollendorff, Paris, 1901.
— *Autour de Honoré de Balzac*, Calmann-Lévy, Paris, 1897.
— *Histoire des Œuvres de Honoré de Balzac*, deuxième édition, Calmann-Lévy, Paris, 1886.
- MARCEAU Félicien, *Balzac et son Monde*, N.R.F., Paris, 1955.
- MAURIAU Claude, *Aimer Balzac*, La Table Ronde, Paris, 1945.
- MAYER Gilbert, *La Qualification affective dans les romans d'Honoré de Balzac*, Droz, Paris, 1940.
- METADIER B.-Paul, *Balzac, un grand malade méconnu*, Mercure de France, janvier 1958, Paris, pp. 76-85.

- PICON Gaëtan, *Balzac par lui-même*, Le Seuil, Paris, 1956.
 — *Les « Illusions perdues » ou l'Espérance retrouvée*,
 Mercure de France, janvier 1958, Paris, pp. 60-75.
- POMMIER Jean, *Introduction à l'édition critique de l'Eglise*,
 Droz, Genève et Paris, 1947.
 — *L'Invention et l'écriture dans « La Torpille » d'Honoré
 de Balzac avec le texte inédit du manuscrit original*,
 Droz et Minard, Genève et Paris, 1957.
- PONCEAU Amédée, *Paysages et Destins balzacques*, Le Myrte,
 Paris, 1950.
- POULET Georges, *Etudes sur le Temps humain*, Plon, Paris,
 1950.
 — *Etudes sur le Temps humain, II, La Distance intérieure,
 Balzac*, pp. 122-193, Plon, Paris, 1952.
- POULET Georges, *Les Métamorphoses du Cercle, Balzac*, pp. 203-
 230, Plon, Paris, 1961.
- PRADALIE Georges, *Balzac historien*, P.U.F., Paris, 1955.
- PRESTON Ethel, *Recherches sur la Technique de Balzac*, pré-
 face de M. Boutron, Les Presses Françaises, Paris,
 1926.
- PRIOULT A., *Balzac avant « La Comédie humaine » (1818-
 1829)*, contribution à l'étude de la genèse de son
 œuvre, Courville, Paris, 1930.
- PROUST Marcel, *Le Balzac de Monsieur de Guermantes*, Ides
 et Calendes, Neuchâtel, 1950.
- ROYCE W. H., *A Balzac Bibliography. Writings Relative to the
 Life and Works of Honoré de Balzac*, The University
 of Chicago Press, 1929.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Causeries du Lundi, II*,
 pp. 416-435, Garnier, Paris, 1851.
 — *Portraits contemporains, II*, pp. 327-357 et pp. 482 et sq.,
 Michel Lévy, Paris, 1870.
 — *Premiers Lundis, II*, pp. 360-367, Michel Lévy, Paris, 1875.
- SURVILLE Laure de, *Balzac, sa vie et ses œuvres*, Librairie
 Nouvelle, Paris, 1859.
- TAINÉ Hippolyte, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire,
 Balzac*, pp. 63-170, Hachette, Paris, 1865.
- THIBAUDET Albert, *Histoire de la Littérature française de 1789
 à nos jours, Balzac*, pp. 219-238, Stock, Paris, 1936.
- VIDOCQ, *Les vrais Mémoires de Vidocq*, présentés, annotés et
 commentés par Jean Savant, Corrèa, Paris, 1950.
- VOUGA Daniel, *Balzac malgré lui*, José Corti, Paris, 1958.
- ZWEIG Stephan, *Balzac, le roman de sa vie*, Albin Michel,
 Paris, 1950.

2. *Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues.*

Balzac, ouvrage composé sous la direction de Jules Bertaut; collection « Génies et Réalités », Hachette, Paris, 1959.

Hommage à Balzac, U.N.E.S.C.O., Mercure de France, Paris, MCML.

Balzac, le Livre du Centenaire, Flammarion, Paris, 1952.

L'Année balzacienne (1960, 1961, 1962). Revue succédant aux *Études balzaciennes*, dont la série prévue de dix numéros s'est achevée en mars 1960, et publiée par le *Groupe d'Études balzaciennes*, fondé en 1959 sous le patronage de MM. André Billy, Marcel Bouteron, Jacques Duron, Jean Pommier et W.-H. Royce, Garnier, Paris.

Revue de Littérature comparée, Balzac dans le monde, avril-juin 1950.

Revue d'Histoire littéraire de la France, avril-juin 1950.

Revue des Sciences humaines, janvier-juin 1950.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Skira, Genève, 1945.

CARROUGES Michel, *La Mystique du Surhomme*, N.R.F., Paris, 1948.

FOCILLON Henri, *Piero della Francesca*, Colin, Paris, 1952.

FRANCASTEL Pierre, *La Peinture française*, 2 vol., Elsevier, Paris et Bruxelles, 1955.

GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché*, N.R.F., Paris, 1955.

HEGEL G. W. F., *La Phénoménologie de l'Esprit*, 2 vol., Aubier, Paris, 1939 et 1941.

— *Principes de la Philosophie du droit*, N.R.F., Paris, 1940.

— *L'Esthétique*, 4 vol., Aubier, Paris, 1944.

HUYGHE René, *L'Art et l'Homme*, 3 vol., Larousse, Paris, 1957, 1958, 1961.

— *Le Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1955.

— *L'Art et l'Âme*, Flammarion, Paris, 1960.

JUNG C. G., *L'Homme à la découverte de son Âme*, Mont-Blanc, Genève, 1950.

— *Types psychologiques*, Georg, Genève, 1950.

— *Psychologie de l'Inconscient*, Georg, Genève, 1952.

— *La Guérison psychologique*, Georg, Genève, 1953.

— *Métamorphoses de l'Âme et ses symboles*, Georg, Genève, 1953.

— *L'Énergétique psychique*, Georg, Genève, 1956.

- LAMM Martin, *Swedenborg*, préface de Paul Valéry, Stock, Paris, 1935.
- MALRAUX André, *Les Voix du Silence*, N.R.F., Paris, 1951.
- MATURIN Ch. Robert, *Melmoth ou l'Homme errant*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1954.
- MUMFORD Lewis, *Technique et Civilisation*, Seuil, Paris, 1950.
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Aubier, Paris, 1946.
- QUENEAU Raymond, *Histoire des Littératures*, t. III (Littérature française, connexes et marginales), Pléiade, Paris, 1958.
- SARTRE J.-P., *L'Être et le Néant*, N.R.F., Paris, 1943.
— *Critique de la Raison dialectique*, N.R.F., Paris, 1960.
- SCHMIDT Georg, *Petite Histoire de la Peinture moderne*, Grifon, Neuchâtel, 1956.
- TOLSTOI Léon, *La Guerre et la Paix*, 2 vol., traduction de Henri Mongault, préface de Pierre Pascal, index de Sylvia Luneau, N.R.F., Paris, 1944.
- WEIL Eric, *Logique de la Philosophie*, Vrin, Paris, 1950.

A C H E V É
D'IMPRIMER



S U R L E S
P R E S S E S D'AUBIN
LIGUCÉ (VIENNE)
LE 23 AOÛT
1965

D. L., 3-1965. — Editeur, n° 9120. — Imprimeur, n° 3718.
Imprimé en France.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

LES EXIGENCES DE L'ŒUVRE

Chapitre premier.	LE PROBLÈME DE LA CRÉATION.	21
Chapitre deuxième.	LE PROBLÈME DE L'OBSERVA- TION ET DE LA VISION	60
Chapitre troisième.	L'ART ET LA CRÉATION DU MILIEU	92

DEUXIÈME PARTIE

LA SOUVERAINETE DE L'ŒUVRE

Chapitre quatrième.	LA RÉPUDIATION DU HASARD ..	161
Chapitre cinquième.	LA PASSION OU LA PART DU DES- TIN	201
Chapitre sixième.	RÉCIPROCITÉ DES RAPPORTS ENTRE LE PERSONNAGE ET LE MILIEU	277
CONCLUSION		310
BIBLIOGRAPHIE		315
NOTES		325

NOTES DE L'INTRODUCTION

1. P. LAURIEUX, *L'Intelligence de l'art chez Balzac, d'une esthétique balzacienne*, Didier, Paris, 1961, p. 9. Notre étude était à peu près achevée lorsque nous avons pris connaissance de cet ouvrage important et essentiel, ainsi que de ceux de J.-H. DONNARD, *Balzac, les Réalités économiques et sociales dans La Comédie humaine*, Armand Colin, Paris, 1961, et de Mme Suzanne Jean BÉRAND, *La Genèse d'un roman de Balzac, Illusions perdues, 1837*, Armand Colin, Paris, 1961, 3 volumes. Nous nous en voudrions aussi de ne pas mentionner ici l'ouvrage capital de A. WURMEER, *La Comédie inhumaine*, Gallimard, Paris, 1964, qu'aucun balzacien ne peut se permettre d'ignorer. Signalons enfin le chapitre très intéressant que M. MILNER a consacré à Balzac dans son étude *Le Diable dans la Littérature française de Cazotte à Raudetaire, 1772-1861*, Corti, Paris, 1960. Nous nous proposons d'ailleurs de revenir dans un autre ouvrage sur quelques-uns des problèmes traités dans les œuvres que nous ne faisons que mentionner ici.

2. C. ROY, *Sur Balzac*, article paru dans le numéro spécial que la revue *Europe* a consacré en juillet-août 1950 à l'auteur de *La Comédie humaine*.

3. H. DE BALZAC, *Lettres à l'Etrangère*, I, Calmann-Lévy, Paris, 1899, pp. 205-206.

NOTES DU CHAPITRE PREMIER

1. SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, tome II, Michel Lévy Frères, Paris, 1870, pp. 482-483. Cet article, intitulé *Dix Ans après en Littérature*, parut pour la première fois le 1^{er} mars 1840.

2. SAINTE-BEUVE, *Portraits contemporains*, t. II, Michel Lévy Frères, Paris, 1870, p. 327.

3. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, pp. 341 et 344.

4. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 341.

5. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 341.

6. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 343.

7. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, pp. 345 et 346.

8. SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, t. II, Garnier Frères, Paris, 1851, p. 421.

9. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 423.

10. SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 422. Et quelques pages plus bas, Sainte-Beuve affirmera que le style de Balzac est « sans analogie aucune avec la tradition », *op. cit.*, p. 428. C'est ce manque d'analogie qui fit croire souvent que Balzac écrivait mal. Idée absurde qui est pourtant encore soutenue de nos jours; cf. R. DAGNEAUX, *Les Éléments populaires dans le Lexique de « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac*, thèse présentée en 1954 à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris : « Il est à noter, en effet, comme n'ont pas

manqué de le faire tant de critiques, que Balzac est un mauvais écrivain... », pp. 196-197. C'est là une idée toute relative : *La Comédie humaine* dans le langage de Racine, de Rousseau, etc.

11. Ch. BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, Conard, Paris, 1925, p. 168.
 12. H. BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Skira, Genève, 1945, p. 110.
 13. H. DE BALZAC, *Lettre du 11 octobre 1846 à Hippolyte Castille*, *Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 648.
 14. C. G. JUNG, *L'Énergétique psychique*, Librairie de l'Université Georg, Genève, 1956, p. 19.
 15. G. PICON, *Balzac par lui-même*, Seuil, Paris, 1956, p. 136.
 16. H. DE BALZAC, *Préface de la deuxième édition du Père Goriot*, Pléiade, XI, p. 255.
 17. L. SURVILLE, *Balzac, sa vie et ses œuvres*, Librairie Nouvelle, Paris, 1859, p. 95.
 18. H. DE BALZAC, *Avant-Propos*, Pléiade, I, p. 7.
 19. H. DE BALZAC, *Avant-Propos*, Pléiade, I, p. 3.
 20. H. DE BALZAC, *Avant-Propos*, Pléiade, I, p. 7.
 21. H. DE BALZAC, *Sur Catherine de Médicis*, Pléiade, X, p. 44.
 22. H. DE BALZAC, *Avant-Propos*, Pléiade, I, p. 7.
 23. H. DE BALZAC, *La Maison du Chat-qui-pelote*, Pléiade, I, p. 17.
 24. G. PRADALIE, *Balzac, historien*, P.U.F., Paris, 1955, p. 281.
- Cf. in *Balzac, le Livre du Centenaire*, Flammarion, Paris, 1952, l'article de Maurice LEVAILLANT, *Balzac, Visionnaire de la réalité*, pp. 33-36.
25. H. DE BALZAC, *Béatrix*, Pléiade, II, p. 417.
 26. H. DE BALZAC, *La Rabouilleuse*, Pléiade, III, p. 866.
 27. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 485.
 28. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 645.
 29. H. DE BALZAC, *Z. Marcas*, Pléiade, VII, p. 742.
 30. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 390.
 31. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 401.
 32. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, pp. 390-391.
 33. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 488.
 34. H. DE BALZAC, *Sur Catherine de Médicis*, Pléiade, X, p. 267.
 35. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 369.
 36. H. DE BALZAC, *Les Proscrits*, Pléiade, X, p. 329.
 37. H. DE BALZAC, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, Pléiade, V, p. 431.
 38. P. ABRAHAM, *Créatures chez Balzac*, N.R.F., Paris, 1931, p. 201.
 39. P. ABRAHAM, *Créatures chez Balzac*, N.R.F., Paris, 1931, p. 210.
 40. H. DE BALZAC, *Théorie de la démarche*, *Œuvres diverses*, t. II, Conard, Paris, 1938, p. 631.
 41. H. DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pléiade, VI, p. 534.
 42. H. DE BALZAC, *Les Paysans*, Pléiade, VIII, p. 208.
 43. C. G. JUNG, *La Guérison psychologique*, Georg, Genève, 1953, p. 33.
 44. H. DE BALZAC, *Théorie de la démarche*, *Œuvres diverses*, II, Conard, Paris, 1938, p. 618.
 45. Voir la *Théorie de la démarche*, *Œuvres diverses*, II, Conard, Paris, 1938, p. 618.
 46. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 29.
 47. H. DE BALZAC, *Séraphita*, Pléiade, X, p. 552.
 48. H. DE BALZAC, *Séraphita*, Pléiade, X, p. 485.
 49. H. DE BALZAC, *Séraphita*, Pléiade, X, p. 466.
 50. H. DE BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, Pléiade, VIII, p. 931.

61. H. DE BALZAC, *La Duchesse de Langeais*, *Pléiade*, V, p. 226. Voici le passage : « Quand une femme est en proie aux tyrannies furieuses sous lesquelles ployait Mme de Langeais, les résolutions définitives se succèdent si rapidement, qu'il est impossible d'en rendre compte. Les pensées naissent alors les unes des autres, et courent dans l'âme comme ces nuages emportés par le vent sur un fond grisâtre qui voile le soleil. Dès lors, les faits disent tout. Voici donc les faits. Le lendemain de la revue, Mme de Langeais envoyn sa voiture et sa livrée... »
62. H. DE BALZAC, *Le Curé de Tours*, *Pléiade*, III, p. 829.
63. H. DE BALZAC, *Le Curé de Tours*, *Pléiade*, III, p. 838.
64. A. BÉGUIN, *Balzac visionnaire*, Skira, Genève, 1946, p. 191.
65. H. DE BALZAC, *Séraphita*, *Pléiade*, X, p. 532.
66. Ch. BRUNEAU, *La Langue de Balzac*, Les Cours de Sorbonne, Paris, 1954, p. 206.
67. H. DE BALZAC, *Traité des excitants modernes*, *Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 187.
68. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, *Pléiade*, IX, p. 29.
69. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, *Pléiade*, X, p. 426.
70. Nous prenons ce terme au sens qu'Eric Weil lui donne dans son ouvrage intitulé *Logique de la philosophie*, Vrin, Paris, 1950, pp. 51 et suivantes. Nous verrons plus loin que, si la conception balzacienne du monde ne constitue pas un système philosophique cohérent en soi, l'effort de création grâce auquel elle s'exprime peut être tenu pour un chef-d'œuvre de cohérence. Le monde de *La Comédie humaine* nous semble avoir été conçu essentiellement à partir de la cohérence d'un langage spécial.
71. V. Hugo, *Œuvres complètes, Actes et Paroles*, I, *Avant l'Exil*, 1841-1851, Librairie Paul Ollendorff, Paris, sans date, pp. 532-533.
72. H. DE BALZAC, *Correspondance avec Zulma Carraud*, Gallimard, Paris, 1951, p. 99.
73. H. DE BALZAC, *Correspondance établie par Roger Plerrot*, Garnier, Paris, 1962, II, p. 500.
74. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, *Pléiade*, X, p. 454.
75. H. DE BALZAC, *Théorie de la démarche*, *Œuvres diverses*, II, Conard, Paris, 1938, pp. 642-643.
76. A. BÉGUIN, *La Vocation du romancier*, étude publiée dans *l'Homage à Balzac* de l'UNESCO, Mercure de France, Paris, 1950, p. 74.
77. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, *Pléiade*, X, p. 379.
78. H. DE BALZAC, *Séraphita*, *Pléiade*, X, p. 475.
79. H. DE BALZAC, *Ursule Mironêt*, *Pléiade*, III, p. 267.
80. H. DE BALZAC, *Modeste Mignon*, *Pléiade*, I, p. 372.
81. H. DE BALZAC, *Une Double Famille*, *Pléiade*, I, p. 954.
82. H. DE BALZAC, *La Fausse Maîtresse*, *Pléiade*, II, p. 15.
83. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, *Pléiade*, IX, p. 474.
84. H. DE BALZAC, *Petites Misères de la vie conjugale*, *Pléiade*, X, p. 979.
85. H. DE BALZAC, *La Duchesse de Langeais*, *Pléiade*, V, p. 226. Cf. également *Massimilla Doni* : « Comment dire le dénouement de cette aventure... ? Un mot suffirn... » *Pléiade*, IX, p. 387.
86. Ch. BRUNEAU, *La Langue de Balzac*, Les Cours de Sorbonne, Paris, 1954, p. 20.
- Dans un article intitulé *La Langue de Balzac* et publié dans *Balzac, Le Livre du Centenaire*, Flammarion, Paris, 1952, Mario Roques écrit à ce propos : « Balzac écrit-il ? » se demandait un publicista

il y a quelque cinquante ans. « Il n'a pas de style », répondait la critique. Pas de style, c'est vile dit. Pas un style ? j'en suis d'accord : il les a tous, il les prend tous. C'est un comédien qui revêt toutes les personnalités, et parle tous les langages », *op. cit.*, p. 249.

Après avoir cité la belle page tirée de *La Cousine Bette*, Pléiade, VI, p. 318, Jean Pommier va jusqu'à écrire : « Et l'on dit parfois que l'auteur de *La Comédie humaine* ne sait pas écrire ! » Cf. Balzac, *Le Livre du Centenaire*, article intitulé *Le Créateur*, p. 212.

77. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition de *La Peau de Chagrin*, Pléiade, XI, pp. 174-175.

78. R. FERNANDEZ, *Balzac*, Stock, Paris, 1943, p. 54.

79. S. ZWING, *Balzac, le Roman de sa vie*, Albin Michel, Paris, 1950, p. 160.

80. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 17.

81. H. DE BALZAC, *Massimilla Dani*, Pléiade, IX, p. 352.

82. H. DE BALZAC, *Correspondance avec Zulma Carraud*, N.R.F., Paris, 1951, p. 92.

83. H. DE BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, Pléiade, VIII, p. 795.

84. H. DE BALZAC, *Madeste Mignan*, Pléiade, I, pp. 408-409.

85. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 630.

NOTES DU CHAPITRE II

1. CHATEAUBRIAND, *Voyage en Italie*, à la date du 11 décembre 1803, Dufaur et Mulat, Paris, 1852, vol. II, t. IV, p. 268.

2. G. POULET, *Études sur le temps humain*, t. II, *La Distance intérieure*, Plon, Paris, 1952, p. 183.

3. B. GUYON, *La Création littéraire chez Balzac*, Armand Collin, Paris, 1951, pp. 2-3.

4. H. DE BALZAC, *Correspondance avec Zulma Carraud*, N.R.F., Paris, 1951, p. 60. Lettre datée de Saché, le 2 juillet 1832.

5. B. GUYON, *op. cit.*, p. 56.

6. B. GUYON, *op. cit.*, p. 2.

7. H. DE BALZAC, *Lettres à sa famille, 1809-1850*, publiées par Walter Scott Haslings, Albin Michel, Paris, 1950, p. 143.

