INTRODUCTION.

Nous avons essayé déjà de donner, dans l'*Introduction aux* Études philosophiques, le dessin général du grand ouvrage dont les Études de mœurs constituent la première partie, car ici l'auteur définit en quelque sorte les termes de la proposition qu'il doit résoudre ailleurs ; ainsi, notre tâche se borne à montrer les attaches par lesquelles cette première partie, si vaste dans son ensemble, si variée dans ses accidents, se soude aux deux autres dont elle est la base. Toute œuvre humaine se produit en un certain ordre qui permet au regard d'en relier les détails à la masse, et cet ordre suppose des divisions. Si les Études de mœurs manquaient de cette harmonie architecturale, il serait impossible d'en découvrir, la pensée : tout y serait confus à l’œil et nécessairement fatigant à l'esprit. Avant d'examiner les Études de mœurs, il faut donc en saisir les principales lignes, assez nettement accusées d'ailleurs dans les titres des six portions dont elle se compose, et que voici :

*Scènes de la vie privée,*

*Scènes de la vie de province,*

*Scènes de la vie parisienne,*

*Scènes de la vie politique,*

*Scènes de la vie militaire,*

*Scènes de la vie de campagne.*

Chacune de ces divisions exprime évidemment une face du monde social, et leurs énoncés reproduisent déjà les ondulations de la vie humaine. « Dans les *Scènes de la vie privée*, avons-nous dit ailleurs, la vie est prise entre les derniers développements de la puberté qui finit, et les premiers calculs d'une virilité qui commence. Là donc, principalement des émotions, des sensations irréfléchies ; là, des fautes commises moins par la volonté que par inexpérience des mœurs et par ignorance du train du monde ; là, pour les femmes, le malheur vient de leurs croyances dans la sincérité des sentiments, ou de leur attachement à leurs rêves que les enseignements de la vie dissiperont. Le jeune homme est pur ; les infortunes naissent de l'antagonisme méconnu que produisent les lois sociales entre les plus naturels désirs et les plus impérieux souhaits de nos instincts dans toute leur vigueur ; là, le chagrin a pour principe la première et la plus excusable de nos erreurs. Cette première vue de la destinée humaine était sans encadrement possible. Aussi l'auteur s'est-il complaisamment promené partout : ici, dans le fond d'une campagne ; là, en province ; plus loin, dans Paris. Les *Scènes de la vie de province* sont destinées à représenter cette phase de la vie humaine où les passions, les calculs et les idées prennent la place des sensations, des mouvements irréfléchis, des images acceptées comme des réalités. À vingt ans, les sentiments se produisent généreux ; à trente ans, déjà tout commence à se chiffrer, l'homme devient égoïste. Un esprit de second ordre se serait contenté d'accomplir cette tâche ; l'auteur, amoureux de difficultés à vaincre, a voulu lui donner un cadre ; il a choisi le plus simple en apparence, le plus négligé de tous jusqu'à ce jour, mais le plus harmonieux, le plus riche en demi-teintes, la vie de province. Là, dans des tableaux dont la bordure est étroite, mais dont la toile présente des sujets qui touchent aux intérêts généraux de la société, l'auteur s'est attaché à nous montrer sous ses mille faces la grande, transition par laquelle les hommes passent de l'émotion sans arrière pensées aux idées les plus politiques. La vie devient sérieuse ; les intérêts positifs contrecarrent à tout moment les passions violentes aussi bien que les espérances les plus naïves. Les désillusionnements commencent : ici, se révèlent les frottements du mécanisme social ; là, le choc journalier des intérêts moraux ou pécuniaires fait jaillir le drame et, parfois le crime, au sein de la famille en apparence la plus calme. L'auteur dévoile les tracasseries mesquines dont la périodicité concentre un intérêt poignant sur le moindre détail d'existence. Il nous initie au secret de ces petites rivalités, de ces jalousies de voisinage, de ces tracasseries de ménage dont la force s'accroissant chaque jour, dégrade en peu de temps les hommes, et affaiblit les plus rudes volontés. La grâce des rêves s'envole, chacun voit juste, et prise dans la vie le bonheur des matérialités, là où, dans les *Scènes de la vie privée*, il s'abandonnait au platonisme. La femme raisonne au lieu de sentir, elle calcule sa chute là où elle se livrait. Enfin la vie s'est rembrunie en mûrissant. Dans les *Scènes de la vie parisienne*, les questions s'élargissent, l'existence y est peinte à grands traits ; elle y arrive graduellement à l'âge qui touche à la décrépitude. Une capitale était le seul cadre possible pour ces peintures d'une époque climatérique, où les infirmités n'affligent pas moins le cœur que le corps de l'homme. Ici, les sentiments vrais sont des exceptions et sont brisés par le jeu des intérêts, écrasés entre les rouages de ce monde mécanique ; la vertu y est calomniée, l'innocence y est vendue, les passions ont fait place à des goûts ruineux, à des vices ; tout se subtilise, s'analyse, se vend et s'achète ; c'est un bazar où tout est coté ; les calculs s'y font au grand jour et sans pudeur, l'humanité n'a plus que deux formes, le trompeur et le trompé ; c'est à qui s'assujettira la civilisation et la pressurera pour lui seul ; la mort des grands parents est attendue, l'honnête homme est un niais, les idées généreuses sont des moyens, la religion est jugée comme une nécessité de gouvernement, la probité devient une position ; tout s'exploite, se débite ; le ridicule est une annonce et un passeport ; le jeune homme a cent ans, et il insulte la vieillesse. »

Aux *Scènes de la vie parisienne*, finissent les peintures de la vie individuelle. Déjà, dans ces trois galeries de tableaux, chacun s'est revu jeune, homme et vieillard. La vie a fleuri, l'âme s'est épanouie, comme a dit l'auteur, *sous la puissance solaire de l'amour* ; puis les calculs sont venus, l'amour est devenu de la passion, la force a conduit à l'abus, enfin l'accumulation des intérêts et la continuelle satisfaction des sens, le blasement de l'âme et d'implacables nécessités en présence ont produit les extrêmes de la vie parisienne. Tout est dit sur l'homme en tant qu'homme. Les *Scènes de la vie politique* exprimeront des pensées plus vastes. Les gens mis en scène y représenteront les intérêts des masses, ils se placeront au-dessus des lois auxquelles étaient asservis les personnages des trois séries précédentes qui les combattaient avec plus ou moins de succès. Cette fois ce ne sera plus le jeu d'un intérêt privé que l'auteur nous peindra ; mais l'effroyable mouvement de la machine sociale, et les contrastes produits par les intérêts particuliers qui se mêlent à l'intérêt général. Jusque là l'auteur a montré les sentiments et la pensée en opposition constante avec la société, mais dans les *Scènes de la vie politique*, il montrera la pensée devenant une force organisatrice, et le sentiment complètement aboli. Là donc, les situations offriront un comique et un tragique grandiose. Les personnages ont derrière eux un peuple, et une monarchie en présence ; ils symbolisent en eux le passé, l'avenir ou ses transitions, et luttent non plus avec des individus, mais avec des affections personnifiées, avec les résistances du moment représentées par des hommes. Les *Scènes de la vie militaire* sont la conséquence des *Scènes de la vie politique*. Les nations ont des intérêts, ces intérêts se formulent chez quelques hommes privilégiés, destinés à conduire les masses, et ces hommes qui stipulent pour elles, les mettent en mouvement. Les *Scènes de la vie militaire* sont donc destinées à peindre dans ses principaux traits la vie des masses en marche pour se combattre. Ce ne seront plus les vues d'intérieur prises dans les villes, mais la peinture d'un pays tout entier ; ce ne seront plus les mœurs d'un individu, mais celles d'une armée ; ce ne sera plus un appartement, mais un champ de bataille ; non plus la lutte étroite d'un homme avec un homme, d'un homme avec une femme ou de deux femmes entre elles, mais le choc de la France et de l'Europe, ou le trône des Bourbons que veulent relever dans la Vendée quelques hommes généreux, ou l'émigration aux prises avec la république dans la Bretagne, deux convictions qui se permettent tout, comme autrefois les catholiques et les protestants. Enfin ce sera la nation tantôt triomphante et tantôt vaincue. Après les étourdissants tableaux de cette série, viendront les peintures pleines de calme de la *vie de campagne*. On retrouvera, dans les scènes dont elles se composeront, les hommes froissés par le monde, par les révolutions, à moitié brisés par les fatigues de la guerre, dégoûtés de la politique. Là donc le repos après le mouvement, les paysages après les intérieurs, les douces et uniformes occupations de la vie des champs, après le tracas de Paris, les cicatrices après les blessures ; mais aussi les mêmes intérêts, la même lutte, quoique affaiblis par le défaut de contact, comme les passions se trouvent adoucies dans la solitude. Cette dernière partie de l’œuvre sera comme le soir après une journée bien remplie, le soir d'un jour chaud, le soir avec ses teintes solennelles, ses reflets bruns, ses nuages colorés, ses éclairs de chaleur et ses coups de tonnerre étouffés. Les idées religieuses, la vraie philanthropie, la vertu sans emphase, les résignations s'y montrent dans toute leur puissance, accompagnées de leurs poésies, comme une prière avant le coucher de la famille. Partout les cheveux blancs de la vieillesse expérimentée s'y mêlent aux blondes touffes de l'enfance. Les larges oppositions de cette magnifique partie avec les précédentes, ne seront comprises que quand les Études de mœurs seront terminées.

