

BALZAC ECRIVAIN DE SOI.

ÉCRIRE AU « MILIEU » DE LA VIE (1831-1836)

À la moitié du chemin de la vie, ayant perdu la bonne voie, il arriva que je m'égarai dans une forêt sombre ; forêt sauvage, âpre, immense, dont le souvenir renouvelle ma terreur ! Raconter ce qu'elle était serait une tâche si cruelle, que la mort seule me paraît plus affreuse. (*L'Enfer*, Dante Alighieri)¹

Dans ce premier chant de la *Divine Comédie*, le narrateur se découvre au milieu de sa vie : un moment d'angoisse où se pose la question de comment raconter sa vie. Peut-être raconter ou ne pas raconter. C'est une prise de conscience d'être soudain mortel et face à la tâche de raconter son passé qu'il s'aperçoit de deux réalités : le temps de sa vie et le temps de l'écriture de sa vie.

Certes, c'est bien autour de la réalité de la mort que se dessine toute la *Divine Comédie*. D'autant que pour cet homme angoissé, le sentiment de son âge avancé le met devant l'évidence de la mort. Ainsi, se trouvant à l'incipit de son œuvre, le narrateur éprouve le malaise de l'écriture et ses rapports à la mort : on écrit la vie parce qu'on sait qu'on va mourir.

« Ayant perdu la bonne voie », et encore égaré dans une forêt sombre, sauvage, âpre, immense : image éloquente pour penser à l'inconscient du narrateur ; invitation à raconter sa vie à quelqu'un d'autre. L'écriture de la vie se donne comme « voyage » dans une forêt inconnue, sans aucun plan ni direction. Dans ce nouveau chemin de la deuxième moitié de sa vie, l'écrivain ne sera porté que par trois choses : la volonté d'écrire, la « terreur » de ces souvenirs renouvelés, et l'ensemble des conditions matérielles de sa vie (son corps, ses moyens pour écrire, sa position sociale).

Le temps de l'écriture de vie dans ce contexte, c'est le milieu de la vie. Dante Alighieri était âgé de trente-cinq ans (un peu plus, peut-être) à l'époque du début de l'écriture de sa *Comédie*, au passage du XIII^{ème} au XIV^{ème} siècle (l'espérance de vie étant faible à cette époque). C'est aussi à l'âge de trente-cinq ans, en 1834, que Honoré de Balzac a démarré l'écriture de sa *Comédie*, avec la première application systématique du procédé de « personnages reparaissants », dans *Le Père Goriot* ; et bien aussi dans le plan général de *La Comédie humaine* déjà défini dans la lettre à Madame Hanska, datée du 26 octobre 1834. Comparons ces deux grands auteurs de la littérature en Occident qui se confrontent presque au même âge, au moment clé de la vie d'écrivain : le moment du « vouloir-écrire » qui sert de guide à l'écriture, à la production même d'une nouvelle pratique d'écriture et à la constitution d'une nouvelle vie.

Pourquoi veut-on écrire la vie au milieu de son chemin ? Quel serait l'« accident » vécu au milieu du chemin de vie, lequel emporte la volonté d'écrire la vie ? Faut-il toujours faire ce choix : vivre ou raconter ? Selon les termes de Dante Alighieri, raconter la vie serait une tâche si cruelle, que la mort seule nous paraîtrait plus affreuse ?

Au début de la première séance du dernier cours au Collège de France, *La Préparation du roman I et II*, Roland Barthes pose la question de comment commencer à écrire le roman de sa vie, en faisant référence à ce premier chant de *l'Enfer* de Dante. Selon Barthes, « le milieu de [la] vie, quel que soit l'accident, ce n'est rien d'autre que ce moment où l'on découvre la mort comme

¹ Dante Alighieri (1265-1321). *La divine comédie de Dante Alighieri* / traduction nouvelle par M. Mesnard ; notes par Léonce Mesnard. 1854-1857.

réelle »¹. C'est face à cette découverte que celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, essaie de « donner un contenu à la 'secousse' du milieu de la vie »². Pour cela, il va falloir découvrir (le mot « inventer » me paraît plus pertinent ici), une nouvelle pratique d'écriture. Bien entendu, il ne s'agit pas ici tout simplement d'un changement de contenu, de doctrine, de méthode, d'idéologie etc. Il s'agit surtout de créer pour soi-même, à travers l'expérience singulière de l'écriture, une nouvelle façon d'écrire.

