Balzac ou la tentation de l'impossible

Études réunies et présentées par Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen

SEDES

GROUPE INTERNATIONAL DE RECHERCHES BALZACIENNES
Collection du Bicentenaire

BALZAC
OU
LA TENTATION DE L'IMPOSSIBLE

ÉTUDES PRÉSENTÉES ET RÉUNIES PAR
ROBERT MAHIEU ET FRANC SCHUEREWEGEN

TEXTES DE

Anne-Marie BARON, David BELL, Éric BORDAS, Brigitte DIAZ, José-Luis DIAZ, Françoise GAILLARD, Joëlle GLEIZE, Georges JACQUES, Andrea DEL LUNGO, Raymond MAHIEU, Didier MALEUVRE, Max MILNER, Aline MURA, Catherine NESCI, Caroline NEZ, Lawrence SCHEHR, Franc SCHUEREWEGEN, Florence TERRASSE-RIOU, Stéphane VACHON, André VANONCINI

SEDES

Collection du Bicentenaire
dirigée par Nicole Mozet

Dans la même collection, sous le patronage du Groupe International de Recherches Balzaciennes :

Balzac et le style, études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot, 1998.

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans le but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinea 1er de l'Article 40).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code pénal.

© 1998, Editions SEDES
ISBN 2-7181-9123-6
www.editions-sedes.com

Remerciements

Nous tenons à remercier tous les spécialistes de Balzac ou du XIXe siècle qui participent aux travaux du Groupe International de Recherches Balzaciennes et lui donnent sa dimension internationale et interuniversitaire. Nos remerciements s'adressent plus particulièrement aux équipes de recherche « Littérature et civilisation du XIXe siècle », de l'Université Paris 7 et « Littérature et Histoires », de l'Université Paris 8 ; à la Maison de Balzac, qui accueille notre journée d'étude annuelle ; aux Universités de Toronto, Amsterdam, Montréal, Anvers, Paris 8, Paris 7 et Tours, qui ont pris en charge les colloques du GIRB et les prochaines manifestations du Bicentenaire de la naissance de Balzac.

Nicole Mozet

Pour cet ouvrage, les éditeurs tiennent à remercier très spécialement Kris Peeters qui a bien voulu s'occuper de l'établissement du manuscrit.

Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen

EN GUISE D'INTRODUCTION

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Franc Schuerewegen

Scories ou pourquoi il y a une œuvre là-dessous

L'histoire est bien connue des balzaciens. En décembre 1835, alors que *Le Lys dans la vallée* « défile » dans la *Revue de Paris*, Balzac se rend compte qu'une partie de son texte a en fait déjà paru, sans qu'il le sache, à Saint-Pétersbourg, dans la *Revue étrangère* que publie Bellizard. C'est François Buloz, directeur de la *Revue de Paris* et de la *Revue des deux mondes*, qui est responsable de cette publication tronquée et évidemment frauduleuse. Buloz a transmis aux Russes les premières épreuves non corrigées du roman sans en avertir le romancier.

Quand il découvre la fraude, Balzac ne réagit pas tout de suite. Il faut dire que ce n'est pas la première fois que cela lui arrive. En octobre de la même année, Madame Béchet s'est servie, de manière semblable, des *bonnes feuilles* de *La Fleur des Pois*. L'attitude de l'écrivain change pourtant quand il a eu en main le texte mutilé, quand il a vu de ses yeux ce que les typographes russes ont fait de son œuvre, qui n'est pas encore, à ce moment, une vraie *œuvre*. Alors, il fulmine, il accuse. Buloz est un traître, un avorteur, un mauvais patriote. Il a trahi à l'étranger la cause de la littérature :

> Les incorrections de langage, les scories de la pensée qui bouillonnent dans l'encrier de l'écrivain pressé de faire son *carton* avant de peindre sa fresque, tout est publié en Russie.
>
> (« Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* », IX, 934)

Certes, l'expérience fut désagréable pour l'auteur, qui en a pâti. Il n'en reste pas moins qu'elle était parfaitement prévisible. Non seulement la démarche de Buloz n'a rien d'exceptionnel à l'époque (la *Revue de Paris*, et d'autres revues, ont l'habitude de communiquer à la *Revue étrangère* des épreuves d'articles à paraître [1]) mais, en outre, Balzac a prêté le flanc, en remettant à Buloz un manuscrit inachevé, en demandant qu'on le lui imprime. Il est vrai que c'est là sa manière de travailler habituelle : « Chaque artiste travaille à sa manière, les combattants attaquent le taureau comme ils peuvent » (IX, 931). Mais en transmettant à Buloz « les informes pensées qui lui servent d'esquisses et d'ébauche » (IX, 933), Balzac court un risque et il le sait. Buloz a besoin de copie, il veut paraître. Il ne fallait pas le tenter.

Pourquoi Balzac est-il allé frapper à la porte de l'éditeur avant que le livre ne fût réellement, définitivement terminé ? Pourquoi a-t-il voulu prendre ce risque ? Parce qu'il est incapable de travailler autrement, comme il le prétend ? Parce que c'est là *sa* méthode et qu'il n'en a pas d'autre ? Voyons. Ne soyons pas dupes. De toute évidence, il y a, ici, autre chose en jeu.

1. Voir R. Pierrot, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, p. 270 et suiv.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

D'ABORD, UN DÉTOUR S'IMPOSE

Qu'on se rappelle l'« Avertissement du *Gars* » (1828), projet de préface resté inédit du vivant de l'auteur, où Victor Morillon, le personnage d'écrivain mis en scène dans ce texte, soutient l'idée évidemment problématique et hautement paradoxale que tout ce qu'on exhibe publiquement on le dégrade et que les écrivains feraient sans doute mieux, en ce sens, de ne rien publier, voire de ne rien écrire. Si seulement on pouvait se contenter de rêver son œuvre, plutôt que de l'écrire. S'il pouvait y avoir quelque chose comme une *immaculée conception de l'œuvre*. Mais cela n'existe pas, pas encore. Et l'homme de lettres en a la conscience tourmentée : « Si l'on est condamné à monter sur les tréteaux, il faut se résoudre, il est vrai, à y faire le charlatan » (VIII, 1669) [1].

Victor Morillon. Ecoutons ce nom qui sonne si bizarrement, évoquant à la fois la vie et la mort, la victoire et la débâcle, où nous entendons, aussi, le rire de l'écrivain, plus fort que la mort, se moquant superbement des difficultés qu'il rencontre. A moins que nous ne devions comprendre que Morillon est mort de rire et qu'il n'est pas de victoire en littérature qui ne soit pas en même temps une défaite. Toutes ces significations jouent sans doute à la fois chez Balzac. Morillon, créature complexe, est à l'image de son créateur.

Mort, rions. Mais essayons tout de même de ne pas rire jaune, protégeons-nous, cherchons-nous « une ruse nouvelle contre cette prostitution de la pensée qu'on nomme : *la publication* » (VIII, 1669). En d'autres termes, publions peu, très peu, juste assez pour que le public sache que l'écrivain existe et qu'il est digne d'admiration. Mais ne publions pas tout. Gardons-nous une part secrète, un jardin privé. L'homme de lettres, conclut Morillon, est « semblable au Hollandais qui se décide à vendre ses tulipes, les plus belles resteront dans son trésor » (VIII, 1682).