Pour qui veut embrasser dans toutes ses conséquences le thème de chaque série, dont nous venons de dessiner les masses principales ; pour qui sait en deviner les variations, en comprendre l'importance, en voir les mille figures, sans même considérer le lien qui les fera toutes converger vers un centre lumineux, n'y a-t-il pas de quoi nier le monument et douter de l'architecte ? Aussi les doutes ne manquent-ils point. Aussi avons-nous entendu prédire le découragement de l'auteur, et lui pronostiquer des revers, des insuccès par des envieux qui les prépareraient, s'ils en avaient le pouvoir. Nous lisons chaque jour les assertions les plus erronées et sur l'homme et sur ses efforts. L'un de nos critiques les plus émouvants accuse M. de Balzac de rêver des séries fantastiques de volumes qu'il n'écrira jamais, tandis qu'un autre lui demande sérieusement où l'on ira se loger s'il continue son système de publication. Enfin, il nous a été railleusement reproché de prêter notre plume à un écrivain qui, faute de temps, ne peut ni s'expliquer lui-même, ni réfuter la critique. Notre projet est trop honorable pour que nous l'abandonnions. Ce n'est pas notre faute si les mœurs littéraires de cette époque sont telles, qu'il y ait du courage à plaider une cause gagnée, sans avoir d'autre peine que celle de dire la vérité. Des six portions de la première partie d'une œuvre, qu'on peut à bon droit nommer gigantesque, trois sont achevées déjà. Quant aux trois autres, nous pouvons, sans nuire à aucun intérêt, montrer combien elles sont avancées. Les Conversations entre onze heures et minuit, dont un fragment a paru dans les *Contes bruns*, et qui ouvrent les *Scènes de la vie politique*, sont achevées. Les Chouans, dont la seconde édition est presque épuisée, appartiennent, aussi bien que les Vendéens, aux *Scènes de la vie militaire*. Le titre de ces deux fragments indique assez qu'avant de montrer nos armées combattant au XIXe siècle sous presque toutes les latitudes, l'auteur y a peint la guerre civile sous ses deux faces : la guerre civile régulière, honorable dans les Vendéens ; et dans les Chouans, la guerre de partisans qui ne va pas sans crimes politiques ni sans pillage. La Bataille annoncée déjà plusieurs fois, et dont la publication a été retardée par des scrupules pleins de modestie, ce livre connu de quelques amis, forme un des plus grands tableaux de cette série où abondent tant d'héroïques figures, tant d'incidents dramatiques consacrés par l'histoire, et que le romancier n'aurait jamais inventés aussi beaux qu'ils le sont. Les sympathies du public ont déjà, malgré les journaux, rendu justice au Médecin de campagne, la première des *Scènes de la vie de campagne*. Le Lys dans la vallée, tableau où se retrouvent, à un degré peut-être supérieur, les qualités du Médecin de campagne, et qui dépend également de cette série, va se publier dans l'une de nos Revues. Cet aperçu des travaux de l'auteur laisse voir au public les *Études de mœurs*, aussi riches de tableaux gardés dans l'atelier du peintre que de tableaux exposés. Si donc l'étendue de l’œuvre paraît immense, l'auteur oppose une puissance, une énergie égales à la longueur et à la difficulté de son entreprise. Néanmoins M. de Balzac ne s'abuse point sur ses forces ; s'il a ses moments de courage, il a ses moments de doute. Il fallait ne pas le connaître pour l'accuser d'immodestie et d'exagération dans la croyance que tout homme doit avoir en soi-même quand il veut écrire. L'auteur qui a condamné à l'oubli tous ses livres écrits avant le Dernier chouan, et qui, désespéré de l'imperfection de cet ouvrage, a passé plus d'une année à le recommencer sous le titre de *Les Chouans*, cet auteur nous semble à l'abri du ridicule. Aussi la critique nous a-t-elle semblé par trop stérile en venant reprocher à l'écrivain ses premières ébauches. N'y aurait-il pas quelque chose de ridicule à opposer aux créations actuelles de Léopold Robert, de Schnetz, de Gudin et de Delacroix, les yeux et les oreilles qu'ils ont dessinés dans l'école sur leur premier vélin. Dans ce système, un grand écrivain serait comptable des thèmes et des versions qu'il aurait manques au collège, et la critique viendrait, jusque par-dessus son épaule, voir les bâtons qu'il à tracés autrefois sous les regards de son premier magister. L'injustice de la critique a rendu ces misérables détails d'autant plus nécessaires, que M. de Balzac ne répond que par des progrès, aux insinuations perfides, aux mauvaises plaisanteries, aux calomnies doucereuses, dont il est l'objet, comme le sera tout homme qui voudra s'élever au-dessus de la masse. À peine a-t-il le temps de créer, comment aurait-il celui de discuter ? Le critique empressé de lui reprocher des jactances dans lesquelles un esprit moins partial aurait reconnu les plaisanteries faites entre les quatre murs de la vie privée, craignait que l'incessante attention avec laquelle M. de Balzac corrige ses ouvrages n'en altérât la valeur. Comment concilier le reproche fait à l'amour-propre de l'homme, avec la bonne foi d'un auteur si jaloux de se perfectionner ? Les *Études de mœurs* auraient été des espèces de Mille et une nuits, de Mille et un jours, de Mille et un quarts d'heure, enfin une durable collection de contes, de nouvelles, de récits comme il en existe déjà, sans la pensée qui en unit toutes les parties les unes aux autres, sans la vaste trilogie que formeront les trois parties de l’œuvre complète. Nous devons l'unité de cette œuvre à une réflexion que M. de Balzac fit de bonne heure sur l'ensemble des œuvres de Walter-Scott. Il nous la disait à nous-mêmes, en nous donnant des conseils sur le sens général qu'un écrivain serait tenu de faire exprimer à ses travaux pour subsister dans la Langue. — « Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système, disait-il. Voltaire a été une pensée aussi bien que Marius, et il a triomphé. Quoique grand, le barde écossais n'a fait qu'exposer un certain nombre de pierres habilement sculptées, où se voient d'admirables figures, où revit le génie de chaque époque, et dont presque toutes sont sublimes ; mais où est le monument ? s'il se rencontre chez lui les séduisants effets d'une merveilleuse, analyse, il y manque une synthèse. Son œuvre ressemble au Musée de la rue des Petits-Augustins où chaque chose, magnifique en elle même, ne tient à rien, ne concorde à aucun édifice. Le génie n'est complet que quand il joint à la faculté de créer la puissance de coordonner ses créations. Il ne suffit pas d'observer et de peindre, il faut encore peindre et observer dans un but quelconque. Le conteur du nord avait un trop perçant coup d’œil pour que cette pensée ne lui vînt pas, mais elle lui vint certes trop tard. Si vous voulez vous implanter comme un cèdre ou comme un palmier dans notre littérature de sables mouvants, il s'agit donc d'être, dans un autre ordre d'idées, Walter-Scott plus un architecte. Mais, sachez-le bien, aujourd'hui vivre en littérature, constitue moins une question de talent qu'une question de temps. Avant d'être en communication avec la partie saine du public qui pourra juger votre courageuse entreprise, il faudra boire à la coupe des angoisses pendant dix ans, dévorer des railleries, subir des injustices, car le scrutin où votent les gens éclairés, et d'où doit sortir votre nom glorifié, ne recevra les boules qu'une à une. »