8. H. DE BALZAC, *Correspondance avec Zulma Carraud*, *op. cit.*, p. 81.

9. B. GUYON, *La Création littéraire chez Balzac*, lettre à Mame, p. 3.

10. H. DE BALZAC, *Correspondance avec Zulma Carraud*, *op. cit.*, p. 105.

11. B. GUYON, *op. cit.*, p. 157.

12. H. DE BALZAC, *Correspondance avec Zulma Carraud*, *op. cit.*, p. 130.

13. G. FAURE, *Balzac paysagiste et le « Médecin de Campagne »*, in *Paysages littéraires*, deuxième série, Fasquelle, Paris, 1918, pp. 1-48.

14. B. GUYON, *op. cit.*, pp. 71-72.

15. B. GUYON, *op. cit.*, p. 124.

16. B. GUYON, *op. cit.*, p. 196.

17. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition d'*Illusions perdues*, Pléiade, XI, p. 332.

18. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition du *Cabinet des Antiques et de Gambara*, Pléiade, XI, p. 366.

19. B. GUYON, *op. cit.*, p. 151.
20. H. DE BALZAC, *Théorie de la Démarche, Œuvres diverses*, II, Conard, Paris, 1938, p. 625.
21. H. DE BALZAC, *La Duchesse de Langeais, Pléiade*, V, p. 250.
22. H. DE BALZAC, *Correspondance avec Zulma Carraud, op. cit.*, p. 206.
23. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition du *Cabinet des Antiques et de Gambara, Pléiade*, XI, p. 368.
24. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition d'*Une Fille d'Eve et de Massimilla Doni, Pléiade*, XI, p. 377.
25. Citation de Ch. BRUNEAU, in *La Langue de Balzac, Les Cours de Sorbonne, Paris, 1954*, p. 17.
26. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition du *Cabinet des Antiques et de Gambara, Pléiade*, XI, pp. 366-367.
27. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition du *Cabinet des Antiques et de Gambara, Pléiade*, XI, p. 367.
28. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu, Pléiade*, IX, pp. 394-395.
29. H. DE BALZAC, *Des artistes, Œuvres diverses*, I, Conard, Paris, 1935, article du 11 mars 1830, p. 354.
30. H. DE BALZAC, *Lettre à Hippolyte Castille*, publiée le 11 octobre 1846, *Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 648.
31. L. GOZLAN, *Balzac en pantoufles*, présentation de Louis Jaffard, Delmas, Paris, 1949, pp. 264-265.
32. L. GOZLAN, *Balzac en pantoufles*, présentation de Louis Jaffard, Delmas, Paris, 1949, pp. 266-313.
33. L. GOZLAN, *Balzac en pantoufles*, présentation de Louis Jaffard, Delmas, Paris, 1949, pp. 308-313.
34. H. DE BALZAC, *Note*, en appendice à la première édition de *La Fille aux yeux d'or, Pléiade*, XI, p. 199.
35. H. DE BALZAC, *Note* de la première édition des *Scènes de la vie privée, Pléiade*, XI, p. 165.
36. Cf. citations 26 et 27, pp. 72 et 73.
37. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition de *La Peau de Chagrin, Pléiade*, XI, p. 174.
38. H. DE BALZAC, *Théorie de la démarche, Œuvres diverses*, II, Conard, Paris, 1938, p. 624.
39. H. DE BALZAC, *Physiologie du mariage, Pléiade*, X, p. 595.
40. H. DE BALZAC, *Des artistes, Œuvres diverses*, I, Conard, Paris, 1935, p. 355.
41. H. DE BALZAC, *Préface* de la première édition de *La Peau de Chagrin, Pléiade*, XI, pp. 173-174.
42. A. BILLY, *Vie de Balzac*, t. II, Flammarion, Paris, 1944, p. 312.
43. H. DE BALZAC, *Des artistes, Œuvres diverses*, I, Conard, Paris, 1935, p. 353.
44. H. DE BALZAC, *Modeste Mignon, Pléiade*, I, p. 438.
45. P. BRUNETIÈRE, cité par E. R. CURTIUS, in *Balzac*, traduit par H. Jourdan, Grasset, Paris, 1933, p. 397.
46. H. DE BALZAC, *Illusions perdues, Pléiade*, IV, p. 690.
47. P. ABRAHAM, *Créatures chez Balzac, N.R.F.*, Paris, 1931, pp. 316-317; voir également p. 171.
48. A. BÉGUIN, *La Vocation du romancier*, in *Hommage à Balzac*, UNESCO, Mercure de France, Paris, 1950, p. 88.
49. Pour plus de précision, on consultera les textes suivants : E.-R. CURTIUS, *Balzac*, traduit par H. Jourdan, Grasset, Paris, 1933, pp. 344-349. G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Paris,

1942, réimpression en 1947, pp. 117, 132 et 179. A. BÉGUIN, *Balzac visionnaire*, Skira, Genève, 1946, pp. 22-23. H.-U. FONSER, *L'Esthétique du roman balzacien*. P.U.F., Paris, 1950, pp. 242-246.

50. Th. GAUMIER, *Portraits contemporains*, Charpentier, Paris, 1874, p. 110.

51. A. BÉGUIN, *Balzac visionnaire*, Skira, Genève, 1946, p. 23.

52. H. DE BALZAC, *Séraphita*, Pléiade, X, pp. 549-550.

53. G. HOUARDIN, *Balzac, Romancier des passions*, Temps Présent, Paris, 1950, p. 73.

54. F. MAURIAC, *Actualité de Balzac*, in *Hommage à Balzac*, UNESCO, Mercure de France, Paris, 1950, p. 336.

55. H. DE BALZAC, *Melmoth réconcilié*, Pléiade, IX, pp. 286-287.

56. G. SCHMIDT, *Petite Histoire de la peinture moderne*, Griffon, Neuchâtel, 1956, p. 28.

NOTES DU CHAPITRE III

1. Cf. In *l'Année balzacienne*, 1964, l'article de A. W. Rault, pp. 187-196, et celui de Nicole Célestin, pp. 197-203.

2. Cf., dans *Le Lys dans la vallée*, le passage important qui commence par : « Il est dans la nature des effets dont les significances sont sans bornes, et qui s'élèvent à la hauteur des plus grandes conceptions morales... », Pléiade, VIII, pp. 856-857; et dans *Le Curé de village*, celui qui débute par : « Il n'est pas un site de forêt qui n'ait sa signification; pas une clairière, pas un fourré qui ne présente des analogies avec le labyrinthe des pensées humaines... », Pléiade, VIII, p. 658.

3. Expression employée par Sainte-Beuve dans son article de 1834, *Portraits contemporains*, t. II, Michel Lévy Frères, Paris, 1870, p. 335.

4. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 657.

5. Dans *La Peau de Chagrin*, nous relevons ce passage significatif : « Voir une idée qui poind dans le champ des abstractions humaines comme le soleil au matin et s'élève comme lui, qui, mieux encore, grandit comme un enfant, arrive à la puberté, se fait lentement virile, est une joie supérieure aux autres joies terrestres, ou plutôt c'est un divin plaisir. L'étude prête une sorte de magie à tout ce qui nous environne. Le bureau chétif sur lequel j'écrivais, et la basane brune qui le couvrait, mon piano, mon lit, mon fauteuil, les bizarreries de mon papier de tenture, mes meubles, toutes ces choses s'animaient et devenaient pour moi d'humbles amis, les complices silencieux de mon avenir; combien de fois ne leur ai-je pas communiqué mon âme en les regardant?... etc. », Pléiade, IX, pp. 91-92.

6. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 656.

7. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 657.

8. Cette confusion d'être ne tardera pas à être parachevée. Lorsque Étienne se trouvera en face de l'Océan, Balzac s'écriera : « Incroyable mélange de deux créations! » Cf. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 702-703.

9. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 654-655, soit le premier paragraphe.

10. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 655.

11. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 657.

12. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 658.
13. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 659.
14. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 658.
15. P. ABRAHAM, *Créatures chez Balzac*, N.R.F., Paris, 1931, pp. 149-150.
16. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 449.
17. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, première partie, *Comment aiment les filles*, Pléiade, V, p. 680.
18. P. ABRAHAM, *op. cit.*, p. 150.
19. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 659.
20. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 749.
21. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 748-749.
22. L. TOLSTOÏ, *La Guerre et la Paix*, N.R.F., Paris, 1944, traduction de Henri Mongault, t. I, l. II, IV^e partie, chap. III-VII, pp. 639-669.
23. L. TOLSTOÏ, *op. cit.*, t. I, l. II, IV^e partie, chap. VII, p. 663.
24. L. TOLSTOÏ, *op. cit.*, t. II, *Epilogue*, II^e partie, chap. I-XII, pp. 1557-1607.
25. Pour plus de détails, le lecteur se reportera aux pp. 149-158 du présent ouvrage.
26. H. DE BALZAC, *Gambara*, Pléiade, IX, p. 426.
27. H. DE BALZAC, *Lettre à M. Schlesinger, rédacteur de « La Gazette musicale »*, Paris, le 29 mai 1837, Calmann-Lévy, t. XXII, Paris, 1925, p. 495.
28. H. DE BALZAC, *Gambara*, Pléiade, IX, p. 450.

Rappelons l'explication que P. Abraham nous donne de cette contradiction : « L'écrivain commence par nous décrire un artiste aux yeux noirs. Insensiblement le musicien s'évade du domaine passionnel de l'art pour s'envoler vers les régions mystiques, désincarnées, où règne la musique pure : à sa suite, l'écrivain, sa plume, son style, et... les attributs physiques dont il dote le personnage, vont évoluer suivant une courbe qui, elle aussi, s'éloignera du domaine contrôlé par la stricte raison », *op. cit.*, p. 170.

29. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 685.

30. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 909.

Rapportons à nouveau ce que P. Abraham écrit à propos de ces prétendues contradictions : « La petite prostituée lamentable qui excite notre pitié, la fille que Vautrin-Herrera va faire, du ruisseau, passer au couvent et qui s'y montrera édifiante pour ses compagnes comme pour sa supérieure, cette tendre victime sera blonde. Sitôt en proie à l'amour de Rubempré et follement désirée par le « loup-cervier » Nucingen, elle revêt cette chevelure sous laquelle elle « se trouve à couvert comme sous un pavillon », cette chevelure noire, condition nécessaire pour que l'élan de l'homme-Balzac vienne soutenir l'art de Balzac-écrivain dans la peinture et dans la voix du désir mâle.