FIN DE L'EXCURSUS

Revenons à l'« Historique » de 1836. A la fin du réquisitoire, un principe est formulé, une loi, si l'on veut, car Balzac cumule à la fois, dans ce texte, les fonctions d'accusateur public et de législateur. Il s'agit également, pour lui, de réfléchir sur les « grandes questions de la propriété littéraire » (IX, 932). Quel est ce principe, cette « règle certaine » ? « L'œuvre n'appartient au journal que quand elle est parfaite, que l'auteur y a apposé ces mots significatifs : *Bon à tirer* ! » (IX, 963). Essayons de bien comprendre ce passage qui est fondamental pour notre propos. *A priori*, il est vrai, il n'y a ici rien d'étonnant, c'est bien ce principe qui est à la base du contrat qui lie l'écrivain à l'éditeur. Mais Balzac n'est pas un écrivain comme les autres. Et nous savons qu'il n'a cessé de remanier *Le Lys dans la vallée* bien au-delà du premier bon à tirer. La « règle certaine » ne nous convainc donc pas entièrement. Surtout, nous avons envie de lire entre les lignes, nous sommes sensibles au présupposé [2]. Si l'œuvre appartient au journal quand elle est parfaite, imparfaite, elle est la propriété de l'écrivain. Partant, celui-ci a en quelque sorte *intérêt* à faire durer l'état d'imperfection,

1. Sur l'« Avertissement du *Gars* », je me permets de renvoyer aussi à mon *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris et Toronto, SEDES, Paratexte, 1990, p. 105 et suiv.

2. Sur l'importance du présupposé, au sens pragmatique, dans le discours juridique, voir C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 274 et suiv.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

maintenant l'œuvre à l'état naissant, afin, justement, de ne pas s'en défaire, afin de tout garder pour lui. Rappelons-nous l'amateur de tulipes : ses plus beaux spécimens resteront dans son trésor.

En somme, moins l'œuvre existe, mieux c'est. L'inachèvement est aussi une sorte de stratégie pour Balzac, une manière de constamment reporter l'échéance, afin de ne pas perdre sa prise sur l'œuvre, afin de tout garder sous clef. Distinguo subtil mais indispensable : Balzac est à la recherche de la perfectibilité, non pas de la perfection. S'il est « constamment en train d'élaborer son pauvre style dont il n'est pas encore satisfait » (IX, 933), c'est qu'il ne cherche pas vraiment à être satisfait, c'est que cet état de constante recherche, si frustrant qu'il puisse paraître, en fait l'arrange. « La méthode balzacienne est de rendre l'œuvre interminable », écrit Stéphane Vachon : « Elle interdit de désigner une version définitive ou un texte final, pas même ce "Furne corrigé" que le romancier aurait incontestablement modifié si le temps lui en avait été accordé » [1]. Ce qui s'impose aujourd'hui comme une évidence a sans doute toujours été vrai. Et nous devons bien admettre que Balzac a compris, bien avant nous, bien avant les enseignements de la macrogénétique, tout le parti qu'il peut tirer de sa « manière » hésitante et impulsive. L'écriture « à processus » [2] est parfois un handicap pour l'écrivain qui patauge, qui ne sait pas où il va. Mais c'est aussi un atout et Balzac a su le jouer. De fait, cela ressemble encore le plus à une sorte de pied de nez fait à l'éditeur, mais aussi aux lecteurs, à la « masse lisante » (IX, 915) [3]. Mon œuvre m'appartient, j'y travaille encore. Elle ne sera à vous qu'une fois terminée. Veuillez donc attendre. Vous risquez, du reste, d'attendre longuement, pour rien, peut-être. Chez Balzac, l'achèvement de l'œuvre « ne peut plus être vérifié par le fort critère de textualité qu'est traditionnellement la publication » [4]. C'est ce qui nous oblige (n'est-ce pas ce que suggère très exactement Morillon ?) à prendre en compte l'hypothèse troublante mais décapante de l'invisibilité de l'œuvre.

Poursuivons, extrapolons

Ajoutons une troisième pièce au dossier. Pour que ce soit plus clair. Pour mieux essayer de convaincre. En novembre 1834, deux ans avant l'« Historique », Balzac publie, dans la *Revue de Paris*, la *Lettre aux écrivains français du XIXe siècle*. Il y affirme essentiellement que trois dangers menacent le livre, trois formes d'« oppression » : « légale », vu que l'état confisque les ouvrages de la pensée ; « clandestine », car la contrefaçon sévit ; « intime », quand le livre est porté à la scène, c'est-à-dire « mis en pièce », car Balzac joue sur les mots [5]. Trois dangers, trois malheurs, aussi inadmissibles, certes, les uns que les autres, où la contrefaçon occupe cependant une place à part, car c'est elle la plaie la plus « hideuse » (*ibid.*, p. 1239).

Quelle contrefaçon ? Celle de toujours, qui consiste à ne pas considérer le livre comme une marchandise, que l'on peut vendre et acheter, que l'on peut posséder :

1. « De l'étoilement contre la linéarisation : approche macrogénétique du roman balzacien », dans *Point de rencontre : le roman*, textes réunis par J. Frolich, Oslo, 1995, t. II, p. 198.

2. Par opposition à « écriture à programme » (Louis Hay).

3. « Préface de la publication préoriginale et de l'édition originale » (1835-1836). Balzac utilise ailleurs la même expression, voir les commentaires de S. Vachon.

4. Stéphane Vachon, art. cit, p. 197.

5. *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1234.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

> Un marchand envoie-t-il une balle de coton du Havre à Saint-Pétersbourg, si quelque mendiant monte sur une barque et y touche, ce mendiant est pendu [...] Mais un livre paraît-il, oh ! le livre est traité comme on traite le pirate. On court sus au livre ; il est avidement recherché, il est saisi dans ses langes, dans ses épreuves ; il est plus tôt contrefait qu'il n'est fait.
>
> (« Lettre », *ibid.*, p. 1240)

Le lecteur qui a lu l'« Historique », et qui connaît la suite, fronce les sourcils : Balzac savait donc, deux ans avant les faits, ce qui pouvait, ce qui devait arriver ? Ceci est déjà le scénario qui est à l'origine du conflit avec Buloz. Or ce conflit n'a pas encore eu lieu. Pourtant, tous les éléments sont là, déjà en place. Le lieu : Saint-Pétersbourg, le personnage : les pirates « courant sus au livre », l'imaginaire obstétrico-littéraire : à Buloz aussi, Balzac reproche « d'avoir contrefait les langes d'un livre » et les épreuves publiées par Bellizard sont qualifiées de « fœtus littéraire » (« Historique », IX, 949).

Nous commençons dès lors à un peu mieux comprendre. Le choc que Balzac prétend avoir reçu en découvrant le texte du *Lis de la vallée* [sic] dans la *Revue étrangère* ne fut donc pas un vrai choc. Cette histoire de fraude et de dol est à comprendre différemment. Les manipulations de Buloz ont surtout fourni à l'auteur de *La Comédie humaine* une sorte de confirmation *a posteriori* du bien-fondé de ses intuitions, de ses craintes aussi. Il est toujours trop tôt pour publier un livre. Mieux vaut fantasmer son œuvre que de la faire. Mais l'écrivain n'a pas le droit de ne rien écrire, cela lui est structurellement interdit. Et il est pris au piège. A la limite, du point de vue de l'auteur, il n'existe, entre contrefaçon et publication, qu'une différence de degré et non pas de nature. Détrompez-vous, juristes, dit Balzac dans la *Lettre*, la contrefaçon n'est pas une imitation frauduleuse, contrairement à ce qu'en dit la loi, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle la loi doit être changée. La contrefaçon sévit *avant* la publication. Contrefaçon est synonyme de publication dans un siècle où la propriété littéraire est si mal respectée.