M. de Balzac est parti de cette observation, qu'il a souvent répétée à ses amis pour réaliser lentement, pièce à pièce, ses *Études de mœurs* qui ne sont rien moins qu'une exacte représentation de la société dans tous ses effets. Son unité devait être le monde, l'homme n'était que le détail ; car il s'est proposé de le peindre dans toutes les situations de sa vie, de le décrire sous tous ses angles, de le saisir dans toutes ses phases, conséquent et inconséquent, ni complètement bon, ni complètement vicieux, en lutte avec les lois dans ses intérêts, en lutte avec les mœurs dans ses sentiments, logique ou grand par hasard ; de montrer la Société incessamment dissoute, incessamment recomposée, menaçante parce qu’elle est menacée ; enfin d'arriver au dessin de son ensemble en en reconstruisant un à un les éléments. œuvre souple et toute d'analyse, longue et patiente, qui devait être longtemps incomplète. Les habitudes de notre époque ne permettent plus à un auteur de suivre la ligne droite, d'aller de proche en proche, de rester dix ans inconnu, sans récompense ni salaire, et d'arriver un jour au milieu du cirque olympique, devant le siècle, en tenant à la main son poème accompli, son histoire finie, et de recueillir, en un seul jour, le prix de vingt années de travaux ignorés, sans l'acheter deux fois en éprouvant, comme aujourd'hui, les railleries dont est accompagnée la vie politique ou littéraire la plus laborieuse comme si elle était un crime. Il lui fallait écouter patiemment un reproche d'immoralité, quand, après avoir raconté une *scène de la vie de campagne*, il passait brusquement à une *scène de la vie parisienne* ; essuyer les observations d'une critique à courte vue, en se voyant accusé d'être illogique, de n'avoir ni plan, ni style arrêtés, quand il était forcé d'aller en tous les sens avant d'avoir tracé ses premiers contours, de prendre tous les styles pour peindre une société si multiple en ses détails, et d'assouplir ses fabulations au gré des caprices d'une civilisation que gagne l'hypocrisie. L'homme était le détail parce qu'il était le moyen. Au XIXe siècle où rien ne différencie les positions, où le pair de France et le négociant, où l'artiste et le bourgeois, où l'étudiant et le militaire ont un aspect en apparence uniforme, où rien n'est plus tranché, où les causes de comique et de tragique sont entièrement perdues, où les individualités disparaissent, où les types s'effacent, l'homme n'était en effet qu'une machine mobilisée par le jeu des sentiments au jeune âge, par l'intérêt et la passion dans l'âge mûr. Il ne fallait pas un médiocre coup d’œil pour aller chercher dans l'étude de l'avoué, dans le cabinet du notaire, au fond de la province, sous la tenture des boudoirs parisiens, ce drame que tout le monde demande, et qui, comme un serpent aux approches de l'hiver, va se cacher dans les sinuosités les plus obscures. Mais, comme nous l'avons dit ailleurs : « Ce drame avec ses passions et ses types, il est allé le chercher dans la famille, autour du foyer ; et, fouillant sous ces enveloppes en apparence si uniformes et si calmes, il en a exhumé tout-à-coup des spécialités, des caractères tellement multiples et naturels en même temps, que chacun s'est demandé comment des choses si familières et si vraies étaient restées si longtemps inconnues. C'est que jamais romancier n'était entré avant lui aussi intimement dans cet examen de détails et de petits faits qui, interprétés et choisis avec sagacité, groupés avec cet art et cette patience admirables des vieux faiseurs de mosaïques, composent un ensemble plein d'unité, d'originalité et de fraîcheur. » Autrefois tout était en saillie, aujourd'hui tout est en creux. L'art a changé. Dans le pays où l'hypocrisie de mœurs est arrivée à son plus haut degré, Walter-Scott avait bien deviné cette modification sociale, quand il s'appliquait à peindre les figures si vigoureusement modelées de l'ancien temps. M. de Balzac a trouvé la tâche plus difficile, mais non moins poétique, en peignant le nouveau. Le grand avantage du romancier historique est de trouver des personnages, des costumes et des intérieurs qui séduisent par l'originalité que leur imprimait les mœurs d'autrefois où le paysan, le bourgeois, l'artisan, le soldat, le magistrat, l'homme d'église, le noble et le prince avaient des existences définies et pleines de relief. Mais combien de peines attendaient l'historien d'aujourd'hui, s'il voulait faire ressortir les imperceptibles différences de nos habitations et de nos intérieurs, auxquels la mode, l'égalité des fortunes, le ton de l'époque tendent à donner la même physionomie ; pour aller saisir en quoi les figures et les actions de ces hommes que la société jette tous dans le même moule sont plus ou moins originales. Mais qu'on nous permette cette redite : « À travers les physionomies pâles et effacées de la noblesse, de la bourgeoisie et du peuple de notre époque, M. de Balzac a su choisir ces traits fugitifs, ces nuances délicates, ces finesses imperceptibles aux yeux vulgaires ; il a creusé ces habitudes, anatomisé ces gestes, scruté ces regards, ces inflexions de voix et de visage, qui ne disaient rien ou disaient la même chose à tous ; et sa galerie de portraits s'est déroulée féconde, inépuisable, toujours plus complète. » M. de Balzac n'oublie jamais en effet dans là plus succincte comme dans la plus étendue de ses peintures, ni la physionomie d'un personnage, ni les plis de ses vêtements, ni sa maison, ni même le meuble auquel son héros a plus spécialement communiqué sa pensée. Certes on peut dire de lui qu'il a fait marcher les maximes de La Rochefoucault, qu'il a donné la vie aux observations de Lavater en les appliquant. Il a su le parti qu'on pouvait tirer du bric-à-brac et des haillons, du langage d'un portier, du geste d'un artisan ; de la manière dont un industriel s'appuie contre la porte de son magasin, aussi bien que des moments les plus solennels de la vie, et des plus imperceptibles finesses du cœur. On ne peut pas comprendre comment il a pu connaître la pauvre demeuré de la Mère aux enfants où s'introduit le commandant *Genestas*, en quels lieux il a rencontré *Butifer*, le pâtre révolté contre les lois dans la campagne, et *Vautrin*, l'homme qui se joue de la civilisation entière, la pétrit au cœur même de Paris, et la domine au fond du bagne ; en quel temps il a étudié le village et le château, la petite et la grande ville, le peuple, la bourgeoisie et les grands, l'homme et la femme ; car ne lui a-t-il pas fallu tout apprendre, tout voir et ne rien oublier ; savoir toutes les difficultés qu'on éprouve à faire le bien et toutes les facilités que l'on a pour faire le mal ? Mais quand a-t-il habité la petite ville où s'est passée la lutte qu'il a décrite dans son *fragment d'histoire générale ?* Comment a-t-il pu être à la fois clerc d'avoué, pour si bien peindre l'étude de *Derville*, et notaire, pour dessiner les notaires qu'il a mis en scène, tous originaux : et celui qui s'écoute parler dans la *Vendetta*, comme celui qui, dans le *Doigt de Dieu*, trouble le bonheur de deux amants en croyant qu'on l'écoute ; le M. Regnault de la *Grande Bretèche*, ce cousin du petit notaire de Sterne, comme le maître *Pierquin* de Douai, dans la recherche de l'absolu ? Comment a-t-il pu se faire parfumeur avec le César *Birotteau* des Études philosophiques, et vicaire à Saint-Gatien de Tours avec le Birotteau des Études de mœurs, cette sublime victime de *Troubert*. Comment a-t-il pu être habitant de Saumur et de Douai, chouan à Fougères et vieille fille à Issoudun. Certes nul auteur n'a mieux su se faire bourgeois avec les bourgeois, ouvrier avec les ouvriers ; nul n'a mieux lu dans la pensée de Rastignac, ce type du jeune homme sans argent ; n'a mieux su sonder le cœur de la duchesse aimante et hautaine comme dans Ne touchez pas a la hache, et celui de là bourgeoise qui a trouvé le bonheur dans le mariage, *madame Jules*, l'héroïne de Ferragus, chef des dévorants. Il a non seulement pénétré les mystères de la vie humble et douce que l'on mène en province ? mais il a jeté dans cette peinture monotone assez d'intérêt pour faire accepter les figures qu'il y place. Enfin, il a le secret de toutes les industries, il est homme de science avec le savant, avare avec *Grandet*, escompteur avec *Gobseck*, il semble qu'il ait toujours vécu avec les vieux émigrés rentrés, avec le militaire sans pension, avec le négociant de la rue Saint-Denis. Mais ne serait-ce pas une fausse idée que de croire à tant d'expérience chez un aussi jeune homme. Le temps lui aurait manqué. S'il a pu rencontrer *M. de Maulincourt*, l'officier fashionable de la Restauration, auprès de *M. de Montriveau*, le militaire de l'Empire ; qui lui a révélé *Chabert*, *Hulot*, *Gondrin*, *La-clef-des-coeurs* et *Beaupied*, deux soldats de Charlet, et *Merle*, *Genestas*, monsieur de *Verdun*, *M. d'Aiglemont*, *Diard*, *Montefiore*, *Goguelat*, le narrateur de la vie de Napoléon ; *Castanier*, dans Melmoth réconcilié, *Philippe de Sucy*, dans Adieu, ces figures guerrières, si diversement originales et qui promettent tant d'exactitude dans la peinture de la vie militaire. Non, M. de Balzac doit procéder par intuition, cet attribut le plus rare de l'esprit humain. Cependant, ne faut-il pas avoir souffert aussi, pour si bien peindre la souffrance ! ne faut-il pas avoir long-temps estimé les forces de la société et les forces de la pensée individuelle, pour en si bien peindre le