Pour celui qui veut écrire (le « vouloir écrire », le *scripturire*, en bas latin décadent) – celui qui veut entrer en littérature, en écriture –, « la pratique d'écriture rompt d'avec les pratiques intellectuelles antécédentes »³. En effet, cette nouvelle pratique ouvre la possibilité d'une nouvelle vie à l'écrivain : une vie conduite, ou plutôt produite, par l'écriture de la vie.

Ici, face à Barthes, il me semble très important de mettre en relief un nouvel argument dans le démarrage du cours *La Préparation du roman* : « j'ai longtemps cru qu'il y avait un Vouloir-Écrire en soi : *Écrire*, verbe intransitif », c'est-à-dire, l'idée selon laquelle l'écrivain n'étant plus celui qui écrit quelque chose mais qui écrit, absolument. Mais, ajoute Barthes, « j'en suis moins sûr »⁴. D'une certaine façon, Barthes se propose alors d'étudier l'objet du « vouloir-écrire » : « vouloir écrire quelque chose »⁵. Selon cette proposition, il y aurait des « fantasmes d'écriture » dans ce « vouloir-écrire », c'est-à-dire des raisons inconscientes. Il y aurait donc un désir sexuel (au sens psychanalytique) qui guiderait l'écriture, qui nourrirait la production d'une nouvelle pratique d'écriture.

Dans ce sens, l'écrivain ne pourra commencer à écrire son œuvre qu'à partir du moment où il abandonnera la peur des « fantasmes d'écriture » : « ce n'est qu'en luttant avec le réel (la pratique poétique, romanesque) que le fantasme se perd comme fantasme »⁶. Voyons la fiction de la *Divine Comédie* : c'est en traversant la forêt sombre et en entrant dans la porte de l'*Enfer* que Dante, alors guidé par le poète Virgile (le fantasme remplacé par le poète, son initiateur), devient le héros de son chef-œuvre. Balzac, quant à lui, se refait en plusieurs héros – en « biographèmes », cette notion forgée par Roland Barthes, en 1971 (préface de *Sade, Fourier, Loyola* ; et puis en 1973-1974, cours *Le Lexique de l'auteur*) – dans sa *Comédie humaine*. Dans *Le Père Goriot*, roman qui constitue en quelque sorte comme l'acte de naissance de *La Comédie humaine*, il y est présenté en partie comme Rastignac, alors guidé par le corrupteur Vautrin : le fantasme, ou la peur de la mort remplacée par Trompe-la-Mort, son initiateur. En traversant l'enfer parisien – bien dessiné dans les *Physionomies parisiennes* (1834), qui deviendra le premier chapitre de *La Fille aux yeux d'or* (1835) – et rentrant par la porte de la Maison Vauquer, la pauvre pension bourgeoise qu'on pourrait considérer ici la porte d'entrée de *La Comédie humaine*, il réussit à écrire sa vie démultipliée en forme romanesque.

Cette forme romanesque sera donc la réussite de Balzac. Théophile Gautier a bien commenté cela dans son étude biographique, publiée en 1859 :

Par une bizarrerie de nature qui lui est commune avec plusieurs des écrivains les plus poétiques de ce siècle, tels Chateaubriand, madame de Staël, George Sand, Mérimée, Janin, Balzac ne possédait ni le don ni l'amour du vers, quelque effort qu'il fit d'ailleurs pour y arriver.

(...)