> Allez sur toutes nos frontières, et demandez vous-mêmes vos œuvres ; vous les trouverez dans le domaine public, comme si vous étiez déjà mort.
>
> (« Lettre », p. 1240)

Mort, rions. L'auteur du *Gars* est toujours là, tapi dans un coin, et Balzac ne parvient pas à se débarrasser de sa fixation thanato-comique. Et l'essentiel est ici encore à lire entre les lignes. Si la contrefaçon est un assassinat littéraire, la publication donne naissance à l'écrivain. Or le problème est évidemment que celui-ci ignore comment il peut publier *honnêtement* un livre et, donc, qu'il devient saltimbanque à son corps défendant :

> Nous croyons tous avoir le droit de mettre sur nos livres : *Exegi monumentum*. Palais ou bicoque, cathédrale ou chaumière, cette œuvre est à nous.
>
> (« Lettre », p. 1244)

Mais comment fait-on pour réellement signer une œuvre ? Comment se l'approprie-t-on ? La réponse est brutale mais incontournable : il faut mourir pour mieux revenir. Qu'il disparaisse donc, l'écrivain, qu'il se cache. Il reviendra, on le retrouvera, et son retour sera d'autant plus remarqué, d'autant plus remarquable qu'il bénéficiera de cette absence. On peut mourir joyeusement, le sourire aux lèvres. Mort, rions, car c'est la mort qui nous sauve. L'auteur du *Gars* devient ainsi un personnage composite, dérangeant, figure intermédiaire entre Lazare ressuscité et l'héroïne du *Lys dans la vallée*.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

« Ci-gît Balzac »[1]. Rolland Chollet a écrit un très bel article sur la manière dont l'auteur de *La Comédie humaine*, dans les années 1839-41, commence à proprement gérer son œuvre, et qui est en fait une sorte de flirt avec la mort. Mais si Balzac se met tout d'un coup et de manière compulsive à « barricader hermétiquement le chantier »[2], scellant son œuvre comme s'il s'agissait d'une tombe, bouchant le tout, ce n'est peut-être pas un signe de désespoir. Au contraire. En fabriquant ce masque mortuaire, en retournant sa robe de chambre pour en faire un linceul, Balzac essaie de faire d'une pierre deux coups, réglant à la fois, et définitivement, le problème de la propriété littéraire et celui de l'inachèvement de l'œuvre. A la mort de l'écrivain, l'œuvre est constituée. Or l'écrivain se réincarne dans son œuvre. Il n'est donc pas vraiment mort.

La mort n'est pas la mort (avec elle, tout commence)

Nous retrouvons la même conclusion paradoxalement optimiste dans le quatrième et avant-dernier texte qu'il convient de faire entrer en ligne de compte ici : le mémoire que Balzac remet en 1841, en sa qualité de président de la Société des gens de lettres, aux députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire, mémoire où il reprend, en gros, les arguments de 1834, tout en ajoutant ce paragraphe qui correspond à une nouvelle donne :

> Il reste une observation importante quant à la propriété. Peut-être trouverez-vous sage de ne la déclarer constituée que par la mort de l'auteur. Tant qu'il existe, il a le droit de modifier, de corriger son œuvre, la propriété n'est donc pas encore fixée[3].

Certes, on devine pourquoi cette clause est ajoutée. Balzac veut « avoir les coudées franches » en écrivant (« Historique », IX, 932), il revendique le droit de revenir à son œuvre quand il le veut et comme il le veut. Il n'empêche que ce souci d'indépendance n'explique pas tout. Une question demeure. La propriété n'est « fixée » qu'à la mort de l'écrivain. Mais comment protéger celui-ci de son vivant ? Ou faut-il comprendre que les vivants ne peuvent pas être protégés et que, si l'écrivain est à la recherche d'une instance qui le défende, il a en fait intérêt à rejoindre sans tarder le club des trépassés ? De deux choses l'une en effet. Soit on attaque la contrefaçon et on lutte pour la vie, soit on essaye de mieux protéger la propriété littéraire et on est obligé d'enquêter dans les catacombes. Deux options radicalement différentes et pourtant étrangement semblables vu qu'on trouve chaque fois le même fantasme au bout du compte : mourir pour mieux revenir. Rien n'existe avant la mort de l'écrivain. Tout est là quand il nous quitte, quand on ne distingue plus entre texte et avant-texte, quand l'œuvre est partout, quand tout est l'œuvre. C'est que, grâce à la mort, tout devient montrable, tout est bon à garder, à exhiber, même ces « scories de la pensée » qui sont impubliables du vivant de l'écrivain mais qui s'avèrent parfaitement représentatives de son art à titre posthume. La mort de l'écrivain vient littéralement finir le livre. Morillon est un vainqueur, avez-vous compris pourquoi il se prénomme Victor ?

Tout ou rien. C'est là le principe de base, la logique de départ. Mais que faisons-nous quand l'écrivain est encore là, quand son cœur bat encore, quand il est seul dans son cabinet, travaillant, piochant, dans le dur corps-à-corps avec l'œuvre ? Cacher le

1. « Ci-gît Balzac » dans Cl. Duchet et I. Tournier (éds.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 283 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 290.

3. « Notes remises à Messieurs les députés », *Œuvres diverses*, éd. M. Bardèche, t. XXVIII, p. 574.

livre entrepris, le laisser dormir dans un tiroir, comme le propose un instant Morillon, n'est pas une solution acceptable. D'ailleurs, Morillon le sait bien et il le dit. Il faut soulever un coin du voile, montrer un minimum. Le rôle de l'écrivain est de « descendre dans l'arène » dans l'espoir de ne pas trop s'y blesser (« Avertissement », VIII, 1669).

Comparons. Vérifions. Comportons-nous un instant en podologues littéraires. Morillon, nous venons de le voir, regrette qu'il soit obligé de chasser de chez elle, l'envoyant se promener sur les chemins boueux de la littérature, « la Muse aux pieds délicats » (VIII, 1670). Cela commence donc, chez Morillon, par les pieds, ceux de la Muse, et qui ne devraient pas toucher terre. Certes, l'expression n'appartient pas qu'à Balzac, et les « pieds délicats » sont légion dans la poésie romantique, il s'agit, en somme, d'un véritable topos [1]. Mais pourquoi Balzac ajoute-t-il que Morillon a été sauvé de la conscription à cause d'une « difformité des pieds » (VIII, 1675)? Pourquoi l'auteur du *Gars* a-t-il en quelque sorte été *puni par où il a péché*? Pourquoi, surtout, cette histoire qui nous renvoie à la fois à Lamartine et à Sophocle rappelle-t-elle également celle du *Chef-d'œuvre inconnu*?

Enfin, un début de réponse

Frenhofer, peintre génial mais fou, ne veut pas que ses amis s'approchent de sa toile. La *Belle Noiseuse* est à lui et à lui seul, elle demeurera sa propriété, jusqu'à ce que le tableau soit définitivement terminé. Or Frenhofer ne le terminera jamais. A quoi bon, en effet, car cela reviendra, pour lui, à se séparer de son œuvre :

> Comment ! [...] montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile dont j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! [...] Née dans mon atelier, elle doit rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue.
>
> (X, 431)

L'erreur du peintre consiste, comme on sait, à changer d'avis, acceptant malgré tout que ses amis pénètrent dans son atelier, leur présentant l'imprésentable. Mais les amis ne distinguent rien sur la toile, sauf, dans un coin, un pied, « délicieux » et « vivant »,

> fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction.
>
> (X, 436)

Nous croyons savoir à qui appartient vraiment ce pied miraculé. Catherine Lescault alias La Belle Noiseuse alias la généreuse inspiratrice aux pieds délicats :

> N'est-ce pas une antiphrase que de surnommer *vierges* ces muses courant l'Europe et les âges, montrant publiquement leurs nudités et vendant leurs trésors à toutes les imaginations?

s'exclame Morillon. Et encore :

> Quelle supériorité a, sur la création entière, cet oiseau qui chante pour lui seul une ravissante mélodie.
>
> (« Avertissement », VIII, 1670).