combat ! Ce dont il faut lui savoir surtout gré, c'est de donner de l'éclat à la vertu, d'atténuer les couleurs du vice, de se faire comprendre de l'homme politique aussi bien que du philosophe en se mettant à la portée des intelligences médiocres, et d'intéresser tout le monde en restant fidèle au vrai. Mais quelle tâche d'être vrai chez la *Fosseuse*, et vrai chez madame de *Langeais* ; vrai dans la *Maison-Vauquer*, et chez Sophie *Gamard ;* vrai rue du Tourniquet, chez la pauvre ouvrière en dentelle, et rue Taitbout, chez mademoiselle de *Bellefeuille* ; vrai rue Saint-Denis, au *Chat qui pelote*, et chez la duchesse de Carigliano ; vrai chez Derville, avoué du comte *Chabert*, et chez le nourrisseur ; vrai en peignant le ménage d'une fille des rues, aussi bien que dans la chaumière de *Galope-chopine*, où grandit en un moment *Barbette*, sa femme, la sublime Bretonne ; vrai sur la place du Carrousel en peignant la dernière parade de l'empereur ; vrai chez les *Claës* et chez la *veuve Gruget ;* enfin vrai dans l'hôtel de Beauséant et dans le pavillon où pleure la *Femme abandonnée*. Mais vrai dans l'intérieur comme dans la physionomie, dans le discours comme dans le costume. La petite maîtresse la plus exigeante, la duchesse la plus moqueuse, la bourgeoise la plus minutieuse, la grisette, la femme de province, ne trouvent pas la moindre faute dans leurs toilettes. À madame de *Langeais*, sa gracieuse écharpe qu'elle jettera dans le feu ; à *lady Brandon*, sa ceinture grise et tout le deuil exprimé dans sa mise ; à madame *Guillaume*, ses manches et ses barbes ; à *Ida Gruget*, son châle Ternaux qui ne lui tient plus qu'aux poignets, et à sa mère ce sac encyclopédique si risible ; à madame *Vauquer*, son jupon de laine tricotée qui dépasse la robe ; à mademoiselle *Michonneau*, son abat-jour, et son châle d'amadou ; à Sophie *Gamard*, ses robes de couleurs dévotes ; à madame d'*Aiglemont* la délicieuse héroïne du Rendez-vous, sa jolie robe du matin. Relisez cette œuvre kaléidoscopique, vous n'y trouverez ni deux robes pareilles, ni deux têtes semblables. Quelles études, pour avoir pu exposer en peu de mots l'un des plus ardus problèmes de la chimie moderne dans La recherche de l'absolu, la nosographie du père *Goriot* expirant, les difficultés du procès de *Chabert*, dans la Comtesse a deux maris, et la civilisation progressive d'un village dans le Médecin de campagne ? Enfin, n'a-t-il pas fallu tout savoir du monde, des arts et des sciences, pour avoir entrepris de configurer la société avec ses principes organiques et dissolvants, ses puissances et ses misères, ses différentes morales et ses infamies. Ce n'était rien que de tout savoir, il fallait exécuter ; ce n'était rien que de penser, il fallait incessamment produire ; ce n'était rien que de produire, il fallait constamment plaire. Pour faire accepter à notre époque sa figure dans un vaste miroir, il fallait lui donner des espérances. L'écrivain devait donc se montrer consolateur quand le monde était cruel, ne pas mêler de honte à nos rires, et jeter du baume dans notre cœur après avoir excité nos larmes. Enfin il ne fallait jamais renvoyer le spectateur du théâtre sans une pensée heureuse, laisser croire que l'homme était bon après nous l'avoir peint mauvais, et grand lorsqu'il était petit ; placer *Juana de Mancini* à côté de *Diard*, dessiner la figure de *mademoiselle de Verneuil* dans les Chouans, et celle de *mademoiselle Michonneau* dans Le Père Goriot, deux personnages identiques, dont l'un est tout poésie, et l'autre tout réalité ; l'un magnifique et possible, l'autre vrai mais horrible ; il fallait mettre *Hulot* face à face avec *Corentin* ; puis le colonel *Chabert* devant sa femme, *Marguerite Claës* en présence de son père, *Nanon* près du père *Grandet*, la divine *Henriette de Lenoncourt* auprès de M. de *Mortsauf* en son joli castel de *Clochegourde*, dans Le lys dans la vallée ; peindre dans La fleur des pois, Mademoiselle *Cormon* aux prises avec M. de *Sponde*, *Eugénie* victime de *Charles Grandet*, et *Benassis* dans son village. Il fallait enfin découvrir dans l'unité de la vertu quelques ressources littéraires, et ce n'est pas, auprès des esprits supérieurs, un léger mérite que de les avoir trouvées dans les déviations involontaires que lui imprime le sentiment ? En effet, si la *duchesse de Langeais*, *madame de Beauséant*, *madame de Sponde*, *Eugénie Grandet*, *madame de Mortsauf*, la *Fosseuse*, *madame Firmiani*, *Nanon*, *Benassis*, *Chabert*, *Gondrin*, *César* et *François Birotteau*, *madame Claës*, *Juana de Mancini*, sont aussi dissemblables que peuvent l'être des créations distinctes, elles sont certes toutes marquées du même sceau, celui du sentiment égarant un moment la vertu. Il fallait donc connaître aussi bien la femme que l'homme, faire voir que l'une n'est jamais fautive que par passion, tandis que l'autre pèche toujours par calcul, et ne se grandit qu'en imitant la femme. Mais aussi comme M. de Balzac a deviné la femme ! Il a sondé tous les chastes et divins mystères de ces cœurs si souvent incompris. Quels trésors d'amour, de dévouement, de mélancolie il a puisés dans ces existences solitaires et dédaignées ! La surprise fut bien grande à l'apparition des *Scènes de la vie privée*, quand on vit ces premières études de femme si profondes, si délicates, si exquises, telles enfin qu'elles semblèrent ce qu'elles étaient, une découverte, et commencèrent la réputation de l'auteur. Déjà pourtant il avait publié *les Chouans*, dont un personnage, *Marie de Verneuil*, avait prouvé sous quel point de vue nouveau il savait envisager la femme ; mais l'heure de la justice n'était pas venue pour lui, et quoique lents à se faire jour, les succès légitimes sont inévitables. Pour compléter sa révélation de la femme, M. de Balzac avait à faire une étude parallèle, spéciale, et non moins pénétrante, celle de l'amour. La base était trouvée, la conséquence se produisit naturellement. L'auteur pénétra donc intimement dans les mystères de l'amour, dans tout ce qu'ils ont de voluptés choisies, de délicatesses spiritualistes. Là encore, il s'ouvrit un nouveau monde. En mettant en œuvre ces précieux éléments, et sans que cette admirable psychologie de la femme et de l'amour ralentisse jamais dans ses récits la marche de l'action, il a trouvé l'art de rendre attachante la peinture la plus minutieuse du plus humble détail, du développement scientifique le plus aride, et d'imposer des lignes aux impalpables hallucinations du mysticisme. Chez lui, le drame, comme la resplendissante lueur du soleil, domine tout ; il éclaire, échauffe, anime les êtres, les objets, tous les recoins du site ; ses ardents rayons, percent les plus épaisses feuillées, y font tout éclore, frissonner, étinceler. Et quelle harmonie suave dans ses fonds de tableaux ! Comme leurs teintes s'assortissent avec le clair-obscur des intérieurs, avec les tons de chair, et le caractère des physionomies qu'il y fait mouvoir ! Ses plus grands contrastes même n'ont rien de heurté, parce qu'ils se rattachent à l'ensemble, en vertu de cette lumineuse logique qui, dans les spectacles de la nature, marie si doucement le bleu du ciel au vert des feuillages, à l'ocre des champs, aux lignes grises ou blanches de l'horizon. Aussi tous les genres de littérature et toutes les formes se sont-elles pressées sous sa plume, dont la fertilité confond parce qu'elle n'exclut ni l'exactitude, ni l'observation, ni les travaux nocturnes, d'un style plein de grâces raciniennes. L'esprit s'étonne de la concentration de tant de qualités, car M. de Balzac excelle en tout, et il le devait, puisqu'il voulait peindre les maisons et les intérieurs, les portraits et le costume, les replis du cœur et les aberrations de l'esprit, la science et le mysticisme, l'homme dans ses rapports avec les choses et avec la nature. Aussi est-il grand paysagiste. Sa vallée du Dauphiné dans Le médecin de campagne, les belles vues de Bretagne qui ornent les Chouans, ses paysages de Touraine, et particulièrement celui de Vouvray dans *Même histoire* ; la grande esquisse de la Norwège dans Séraphita, celle d'une île de la Méditerranée dans *Ne touchez pas à la hache*, la jolie marine des *Deux rencontres*, son coin de l'Auvergne dans la Peau de chagrin, et la vue de Paris dans le *Doigt de Dieu*, sont des morceaux éminents dans notre littérature moderne. Il possède également au plus haut degré le style épistolaire. En quel auteur rencontrera-t-on des lettres comparables à celles de *Louis Lambert*, de la *Femme abandonnée*, de *madame Jules* ; à celles de *madame de Rastignac* et de sa fille dans Le Père Goriot ; à celle de *madame Firmiani ?* Aussi nul mot n'avait-il encore reçu une extension plus vaste que celui de *roman* ou celui de *nouvelles*, sous lequel on a mêlé, rapetissé ses nombreuses compositions. Mais qu'on ne s'y trompe pas ! À travers toutes les fondations qui se croisent çà et là dans un désordre apparent, les yeux intelligents sauront comme nous reconnaître cette grande histoire de l'homme et de la société que nous prépare M. de Balzac. Un grand pas a été fait dernièrement. En voyant reparaître dans Le Père Goriot quelques uns des personnages déjà créés, le public a compris l'une des plus hardies intentions de l'auteur, celle de donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif dont les personnages subsisteront peut-être encore, alors que la plus grande partie des modèles seront morts et oubliés.