Ce défaut est sa principale qualité.⁷

¹ BARTHES Roland, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, 2003, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Idem*

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ Théophile GAUTIER, *Balzac*, Le Castor Astral, 2011, p. 79 et 87.

C'est ce « don » et l'amour de la prose qui conduisent les pratiques d'écriture de ce Balzac au « milieu » de sa vie : l'amour de la prose, ou plutôt l'amour du genre littéraire romanesque. Et puis, toujours selon Gautier : « Dès cette époque (1836), Balzac avait conçu le plan de sa *Comédie humaine* et possédait la pleine conscience de son génie »¹. Voyons ici cette prise de conscience de Balzac comme une certaine auto reconnaissance de son pouvoir à fabriquer un objet : son objet de désir, son œuvre fantasmée, alors sa *Comédie humaine*. Voici donc la forme romanesque comme la vraie réussite de Balzac.

En parlant du « vouloir-écrire » dans sa *Préparation du roman*, c'est toujours autour de la forme romanesque que Barthes dessine une idée d'écriture de vie : « la Forme fantasmée est le Roman »². Ici, il ne s'agit pas d'une écriture du passé, à savoir raconter ce que la vie était, mais de faire un récit (un roman) du présent de la vie. Chez Balzac, le récit du présent de la vie s'exprime, d'abord, dans *La Peau de chagrin*, en 1831, ce roman qui se constitue le commencement d'une nouvelle écriture : l'écriture de vie balzacienne.

Sous le titre « Parler du présent », Nicole Mozet précise : « Les personnages de *La Peau de chagrin*, et Raphaël plus que tous les autres sont des "déracinés du présent", écrasés entre un passé qui n'existe plus et un avenir improbable »³.

Barthes pose la question du comment peut-on avoir l'accès à la vie vécue, passée : « elle [la vie] est dans la *brume*, c'est-à-dire dans la faiblesse d'intensité (sans laquelle pas d'écriture) »⁴. Chez lui, « la "Préparation" du Roman se réfère donc à la saisie de ce texte parallèle, le texte de la vie "contemporaine", concomitante ». À cet argument il ajoute : « la "littérature", (...) ça se fait toujours avec la "vie" »⁵.

Ce « dernier » Barthes – si complexe, controversé, contradictoire et multiple comme Balzac – considère alors que celui qui écrit veut écrire quelque chose ; également que la littérature se fait toujours avec la vie. À partir de ces idées, quelles seraient les considérations préliminaires que l'on pourrait ici esquisser ?

C'est d'abord, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment cette prise de conscience d'être au milieu du chemin de vie qui affermit l'écrivain dans sa volonté d'écrire sa vie. Ce genre d'écriture ne se donne pas du tout à travers une reproduction scripturaire de la vie passée. Ici, le « vouloir-écrire » se réfère à une volonté de poursuivre une vie, une vie qui sera désormais produite par l'écriture ; c'est une volonté de se rendre le personnage du roman de sa vie, en se projetant ainsi comme un être de papier ; c'est aussi une volonté de se rendre l'auteur du chemin de sa vie, à travers l'écriture.

Ensuite, on pourrait poser que l'écriture de vie remplace quelque chose dans la vie de celui qui écrit. « Ayant perdu la bonne voie », l'écrivain se propose de retrouver d'autres voies de vie. Il nous semble donc que c'est la perte de quelque chose – autrefois considérée bonne, précieuse, essentielle pour la vie – qui permet à l'écrivain d'établir une écriture de vie : ce sera la perte d'illusions de Dante Alighieri dans sa biographie avant l'écriture de sa *Divine Comédie* ; ce sera pour Balzac la perte des illusions avant la décennie 1830 ; et pour Barthes, la mort de sa mère, avant les années du cours *La Préparation du roman*. On commencerait donc à écrire la vie quand les illusions sont perdues, et – qu'on le reconnaisse ou non, que cela soit conscient ou non – quand on sait que quelque chose est inatteignable dans l'histoire de vie : l'absolu, l'éternité, le paradis, la perfection. Ayant perdu ce « quelque chose d'impossible », l'écrivain choisira alors l'écriture de sa

¹ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 52.

² Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 37.

³ Nicole MOZET, *Balzac et le temps. Littérature, histoire et psychanalyse*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2005, p. 55.

⁴ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 45.

⁵ *Idem.*

vie (de la deuxième partie de sa vie en l'occurrence) comme stratégie ou solution – un processus de sublimation (au sens psychanalytique) – pour récupérer la « chose perdue ».

Dans cette perspective, l'écriture du roman *Illusions perdues*, « le volume monstre », « l'œuvre capitale dans l'œuvre »¹ – l'œuvre dont le titre *Illusions perdues* apparaît dès 1833 dans l'annonce du tome IV des *Scènes de la vie de province*, mais qui ne sera écrit qu'à partir de la fin de 1836 – n'aurait jamais été possible comme tel par son auteur s'il n'avait pas autrefois vécu la perte de quelques illusions. Comme plusieurs autres romans de *La Comédie humaine*, ce roman veut dire « quelque chose » ; il remplace ce « quelque chose d'impossible » en forme romanesque.

Dans la biographie de Balzac, cette perte des illusions s'avère manifeste pendant la période de 1818 à 1830. Néanmoins, dans l'ensemble de son écriture de vie, ces pertes trouveront la pleine forme romanesque avec l'écriture de l'« épopée » de Lucien de Rubempré, de 1836 à 1845. Ainsi, nous pourrions penser le temps de l'écriture de vie chez Balzac en trois moments : l'écriture de l'avenir de la vie (1818-1830) ; l'écriture au « milieu » de la vie (1831-1836) ; l'écriture qui embrasse la vie de son personnage Lucien de Rubempré (1837-1845).

Au premier temps, avant 1830, il ne s'agit pas à proprement parler, d'une écriture de vie du nommé Balzac, mais l'écriture de vies de Lord R'hoone, d'Horace de Saint-Aubin, de Victor Morillon. À travers ces pseudonymes le jeune Honoré s'essaie à une nouvelle pratique d'écriture et, par voie de conséquence à une écriture de l'avenir de sa vie.

« Écrire la vie » se constituerait donc comme une solution pour une certaine expérience douloureuse de perte, après laquelle, à l'instar de Dante, on vivrait l'expérience d'être dans une « forêt sombre », d'être entouré par des fantômes. Et puis, après avoir vécu le pire, on écrit/vit une « Comédie » : *divine* pour Dante, ou *humaine* pour Balzac. Vivre une comédie, cela pourra vouloir dire « écrire une comédie ». Par conséquent, l'écriture de vie pose le problème dialectique « vivre et/ou écrire » : vivre ce que l'on écrit (la fiction), écrire ce que l'on vit (la réalité).

Dans *La Peau de chagrin*, selon la chronologie des fictions de la *Comédie humaine*, c'est Rastignac – après avoir perdu ses dernières illusions et bien compris les codes de la société moderne (dans *Le Père Goriot*) – qui explique la « formule » balzacienne à Raphaël au bord du suicide :

Écoute, reprit-il, j'ai comme tous les jeunes gens médité sur les suicides. Qui de nous, à trente ans, ne s'est pas tué deux ou trois fois ? Je n'ai rien trouvé de mieux que d'user l'existence par le plaisir. Plonge-toi dans une dissolution profonde, ta passion ou toi, vous y périrez. L'intempérance, mon cher ! est la reine de toutes les morts.²

Le romantisme désenchanté de Balzac s'exprime ici : c'est le passage de la mélancolie (le mal-du-siècle), ou même de la tentative du suicide, à une existence dévouée au plaisir, à la dissipation profonde, à la débauche. Ce qui caractérise le romantisme balzacien et sa forme romanesque sera donc un certain état d'esprit divisé, dans un conflit perpétuel de forces. D'un côté, le héros romantique dont le cœur reste plein d'illusions : le héros qui croit à l'amour, qui revendique la justice, qui cherche l'absolu, qui veut écrire (ou peindre) un chef-d'œuvre. De l'autre côté, le dissipateur : celui qui, après les années d'apprentissage dans la société (la vie parisienne), ne croit ni en Dieu ni au Diable. Il s'agit du héros qui se moque de la société sous la Monarchie de Juillet : le dandy, le journaliste, le bohème : le *viveur*.