1. « Sur ses pieds délicats/qu'un cercle d'or embrasse », Vigny, *Poèmes antiques et modernes* ; « et ces pieds délicats/dont les lèvres bientôt viendront baiser les pas », Lamartine, *La Chute d'un ange* ; « Le ruisseau de cristal murmurait sur ses pieds délicats », Banville, *Les Cariatides*, etc. Sur le motif podologique, voir aussi mon étude : « Les pieds de Félix », dans L. Rasson, F. Schuerewegen (éds.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 239 et suiv.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Il y a là plus qu'un air de famille. Morillon et Frenhofer sont deux masques de l'écrivain balzacien. L'un parachève en quelque sorte ce qui a été inauguré par l'autre. Frenhofer entreprend de re-voiler ce que Morillon a imprudemment dévoilé, s'en repentant tout de suite après, il est vrai, mais il est alors trop tard : le mal est fait, et Frenhofer viendra en réparateur, bon Samaritain s'empressant de rhabiller la victime prostituée, la déchaussant au passage, mais nous comprenons que c'est pour mieux cacher le reste. Quant à Poussin et Porbus, ils se trompent, et comment !, dans leur interprétation de l'œuvre picturale. Non, Frenhofer n'a pas raté sa toile ! Le chef-d'œuvre est bien là mais nous ne le voyons pas, parce que le peintre n'a pas voulu qu'il soit visible, parce qu'il a tout fait pour le dérober à notre regard !

J'ai envie d'aller plus loin encore. Rappelons-nous comment Frenhofer travaille, accumulant obsessivement les couches de peinture, construisant une véritable « muraille » (X, 436) qui protège l'image représentée et qui tient lieu de vêtement de rechange. Balzac ne procède pas différemment. Quelle est exactement sa manière, ce procédé douloureux et pénible dont il se plaint dans l'« Historique », tout en s'en glorifiant ? Nous le demanderons à Gautier qui a vu l'écrivain à l'œuvre et qui évoque « la façon laborieuse d'exécuter » de Balzac dans son *Portrait* de 1858 [1]. Voici ce qu'il en écrit :

> Sa manière de procéder était celle-ci : quand il avait longtemps porté et vécu un sujet, d'une écriture rapide, heurtée, pochée, presque hiéroglyphique, il traçait une espèce de scénario en quelques pages, qu'il envoyait à l'imprimerie d'où elles revenaient en placards, c'est-à-dire en colonnes isolées au milieu de larges feuilles. (p. 67)

J'interromps un instant la citation pour attirer l'attention sur l'adjectif « hiéroglyphique » qui est important : Balzac ne cherche pas à écrire lisiblement, cela est clair, cela est dit, il écrit pour lui, pas pour les autres, et nous pouvons penser que c'est presque à contrecœur qu'il soumet à l'imprimeur « l'espèce de scénario » qu'il vient de rédiger. C'est que l'épreuve est déjà publique, même si elle n'est pas à proprement parler une publication. Tout l'effort de l'écrivain consistera alors à essayer de réduire, voire d'anéantir cette trop évidente et gênante publicité, cette *nudité* qui est scandaleuse et qu'il faut couvrir :

> Des lignes partant du commencement, du milieu ou de la fin des phrases, se dirigeaient vers les marges, à droite, à gauche, en haut, en bas, conduisant à des développements, à des intercalations, à des incises, à des épithètes, à des adverbes. Au bout de quelques heures de travail, on eût dit le bouquet d'un feu d'artifice dessiné par un enfant [...] Le placard imprimé disparaissait presque au milieu de ce grimoire d'apparence cabalistique, que les typographes se passaient de main en main, ne voulant pas faire chacun plus d'une heure de Balzac. (*ibid.*).

L'anecdote est célèbre, Balzac la raconte lui-même dans l'« Historique » de 1836 :

> J'ai fait mon heure de Balzac ; à qui à prendre sa copie ! (IX, 932)

Mais l'essentiel est-il bien là ? On est frappé par la parfaite circularité du travail de correction, d'expansion stylistique : au départ, des « hiéroglyphes », à l'issue, un « grimoire ». Où est le gain ? A quoi bon cette dépense-dissipation d'énergie créatrice ? Il ne s'agit pas, comme le pense abusivement Gautier, de transformer en « livre

1. *Portrait de Balzac précédé de Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Montpellier, L'Anabase, 1994, p. 69

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

définitif » (*op. cit*, p. 68) un jeu d'épreuves – ou plusieurs jeux d'épreuves, car il n'y en a jamais un seul chez Balzac. Le but est, au contraire, de poser un écran, de produire de l'invisible, de l'illisible, tout en donnant au lecteur l'impression d'une avancée programmée et essentiellement téléologique. C'est diabolique. C'est très fort :

> Le vieux lansquenet se joue de nous [...] je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres [...]
>
> (*Le Chef d'œuvre inconnu*, X, 436)

Nous savons que Balzac conservait systématiquement ses épreuves corrigées et qu'il les faisait relier. Gautier, d'ailleurs, le dit :

> Nous avons vu aux Jardies, sur les rayons d'une bibliothèque composée de ses œuvres seules, chaque épreuve différente du même ouvrage reliée en un volume séparé depuis le premier jet jusqu'au livre définitif.
>
> (*op. cit.*, p. 68)

Volonté d'ostentation, orgueil du « forçat littéraire » désirant exhiber les traces physiques de sa « lutte avec l'ange ». Mais il y a aussi, dans ce geste, une sorte de défi lancé aux futurs chercheurs, à l'ensemble des lecteurs, à la masse : où est donc l'œuvre dans cet amas de papiers où nous fouillons si allégrement ? L'écrivain nous interroge et nous restons bouche bée : où est donc la vraie *Comédie humaine* ? Nous ne voyons que le sommet de l'iceberg, fragment échappé, bout de pied. D'ailleurs, le livre d'archives est inséparable du livre définitif : il est comme un démenti flagrant à l'achèvement de l'œuvre.

Frenhofer s'est suicidé, c'est ce qu'on peut croire, après avoir nuitamment brûlé ses toiles. Balzac a fait mieux, il s'est laissé mourir, il est ressuscité. Sans doute savait-il que la gigantesque opération d'escamotage qui a pour nom *Comédie humaine*, cette recherche active du *désœuvrement* (on nous accordera peut-être un peu plus facilement, après ce qui précède, que la masse de l'inécrit, chez Balzac, augmente proportionnellement avec la masse visible [1]), allait se transformer, malgré lui, et de manière quasi automatique, en œuvre.

Mourir pour mieux revenir. Il fallait y penser. Il fallait surtout être le *premier* à y penser. Depuis, le procédé a été repris, par Proust notamment, qui s'est également fait le théoricien de « l'unité rétrospective » [2]. Mais Balzac a eu la primeur, c'est lui, l'inventeur, le maître.

Franc Schuerewegen
Université d'Angers/Université de Nimègue

1. Balzac « mise sur la vertu transfiguratrice des "masses" en littérature », écrit J. Gracq, « sur un certain passage qui s'y opère parfois – et qui dans *La Comédie humaine* en fait s'opère toujours – de la quantité à la qualité » (*En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, p. 39). Mais c'est à partir des choses faites que Balzac procède à l'inventaire des choses *à faire*. Et nous savons que celui-ci est encore bien plus important, bien plus impressionnant.