Dans les trois séries dont se compose la publication actuelle, l'auteur n'a-t-il pas déjà bien accompli les conditions du vaste programme que nous venons d'expliquer ? Étudions un peu les parties de l'édifice qui sont debout ; pénétrons sous ces galeries ébauchées, sous ces voûtes demi-couvertes qui plus tard rendront des sons graves ; examinons ces ciselures qu'un patient burin a empreintes de jeunesse, ces figures pleines de vie et qui laissent deviner tant de choses sous leurs visages frêles en apparence.

Dans *le* *Bal de Sceaux*, nous voyons poindre le premier mécompte, la première erreur, le premier deuil secret de cet âge qui succède à l'adolescence. Paris, la cour, et les complaisances de toute une famille ont gâté *mademoiselle de Fontaine* ; cette jeune fille commence à raisonner la vie, elle comprime les battements instinctifs de son cœur, lorsqu'elle ne croit plus trouver dans l'homme qu'elle aimait, les avantages du mariage aristocratique qu'elle a rêvé. Cette lutte du cœur et de l'orgueil, qui se reproduit si fréquemment de nos jours, a fourni à M. de Balzac une de ses peintures les plus vraies. Cette scène offre une physionomie franchement accusée et qui exprime une des individualités les plus caractéristiques de l'époque. *M. de Fontaine*, ce Vendéen sévère et loyal que Louis XVIII s'amuse à séduire, représente admirablement cette portion du parti royaliste qui se résignait à être de son époque en s'étalant au budget. Cette scène apprend toute la restauration, dont l'auteur donne un croquis à la fois plein de bonhomie, de sens et de malice. Après un malheur dont la vanité est le principe, voici, dans *Gloire et Malheur*, une mésalliance entre un capricieux artiste et une jeune fille au cœur simple. Dans ces deux scènes, l'enseignement est également moral et sévère. *Mademoiselle Émilie de Fontaine* et *mademoiselle Guillaume* sont toutes deux malheureuses pour avoir méconnu l'expérience paternelle, l'une en fuyant une mésalliance aristocratique, l'autre en ignorant les convenances de l'esprit. Ainsi que l'orgueil, la poésie a sa victime aussi. N'est-ce pas quelque chose de touchant et de bien triste à la fois, que ces amours de deux natures si diverses ; de ce peintre qui revient de Rome tout pénétré des angéliques créations de Raphaël, qui croit voir sourire une Madone, au fond d'un magasin de la rue Saint-Denis ; et de cette jeune fille, humble, candide, qui se soumet, frémissante et ravie, à la poésie qu'elle comprend peut-être d'instinct, mais qui doit bientôt l'éblouir et la consumer. Le refroidissement successif dé l'âme du poète, son étonnement, son dépit en reconnaissant qu'il s'est trompé, son mépris ingrat et pourtant excusable, pour l'être simple et inintelligent qu'il a attaché à sa destinée, et qui lui alourdit cruellement l'existence ; ses sursauts de colère lorsque la naïve jeune femme, placée en face d'une fougueuse création de son mari, ne trouve pour répondre à son orgueilleuse interrogation que ces mots bourgeois : « C'est bien joli ! » les souffrances cachées et muettes de la douce victime, tout est saisissant et vrai. Ce drame se voit chaque jour dans notre société, si maladroitement organisée, où l'éducation des femmes est si puérile, où le sentiment de l'art est une chose tout exceptionnelle. Dans *la Vendetta* l'auteur poursuit son large enseignement, tout en continuant la jolie fresque des *Scènes de la vie privée*. Rien de plus gracieux que la peinture de l'atelier de *M. Servin* ; mais aussi rien de plus terrible que la lutte de *Ginevra* et de son père. Cette étude est une des plus magnifiques et des plus poignantes. Quelle richesse dans ce contraste de deux volontés également puissantes, acharnées à rendre leur malheur complet. Le père est comptable à Dieu de ce malheur. Ne l'a-t-il pas causé par la funeste éducation donnée à sa fille dont il a trop développé la force ? La fille est coupable de désobéissance, quoique la loi soit pour elle. Ici l'auteur a montré qu'un enfant avait tort de se marier en faisant les actes respectueux prescrits par le Code. Il est d'accord avec les mœurs contre un article de loi rarement appliqué. En vérité, quand on parcourt ces premières compositions de M. de Balzac, on se demande comment on peut le taxer d'immoralité. Des figures vicieuses se rencontrent sous ses pinceaux, il est vrai ; mais ne dirait-on pas que le Vice n'existe plus au XIXe siècle ? La critique, sous peine d'être stupide, peut-elle oublier la première loi de la littérature, ignorer la nécessité des contrastes ? Si l'auteur est tenu de peindre le vice ; et il le peint poétiquement pour le faire accepter, s'il le met au ton général de ses tableaux, doit-on en tirer les conséquences injustes que certaines feuilles répètent aujourd'hui à l'unisson ? Est-il loyal d'isoler quelques parties de l'ensemble, et de porter ensuite sur l'auteur un de ces jugements spécieux qui n'abuseront jamais les gens de bonne foi ? Certes, quand un écrivain veut configurer toute une époque, quand il s'intitule l'historien des mœurs du XIXe siècle, et que le public lui confirme le titre qu'il a pris ; il ne peut, quoi qu'en dise la pruderie, faire un choix entre le beau et le laid, le moral et le vicieux ; séparer l'ivraie du bon grain, les femmes amoureuses et tendres des femmes vertueuses et rigides. Il doit, sous peine d'inexactitude et de mensonge, dire tout ce qui est, montrer tout ce qu'il voit. Attendez, pour établir une balance, que l’œuvre soit achevée, et alors, quoi qu'il advienne, n'attribuez l'honneur du plus ou du moins qu'à ses modèles, à moins que ses portraits ne soient pas ressemblants, ce que personne, j'imagine, n'a trouvé jusque aujourd'hui. Si tout est vrai, ce n'est pas l'ouvrage qui peut être immoral. Quant au droit que s'arroge le peintre de gourmander son siècle, d'en accuser les vices, d'en sonder le cœur, il est écrit sur toutes les chaires où montent les prédicateurs. *La Fleur des Pois*, que l'auteur doit publier incessamment, est encore une histoire vraie, jumelle d'*Eugénie Grandet*. Là, le cadre est la province. *Mademoiselle Cormon*, cette fille qui se marie à quarante ans avec un fat, ses malheurs, l'avenir de ses enfants, composent un drame aussi terrible par ce que l'auteur dit, que par ce qu'il tait. Ce sera le second chant d'un poème commencé dans *Eugénie Grandet*, et que l'auteur finira sans doute. Mais à cette fleur odorante et fine nous devons laisser et l'exquise fraîcheur de son arôme, et son velouté. *La Paix du Ménage* est un joli croquis, une vue de l'empire, un conseil donné aux femmes