Les héros les plus « faibles », donc les plus romantiques, ont des destins mortifères : voir l'agonie fantastique de Raphaël, la folie de Louis Lambert, le suicide de Lucien dans *Splendeurs et*

¹ Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, tome I, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 650.

² Honoré de Balzac, BALZAC, *La Peau de chagrin*, p. 191-192.

misères des courtisanes. Les héros les plus « forts » quant à eux, ont acceptés – ou plutôt n’ont fait que s’adapter – de vivre dans la dissipation et la corruption ou, selon les termes de Rastignac, « le *Système dissipationnel* » : voir les dangers de la conduite de Maxime de Trailles, l’ascension continue de de Marsay, le pessimisme et la vie médiocre de Lousteau.

Face au dilemme bien exposé par Émile, dans *La Peau de chagrin*, « tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions »¹, les héros les plus romantiques ont choisi (ou ont été choisis par) la mort tragique ou poétique : voir la belle scène de la tentative de suicide de Lucien au bord de la Charente, à la fin des *Illusions perdues*. Les héros de la dissipation, chacun à leur façon, ont choisi d’autres voies. Lisons toujours le conseil de Rastignac à Raphaël :

À ta place, je tâcherais de mourir avec élégance. Si tu veux créer un nouveau genre de mort en te débattant ainsi contre la vie, je suis ton second. Je m’ennuie, je suis désappointé. Ma veuve me fait du plaisir un vrai bain².

Le parcours de vie du jeune Raphaël de Valentin exprime alors l’« arrêt » produit par le dilemme exposé par Émile et bien aussi par le conseil de Rastignac. *La Peau de chagrin* constitue une expression fantastique de ce sujet romantique divisé, produit par l’écriture de vie de son auteur : le héros, auteur du manuscrit *La Volonté* devient alors un viveur.

Si on considère toute la biographie de Balzac, on voit qu’à travers l’écriture de sa vie il a, en effet, créé « un nouveau genre de mort en se débattant ainsi contre la vie »³. Quelques années plus tard, tout le parcours de Lucien de Rubempré devient l’expression de ce même sujet romantique divisé, ou plutôt démultiplié en sujet discontinu : poète, journaliste, dandy, viveur.

Au « milieu » de la vie de Balzac, *La Peau de chagrin* constitue le roman du commencement de l’écriture de sa vie :

En 1831, au seuil de *La Peau de chagrin*, le premier roman écrit et paru après 1830, Raphaël de Valentin fait son entrée triomphale sur la scène romanesque en déposant son chapeau au vestiaire. Il est nu. La fable de la peau qui rétrécit inexorablement, condensant le temps, dit bien la simultanéité de la vie et de la mort. N’étant pas de ceux qui croient au progrès, Balzac se ferme les portes du futur. Celles du passé étant également closes, le présent est dramatisé et rendu plus épais, plus réel en quelque sorte, par ce rétrécissement.⁴

Cette analyse biographique de Nicole Mozet corrobore ma proposition quant à l’entrée de Balzac sur la scène romanesque avec *La Peau de chagrin*. Cette entrée coïncide avec le démarrage de son écriture de vie. L’auteur « parle » du présent de sa vie puisqu’il n’y a pas un passé à raconter. Rappelons-nous ici, de la considération de Barthes selon laquelle il ne s’agit pas de faire de l’écriture de vie une écriture du passé, mais de faire un roman du présent de la vie. Dans *La Peau de Chagrin*, le héros romantique dramatisé le présent que l’écrivain a déjà dramatisé au moment de l’écriture de ce roman.