2. Je rappelle à toutes fins utiles ce passage bien connu de *La Prisonnière* : « Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein » (*A la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 667).

LIMITES

© SEDES — Balzac ou le tentation de l'impossible

José-Luis Diaz

La stratégie de l'effraction

> Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur le champ au-delà [1].

Balzac entretient, d'abord et fondamentalement, un rapport négatif, – ou, si l'on préfère, de « négativité » – avec la notion de limite. La limite, il la voit souvent comme une barrière, comme une clôture, voire comme une prison. En tout cas, comme occasionnant une insupportable mutilation. Sentiment qu'il partage d'ailleurs avec bien des romantiques, Hugo en particulier. Ce sont les autres, les bourgeois, les notaires, les « hommes positifs », qui ont besoin de la sécurité des limites. En politique, leur attitude de gardiens de l'ordre à tout prix leur attire, de la part de Lamartine, le célèbre : « Une borne y suffirait » [2]. En littérature, on les appelle les « classiques », et ils clament haut et fort, avec Boileau : « Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire ». Pour vivre à l'abri, les M. Prudhomme enserrent leur fortune dans des coffres « doublés de tôle », couvrent leurs meubles de housses, se couchent tôt, enfilent pour dormir un bonnet de coton. Tout dans leur vie est compartimenté, mesuré, à sa place. Et c'est un grand scandale, aux yeux de Balzac, lorsqu'un prétendu artiste comme Pierre Grassou, au lieu de se livrer aux « excentricités » naturelles aux artistes, ces êtres « qui ne cadrent point avec les compartiments où se tiennent les bourgeois », a « une commode pour serrer les effets d'atelier », enveloppe ses toiles dans un mouchoir, ne dépense pas plus de 1 200 francs par an, ne sort jamais du « cercle bourgeois où il est considéré comme le plus grand artiste de l'époque », et dort la tête enserrée dans un bonnet de coton (*Pierre Grassou*, VI, 173) !

Aussi, dans l'imaginaire balzacien, nombreuses vont être les manières de refuser l'odieuse sécurité des « compartiments », de concert d'ailleurs avec bien de ses contemporains. Première stratégie (perverse), celle du Balzac des années *Peau de chagrin* : celle de l'excentrique, ou encore de la « plasticité » et de l'« arabesque » – ou comment « tourner » les limites, jouer avec les interdits, au moyen d'une trajectoire à dessein juvénile et irresponsable, constamment zigzagante (celle de Nathan, heurtant les bourgeois sur le boulevard) ou tournoyante. Seconde stratégie (angélique) celle de *Séraphîta*, de *Louis Lambert* et de tous les récits à la mode swedenborgienne : celle de

1. *Facino Cane*, VI, 1019.

2. C'est le titre d'un article de *La Phalange* du 16 février 1842, pp. 315-316. L'article rend hommage à Lamartine pour cette formule tirée d'un de ses récents discours à la Chambre des députés, qui visait la politique « stationnaire » du gouvernement Guizot, et sa « doctrine de l'Immobilisme social ».

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

l'infini, ou encore celle du « sub-lime » – ou comment dépasser la bourgeoise finitude par le haut, en jouant le céleste contre le terrestre, l'éther sans limites ni contours contre le borné et le cadastré. Troisième stratégie enfin (paranoïaque), elle aussi éminemment balzacienne, et souvent liée à la précédente : celle de la totalité – ou comment récuser le compartimentage, en finir avec les gagne-petit des limites, en s'instituant le maître absolu, l'Empereur omnipotent des significations. On reconnaîtra là le démiurge totalitaire et tyrannique de *La Comédie humaine*, qui signale, dans son « Avant-propos », « l'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société », et la nécessité de « cadres » multiples, de « galeries », de « divisions naturelles » pour ordonner cette « multitude d'existences » (« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, I, 18).

Autant de pistes que je ne fais ici qu'indiquer, à titre de paysage d'ensemble propédeutique, parce que j'ai choisi de mettre l'accent sur une quatrième forme d'expérience fondamentale que Balzac fait avec les limites, et qui constitue, je crois, l'armature architectonique de son imaginaire : je veux parler de la « transgression des limites », ou mieux encore, de l'« imaginaire de l'effraction ». La thèse serait la suivante : que tout Balzac (ou presque...) se trouve architecturé par cette dialectique centrale qui le pousse à se poser comme un révolté qui se bat héroïquement contre les « mauvaises » limites, comme un audacieux voyeur qui veut aller derrière le voile d'Isis, comme un joueur qui risque tout, au lieu de diviser prudemment sa mise, comme un « viveur » qui brûle sa vie par tous les bouts (au lieu de se tenir à l'abri et à couvert), comme un artiste qui se jette à corps perdu dans le chaos dévorateur de son œuvre (au lieu de chercher à s'en faire un rempart ou une structure ombilicale). Balzac partage avec quelques-uns de ses contemporains cette expérience imaginaire du dépassement des limites : bien souvent chez lui elle prend la forme de l'« effraction », voyeuriste ou prométhéenne, selon les cas : tantôt perverse, tantôt plutôt héroïque. J'aimerais ici démontrer qu'une telle structure imaginaire constitue pour une large part la charpente fantasmatique de son œuvre. Elle a, en effet, une influence déterminante sur la structure herméneutique qui, chez Balzac, sous-tend la narration romanesque, mais elle articule aussi de manière fort insistante son « imaginaire auctorial ».

Pour pouvoir transgresser les limites, encore faut-il les laisser exister quelque peu. Pas de transgression sans obstacle, pas de révolte sans interdit. Ainsi fonctionne l'amour qui, selon Balzac, « s'appuie sur tous les obstacles pour se grandir », de sorte que « ces barrières, plus souvent maudites que franchies, sont hachées et jetées au feu pour l'entretenir » (*Ferragus*, V, 874). De même, l'imaginaire balzacien, soumis à la loi de la dialectique, est-il condamné à mettre l'accent, d'abord, sur ces insupportables clôtures, bastilles, voiles et circonscriptions que l'héroïque voyeur se fera un jeu (dangereux) de faire tomber.

L'OBSERVATEUR

Pas question chez Balzac, comme chez l'auteur de *La Chartreuse de Parme*, de rêver à une magique porosité des parois, ni de se complaire à trouver la liberté véritable et l'amour dans une prison. Poussé par une révolte œdipienne plus directe, moins ambivalente, son désir est bien d'affronter l'obstacle, de détruire les censures, d'aller « y voir derrière », de déshabiller les faux-semblants, de lever le voile de Noé, enfin, de pénétrer, comme l'a justement indiqué Anne-Marie Baron [1], dans l'enceinte du

1. *Le Fils prodige. L'inconscient de « La Comédie humaine »*, Paris, Nathan, 1993. Voir le quatrième chapitre : « La scène primitive et l'empire du regard ».

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

délit par excellence : la chambre des parents. Aussi toute *La Comédie humaine* sera-t-elle comme une infinie répétition de cette même scène : un fils voyeur – ou « voyant » – qui cherche à pénétrer un excitant mystère, de nature directement ou indirectement érotique ; qui veut franchir l'interdit, aller derrière le seuil, voir de ses propres yeux, terrasser le monstre de l'invisible, quitte à revenir meurtri et déçu.