Ces apparentes contradictions pour Honorine et pour Esther ne sont que l'aboutissement, à la surface visible, du mouvement intérieur de pensée d'où germent en Balzac le personnage et ses attributs physiques. Futile pour Balzac, futile pour le lecteur, la contradiction ne prend son importance que dans la mesure où elle décèle la marche de la création balzacienne. Et d'avoir noté les deux aspects d'Honorine, l'un aux cheveux noirs pour l'amour charnel, l'autre aux cheveux cendrés pour l'amour respectueux et quasi

artistique, d'avoir décelé la blonde Esther de la pitié, la brune Esther du désir, cela nous permet de deviner les raisons pour lesquelles Balzac donne des cheveux cendrés à l'héroïne du *Lys dans la vallée*. Il s'agit là d'une précaution, toute psychologique, que prend Balzac contre Félix de Vandenesse et peut-être plus encore contre soi-même, pour s'assurer que Mme de Mortsaut restera, pendant la durée du roman, l'héroïne de l'amour chaste », *op. cit.*, pp. 208-209.

31. H. DE BALZAC, *Les Paysans*, Pléiade, VIII, p. 208.

32. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 688.

33. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 355.

Remarquons en passant que cette idée exprimée par Louis Lambert, c'est-à-dire par Lambert-Balzac, a été développée par le romancier en 1834. L'œuvre porte le nom d'*Aventures administratives d'une idée heureuse*. On la trouvera in *Œuvres diverses*, II, Conard, pp. 656-671. Cf. également à la fin du même volume la note de la page 727.

34. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 355.

35. Ch. BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, *Théophile Gautier*, Conard, Paris, 1925, p. 165.

Notons à ce propos cette phrase de Mallarmé à Degas : « Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers; c'est avec des mots. »

36. Ch. BAUDELAIRE, *op. cit.*, pp. 168-169.

37. H. DE BALZAC, *Préface de la première édition du Cabinet des Antiques et de Gambara*, Pléiade, XI, pp. 366-367.

38. G. W. F. HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, *Préface*, N.R.F., Paris, 1940, p. 30.

39. M. EIGELDINGER, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Pierre Cailler, Genève, 1957, pp. 149-167.

40. G. G. JUNG, *La Guérison psychologique*, Georg. Genève, 1953, p. 178.

41. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 671.

42. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 659.

43. H. DE BALZAC, *Un drame au bord de la mer*, Pléiade, IX, p. 888.

44. H. DE BALZAC, *Béatrix*, Pléiade, II, p. 333.

45. H. DE BALZAC, *Ursule Mirouët*, Pléiade, III, p. 267.

Notons que Raphaël de Valentin, pour échapper à la mort, tentera de se transformer en chose et par là de préserver son énergie vitale : « Pour lui, écrit Balzac, les formes infinies de tous les règnes étaient les développements d'une même substance, les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être immense qui agissait, pensait, marchait, grandissait, et avec lequel il voulait grandir, marcher, penser, agir. Il avait fantastiquement mêlé sa vie à la vie de ce rocher, il s'y était implanté. » Cf. *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 237 et la citation 92 de notre texte, p. 130.

46. H. DE BALZAC, *Le Cabinet des Antiques*, Pléiade, IV, p. 353.

47. H. DE BALZAC, *Béatrix*, Pléiade, II, p. 517.

48. H. DE BALZAC, *Béatrix*, II, p. 334.

49. Nous renvoyons le lecteur aux deux pages de la *Physiologie du mariage*, que Balzac a consacrées à l'étude psycho-physiologique de la main : « Elle offre, dit-il, un phénomène inexplicable qu'on est tenté de nommer l'incarnation de la pensée », cf. *Physiologie du mariage*, Pléiade, X, pp. 767-768.

Dans *Le Cousin Pons*, Balzac s'écrie : « Eh bien ! si Dieu a imprimé, pour certains yeux clairvoyants, la destinée de chaque homme dans sa physionomie, en prenant ce mot comme l'expression totale du corps, pourquoi la main ne résumerait-elle pas la physionomie, puisque la main est l'action humaine tout entière et son seul moyen de manifestation ? » Cf. *Pléiade*, VI, p. 625.

Le lecteur pourra encore consulter les pages intéressantes que Henri Focillon a écrites sur le même sujet dans *Vie des formes*, sous le titre *Eloge de la main*, P.U.F., Paris, 1947, pp. 97-121.

50. H. DE BALZAC, *Béatrix*, *Pléiade*, II, p. 334.

51. H. DE BALZAC, *Béatrix*, *Pléiade*, II, p. 333.

52. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, *Pléiade*, IX, p. 32.

53. H. DE BALZAC, *Un drame au bord de la mer*, *Pléiade*, IX, pp. 887-888.

54. H. DE BALZAC, *Un drame au bord de la mer*, *Pléiade*, IX, pp. 894-895.

55. H. DE BALZAC, *Ursule Mirouët*, *Pléiade*, II, pp. 266 et 267.

56. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 658.

57. H. DE BALZAC, *Béatrix*, *Pléiade*, II, p. 334.

Notons aussi que Balzac écrit à propos de Raphaël de Valentin, l'homme que tue le moindre désir, le moindre souhait, l'homme qui cherche à immobiliser sa pensée, à se métamorphoser en chose : « Il avait fantastiquement mêlé sa vie à la vie de ce rocher, il s'y était implanté. » Cf. *La Peau de Chagrin*, *Pléiade*, IX, p. 237.

58. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 659.

59. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 662.

60. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, pp. 662-666 *passim*.

61. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 666.

62. Ch. BRUNEAU, *La Langue de Balzac*, *Les Cours de Sorbonne*, Paris, 1954, p. 20.

63. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 661.

64. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 656.

65. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 657.

66. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 661.

67. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 657.

68. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, pp. 657-658.

69. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 662.

70. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 663.

71. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 666.

72. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 664.

73. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 667.

74. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 669.

75. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 671.

76. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 671.

77. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 672.

78. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, *Pléiade*, IX, p. 688.

79. G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Paris, 1942, p. 231.

80. C. G. JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg, Genève, 1959.

A propos de la force qui met le symbole en mouvement, Jung écrit : « Le symbole lui-même perd tout sens quand il n'a pas contre lui la tendance qui lui résiste », cf. p. 381.

81. Jung remarque encore dans le même ouvrage que « le sens

maternel de l'eau est une des interprétations symboliques les plus claires de la mythologie », cf. p. 364. Signateurs qu'à cet égard les pages qui suivent sont très suggestives. Nous ne pouvons faire mieux que d'inviter le lecteur à s'y reporter, soit pp. 364-378.

82. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 684.

83. E. R. CURTIUS, *Balzac*, traduction de H. Jourdan, Grasset, Paris, 1938.

84. La réalité de l'univers balzacien ne pourra être définie avec plus de précision que lorsque nous analyserons le contenu des rapports d'intériorité qui unissent le personnage et le milieu. Cf. notre dernier chapitre.

85. A. BÉGUIN *Balzac visionnaire*, Skira, Genève, 1948, pp. 42-44.

Nous citerons encore le passage suivant tiré du même ouvrage : « Mais il est certain que l'impression de forte réalité [que le lecteur naïf reçoit en lisant *Le Père Goriot* ou *Illusions perdues* par exemple] tient justement à ce que le plan de la vie quotidienne se double constamment de toute une profondeur cachée. Le monde réel ne paraît si réel que parce qu'il est la surface transparente de l'autre. On a le sentiment d'être vraiment *dans la vie*, mais on ne l'aurait pas si, à chaque instant, le sensible n'était le symbole et la manifestation de l'invisible », pp. 76-77.

A. Béguin est revenu sur cette idée dans un article intitulé *Le Visionnaire*, qu'il a publié dans *Balzac, le livre du Centenaire*, Flammarion, Paris, 1952, pp. 227-228 notamment.

Pour plus de détails, le lecteur se reportera à la note 112, pp. 336-337 du présent ouvrage.

86. A. THIBAUDET cité par G. PICON, in *Balzac par lui-même*, Seuil, Paris, 1956, p. 122.

Dans son *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris, 1936, p. 221, A. Thibaudet écrivait : « *Le Père Goriot* ne pouvait être créé que par le père du Père Goriot, le « Christ de la paternité », par le génie de la paternité et la paternité du génie. « Quand j'ai été père, dit Goriot, j'ai compris Dieu. » Voilà un mot extraordinaire qui nous met aux sources de la création balzacienne. La présence de Dieu, le consentement à Dieu sont aussi évidents, aussi nécessaires, aussi absolus, dans l'œuvre de Balzac, pleine comme un jour de la création, que l'absence, l'inexistence de Dieu dans l'œuvre de Proust, procès-verbal d'un monde qui se détruit. Concorrence à l'état civil est le terme extérieur et conventionnel qui implique, dans l'intérieur et dans le réel, la collaboration avec le Créateur, et cette *imitation de Dieu le Père latente dans La Comédie humaine.* »

87. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 817.

88. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 698.

89. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 699.

90. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 703.

91. Citation de A. GIDE, in *Journal des faux-monnageurs*, N.R.F., Paris, 1927, p. 96.

92. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 702-703.

Il convient de rapprocher ce passage de celui où Raphaël de Valentin essaie, pour échapper à la mort, de mêler fantastiquement sa vie à la vie d'un rocher. Balzac écrit : « Il tenta de s'associer au mouvement intime de cette nature, et de s'identifier assez complètement à sa passive obéissance, pour tomber sous la loi despotique et conservatrice qui régit les existences instinctives. Il ne

voulait plus être chargé de lui-même. Semblable à ces criminels d'autrefois, qui, poursuivis par la justice, étaient sauvés s'ils atteignaient l'ombre d'un autel, il essayait de se glisser dans le sanctuaire de la vie. Il réussit à devenir partie intégrante de cette large et puissante fructification : il avait épousé les intempéries de l'air, habité tous les creux de rochers, appris les mœurs et les habitudes de toutes les plantes, étudié le régime des eaux, leurs gisements, et fait connaissance avec les animaux; enfin, il s'était si parfaitement uni à cette terre animée, qu'il en avait en quelque sorte saisi l'âme et pénétré les secrets. Pour lui, les formes infinies de tous les règnes étaient les développements d'une même substance, les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être immense qui agissait, pensait, marchait, grandissait, et avec lequel il voulait grandir, marcher, penser, agir. Il avait fantastiquement mêlé sa vie à la vie de ce rocher, il s'y était implanté », cf. *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 237.

93. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 727.

94. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 729.

95. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 738.

96. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 739-740.

97. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 741.

98. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 742.

99. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 749.

100. M. BARDÈCHE, *Balzac romancier*, Plon, Paris, 1940, pp. 383-384.

101. M. BARDÈCHE, *Stendhal romancier*, La Table Ronde, Paris, 1947, p. 280.

102. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 474. Cf. également notre texte, citations 70-74, p. 54, auxquelles nous ajouterons encore l'expression que Balzac emploie dans *Melmoth réconcilié* : « observation préparatoire » ou « sommaire » (pris substantivement), Pléiade, IX, p. 269.

103. C'est sous ce titre que furent rassemblés trois romans de *La Comédie humaine* : *Les Proscrits*, *Louis Lambert* et *Séraphita*. *Le Livre mystique* parut en décembre 1835, en 2 volumes in-8°, édités par Werdet. Cf. H. DE BALZAC, *Lettres à sa famille*, 1809-1850, par Walter Scott Hastings, Albin Michel, Paris, 1950, p. 160, note 2, et p. 183, note 3.

104. Rappelons que *Ursule Mirouët* se passe à Nemours, *Béatrix* en partie à Guérande, *Modeste Mignon* au Havre, *La Rabouilleuse* en partie à Issoudun, *La Recherche de l'Absolu* à Douai, *Eugénie Grandet* à Saumur, *Facino Cane* (en partie) et *Massimilla Doni* à Venise, *Sarrasine* à Rome, *Les Marana* et *El Verdugo* en Espagne, *Séraphita* en Norvège, *Albert Savarus* en partie en Suisse, *L'Auberge rouge* en Allemagne.

105. Cf. dans l'*Encyclopédie française*, éditée par la Société de Gestion de l'Encyclopédie française, Paris, 1937, pp. 1, 10-15, t. 1, *l'Outillage mental*, l'article d'Abel Rey, intitulé *De la pensée primitive à la pensée actuelle*, section A, *La Pensée primitive*, chap. 1, *Problèmes d'évolution*.

106. Nous renvoyons le lecteur à l'étude de R. Huyghe, intitulée *Formes, Vie et Pensée*, in *L'Art et l'Homme*, t. 1, Larousse, Paris, 1957, pp. 22-30, et à celle de l'abbé H. Breull, concernant *Le Paléolithique*, pp. 37-46 du même ouvrage. Il sera intéressant d'opposer ces deux études à celle consacrée à *La Préhistoire* par E. Pittard, qui ne semble pas convaincu de la fonction magique de l'art. En

art, écrit-il, « le rôle de la magie n'est pas ulable, mais on l'a singulièrement exagéré », cf. *Histoire générale de l'art*, t. I, Flammarion, Paris, 1950, pp. 11-32. On consultera également avec profit et intérêt le grand ouvrage de R. HUYGHE, *Dialogue avec le Visible*, Flammarion, Paris, 1955, pp. 103-124, ainsi que celui de G. BATAILLE, *La Peinture préhistorique, Lascaux ou la Naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955.

107. Dans *L'Art et l'Homme*, t. I, p. 22, René Huyghe écrit : « L'art est d'abord une prise de possession. Il apparaît bien comme un moyen accordé à l'homme de se rattacher au monde extérieur, d'atténuer la différence de nature qui l'en sépare et la terreur qu'il éprouve devant lui. Les plus anciennes manifestations offrent déjà un double aspect : par les unes, l'homme essaie de se projeter sur l'univers, d'y porter sa marque, sa griffe, de s'y inscrire. Et, par les autres, de se l'annexer, de le faire sien. Dans les deux cas, il y a *effort de possession*, soit qu'on venille y sceller son empreinte, soit qu'on s'en empare sous la forme d'une image, d'un double, désormais maniable et soumis. Dans le premier cas, il y a projection; dans l'autre captation. La volonté est la même. »

108. Nous empruntons cette expression à E. Weil qui, dans son ouvrage, *Logique de la philosophie*, Vrin, Paris, 1950, l'utilise pour définir l'homme en général. L'homme est, selon Weil, essentiellement un être qui « cherche la satisfaction ». Il est même « le seul animal qui emploie son langage pour dire Non », c'est-à-dire pour nier le donné. Car, « si l'homme est l'être qui ne se contente pas du donné, il ne se contentera pas non plus de cet être donné qui est le sien propre et qui consiste à nier le donné ». Ce n'est que par-delà cette double négativité qu'il peut espérer parvenir au contentement. Cf. *op. cit.*, pp. 8-9.

Dans ce paragraphe, notre pensée est volontairement schématisée, car il conviendrait de tenir compte encore de l'attitude des stoïciens, qui acceptent de vivre leur insatisfaction. Mais cette attitude conduit au silence ou à la description d'une réalité où l'être et le paraître se confondent sans cesse à travers l'acceptation du fait vécu ou pensé.

109. Ce problème a été traité par Pascal : « Comment se pourrait-il qu'une partie connût le tout? » Cf. L. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, N.R.F., Paris, 1955, pp. 13-31.

110. A. BÉGUIN, *L'Ame romantique et le Réve*, José Corti, Paris, 1946, p. 369. A. Béguin écrit : « C'est ainsi que le mouvement du voyage effaré à travers les espaces est nettement indiqué déjà en 1831 dans la *Pente de la Réverie, des Feuilles d'automne*. Seul devant « l'étendue sombre », penché sur le spectacle de l'océan universel, sur « la double mer du temps et de l'espace », le poète s'y précipite :

« Mon esprit plongeait donc sous ce flot Inconnu,
Au profond de l'abîme il nageait seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible... »

111. PLATON, le *Timée*, 41 b-45 b et 69 c-72 d, Garnier, Paris, 1939, t. V des *Œuvres complètes*, pp. 473-478 et 510-514.

112. Citons ici, à l'appui de notre pensée, le point de vue d'Albert Béguin qui écrit : « Le monde romanesque de *La Comédie humaine* n'est plus, dès lors, un « autre monde » comme celui des premières *Études philosophiques*; il est ce monde-ci, vu « autrement ». Non point une copie de la réalité, ou de ce que nous tenons communé-

ment pour la réalité, mais une réalité exaltée, grossie, potentialisée, de telle sorte que par ses déformations mêmes elle exprime ce réel qu'une exacte copie n'exprimerait pas », cf. in *Balzac, le Livre du Centenaire*, l'article de A. Béguin intitulé *Le Visionnaire*, Flammarion, Paris, 1952, pp. 227-228. Voir aussi notre texte, p. 176, note 225.

113. H. DE BALZAC, *Histoire des Treize*, Préface, Pléiade, V, p. 12.

114. H. DE BALZAC, *Physiologie du mariage*, Pléiade, X, p. 884.

115. R. HUYGHE, *L'Art et l'Homme*, t. I, Larousse, Paris, 1957, p. 22. Cf. note 107, p. 336 du présent ouvrage.

116. H. DE BALZAC, *Z. Marcas*, Pléiade, VII, p. 736. La même idée est reprise plusieurs fois dans *La Comédie humaine*, sous des formes plus ou moins différentes. Rappelons seulement que pour Frenhofer, par exemple, « il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein », cf. *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 400.

117. H. DE BALZAC, *Le Feuilleton des Journaux politiques*, IV, *Examen critique et raisonné de l'Enseignement universel*, article pouvant être attribué à Balzac, selon Marcel Bouteyron et Henri Longnon, in *Œuvres diverses*, I, Conard, Paris, 1935, p. 622. Les mots sont soulignés par Balzac.

118. H. DE BALZAC, *Catéchisme social*, *Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 695.

119. H. DE BALZAC, *Catéchisme social*, *Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 708.

120. H. DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pléiade, VI, p. 627.

121. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 454, Pensée XIII.

122. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 454, Pensée XIII.

123. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 487.

124. Citons ici cette remarque amusante, que Balzac note pourtant avec le plus grand sérieux, en quoi il a raison, puisqu'elle est conforme à sa pensée : « De même que le garçon le plus jovial entré dans la gendarmerie aura le visage gendarme, de même les gens qui s'adonnent aux pratiques de la dévotion contractent un caractère de physiologie uniforme; l'habitude de baisser les yeux, de garder une attitude de componction, les revêt d'une livrée hypocrite que les fourbes savent prendre à merveille », cf. *Une Double Famille*, Pléiade, I, p. 972.

125. E. PRESTON, *Recherches sur la Technique de Balzac*, Les Presses Françaises, Paris, 1926, pp. 4-5, et Appendice, VI, pp. 280-281. Dans une étude plus récente, intitulée, *Le « Retour des Personnages » dans « La Comédie humaine »*. Avantages et inconvénients du procédé, F. Lotte a dénombré 573 personnages réparaissant; cf. *L'Année balzacienne*, 1961, Garnier, Paris, pp. 227-281.

126. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 475.

127. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, *La Dernière Incarnation de Vautrin*, Pléiade, V, p. 1029.

128. H. DE BALZAC, *La Femme de Trente Ans*, Pléiade, II, p. 721.

129. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 22.

130. H. DE BALZAC, *Une Fille d'Eve*, Pléiade, II, p. 65.

131. H. DE BALZAC, *Une Fille d'Eve*, Pléiade, II, pp. 149 et sq.

132. H. DE BALZAC, *Gobseck*, Pléiade, II, p. 670.

133. H. DE BALZAC, *Les Paysans*, Pléiade, VIII, p. 202.

134. F. MARCEAU, *Balzac et son monde*, N.R.F., Paris, 1955, pp. 350-351.

135. H. DE BALZAC, *Gobseck*, Pléiade, II, p. 625.

136. H. DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pléiade, VI, p. 561.
 137. H. DE BALZAC, *Monographie du rentier. Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 214.
 138. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 849.
 139. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 852.
 140. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 728-729.
 141. H. DE BALZAC, *Une Double Famille*, Pléiade, I, p. 927.
 142. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 236.
 143. H. DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pléiade, VI, p. 627.
 144. H. DE BALZAC, *Massimilla Doni*, Pléiade, IX, p. 350.
 145. H. FOCILLON, *Pierro della Francesca*, A. Colin, Paris, 1952, p. 133.