¹ *Ibid.*, p. 118.

² *Ibid.*, p. 192.

³ Selon les termes du personnage Rastignac, dans *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 192.

⁴ MOZET Nicole, *L’hommeœuvre*, sur le site de l’édition critique de *La Comédie humaine*, disponible sur <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/biographie2.htm>

Notons la remarquable analyse de Nicole Mozet sur la question du temps présent dans ce roman balzacien¹ : « *La Peau de chagrin* est le roman du pur aujourd'hui »². Dès l'incipit du récit, nous sommes invités à parler du présent (à Paris, en 1831) avec le narrateur : « Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal... »³. Il convient aussi de noter son appréciation sur la question de la mort, les rapports entre le présent et la mort :

Comme le héros de *La Peau de chagrin*, Balzac est un homme condamné à vivre au présent. Il est mort des dizaines de fois, tel le phénix, aussi bien comme homme de lettres que comme homme d'affaires, et à chaque foi il a ressuscité, comme Chabert, sauf la dernière évidemment. Son « réalisme », c'est donc son étonnante adéquation – généralement dans le refus et la colère –, avec le présent en train de se faire et de se défaire sous ses yeux.⁴

Cette dramatisation romanesque du présent du héros (et de l'écrivain !) peut être comparée avec la parole du patient en psychanalyse sur le divan. Un transfert d'amour avec son psychanalyste, où quelques signifiants (selon la méthode de l'association libre) lui permettent de reconstruire son histoire de vie « prétendue » : bien entendu, une histoire qui n'existe pas. On pourrait même comparer cette parole libre et spontanée (en faisant allusion à Balzac, à la recherche de l'absolu, ou à Proust, à la recherche du temps perdu) avec l'impression qui s'impose à Raphaël dans le magasin de l'Antiquaire, au premier chapitre de *La Peau de chagrin* :

Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là ; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait achever les croquis du grand-peintre qui avait fait cette immense palette où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain.⁵

L'image de ce magasin, « véritable arche de Noé »⁶, pourrait s'apparenter à un discours élaboré lors d'une séance de psychanalyse, où un « océan » de mots, d'images de rêve, de nombres, de symboles, d'épisodes de vie, de sentiments, d'idées, composent le « poème sans fin » de l'analyse. Ainsi comme cette parole sur le divan, l'écriture romanesque de *La Peau de chagrin* n'est qu'une dramatisation complexe du présent. Dans les deux cas, dans la parole, comme dans l'écriture, l'effet de réel se produit par la médiatisation de l'effet du temps.

« La fable de la peau qui rétrécit inexorablement, condensant le temps » représente le « milieu de la vie », donc « la simultanéité de la vie et de la mort ». Dans ce sens, vivre le milieu de la vie, est vivre simultanément la vie et la mort : le moment où l'on découvre la mort comme réelle.

Le récit de *La Peau de chagrin* – malgré sa forme de récit continu – se constitue alors comme un récit de l'impossibilité du « continu » dans la vie. C'est le récit du discontinu. Le récit du « présent en train de se faire et de se défaire sous [les] yeux [de Balzac] ».

Le romantisme désenchanté de Balzac évoqué précédemment, marqué par un certain état d'esprit divisé, en perpétuel conflit de forces, se trouve encore très bien exprimé dans une petite

¹ Voir aussi ses considérations dans « La passion du présent » : Nicole MOZET et Paule PETITIER (dir.), *Balzac dans l'Histoire*, SEDES, 2001, p. 15-21.

² Nicole MOZET, *Balzac et le temps*, op. cit., p. 55.

³ BALZAC Honoré de, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, t. X, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1979, p. 57.

⁴ Nicole MOZET, *Balzac et le temps*, op. cit., p. 62.

⁵ Honoré de BALZAC, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 71-72.

⁶ Nicole MOZET, *Balzac et le temps*, op. cit., p. 55.