C'est là, on l'a remarqué avant moi, le schéma narratif de bien des récits balzaciens, fondés sur une quête herméneutique passionnée : un observateur, de statut variable, mais presque toujours de sexe masculin, ou virilisé par son geste (comme la cousine Bette ou Rosalie de Watteville), qui veut, par son intense regard et par l'interprétation des moindres signes, pénétrer un mystère, très souvent une femme mystérieuse, ou une situation mystérieuse dans laquelle une femme se trouve impliquée. C'est là le schéma, entre autres, de *Ferragus*, de *Gambara*, d'*Une double famille*, de *La Femme abandonnée*, d'*Honorine*, de *Madame Firmiani*, de *La Bourse*, d'un chapitre de *La Femme de trente ans* (« A trente ans »), du tout début de *La Maison du chat-qui-pelote*. C'est là aussi la situation qu'on retrouve, avec une grande intensité sensuelle, dans une scène cruciale de *La Peau de chagrin*, lorsque, à bout de ressources, Raphaël de Valentin, rebuté par sa « femme sans cœur », décide, pour mieux « pénétrer Fœdora » (X, 176), de se cacher nuitamment dans son alcôve, afin de l'« examiner minutieusement », et attend jusqu'à ce que tombe le dernier « voile ». Avec une cible masculine et non plus féminine, et un observateur tantôt masculin, tantôt féminin, c'est là aussi le schéma de *La Messe de l'athée*, de *Z. Marcas*, d'*Albert Savarus*. Dans tous ces récits, l'inquisition voyeuriste n'est pas une simple ressource de l'intrigue parmi d'autres, mais bien la matrice fondamentale de l'imaginaire, celle qui structure la narration elle-même, et qui lui donne sa tension et son unité.

Pour bien saisir l'importance de cette scène herméneutique matricielle, il convient de passer en revue ses différentes composantes. L'obstacle d'abord, en d'autres termes la « limite ». C'est toujours ici une limite enveloppante, une circonscription qui définit un espace d'intimité, dans lequel il s'agit de s'immiscer illégalement. Matérialisée par des enceintes, des murs, des cloisons, mais aussi par des vêtements féminins, la limite n'est pas une droite, mais une courbe, ou mieux encore une paroi en trois dimensions, de forme vaguement sphérique. Elle définit un « intérieur » interdit à l'assaillant scopique, qui est rejeté ainsi dans une solitaire extériorité.

Ce Robinson exilé dans les ténèbres du dehors se voit alors obligé de recourir à toute une instrumentation voyeuriste pour tenter de pénétrer dans l'enceinte sacrée. Pour se livrer à leur « innocent espionnage », les voisins de Z. Marcas pratiquent « un trou rond de la grandeur d'une pièce de cent sous » en haut de la cloison qui les sépare de sa chambre. Ainsi pratique Jules Desmarets dans *Ferragus* : pour espionner sa femme, il va jusqu'à soudoyer une voisine de l'appartement où elle se rend mystérieusement, et regarde le décevant spectacle par « une ouverture grande comme une pièce de quarante sous, pratiquée pendant la nuit à une place correspondant aux rosaces les plus hautes et les plus obscures du papier tendu dans la chambre de Ferragus » (V, 874). Ainsi pratique Raphaël de Valentin : mais comme il est caché « dans l'embrasure d'une fenêtre » (l'expression est même répétée deux fois), ce sont les rideaux de moire qui sont victimes de ses instincts violeurs. Par chance, ils semblent en appeler d'eux-mêmes à une sorte de fonction télescopique, puisque, sans cesser d'être obstacles à la vision, ils forment « de gros plis semblables à des tuyaux d'orgue ». Mais c'est bien par le travers que l'observateur amoureux choisit de les

© SEDES – Balzac ou le tentation de l'impossible

attaquer, pratiquant des « trous avec [s]on canif afin de tout voir par ces espèces de meurtrières » (*La Peau de chagrin*, X, 180). Autre scénario voyeuriste sans effraction matérielle : Auguste de Malincour rêve de « se créer un observatoire dans la maison située en face de l'appartement mystérieux » (*Ferragus*, V, 813) pour espionner la femme qu'il a suivie dans la rue et qui l'intrigue (fantasme balzacien par excellence). Rêve que réalise l'entreprenante Rosalie de Watteville : éprise d'avance d'Albert Savarus, et sautant « rapidement à l'idée de pénétrer dans son intérieur », elle seconde intelligemment le projet qu'a son père de construire un belvédère dans le jardin de leur propriété. De là, elle aura « un charmant observatoire d'où la vue plongerait sur le cabinet de l'avocat » (*Albert Savarus*, I, 934-935).

L'instrument commun de toutes ces violations d'intimité, c'est bien le regard. Non pas un regard panoptique, qui se donnerait commodément la totalité du champ de vision à explorer, mais un regard resserré, délimité, d'autant plus fervent qu'il se trouve capturé dans une sorte de gaine : ce qui ne manque pas de lui donner une intensité phallique. Le regard devient alors un véritable « glaive », vecteur d'une sorte de coït scopique, substitut de la jouissance amoureuse interdite. Mais remarquons qu'ainsi le regard voyeuriste se situe dans une sorte de jeu dialectique avec les limites, pervers et ambivalent. Visant à enfreindre la cloison interdite, il tire une partie de sa jouissance de la limitation de son champ de vision. Ce qui compte, ce n'est pas tant de faire tomber les bastilles, que de se donner le plaisir de l'effraction.

Autre ambivalence : la propension du voyeur, qui désire franchir la limite, à se tenir lui-même sur un espace limitrophe, dedans-dehors, sur le seuil. C'est là, on l'a vu, la position de Raphaël. C'est là également, on le sait, la position du narrateur de *Sarrasine*, lui aussi « assis dans l'embrasure d'une fenêtre, et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire », pour mieux « contempler à [s]on aise », – et soumis, à cause de cela, à une désagréable sensation de chaud et froid (X, 97). Situation qu'on retrouve, à peu près, dans le cabinet particulier de *La Maison Nucingen*, avec sa « mince cloison » si peu étanche, où Bixiou, le plus curieux du groupe des « blagueurs », a « une jambe glacée [...] par le vent coulis de la porte, et l'autre grillée par la braise du feu » (VI, 342). Tandis que, dans *Honorine*, c'est tout naturellement la proie féminine qui propose à son agresseur voyeuriste de rester « sur le mur mitoyen » (II, 565), dans ces autres exemples que je viens d'alléguer, c'est l'agresseur lui-même qui semble élire cette position limitrophe, comme pour mieux savourer l'aller-retour excitant entre le caché et le montré.

PÉNÉTRER

Mais pas question pourtant d'en rester éternellement sur le seuil, « sur la frontière », comme le narrateur de *Sarrasine* (VI, 1044). Le symbolisme de la fenêtre est clair : il s'agit bien de trouver un orifice par lequel pénétrer, pour capter le spectacle dérobé. Le désir commun à tous ces observateurs voraces, c'est bien de se glisser sans être vus dans un espace dense et profond. La dimension onirique qu'on retrouve partout, dans ces expériences matricielles de voyeurisme, c'est la dimension de la profondeur. Tandis que la limite est surface, c'est à aller dessous, derrière, dedans, dans l'intimité d'un intérieur supposé recéler un secret interdit, que s'emploie le héros de la quête. Aussi Balzac n'a-t-il que dédain pour les « personnes simples, ou même spirituelles, qui de leurs superbes regards effleurent les surfaces »[1] ; il méprise son commis-voyageur, l'illustre Gaudissart,

1. « Etudes sur M. Beyle », dans *Revue parisienne*, septembre 1840., *Œuvres Complètes*, Club de l'Honnête Homme, t. XXVIII, p. 201.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

qui « connaît tout le monde », mais ne connaît que les surfaces et « ne voit rien à fond » : « son regard glisse sur les objets et ne les traverse pas » (IV, 562). Tout au contraire, le véritable observateur balzacien, cet explorateur aventureux des dessous, qui « ne s'arrêt[e] pas à la superficie des choses » parce qu'il sait que « rien n'est trompeur comme une jolie écorce » (*La Fille aux yeux d'or*, V, 1059-1060), a la passion de traverser les murailles comme les voiles, pour mieux éprouver la densité de l'espace intérieur ainsi pénétré – chambre souvent, parfois même avec lit, ou bien cabinet particulier, – en tout cas lieu d'intimité par excellence, espace privé, féminin le plus souvent. Ainsi que la cousine Bette, il a volontiers un « regard noir » qui traverse l'âme de sa victime « comme la lame d'un poignard lui eût traversé le cœur » (VII, 148). Comme le narrateur d'*Honorine*, il rêve de pénétrer librement dans ces « immenses souterrains » qu'il a reconnus dans la « vie secrète » du mystérieux espionné (II, 544).