d'être indulgentes pour les erreurs de leurs maris. Cette scène est la plus faible de toutes et se ressent de la petitesse du cadre primitivement adopté. Si l'auteur l'a laissée, peut-être a-t-il cru nécessaire de plaire à tous les esprits, à ceux qui aiment les tableaux de chevalet, comme à ceux qui se passionnent pour de grandes toiles. Une des créations les plus profondément étudiées de M. de Balzac, une de celles qui, avec Louis Lambert, le Médecin de campagne et Séraphîta, ont voulu chez l'auteur le plus de recherches en dehors des travaux ordinaires du romancier, est *Balthazar Claës*, ou *la Recherche de l'Absolu*. Si cette œuvre n'a pas reçu du public un accueil aussi passionné qu'une foule d'autres qui lui sont inférieures à quelques égards, peut-être la raison de ce dédain momentané vient-elle de la supériorité même de l’œuvre et de la perfidie de certains critiques. Quelques uns ont cru, d'autres ont répété que les travaux de *Balthazar Claës* aboutissaient à la recherche de la pierre philosophale ; et partout, on a dit la même chose en d'autres termes. Certes, si les critiques avaient lu avec quelque attention ce livre, qui en mérite beaucoup, ils auraient vu que le sublime Flamand est aussi supérieur aux anciens ou nouveaux alchimistes, que les naturalistes de notre époque le sont à ceux du moyen âge. Si l'on disait à un romancier, à un poète (et le poète, pour être complet, doit être le centre intelligent de toute chose, il doit résumer en lui les lumineuses synthèses de toutes les connaissances humaines), si l'on disait à un homme d'imagination, au moment où il aborde un sujet qui touche à ce que les sciences physiques ont de plus élevé : « Prenez garde ! le poème que vous rêvez sera incomplet si vous ne pénétrez les mystères les plus intimes de la physique et de la chimie ! » Croyez-vous qu'il eût le courage de substituer à ses vaporeuses créations les calculs ardus et les nomenclatures infinies de la science, jusqu'à ce que le génie de la chimie et de la physique lui fût apparu dévoilé, nu, éclatant ? S'il l'eût fait, il eût été sans doute un homme à part, un vrai poète. Cette conquête difficile, M. de Balzac l'a tentée, et il a réussi ; car il est doué d'une de ces volontés énergiques et opiniâtres qui sont la première condition des succès. Il a demandé à la chimie ce qu'elle avait fait, jusqu'où elle était allée ; il en a appris la langue ; puis, s'élevant d'un de ces vigoureux coups d'aile de poète qui font entrevoir les hauteurs immenses que la science expérimentale gravit péniblement, il s'est armé d'une de ces éblouissantes hypothèses qui, peut-être un jour, seront des vérités démontrées. Si l'analyse est aux savants, l'intuition est aux poètes. On a quelquefois reproché de l'exagération à M. de Balzac ; on a dit que, tout en partant d'un principe vrai, il en outrait quelquefois l'expression ; mais n'oubliait-on pas que le propre de l'art est de choisir les parties éparses de la nature, les détails de la vérité, pour en faire un tout homogène, un ensemble complet. Les critiques ont trouvé quelque chose de trop idéal dans les quatre individualités de ce roman : les hautes qualités du génie sont trop prodiguées à *Balthazar*, et les dévouements de sa fille aînée ont paru trop magnifiques, trop continus. Existe-t-il ensuite des âmes aussi loyales, aussi candides que celle de l'amant de *Marguerite*, des bossues aussi séduisantes, aussi impériales que *madame Claës* ? Cet excès de perfection ne serait un défaut que relativement à là vérité des mœurs. La mission de l'artiste est aussi de créer de grands types, et d'élever le beau jusqu'à l'idéal. Non moins que les Études dont nous venons de parler, *la Recherche de l'absolu* est une protestation éloquente contre le reproche d'immoralité adressé à l'auteur, et sur lequel nous insistons obstinément parce que depuis quelque temps les critiques s'entendent pour ressasser cette banalité convenue. Quelques personnes ont regretté que les scènes réunies tout récemment sous le titre commun de *Même histoire*, n'aient entre elles d'autre lien qu'une pensée philosophique. Quoique l'auteur ait suffisamment expliqué ses intentions dans la préface, nous partageons ce regret à quelques égards. En effet, dans une œuvre d'imagination, quelque élevée qu'elle soit, l'esprit n'est pas seulement intéressé, et il ne suffit pas que l'on y trouve une succession d'idées bien logique, une fraternité de principes bien sentie ; le cœur et l'imagination veulent aussi leur part ; ils renoncent avec peine à l'attachement qu'un personnage leur avait inspiré ; ils se refroidissent quand ils en voient fréquemment revenir de nouveaux ; et, pour reconnaître la même héroïne dans chaque chapitre, il faut en quelque sorte avoir lu tout le livre. Si cette forme a de la poésie, elle a ses dangers ; l'auteur risque d'être incompris. Mais, en aucune partie de son œuvre, M. de Balzac n'a été ni plus hardi, ni plus complet. *Le Rendez-vous* est un de ces sujets impossibles dont lui seul pouvait se charger, et dans lequel il a été poète au plus haut degré. Si l'influence de la pensée et des sentiments a été démontrée, n'est-ce pas dans la peinture de ce ravissant paysage de Touraine, vu par Julie d'Aiglemont, à deux reprises différentes. Quel chef-d’œuvre que le tableau de cette jeune femme insouciante, qui n'a trouvé que des souffrances dans le mariage, et qui ne voit rien de beau dans la Touraine, tandis que plus tard elle y respire le bonheur en la revoyant au milieu des enchantements d'un amour qui ne se révèle que pour disparaître. *Les souffrances inconnues* sont une œuvre désespérante. Jamais aucun auteur n'avait osé plonger son scalpel dans le sentiment de la maternité. Ce passage de l’œuvre est un gouffre où tombe une femme en jetant un dernier cri. *La femme de trente ans* n'a plus rien de commun avec la mère que la soif du bonheur, que l'égoïsme et ce je ne sais quel arrêt porté sur le monde ont tuée à Saint-Lange. Là est le point brillant de l’œuvre. Quelle adresse d'avoir entouré ce désespoir des lignes sombres et jaunes d'un paysage du Gâtinais ! Cette transition est un poème empreint d'une horrible mélancolie. La conclusion s'en trouve dans L'Expiation, l'un des plus grands tableaux de cette œuvre pour qui veut reconnaître *madame d'Aiglemont* dans *madame de Ballan*, laquelle voit par sa faute l'inceste dans sa famille et sa punition sortir du cœur de son enfant le plus chéri. Ceux qui demandent de la morale à l'auteur peuvent relire ce nouveau quatrième volume des *Scènes de la vie privée*, ils se tairont.