œuvre intitulé *Théorie du conte*. Toujours dans un esprit d'écriture fantastique, à l'époque de la publication et la réception de *La Peau de chagrin*, le *moi-même* du narrateur du conte se divise en deux : le dandy et « l'homme aux conceptions ». Donc, le moi divisé de Balzac dont on pourrait imaginer une double représentation : celle de « l'homme aux conceptions » qui serait le poète, un Raphaël de Valentin à cinquante ans n'ayant jamais effectué un pacte avec la peau de chagrin ; et le dandy, un Raphaël de Valentin qui aurait réussi dans la « vie dissipée », selon le système de Rastignac qui est le double idéalisé de Balzac, et peut-être le préféré.

Il convient de souligner les correspondances entre ces deux *moi-même* du narrateur avec quelques traits de la vie de Balzac. D'abord, voyons dans ce conte, « l'homme aux conceptions » qui se constitue comme un sosie de Balzac :

Celui-là était en robe de chambre violette, il avait le front ridé, les lèvres jaunes de café, la barbe longue, les yeux brillants et calmes, le teint rouge, un cordon de soie autour des reins, une calotte de velours violet sur la tête, un grand rabat de bourgmestre hollandais en guise de collet. Il était éclairé par la lueur soucieuse d'une lampe, il avait cinquante ans. Oh ! où étaient Scheffer, Schnetz ?... Celui-là était l'homme aux conceptions, l'homme qui ne dort plus, l'homme dont le regard va loin, l'homme de courage, l'homme affaissé sous le poids de la pensée.¹

Et ce qui est remarquable, comme le note Roland Chollet, est que « ce portrait prophétique de Balzac à cinquante ans sortant de la plume de l'écrivain de trente ans »², l'âge de la mort de l'écrivain, ce qui nous invite de nouveau à penser la question posée par Balzac (à travers Rastignac) dans *La Peau de chagrin* : « qui de nous, à trente ans, ne s'est pas tué deux ou trois fois ? ».

La figure impertinente de ce *moi-même* dandy de Balzac suit l'esprit des figures de de Marsay, Rastignac et Lucien de Rubempré. Selon le narrateur à la première personne, l'impertinence « est pardonnable à l'homme bien mis qui a la conscience de sa supériorité »³. À l'époque de l'écriture de ce conte, Balzac se faisait dandy dans la société, malgré le côté ridicule de cette mise en scène : voir comme exemple, la statuette de Jean-Pierre Dantan, en 1835, dont le sujet principal est la fameuse canne à ébullition de turquoises.

Chez Balzac, l'habillement et l'apparence extérieure ne se distinguent pas du *moi*. Au contraire, c'est la façon de s'habiller et l'apparence qui construisent le *moi*. Et le narrateur de la *Théorie du conte*, devant le dandy, le confirme :

Bref, je pouvais l'avouer comme un léger croquis de moi, lorsque je quitte la robe d'étude pour aller me faire homme du monde pendant une demi-soirée. C'était le dandy, l'homme à cervelle creuse, celui de tous les moi-même qui a le plus de succès.⁴

Au-delà des scènes de la fiction balzacienne, et aussi bien d'autres écrits de l'auteur, nous avons les déclarations de ses biographes sur la surprenante capacité de création des *moi* chez Balzac. Lisons un extrait de la déclaration de Théophile Gautier sur un certain « moi divisé » de Balzac :

¹ Honoré de BALZAC, *Théorie du conte*, dans *Œuvres diverses. Tome I : Les Cent contes drolatiques, Premiers essais (1818-1823)*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1990, p. 518.

² Note de Roland Chollet, dans Honoré de BALZAC, *Œuvres diverses. Tome I, op. cit.*, p. 1380.

³ Honoré de BALZAC, *Théorie du conte, op. cit.*, p. 517.

⁴ *Idem*.