Si l'on s'interroge maintenant sur l'identité de cet observateur, on s'aperçoit combien est interchangeable son identité. C'est un « poste » essentiel de l'architectonique imaginaire balzacienne qui peut être occupé par des personnages fort dissemblables. L'observateur est un « actant », et un actant cardinal, et bien des candidats s'offrent pour un seul rôle. C'est le poste qu'occupe parfois le héros, tel Raphaël de Valentin, qui joue sa propre vie à travers ses rideaux ; mais c'est aussi le poste que peut occuper un simple préposé à la narration, ou mieux celui qu'on pourrait appeler l'*auteur herméneutique* (la part de l'instance auctoriale déléguée aux diverses opérations d'interprétation).

Au niveau le plus commun, l'observateur c'est le simple passant, « le piéton rêveur ou philosophe qui observe avec plaisir [...] mille [...] riens admirables » (*Ferragus*, V, 814), le badaud qui s'ennuie, intrigué et diverti par une énigme, porté à émettre des hypothèses et à échafauder des théories à propos de faits proposés inopinément à son appétit conjectural. C'est sur lui, on le sait, que s'appuie la narration balzacienne : elle a besoin de cette lorgnette omniprésente pour tisser sa trame herméneutique. Mais comme Balzac a besoin aussi de varier les points de vue, pour donner quelque relief au spectacle prétendument observé, il s'ingénie souvent à multiplier les observateurs ; et il leur distribue des talents complémentaires pour mieux couvrir le champ de vision. D'où de savantes hiérarchies, qui distinguent :

1° – de simples observateurs occasionnels, parfois même inattentifs ;

2° – des observateurs professionnels – espions, policiers, diplomates, avoués (tels Derville), savants, médecins (tels Desplein, qui grâce à son « divin coup d'œil », « pénétrait le malade et sa maladie par une intuition acquise surnaturelle qui lui permettait d'embrasser les diagnostics particuliers à l'individu ») ;

3° – des « observateurs passionnés », d'autant plus perspicaces qu'ils se guident sur l'intuition et qu'ils focalisent toute l'énergie de leur passion sur le travail interprétatif : les femmes, en général, mais aussi les amoureux et les « Mohicans » [1] ;

4° – enfin, au sommet de cette pyramide, voici le paradigme mythique des observateurs luciférien : Melmoth, Facino Cane, Gobseck. Melmoth qui se vante de son « œil qui perce les murailles, voit les trésors », qui a un « regard poignardant qui li[t] dans les âmes » (X, 365 et 350) ; Facino Cane qui, lui aussi, voit l'or à travers les

1. Ainsi de la cousine Bette « devenue le Mohican dont les pièges sont inévitables, dont la dissimulation est impénétrable » (VII, 152).

© SEDES Balzac ou le tentation de l'impossible

murailles, et réussira à s'évader des Plombs de Venise en faisant une « excavation » pour finir par « déboucher » dans la salle du Trésor ; Gobseck, enfin, qui, à la « curiosité scientifique, espèce de lutte où l'homme a toujours le dessous », préfère « la pénétration de tous les ressorts qui font mouvoir l'Humanité » (II, 970).

Avec ces êtres fantastiques dotés de pouvoirs extraordinaires, nous voilà bien loin au-dessus de la norme de l'observateur « réaliste » balzacien, voyeur avisé mais moyennement perspicace, pour maintenir la vraisemblance. Loin aussi de ces observateurs professionnels, que sont ceux que Balzac appelle les « trois robes noires » – médecins, hommes de loi et prêtres – particulièrement experts parce qu'ils « entrent partout sans rien craindre » (*Le Colonel Chabert*, III, 323), mais condamnés au scepticisme à force de contempler à nu les plaies de la société. Nous voici aux échelons suprêmes de la hiérarchie de la « seconde vue ». Dans ce sublime Éden de l'observation effractive, quand on connaît un peu les logiques balzaciennes, on sait qu'on ne peut pas rester longtemps sans rencontrer ces personnages-phares, « créations » plus que « créatures », que sont les « artistes ».

On l'a vu, c'est un des traits de l'anti-artiste balzacien par excellence (Pierre Grassou) que de vivre par casiers, enveloppé de voiles protecteurs. Au contraire, les vrais artistes sont des « paniers percés » (l'expression est ici à prendre, en partie au moins, dans son sens propre). Excessifs et « excentriques » comme Joseph Bridau, tourmentés comme lui par cette « abondance de sang » et par « cette violence de pensée [...] à laquelle se reconnaissent les grands artistes » (*Pierre Grassou*, VI, 1096), ce sont des êtres de démesure, toujours outrés, habitués à passer les bornes, soit de manière perverse, soit de manière révoltée. Aussi est-ce une sorte de prodige que, dans l'éducation qu'il a donnée à l'impétueux Sarrasine, Bouchardon ait réussi à « maintenir dans de justes bornes la fougue extraordinaire de l'artiste », en en « étouffa[nt] l'énergie par des travaux continus » (*Sarrasine*, VI, 1059).

Mais ce n'est pas seulement en tant que créature, c'est aussi en tant que créateur que l'artiste balzacien est un héros de la subversion des limites. Les divers arts, chez Balzac, se voient ramenés tant bien que mal à la topologie de l'effraction. Si la musique est bien définie chez lui comme un art de l'infini [1], elle n'en est pas moins donnée aussi comme un art effractif. Pratiquée par Gambara, c'est en effet « l'art qui pénètre le plus avant dans notre âme », l'art qui « va bien au-delà » (*Gambara*, X, 479), au-delà de la simple sensation. Dans le même esprit, les dilettanti de *Massimilla Doni* conviennent que « la voix de Genovese s'empare des fibres » et que « celle de la Tinti s'attaque au sang ». D'une manière plus conforme à sa pratique ordinaire, c'est aussi une version effractive de la sculpture que nous trouvons dans *Sarrasine*. Dans le ciseau qui est l'emblème de sa profession, le désir érotique du jeune sculpteur trouve une sorte d'instrument à tout faire : outil technique, vecteur phallique de jouissance, instrument de connaissance (avec quoi fouiller le vide zambinellien) et engin de mort (le ciseau devient facilement un poignard). Mais c'est plus encore à propos du peintre Frenhofer que Balzac développe sa conception effractive de l'art, paradoxalement projetée sur la peinture (qui est pourtant, en principe, si l'on croit les catégories de Michel-Ange, un art qui procède *via di porre*, et non, comme la sculpture, *via di levare*).