NOTES DU CHAPITRE IV

1. Notons en passant cette remarque suggestive que nous tirons de *La Dernière Fée*, t. I, p. 21, Pierre Cailler, Genève, 1948 : « Il faut, par la vérité du récit, faire oublier que la base en est fautive. »

2. A. MALRAUX, *Les Voix du Silence, La Création artistique*, N.R.F., Paris, 1951, p. 318.

3. A. MALRAUX, *Les Voix du Silence, La Création artistique*, N.R.F., Paris, 1951, p. 314.

4. Nous reprenons ici le terme dont André Gide s'est servi pour définir le classicisme : « Le classicisme — et par là j'entends : le classicisme français — tend tout entier vers la litote », cf. *Incidences*, N.R.F., Paris, 1924, p. 42.

5. Ch. HAUDELAIRE, *L'Art romantique, Théophile Gautier*, Conard, Paris, 1925, p. 165.

6. Nous reprenons ici les termes mêmes d'une phrase qu'on trouvera dans *L'Etre et le Néant*, sans nous préoccuper d'ailleurs du fondement philosophique de la pensée qu'elle exprime et que J.-P. Sartre a développée dans son *Essai d'ontologie phénoménologique*. Cf. *L'Etre et le Néant*, N.R.F., Paris, 1949, p. 12. J.-P. Sartre écrit : « L'apparence ne cache pas l'essence, elle la révèle : elle est l'essence. »

7. Dans *Une Fille d'Eve*, Balzac écrit : « Le génie a pour mission de chercher, à travers les hasards du vrai, ce qui doit sembler probable à tout le monde », cf. Pléiade, II, p. 91.

8. H. DE BALZAC, *Physiologie du mariage*, Pléiade, X, p. 595.

9. H. DE BALZAC, *Histoire des Treize*, Pléiade, V, p. 12.

10. M. CARROUGES, *La Mystique du surhomme*, N.R.F., Paris, 1948, p. 8.

11. Cf. *notre texte*, p. 128, citation et note 86, p. 334.

12. H. DE BALZAC, *Une Fille d'Eve*, Pléiade, II, p. 91.

13. F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de G. Bianquis, Aubier, Montaigne, Paris, 1946, p. 51.

14. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 475. On retrouvera la même idée dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 1029 : « Dans la vie réelle, dans la société, les faits s'enchaînent si fatalement à d'autres faits, qu'ils ne vont pas les uns sans les autres » ; dans *Ursule Mirouët*, Pléiade, III, p. 317 : « Surtout pour les matérialistes, le monde est plein, tout se tient, tout s'enchaîne et tout est machiné » ; dans *Z. Marcas*,

Pléiade, VII, p. 736 : « Notre globe est plein, tout s'y tient »; dans le *Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 400 : « Il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein. »

15. H. DE BALZAC, *Les Martyrs ignorés*, Pléiade, X, p. 1149.

16. A. MALRAUX, *Les Voix du silence, La Création artistique*, N.R.F., Paris, 1951, p. 322.

17. N'est-ce pas à cet aspect du problème que A. Malraux fait allusion, lorsqu'il écrit, quelques lignes plus bas : « Le monde est, en même temps que profusion de formes, profusion de significations; mais il ne signifie rien par lui-même, car il signifie tout. La vie est plus forte que l'homme en ce qu'elle est multiple, autonome, et chargée de ce qui est pour nous chaos et destin; mais chacune de ses formes est plus faible que l'homme, parce qu'aucune forme vivante ne signifie la vie ? » Cf. *op. cit.*, p. 322.

18. H. DE BALZAC, *Préface de la deuxième édition du Père Goriot*, Pléiade, XI, p. 255.

19. Cf. *notre texte*, p. 169.

20. Pour plus de détails, voir le passage de Pierre Francastel que nous citons, pp. 203-204.

21. H. DE BALZAC, *Pensées, Sujets, Fragments*, texte publié par J. Crépet, A. Blazot, Paris, 1910, p. 42. Sur la page précédente, nous trouvons la même idée, que Balzac a exprimée au moyen de la comparaison suivante : « De même que pour comprendre le mouvement des astres qui, de la terre, nous paraît désordonné, il faut se mettre par la pensée dans le soleil, de même, il faut se mettre dans la pensée de Dieu pour s'initier aux idées de la création. »

22. F. MARCEAU, *Balzac et son Monde*, N.R.F., Paris, 1955, pp. 309-311. Les indications entre parenthèses correspondent aux pages de l'édition de la Pléiade.

23. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 763.

24. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 822.

25. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 822.

26. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 822.

27. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 836.

28. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 839.

29. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 840.

30. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 841.

31. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 841.

32. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 843.

33. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 847.

34. N. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, pp. 854-855.

35. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 855.

36. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 857.
37. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 858.
38. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 860.
39. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 861.
40. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 863.
41. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 867.
42. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 870.
43. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 870.
44. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 872.
45. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 874.
46. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, pp. 851 et 855.
47. H. DE BALZAC, *Massimilla Doni*, Pléiade, IX, p. 369.
48. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, pp. 940 et 932.
49. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 867.
50. H. DE BALZAC, *Les Souffrances de l'inventeur*, Pléiade, IV, p. 1010.
51. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 1069.
52. H. DE BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, Pléiade, VIII, p. 971.
53. H. DE BALZAC, *Les Souffrances de l'inventeur*, Pléiade, IV, p. 1028.
54. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 1007.
55. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 1112.
56. G. PIGON, *Les « Illusions perdues » ou l'Espérance retrouvée*, article publié dans le *Mercure de France*, n° 1133, janvier 1958, p. 61.
57. H. DE BALZAC, *Les Souffrances de l'inventeur*, Pléiade, IV, p. 1028.
58. G. PIGON, *Les « Illusions perdues » ou l'Espérance retrouvée*, article publié dans le *Mercure de France*, n° 1133, janvier 1958, pp. 61-62.
59. H. DE BALZAC, *Les Souffrances de l'inventeur*, Pléiade, IV, p. 1021.
60. G. PIGON, *Les « Illusions perdues » ou l'Espérance retrouvée*, article publié dans le *Mercure de France*, n° 1133, janvier 1958, p. 67.
61. H. DE BALZAC, *Les Martyrs ignorés*, Pléiade, X, p. 1133.
62. C. G. JUNG, *La Psychologie de l'inconscient*, Georg, Genève, 1952, p. 103.
63. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 415.
64. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 394.
65. H. DE BALZAC, *Le Curé de village*, Pléiade, VIII, pp. 700 et 703.

66. H. DE BALZAC, *Béatrix*, Pléiade, II, p. 418.
67. H. DE BALZAC, *Les Souffrances de l'inventeur*, Pléiade, IV, p. 1051.
68. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 641.
69. H. DE BALZAC, *Histoire des Treize, Ferragus*, Pléiade, V, p. 51.
70. H. DE BALZAC, *Les Souffrances de l'inventeur*, Pléiade, IV, p. 1051.
71. H. DE BALZAC, *Sténie ou les Erreurs philosophiques*, texte inédit établi par A. Prioult, Librairie Georges Courville, Paris, 1936, pp. 22-36.
72. H. DE BALZAC, *Théorie de la démorche, Œuvres diverses*, II, Conard, Paris, 1938, p. 618. Comme nous l'avons vu, cf. p. 194, citation 65, Balzac reprend exactement les mêmes termes dans *Le Curé de village* écrit de 1837-1846. Cf. *Le Curé de village*, Pléiade, VIII, pp. 700 et 703.
73. H. DE BALZAC, *Les Martyrs ignorés*, Pléiade, X, p. 1133.
74. H. DE BALZAC, *Z. Marcas*, Pléiade, VII, p. 747.
75. H. DE BALZAC, *Massimilla Doni*, Pléiade, IX, p. 350.
76. H. DE BALZAC, *Sar Catherine de Médicis*, Pléiade, X, p. 274.
77. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 702.
78. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 107.
79. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 394.
80. H. DE BALZAC, *La Cousine Bette*, Pléiade, VI, p. 322.
81. H. DE BALZAC, *Un grand homme de province à Paris*, Pléiade, IV, p. 647.
82. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 152.
83. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 495.
84. H. DE BALZAC, *La Pcou de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 152.
85. H. DE BALZAC, *Melmoth réconcilié*, Pléiade, IX, pp. 286-287.
86. H. DE BALZAC, *L'Elixir de longue vie*, Pléiade, X, p. 306.
87. H. DE BALZAC, *Melmoth réconcilié*, Pléiade, IX, p. 295.
88. H. DE BALZAC, *Gobseck*, Pléiade, II, p. 630.
89. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 41.
90. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 940.
91. H. DE BALZAC, *Une Fille d'Eve*, Pléiade, II, p. 80.
- Dans *Les Démons*, Dostoïevsky fera dire à un de ses personnages, Kirilov : « Si Dieu n'est pas, je suis Dieu », cf. *Les Démons*, Pléiade, Paris, 1955, p. 646.
92. H. DE BALZAC, *Lettres sur Paris*, publiées dans *Le Voleur*. Cf. celle du 31 décembre 1830, in *Œuvres diverses*, II, Conard, Paris, 1938, p. 109.
93. H. DE BALZAC, *Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts*, publiées dans la *Revue parisienne* du 25 juillet 1840. Cf. *Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 277.

NOTES DU CHAPITRE V

1. A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 221.
2. P. FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, t. II, Elsevier, Paris, 1965 p. 174.
3. Sur un plan parallèle, quoique tout différent, celui de la technique, n'est-il pas intéressant de constater que l'homme n'in-

venta rien aussi longtemps qu'il se contenta d'imiter la nature, l'homme ou l'animal : « La machine la moins efficace, écrit Lewis Mumford, est celle qui imite de façon mécanique et réelle l'homme ou l'animal. La technique a retenu le nom de Vaucanson pour son métier à tisser plutôt que pour son canard mécanique, d'aspect vivant, qui non seulement absorbait de la nourriture, mais accomplissait les fonctions de digestion et d'excrétion », cf. L. MUMFORD, *Technique et Civilisation*, Seuil, Paris, 1950, pp. 38-46.