Il y a dans cette tête, du moine et du soudard, un mélange de réflexion et de bonne humeur, de résolution et d'entrain infiniment rares ; le penseur et le viveur s'y fondent avec une harmonie bizarre. (Je souligne)¹

En effet, ce moi divisé en penseur et viveur, se démultiplie en plus de deux mille *moi* dans toute son œuvre. Et cette division se produit aussi dans l'écriture de Balzac. Dans son analyse de l'esthétique balzacienne, Nicole Mozet observe que :

Balzac est à la fois un écrivain romantique et un romancier réaliste. Réaliste à sa façon, qui n'est pas celle de l'autre moitié du XIX^e siècle ou du début du XX^e. Le réalisme est une manière, ce n'est pas une école, écrira George Sand à Champfleury en 1854.

(...)

Et en plus :

Seconde précaution, au moins aussi importante : ne pas se laisser piéger par l'opposition, factice dans le cas de Balzac, entre réalisme et fantastique. Balzac en effet joue constamment sur tous les registres du vraisemblable et de l'invraisemblance présenté comme véridique.²

Au « milieu » de sa vie, de l'écriture de *La Peau de chagrin* (1831) au début de l'écriture des *Illusions perdues* (1836), Honoré de Balzac, cet écrivain de soi à l'inchoatif, divisé en penseur et viveur – viveur qui nourrit le penseur, penseur qui sublime le viveur –, réussit dans la scène de la vie littéraire à travers la forme romanesque. Le romantisme qu'il invente se caractérise par un état d'esprit divisé, un conflit perpétuel de forces qui se reconnaît chez l'écrivain, chez ses personnages et même dans son écriture.

Contemporaine de ce « milieu » de vie de Balzac, l'écriture d'*Après une lecture de Dante*, en 1836, poème « bilan » de Victor Hugo qui compose le recueil *Les Voix intérieures*, exprime la rencontre entre la vie et l'écriture :

Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie :
 Sa vie, ombre qui fuit de spectres poursuivie ;
 Forêt mystérieuse où ses pas effrayés
 S'égarent à tâtons hors des chemins frayés ;
 Noir voyage obstrué de rencontres difformes ;
 Spirale aux bords douteux, aux profondeurs énormes,
 Dont les cercles hideux vont toujours plus avant
 Dans une ombre où se meut l'enfer vague et vivant !
 Cette rampe se perd dans la brume indécise (...) ³ (Je souligne)

¹ Théophile GAUTIER, dans *La Presse*, le 18 mars 1837 (Préface de STEINMETZ Jean-Luc, dans *Balzac*, de Théophile Gautier, Le Castor Astral, 2011, p. 107).

² Nicole MOZET, *Balzac et le temps*, op. cit., p. 50.

³ Victor HUGO, *Après une lecture de Dante* (*Les Voix intérieures*). In : *Œuvres complètes* : Ollendorf, 1909, 17 (pp. 451-452).

Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Après_une_lecture_de_Dante

À sa façon romantique, ce moi lyrique de Hugo reprend la scène d'ouverture de la *Divine comédie*. Pour ce moi, il s'agit de l'occasion de la découverte des illusions de la vie :

Oui, c'est bien là la vie, ô poète inspiré,
Et son chemin brumeux d'obstacles encombré.

La vie est un enfer. Écrire la vie c'est traverser une forêt mystérieuse et affreuse. Malgré les illusions perdues, ce moi hugolien ne perd jamais l'espoir :

Mais, pour que rien n'y manque, en cette route étroite
Vous nous montrez toujours debout à votre droite
Le génie au front calme, aux yeux pleins de rayons,
Le Virgile serein qui dit : Continuons ! (Je souligne)

À côté de ce romantisme missionnaire et paternel de Hugo on trouvera le romantisme désenchanté et divisé de Balzac. Et à côté d'un Hugo qui dit « je suis une force qui va », on trouvera un Balzac qui dépense toute son énergie en écriture de vie, en écrivant son destin comme celui de Raphaël de Valentin.

Fausto Calaça
Université de Mato Grosso, Brésil