À la tête des *Scènes de la vie de province* se place Eugénie Grandet. « Il s'en faut de bien peu, a dit un critique ingénieux, mais quelquefois sévère jusqu'à l'injustice, que cette charmante histoire ne soit un chef-d’œuvre, oui, un chef-d’œuvre qui se classerait à côté de tout ce qu'il y a de mieux et de plus délicat dans les romans en un volume. Il ne faudrait pour cela que des suppressions en lieu opportun, quelques allègements de description, diminuer un peu vers la fin l'or du père Grandet et les millions qu'il déplace et remue dans la liquidation des affaires de son frère : quand ce désastre de famille l'appauvrirait un peu, la vraisemblance générale ne ferait qu'y gagner. » Nous passons volontiers condamnation sur ces imperfections de détail qu'un œil un peu bienveillant n'eût point remarquées, surtout quand il s'agit d'un écrivain dont la plume ne s'est jamais trouvée paresseuse aux corrections utiles ; nous aimons mieux constater un fait que le public en masse a reconnu, le public qui d'ordinaire n'a de préventions ni hostiles ni favorables, et sait toujours à merveille où il place ses affections. *Eugénie Grandet* a imprimé le cachet à la révolution que M. de Balzac a portée dans le roman. Là s'est accomplie la conquête de la vérité absolue dans l'art ; là est le drame appliqué aux choses les plus simples de la vie privée. C'est une succession de petites causes qui produit des effets puissants, c'est la fusion terrible du trivial et du sublime, du pathétique et du grotesque ; enfin c'est la vie telle qu'elle est, et le roman tel qu'il doit être. Les *Célibataires*, nous l'avons dit, sont une des œuvres les plus caractéristiques de l'auteur. Là ne se rencontre aucun des éléments indispensables aux romanciers ordinaires ; ni amour ni mariage ; peu ou point d’événements ; et cependant le drame y est animé, mouvant, fortement noué. Cette lutte sourde, tortueuse des petits intérêts de deux prêtres, intéresse tout autant que les conflits les plus pathétiques de passions ou d'empires. C'est la le grand secret de M. de Balzac : rien n'est petit sous sa plume, il élève, il dramatise les trivialités les plus humbles d'un sujet. Le critique dont nous avons déjà parlé faisait allusion sans doute à cette face de son talent en disant : « M. de Balzac a un sentiment de la vie privée très profond, et qui va souvent jusqu'à la minutie du détail ; il sait vous émouvoir et vous faire palpiter dès l'abord, rien qu'à vous décrire une allée, une salle à manger, un ameublement. Il a une multitude de remarques rapides sur les vieilles filles, les vieilles femmes, les filles disgraciées et contrefaites, les jeunes femmes étiolées et malades, les amantes sacrifiées et dévouées, les célibataires, les avares. On se demande où il a pu, avec son train d'imagination pétulante, discerner, amasser tout cela. » Nous-même, nous avions cherché longtemps auparavant à lui rendre cette justice en nous exprimant ainsi : « Souvent, M. de Balzac n'a encore décrit que l'intérieur d'une cuisine, d'une arrière-boutique, d'une chambre à coucher, que sais-je ? et déjà l'intérêt arrive, le drame palpite, l'action est entamée ; de l'arrangement de ces meubles, de la disposition de ces intérieurs et de leur minutieuse description, s'exhale une révélation lumineuse du caractère de ceux qui les habitent, de leurs passions, de leurs intérêts dominants, de toute leur vie en un mot. Les Allemands et les Anglais, déjà si excellents dans ce genre, ont été complètement surpassés par M. de Balzac, qui n'a, en France, ni maître ni égal. » *Le Message*, *la Femme abandonnée* et *la Grenadière*, sont une divine trilogie des souffrances de la femme supérieure, et suffiraient à assurer la réputation d'un écrivain. Dans les trois chants fraternels de ce poème exquis, la femme est élevée à une hauteur qui la place d'autant mieux à côté des héroïnes de Richardson et de Rousseau, que les traits principaux en sont empruntés à une nature perceptible pour tous. Ces trois individualités qui font un type unique, réalisent, non pas l'idéal de la vertu, M. de Balzac veut avant tout que ses créations tiennent à la réalité, mais l'idéal de la grâce, de l'élégance, des belles manières, de l'esprit le plus fin, de la sensibilité la plus pénétrante. L'*Illustre Gaudissart* est un portrait un peu chargé du commis-voyageur, physionomie si essentiellement de notre époque, et qui, comme le dit l'auteur, relie à tout moment la province et Paris. Ces figures accessoires, qui touchent à la caricature, prouvent avec quel soin M. de Balzac cherche à compléter son œuvre. Ne nous doit-il pas la caricature comme le type, l'individualité comme l'idéal ? La grande bretéche est une des plus fines esquisses de la vie de province. Le personnage de *madame de Méré* tient au système qui nous a valu *madame de Beauséant* et *madame de Langeais*. Ce drame est le plus terrible de tous ceux qu'a inventés l'auteur ; il doit troubler le sommeil des femmes. *Les Scènes de la vie de province* sont terminées par *le Cabinet des antiques*, *Fragment d'histoire générale*, et *Illusions perdues*. Cette livraison étant entièrement inédite, nous respecterons les intérêts du libraire, en laissant apprécier au lecteur comment M. de Balzac a complété son cadre. Aujourd'hui, malheureusement pour l'art, il est impossible de dégager la plus consciencieuse entreprise littéraire de la question pécuniaire qui étrangle la librairie et gêne ses rapports avec la jeune littérature. Les capitaux exigent des ouvrages tout faits, comme cet ambassadeur anglais voulait acheter l'amour.