4. G. POULET, *Etudes sur le temps humain*, Plon, Paris, 1950, p. 324.

5. G. PICON, *Balzac par lui-même*, Seuil, Paris, 1956, p. 136.

6. A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris, 1936, p. 226.

7. A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris, 1936, p. 225.

8. F. MARCEAU, *Balzac et son Monde*, Gallimard, Paris, 1955, p. 288.

9. A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris, 1936, p. 372.

10. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 414.

11. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 1085.

12. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 956.

13. H. DE BALZAC, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, Pléiade, V, p. 590.

14. « Tu es fait [lui dit-elle] pour être mis en évidence, comme mon bras pour faire une aile de moulin. Les grandeurs seraient ta perte », H. DE BALZAC, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, Pléiade, V, p. 330.

15. H. DE BALZAC, *Le Curé de Tours*, Pléiade, III, p. 788.

16. H. DE BALZAC, *La Cousine Bette*, Pléiade, VI, p. 147.

17. H. DE BALZAC, *La Maison Nucingen*, Pléiade, V, p. 595.

18. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 717.

19. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 773.

20. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 716.

21. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 721.

22. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 721.

23. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 906.

24. H. DE BALZAC, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, Pléiade, V, p. 393.

25. H. DE BALZAC, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, Pléiade, V, pp. 391-392.

26. H. DE BALZAC, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, Pléiade, V, p. 559.

27. H. DE BALZAC, *Pierrette*, Pléiade, III, p. 702.

28. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 403.

29. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 413.

30. H. DE BALZAC, *Eugénie Grandet*, Pléiade, III, p. 486.

31. H. DE BALZAC, *Gobseck*, Pléiade, II, p. 627.

32. H. DE BALZAC, *Massimilla Doni*, Pléiade, IX, p. 329.

33. H. DE BALZAC, *Massimilla Doni*, Pléiade, IX, p. 375.

34. H. DE BALZAC, *Le Médecin de campagne*, Pléiade, VIII, p. 410.

35. H. DE BALZAC, *Un prince de la Bohême*, Pléiade, VI, p. 835.

36. A propos de l'amour idéal qui unit Massimilla Doni et Emillo Memmi, Balzac écrit : « Certes, l'idée sera toujours plus violente que le fait; autrement, le désir serait moins beau que le plaisir, et il est plus puissant, il l'engendre », *Massimilla Doni*, Pléiade, IX, p. 334.

37. A titre d'exemple, nous citerons le passage relatif au moment où Calyste retrouve Béatrix à Paris : « Béatrix exhalait le parfum dont elle se servait aux Touches lors de sa rencontre avec Calyste. La première aspiration de cette odeur, le contact de cette robe, le regard de ces yeux qui, dans ce demi-jour attiraient la lumière pour la renvoyer, tout fit perdre la tête à Calyste. Le malheureux retrouva cette violence qui déjà faillit tuer Béatrix; mais, cette fois, la marquise était au bord d'une causeuse, et non de l'Océan », *Béatrix*, Pléiade, II, p. 548.

38. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 885.

39. H. DE BALZAC, *Béatrix*, Pléiade, II, pp. 404-405.

40. Par sa composition, *Le Curé de village* est une extraordinaire illustration du pouvoir d'invention de Balzac. Apparemment, rien n'annonce le drame qui, cependant, éclate tout à coup. Or, dès l'instant où on pressent la catastrophe, les scènes du début acquièrent une nouvelle signification. Ce que nous prenions pour une description n'est rien moins que la préparation voilée du drame. Ainsi, c'est le dénouement qui nous révèle le sens profond de la description initiale; mais c'est aussi et seulement dans la mesure où la description sous-entend ce dénouement que celui-ci est compréhensible. En d'autres termes, il est impossible que Véronique Graslin et Tascheron ne se soient pas aimés, et pourtant, nulle part cet amour n'est avoué. — On ne saurait imaginer composition dramatique plus soutenue ni plus tendue.

41. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 725.

42. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1028.

43. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 833.

44. J.-L. BONY, *Vautrin*, textes choisis, précédés d'un essai sur Balzac et les Ténébres, La Jeune Parque, Paris, 1947, p. 56.

45. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 727.

46. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1026.

47. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1027.

48. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1026.

49. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, pp. 1027-1028.

50. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 908.

51. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 906.

52. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1014.

53. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1023.

54. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1028.

55. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, pp. 1029-1030.

56. Nous renvoyons le lecteur au passage où nous avons traité le problème de la matérialisation de la pensée en nous fondant sur l'étude comparative des portraits que Balzac a tracés du comte d'Hérouville, de Pierre Cambremer, de Minoret-Levrault et du baron du Guénic. Cf. notre texte, pp. 109-115.

57. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 727.

58. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1023.
59. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1032.
60. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 940.
61. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1028.
62. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, pp. 1029-1030.
63. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 703.
64. H. DE BALZAC, *Le Médecin de campagne*, Pléiade, VIII, p. 410.
65. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 727.
66. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1028.
67. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 1030.
68. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, pp. 1033-1034.
69. J.-L. BORY, *Vautrin*, textes choisis, précédés d'un essai intitulé *Balzac et les Ténèbres*, La Jeune Parque, Paris, 1947, pp. 57-58.
70. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 168.
71. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 153.
72. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 160.
73. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 169.
74. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 153.
- Nous soulignerons au passage l'analogie qui existe entre les paroles du père Goriot : « *Ma vie, à moi, est dans mes deux filles* » (*Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 956), celles de Mme de Mortsauf : « *Oh! oui, mes enfants sont mes vertus!* » (*Le Lys dans la vallée*, Pléiade, VIII, p. 971), et celles que Joseph Bridau adresse à sa mère : « *C'est ta passion, à toi, ce garçon!* » (*La Rabouilleuse*, Pléiade, III, p. 923).
75. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 168.
76. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 154.
77. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 357.
78. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 235.
79. H. DE BALZAC, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pléiade, I, p. 312.
80. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 815.
81. H. DE BALZAC, *La Muse du département*, Pléiade, IV, pp. 190-191.
82. H. DE BALZAC, *La Muse du département*, Pléiade, IV, p. 191.
83. H. DE BALZAC, *La Muse du département*, Pléiade, IV, p. 192.
84. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 87.
85. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, pp. 91-92.
86. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 116.
87. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 141.
88. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 152.
89. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 157.
90. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 163.
91. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 191.

92. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 209.
93. H. DE BALZAC, *L'Interdiction*, Pléiade, III, pp. 30 et 31.
94. H. DE BALZAC, *Le Médecin de campagne*, Pléiade, VIII, pp. 452-470. Pour plus de détails, le lecteur se reportera au chapitre que M. B. FERGUSON a consacré à Balzac et Napoléon dans son ouvrage *La Volonté dans « La Comédie humaine » de Balzac*, Librairie Georges Courville, Paris, 1935, pp. 43-84. Il consultera aussi l'ouvrage que G. PRADALIE a consacré à Balzac historien, Presses Universitaires de France, Paris, 1955, en se référant plus spécialement aux pp. 235-241.
95. H. DE BALZAC, *La Femme de trente ans*, Pléiade, II, p. 674.
96. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 448.
97. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 448.
98. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 449.
99. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 449.
100. G. HIRSCHFELD, *Balzac und Delacroix*, Streiflichter auf den Roman *La Fille aux Yeux d'Or*, thèse de l'Université de Bâle, publiée en 1946.
101. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, pp. 448-449.
102. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 449.
103. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 449.
104. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 449.
105. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 460.
106. H. DE BALZAC, Préface de la première édition d'*Une Fille d'Eve*, et de *Massimilla Doni*, Pléiade, XI, p. 375.
107. H. DE BALZAC, Préface de la première édition d'*Une Fille d'Eve* et de *Massimilla Doni*, Pléiade, XI, p. 374.
108. ANATOLE CERBERRE et JULES CHRISTOPHE, Répertoire de « La Comédie humaine » de Balzac, avec une introduction de Paul Bourget, Calmann-Lévy, Paris, 1887.
109. F. LOTTE, Dictionnaire biographique des Personnages fictifs de « La Comédie humaine », Librairie José Corti, Paris, 1952.
110. H. DE BALZAC, *Une Ténébreuse Affaire*, Pléiade, VII, p. 497.
111. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 85.
112. H. DE BALZAC, *Massimilla Doni*, Pléiade, IX, p. 375.
113. B. PASCAL, *Pensées*, fragment 135, édition Giuny établie par Zacharie Tourneur, Paris, 1942, p. 83.
114. H. DE BALZAC, *Les Employés*, Pléiade, VI, p. 945.
115. H. DE BALZAC, *Les Martyrs ignorés*, Pléiade, X, p. 1133.
116. H. DE BALZAC, *Les Martyrs ignorés*, Pléiade, X, p. 1133.
117. H. DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pléiade, VI, p. 619.
118. H. DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pléiade, VI, p. 623.
119. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 749.
120. H. DE BALZAC, *Sarrasine*, Pléiade, VI, pp. 96-97.
121. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 659.
122. H. DE BALZAC, *Les Employés*, Pléiade, VI, p. 990.
123. H. DE BALZAC, *La Cousine Bette*, Pléiade, VI, p. 524.
124. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 940.
125. H. DE BALZAC, *Avant-Propos*, Pléiade, I, p. 12.
126. H. DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, Pléiade, VI, p. 536.
127. H. DE BALZAC, *Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts*, Conrad, Œuvres diverses, III, Paris, 1940, p. 291.
128. H. DE BALZAC, *La Rabouillaise*, Pléiade, III, p. 902.
129. Nous tenons à signaler que ces pages consacrées par G. Pou-

let à l'étude de la passion, de l'espace et du temps chez Balzac, furent pour nous une source constante d'inspiration. Cf. G. POULET, *La Distance intérieure*, Balzac, Plon, Paris, 1952, pp. 122-193.

130. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1032.
131. H. DE BALZAC, *Les Martyrs ignorés*, Pléiade, X, p. 1140.
132. H. DE BALZAC, *Modeste Mignon*, Pléiade, I, p. 496.
133. H. DE BALZAC, *La Femme de trente ans*, Pléiade, II, p. 772.
134. G. POULET, *La Distance intérieure*, Balzac, Plon, Paris, 1952, p. 123.
135. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1010. La même idée se trouve exposée et développée plus longuement dans *Un début dans la vie* : « L'Ordre Moral a ses lois, elles sont implacables, et l'on est toujours puni de les avoir méconnues. Il en est une surtout à laquelle l'animal lui-même obéit sans discussion, et toujours. C'est celle qui nous ordonne de fuir quiconque nous a nuï une première fois, avec ou sans intention, volontairement ou involontairement. La créature de qui nous avons reçu dommage ou déplaisir nous sera toujours funeste. Quel que soit son rang, à quelque degré d'affection qu'elle nous appartienne, il faut rompre avec elle, elle nous est envoyée par notre mauvais génie. Quoique le sentiment chrétien s'oppose à cette conduite, l'obéissance à cette loi terrible est essentiellement sociale et conservatrice. La fille de Jacques II, qui s'assit sur le trône de son père, avait dû lui faire plus d'une blessure avant l'usurpation. Judas avait certainement donné quelque coup meurtrier à Jésus avant de le trahir. Il est en nous une vue intérieure, l'œil de l'âme, qui pressent les catastrophes, et la répugnance que nous éprouvons pour cet être fatal, est le résultat de cette prévision; si la religion nous ordonne de la vaincre, il nous reste la défiance dont la voix doit être incessamment écoutée » (Pléiade, I, p. 727). Et un peu plus loin, Godeschal s'écrie à propos d'Oscar Husson : « Ce grand vaurien de Georges Marest est son mauvais génie, il faut qu'il le fuie comme la peste; car je ne sais pas ce dont il serait cause à une troisième rencontre » (Pléiade, I, p. 736).
136. H. DE BALZAC, *Albert Savarus*, Pléiade, I, p. 820.
137. H. DE BALZAC, *Albert Savarus*, Pléiade, I, p. 854.
138. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 108.
139. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 247.
140. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 81.
141. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, pp. 80-81.
142. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 91.
143. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 91.
144. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 87.
145. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 120.
146. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 91.
147. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 93.
148. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 82.
149. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 249.
150. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 100.
151. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 93.
152. H. DE BALZAC, *Modeste Mignon*, Pléiade, I, p. 394.
153. H. DE BALZAC, *Ursule Mirouët*, Pléiade, III, p. 394.
154. H. DE BALZAC, *Sarrasine*, Pléiade, VI, pp. 96-97.
155. H. DE BALZAC, *Sarrasine*, Pléiade, VI, p. 99.
156. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 108.
157. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 109.

158. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 123.
159. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 125.
160. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 141.
161. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 236.
162. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 426.
163. G. POULET, *La Distance intérieure*, Plon, Paris, 1952, p. 140.
164. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 178.
165. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 397.
166. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 163.
167. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 236.
168. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, pp. 230-231.
169. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 231.
170. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 237.
171. M. BARDECHE, *Balzac romancier*, Plon, Paris, 1940, p. 370.
172. H. DE BALZAC, *Gobseck*, Pléiade, II, p. 660.
173. H. DE BALZAC, *La Cousine Bette*, Pléiade, VI, p. 462.

NOTES DU CHAPITRE VI

1. A. THIDAUBERT, *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours*, Librairie Stock, Paris, 1936, p. 221.
2. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 475.
3. J.-P. SARTRE, *Critique de la Raison dialectique*, N.R.F., Paris, 1960, p. 95.
4. H. DE BALZAC, *Examen critique et raisonné de l'Enseignement universel, Œuvres diverses*, I, Conard, Paris, 1935, p. 622.
5. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 475.
6. H. DE BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, Pléiade, VIII, p. 856.
7. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 416.
8. H. DE BALZAC, *Physiologie du Mariage*, Pléiade, X, p. 603.
9. H. DE BALZAC, *Eugénie Grandet*, Pléiade, III, p. 556.
10. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 358; expression soulignée par Balzac.
11. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 153.
12. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 381.
13. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 93.
14. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 123.
15. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1026.
16. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, p. 1027.
17. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 41.
18. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 86.
19. H. DE BALZAC, *Histoire des Treize, Préface*, Pléiade, V, p. 12.
20. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 152.
21. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 85.
22. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 156.
23. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 171.
24. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 171.
25. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, IX, p. 87.
26. H. DE BALZAC, *Une Passion dans le désert*, Pléiade, VII, p. 1031.
27. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 932.
28. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 931.
29. Nous ne pouvons faire mieux que de renvoyer le lecteur aux pp. 210-221 et 232-234 de la *Critique de la Raison dialectique*, où.

pour illustrer la complexité des rapports d'intériorité, J.-P. Sartre recourt à un exemple facile à comprendre.

30. Le lecteur trouvera dans la *Critique de la Raison dialectique*, pp. 60-103, tout ce qu'il convient de savoir sur ce terme.

31. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 860.

32. J.-P. SARTRE, *Critique de la Raison dialectique*, N.R.F., Paris, 1960, pp. 245 (au bas) et suivantes.

33. Cf. la *Critique de la Raison dialectique*, N.R.F., Paris, 1960, pp. 247-249.

34. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 191.

35. H. DE BALZAC, *Gobseck*, Pléiade, II, p. 629.

36. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 536.

37. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 665-666.

38. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 666.

39. H. DE BALZAC, *Illusions perdues*, Pléiade, IV, pp. 855-879.

40. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 412.

41. H. DE BALZAC, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, Pléiade, IX, p. 414.

42. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 862.

43. H. DE BALZAC, *La Maison du Chat-qui-Petote*, Pléiade, I, p. 52.

44. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 940.

45. G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, Paris, 1961. Le lecteur se reportera à l'étude consacrée à Balzac, pp. 203-230.

46. J.-P. SARTRE, *Critique de la Raison dialectique*, N.R.F., Paris, 1960, p. 248.

47. H. DE BALZAC, *Examen critique et raisonné de l'Enseignement universel, Œuvres diverses*, I, Conard, Paris, 1935, p. 622.

48. J.-P. SARTRE, *Critique de la Raison dialectique*, N.R.F., Paris, 1960, p. 247.

49. J.-P. SARTRE, *Critique de la Raison dialectique*, N.R.F., Paris, 1960, p. 246.

50. H. DE BALZAC, *Catéchisme social, Œuvres diverses*, III, Conard, Paris, 1940, p. 695.

51. G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, Paris, 1961, p. 206.

52. H. DE BALZAC, *Ferragus*, Pléiade, V, p. 17.

53. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 850.

54. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 852.

55. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, pp. 851-852.

56. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 851.

57. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 852.

58. H. DE BALZAC, *Splendeurs et Misères des courtisanes*, Pléiade, V, p. 659.

59. H. DE BALZAC, *Les Employés*, Pléiade, VI, p. 947.

60. H. DE BALZAC, *L'Interdiction*, Pléiade, III, pp. 13-14.

61. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 852.

62. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 862.

63. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 852.

64. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 852.

65. H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pléiade, II, p. 860.

66. G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, Paris, 1961, pp. 224-225.

67. G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Librairie Plon, Paris, 1961, pp. 225-226.

68. Ch. BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, Théophile Gautier, Conard, Paris, 1925, p. 163.

69. Ch. BAUDELAIRE, *L'Art romantique, Théophile Gautier*, Conard, Paris, 1925, p. 168.
70. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 486.
71. M. ARLAND, *Préface au Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, Club Français du Livre, t. IV, Paris, 1962, p. 11.
72. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, p. 702.
73. H. DE BALZAC, *L'Enfant maudit*, Pléiade, IX, pp. 701-702.
74. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 287.
75. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 42.
76. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 43.
77. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 46.
78. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 162.
79. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 163.
80. DANS l'étude philosophique intitulée *Sur Catherine de Médicis*, Balzac met les paroles suivantes dans la bouche de Laurent Ruggieri : « Nulle création ne doit être ici-bas supérieure à la nôtre, ni en pouvoir ni en durée. Déjà nous avons étendu nos sens, nous voyons dans les astres ! Nous devons pouvoir étendre notre vie ! Avant la puissance, je mets la vie. A quoi sert le pouvoir, si la vie nous échappe ? Un homme raisonnable ne doit pas avoir d'autre occupation que de chercher, non pas s'il est une autre vie, mais le secret sur lequel repose sa forme actuelle pour la continuer à son gré ! Voilà le désir qui blanchit mes cheveux ; mais je marche intrépidement dans les ténèbres, en conduisant au combat les intelligences qui partagent ma foi. La vie sera quelque jour à nous. » Cf. *Sur Catherine de Médicis*, Pléiade, X, p. 272.
81. H. DE BALZAC, *Sur Catherine de Médicis*, Pléiade, X, pp. 271-272.
82. G. POULET, *La Distance intérieure*, Plon, Paris, 1952, p. 168.
83. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 249.
84. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 166.
85. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 167.
86. Laurent Ruggieri, auquel nous empruntons cette formule, dit textuellement au roi de France Charles IX : « La vie sera quelque jour à nous. » Cf. *Sur Catherine de Médicis*, X, p. 272.
87. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, pp. 167-169.
88. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 72.
89. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 236.
90. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 231.
91. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, pp. 231 et 240.
92. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 237.
93. H. DE BALZAC, *La Peau de Chagrin*, Pléiade, IX, p. 171.
94. G. PICON, *Balzac par lui-même*, Le Seuil, Paris, 1956, p. 161.
95. H. DE BALZAC, *Melmoth réconcilié*, Pléiade, IX, p. 297.
96. G. PICON, *Balzac par lui-même*, Le Seuil, Paris, 1956, p. 170.
97. H. DE BALZAC, *Melmoth réconcilié*, Pléiade, IX, p. 296.
98. H. DE BALZAC, *Melmoth réconcilié*, Pléiade, IX, p. 297.
99. H. DE BALZAC, *Le Feuilleton des Journaux politiques*, IV, *Examen critique et raisonné de l'Enseignement universel, Œuvres diverses*, I, Conard, Paris, 1935, p. 622.
100. H. DE BALZAC, *Louis Lambert*, Pléiade, X, p. 397.
101. H. DE BALZAC, *La Duchesse de Languais*, Pléiade, V, p. 226.
102. H. DE BALZAC, *Sur Catherine de Médicis*, Pléiade, X, p. 275.
103. H. DE BALZAC, *La Recherche de l'Absolu*, Pléiade, IX, p. 475.
104. H. DE BALZAC, *Le Médecin de campagne*, Pléiade, VIII, p. 433.