*La Femme vertueuse* ouvre les *Scènes de la vie parisienne*. À cette étude, nous reprocherons son titre, qui est une ironie d'autant plus injuste qu'il existe, dans les œuvres de l'auteur, un grand nombre de femmes belles et pieuses. Sa prétendue *Femme vertueuse* n'est qu'une prude revêche, intolérante et glaciale. Changez le titre, cette étude sera parfaite. Il n'y a pas moins de vérité dans le portrait de la femme illégitime que dans celui de l'épouse fanatiquement orthodoxe. La veuve *Crochard*, mère de *Caroline de Bellefeuille* est une des créations les plus extraordinaires, de l'auteur. Cette vieille comparse de l'Opéra, qui laisse aller sa fille rue Taitbout, et se contente de demeurer loin d'elle au Marais, sans se dire sa mère afin de ne pas lui nuire, est une conception qui, malheureusement, ne peut être appréciée qu'à Paris ; elle est germaine du Père Goriot. *Madame Crochard* vend presque sa fille, tandis que *Goriot* est purement heureux du bonheur de la sienne. Pourquoi donc a-t-on admis la *veuve Crochard*, et blâmé *Goriot* ? Paris respire tout entier dans cette scène où abondent les personnages et les intérieurs, celui de la maison rue du Tourniquet, celui du magistrat au Marais, et celui de la rue Teinture à Bayeux. Quel mouvement dans cette œuvre ! quelle jeunesse de talent. La mort de la veuve *Crochard* est un tableau complet croqué en six pages. *La Bourse* est une de ces compositions attendrissantes et pures auxquelles excelle M. de Balzac, une page toute allemande qui tient à Paris par la description de l'appartement habité par une vieille femme ruinée, un de ses plus jolis tableaux de chevalet. Le vieil émigré suivi de son ombre, *Adélaïde de Rouville* et sa mère, sont des figures où le talent de M. de Balzac se retourne pour ainsi dire sur lui-même avec une souplesse inouïe. Ce tableau fait un contraste prodigieux entre *la* *Femme vertueuse* et le *Papa Gobseck*. En lisant *Gobseck* on est frappé de cette profondeur qui permet à M. de Balzac de deviner les différences qui séparent *Gobseck*, ce cousin de Shylock, et qui est l'avarice intelligente, puissante, haineuse, du père *Grandet* qui est l'avarice dans son instinct, l'avarice pure. Là paraissent, pour la première fois, ces trois personnages, *M. de Trailles*, *M. Restaud* et sa femme, *Anastasie Goriot* qui produisent tant d'effet dans le Père Goriot. Là commence également le personnage de *Derville*, l'avoué du comte *Chabert*. Une phrase, un mot, un détail dans chaque œuvre, les lie ainsi les unes aux autres et préparent l'histoire de cette société fictive qui sera comme un monde complet. Les *Marana* offrent trois personnages, *Diard*, *Juana de Mancini*, et *la Marana* qui, lors de leur apparition, ont le plus contribué à mettre l'auteur hors de ligne. L'*histoire de madame Diard* est un de ces morceaux qui doivent faire rêver aussi bien les hommes que les femmes. Si Louis Lambert n'existait pas, cette œuvre, prodigieuse par le talent d'analyse qui s'y déploie, prouverait que M. de Balzac est aussi habile à la peinture métaphysique des sentiments que dans leur jeu dramatisé. Cette seconde partie des *Marana*, l'*histoire de madame Diard*, est bien supérieure comme idées à la première qui se recommande par le mouvement et les images ; il semble que M. de Balzac ait pris plaisir à mettre deux systèmes littéraires en présence. Le dénouement si bien préparé est un des plus beaux de l'auteur qui en compte tant de parfaits, qu'il a conquis le droit de finir ses drames, à la façon de Molière, comme il lui plaît. Toutes les qualités de M. de Balzac se trouvent richement reproduites dans cette *Histoire des Treize*, qui est à elle seule toute une épopée moderne, où la nouvelle Sodome apparaît avec sa face changeante, grimée, mesquine, terrible ; avec son royal pouvoir, ses misères, ses vices et ses ravissantes exceptions. La mystérieuse union des Treize et le pouvoir gigantesque qu'elle leur assure au milieu d'une société sans liens, sans principes, sans homogénéité, réalise tout ce qu'il est permis à notre époque de comprendre et d'accepter de fantastique. Rien de saisissant comme le contraste des chastes amours de monsieur et de madame *Jules* et de la ténébreuse et effrayante physionomie de *Ferragus*. Le terrible ne joue pas un moindre rôle dans le deuxième épisode qui a pour titre : *Ne touchez pas à la hache* ; on y remarque surtout un portrait achevé d'une sœur cadette de la *Femme sans cœur*, ce type de la coquette, ou, si vous l'aimez mieux, de la vie parisienne ; mais auquel il a rendu toutes les saintetés de la femme, en la rendant à l'amour et à la religion. *Madame de Langeais* acceptant le cloître comme le seul dénouement possible de sa passion trompée, est un ressouvenir de mademoiselle de Montpensier, de la duchesse de Lavallière et des grandes figures féminines d'autrefois. *La duchesse de Langeais* est une œuvre tout aristocratique, qui ne peut être comprise qu'au faubourg Saint-Germain dont M. de Balzac a été, dont il sera le seul peintre. Dans *la fille aux yeux d'or*, troisième épisode de l'*Histoire des Treize*, et dans *Sarrasine*, M. de Balzac a osé aborder la peinture de deux vices étranges, sans lesquels sa large vue de Paris n'eût pas été complète. Là, l'auteur s'est pris corps à corps avec la difficulté, et l'a vaincue. Il y a dans *la Fille aux yeux d'or* un boudoir vraiment féerique, mais décrit avec une telle exactitude, que pour le peindre ainsi l'auteur a dû l'avoir sous les yeux. Quoique vrai au fond, le caractère de *Henri de Marsay* est exalté au-delà du réel. Cette observation, également applicable à *Ferragus* et au général *Montriveau*, n'est point une critique. Dans les trois drames où elles figurent, ces trois individualités devaient être à la hauteur de l'idée ; et c'est là, nous le répétons, que nous reprenons l'idéal. *Madame Firmiani* est encore une réponse à l'allégation qui a été faite contre la moralité de M. de Balzac. Aussi comprenons-nous la boutade légèrement impertinente que cette pudique levée de boucliers a suscitée tout récemment en lui, et qui nous a valu la spirituelle préface du Père Goriot. Nous ne répondons pas toutefois que ses rigides aristarques ne le prennent au mot, et ne prennent acte de cette déclaration moqueuse pour corroborer l'anathème qu'ils ont lancé contre lui. Le lys dans la vallée, où M. de Balzac a, si promptement et avec un talent qui tient du prodige, réalisé la railleuse promesse faite dans sa préface, en peignant l'idéal de la vertu dans *Henriette de Lenoncourt*, la femme de *M. de Mortsauf*, nous semble une réponse doublement victorieuse. Maintenant, grâce aux changements heureux que l'auteur vient de faire subir à *la Comtesse à deux maris*, qui a paru dans un journal sous le titre de *la Transaction*, cette étude est une histoire irréprochable. On y remarque un type de l'avoué que la haute comédie adopterait à coup sûr, si nous avions aujourd'hui une haute comédie. La manière dont ce drame est conduit prouve avec quel éclat M. de Balzac paraîtrait au théâtre, si sa volonté n'était pas énergiquement fixée ailleurs. Au théâtre aussi, certes, il ouvrirait une voie nouvelle ; mais il s'est imposé une tâche immense, et veut l'accomplir jusqu'au bout. Il ne peut apporter un jour à la scène que le surplus des forces exorbitantes qui font de lui le plus rude athlète de notre littérature, mais aussi le plus inoffensif des écrivains. En effet, il ne juge personne, il n'attaque ni ses contemporains, ni leurs livres ; il marche, comme l'a dit dernièrement un critique en rendant justice à son caractère, il marche seul, à l'écart, comme un Paria, que la tyrannie de son talent a fait mettre au ban de la littérature. Sa conquête à lui est le vrai dans l'art. Pour arriver à cette conquête, toujours si difficile, aujourd'hui surtout que l'individualité disparaît dans les lettres comme dans les mœurs, il fallait être neuf. M. de Balzac a su l'être en ramassant tout ce que dédaignait la littérature au moment où elle faisait plus de théories que de livres. Il ne s'est jamais proclamé réformateur. Au lieu de crier sur les toits : « — Ramenons l'art à la nature ! » il accomplissait laborieusement dans la solitude sa part de révolution littéraire ; tandis que la plupart de nos écrivains se perdaient en des efforts infructueux, sans suite, ni portée. Chez beaucoup, en effet, une nature de convention succédait au faux convenu des classiques. Ainsi, en haine des formules, des généralités et de la froide stéréotypie de l'ancienne école, ils ne s'attachaient qu'à certains détails d'individualité, à des spécialités de forme, à des originalités d'épiderme ; en un mot, c'était une exagération substituée à une autre, et toujours du système. Ou bien, pour arriver au nouveau, d'autres faisaient des passions à leur usage, ils les arrangeaient et les développaient selon les caprices de leur poétique ; s'ils évitaient le connu, ils rencontraient l'impossible. Ceux ci partaient d'un principe vrai ; puis l'imagination les emportait sur ses ailes, et les livrait à des illusions d'optique, à des verres grossissants, à des rayonnements prismatiques. Ils empâtaient un trait d'abord pur, anéantissaient les demi-teintes, jetaient çà et là les crudités, puis l'énergie, la passion, la poésie à pleines mains, et produisaient une dramatique et grandiose caricature. Ceux-là abandonnaient les individualités, combinaient des symboles, effaçaient les contours, et se perdaient dans les nuées de l'insaisissable, ou dans les puériles merveilles du pointillé. Complètement étranger à tout ce qui était coterie, convention, système, M. de Balzac, introduisait dans l'art la vérité la plus naïve, la plus absolue. Observateur sagace et profond, il épiait incessamment la nature ; puis lorsqu'il l'a eu surprise, il l'a examinée avec des précautions infinies, il l'a regardée vivre et se mouvoir ; il a suivi le travail des fluides et de la pensée ; il l'a décomposée, fibre à fibre, et n'a commencé à la reconstruire que lorsqu'il a eu deviné les plus imperceptibles mystères de sa vie organique et intellectuelle. En la recomposant par ce chaud galvanisme, par ces injections enchantées qui rendent la vie aux corps, il nous l'a montrée frémissant d'une animation nouvelle qui nous étonne et nous charme. Cette science n'excluait pas l'imagination. Aussi, loin qu'elle ait manqué à cette patiente élaboration, y a-t-elle déployé sa plus grande puissance : elle a su maîtriser ses écarts, s'asservir à ne donner aux organes de l’œuvre que la quantité de vie nécessaire : rien de moins, rien de plus. Ce travail doit être le plus difficultueux de tous, car d'ordinaire le principe vital est si mal réparti dans la foule des embryons littéraires de notre époque, que les uns ont tout dans la tête et les autres tout dans les jambes, rarement ont-ils un cœur ; tandis que chez M. de Balzac, la vie procède surtout du cœur ; il triomphe là où les autres périssent. Aussi, dans celles de ses œuvres que nous venons d'analyser, nulle fantaisie, nulle exagération, nul mensonge ; ses portraits sont d'une scrupuleuse vérité ; si vous n'avez déjà vu les originaux, vous les rencontrerez infailliblement. Qu'il marche donc, qu'il achève son œuvre, et ne retourne pas la tête aux cris envieux d'une critique dont la mesure, trop petite pour les beautés de l'ensemble, ne s'attache qu'à des imperfections de détail ! qu'il marche, il sait bien où il va. Ses premières conquêtes nous répondent de celles de l'avenir. Cet avenir ne se rapproche-t-il donc pas, et pour son œuvre et pour lui ? Déjà le public a compris l'importance des Études des mœurs et celle des Études philosophiques. Quand viendra la troisième partie de l’œuvre, les Études analytiques, la critique sera muette devant l'une des plus audacieuses constructions qu'un seul homme ait osé entreprendre. Les esprits attentifs auront facilement reconnu les liens qui rattachent les Études des mœurs aux Études philosophiques ; mais, s'il fallait, pour les gens superficiels, résumer par une seule réflexion le sens qui se dégage de tous ces effets sociaux, si complètement accusés et qui forment un terrain solide sur lequel l'auteur assied l'examen de leurs causes ; nous dirions que, peindre les sentiments, les passions, les intérêts, les calculs en guerre constante avec les institutions, les lois et les mœurs, c'est montrer l'homme en lutte avec sa pensée, et préparer magnifiquement le système des *Études philosophiques* où M. de Balzac démontre les ravages de l'intelligence, et fait voir en elle le -principe le plus dissolvant de l'homme en société : belle thèse dont nous avons expliqué déjà les poésies, et dont les *Études analytiques* contiendront la conclusion.

FÉLIX DAVIN. 27 avril 1835.