1. C'est la thèse que soutient *Massimila Doni* : « Les autres arts imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes [...] Là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur la nature entière qu'elle a le pouvoir de nous exprimer » (X, 588).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Ce que veut Frenhoher, c'est « forcer l'arcane de la nature ». La peinture n'est donc pas simple représentation, simple copie, mais une entreprise de connaissance qui a l'ambition de percer à jour le mystère divin, de trouver le sens caché, le « sens intime » en refusant de se fier aux apparents contours, que seuls les peintres novices reproduisent. D'où le fier refus du scolaire tracé, assignant au dessin de pesantes limites, que proclame l'auteur de *La Belle Noiseuse :* « Je n'ai pas marqué sèchement les bords extérieurs de ma figure et fait ressortir jusqu'au moindre détail anatomique, car le corps humain ne finit pas par des lignes [...]. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! » (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, X, 424)

Si le vrai peintre méprise les contours, c'est qu'il ne se soucie pas de l'apparence : c'est un « lutteur » qui a pour mission de « presser » la beauté, de « l'enlacer pour la forcer à se rendre » (X, 418), de persévérer « jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit » (X, 419). Il lui faut aller sous l'enveloppe de la forme : et, pour mieux symboliser son désir de transgression des limites, Frenhofer rêve d'être un nouveau Prométhée, mais aussi un nouvel Orphée descendant « dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie » (X, 426). De même, pour apprendre son art, il a « analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien » (X, 424). Et c'est à une autre dénudation, érotique celle-là, qu'il voudra avoir recours, sur la personne d'un modèle idéal, la maîtresse de Poussin, pour tenter d'achever enfin son œuvre interminable. Manière on ne peut plus claire de symboliser l'étroite parenté entre ces deux entreprises passionnées de dévoilement : l'amour physique et la création picturale. Ce que rappelle une sorte d'apophtegme : « La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants » (X, 431).

Cette topologie de l'effraction se retrouve, bien entendu, lorsque Balzac évoque cet autre personnage mythologique de son panthéon : l'écrivain. Là non plus, il n'est pas le seul à le faire. Il rencontre ainsi, en fait, l'une des cinq grandes scénographies auctoriales que le romantisme a définies et qu'on retrouve tant chez Musset, chez Gautier, que chez Hugo. Musset qui ne cesse de représenter l'écrivain comme un plongeur, allant sous la jupe de l'humanité, fouillant le monde comme un « espion de Dieu ». Hugo qui, dans *William Shakespeare* (1864), finira par définir les génies comme des « êtres impétueux, tumultueux, violents, emportés, extrêmes, chevaucheurs des galops ailés, franchisseurs de limites, [...] passant les bornes »[1], et qui assigne comme mot d'ordre aux poètes cette « loi mystérieuse : aller au-delà »[2].

Portrait de l'écrivain en plongeur

Balzac, qui définit le génie comme un don de « seconde vue »[3], fait partie, lui aussi, de ceux qui explorent cet imaginaire de l'effraction et qui font de l'écrivain idéal un transgresseur de limites, d'allure prométhéenne. Il attribue à l'emblématique Louis Lambert un « regard perçant », preuve de son « don de spécialité », au sens étymologique du mot, ainsi que des « sensations intuitives » qui ont « cette acuité qui doit appartenir aux perceptions intellectuelles des grands poètes, et les faire souvent approcher de la folie » (*Louis Lambert*, XI, 615).

1. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, CFL, t. XII, p. 259.
2. « Autres carnets, Albums, Journaux », 1863, *ibid.*, t. XII, p. 1555.
3. « Préface » de *La Peau de chagrin*, X, p. 50. Voir aussi *Louis Lambert*, XI, 593.

© SEDES – Balzac ou le tentation de l'impossible

Aux côtés du « médecin » et du « magistrat », il range celui qu'il appelle « l'auteur » dans la catégorie de ces observateurs particulièrement experts, capables de comprendre tout un drame à partir de quelques maigres symptômes [1] : véritables Cuvier de la vie quotidienne. Il convoque (ou fait convoquer par ses divers « porte-pensée ») un Panthéon d'écrivains transgresseurs, depuis Walter Scott qui avait un « trop perçant coup d'œil » [2] jusqu'à Diderot, auteur du *Neveu de Rameau*, « ce livre, débraillé tout exprès, pour montrer des plaies » (*La Maison Nucingen*, VI, 331). Il rêve d'un style qui serait comme un scalpel, et qui « sonde[rait] le cœur humain » [3]. Et il lui arrive de s'imaginer en Trilby qui, pour « divulguer quelques secrets de l'amour », se glisserait « sous les lambris d'une chambre à coucher » (*Ferragus*, V, 838). Ce qui ne manque pas de rappeler la connotation érotique qui hante souvent ce rêve de l'effraction, et ce qui explique aussi que Balzac cherche parfois du côté du mythe de Pygmalion de quoi accomplir son fantasme.

Pourtant, si l'on veut essayer de distinguer en quoi l'écrivain effractif et transgresseur tel que le définit Balzac est spécifique, ce n'est pas dans cette seule direction qu'il faut aller. Ce n'est pas un mythe archaïque qu'il veut construire, mais une fable moderne. Pour la réaliser, il convoque diverses figures : le médecin qui, armé de « l'avide scalpel du XIXe siècle », « fouill[e] les recoins les plus obscurs du cœur » (*La Muse du département*, IV, 649), « tâte le pouls à [son] époque, [...] étudi[e] ses humeurs » [4] ; le mineur qui a de la « peine à extraire l'or de la mine » (comparé explicitement au poète dans *Illusions perdues* [5]) ; et enfin le plongeur, un « plongeur » que *Le Père Goriot* qualifie de « littéraire », pour bien arrimer la métaphore :

> Mais Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. [...] quelque nombreux et intéressés que soient les explorateurs de cette mer, il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un antre inconnu, des fleurs, des perles, des monstres, quelque chose d'inouï, oublié par les plongeurs littéraires. La Maison Vauquer est une de ces monstruosités curieuses (III, 59).

On n'a pas assez remarqué, à mon gré, ce portrait de l'écrivain en plongeur, par lequel Balzac rejoint nettement le fantasme par excellence de Lorenzaccio [6].

1. Voir *Le Colonel Chabert* : « Un médecin, un auteur, un magistrat eussent pressenti tout un drame à l'aspect de cette sublime horreur [...] » (III, 322).

2. Félix Davin, « Introduction » aux *Etudes de mœurs au XIXe siècle*, 1835, I, 1152.

3. C'est la métaphore à laquelle il a recours quand il veut justifier le recours au récit à la première personne, au détriment du style épistolaire : « Le *je* sonde le cœur humain aussi profondément que le style épistolaire et n'en a pas les longueurs » (« Préface » du *Lys dans la vallée*, IX, p. 916). – J'ai évoqué d'autres références balzaciennes à cette stylistique de l'effraction dans ma contribution à un récent colloque sur « Le style de Balzac » (« Balzac stylisticien », communication au colloque du GIRB, Maison de Balzac, juin 1996, à paraître).

4. « A Madame la comtesse E... », dans *Revue parisienne*, 25 septembre 1840, *Œuvres complètes*, Club de l'Honnête homme, t. XXVIII, p. 146. Voir aussi ce que dit de lui Sainte-Beuve : « M. de Balzac [...] s'est introduit auprès du sexe sur le pied de confident consolateur, d'un confesseur un peu médecin ; il sait beaucoup de choses des femmes, leurs secrets sensibles ou sensuels [...]. C'est comme un docteur encore jeune qui a une entrée dans la ruelle et dans l'alcôve » (« M. de Balzac, 1834. *La Recherche de l'absolu* », dans *Portraits contemporains*, Calmann Lévy, t. II, p. 328-329).

5. « Le mineur a moins de peine à extraire l'or de la mine, que nous n'en avons à arracher nos images aux entrailles de la plus ingrate des langues » (*Illusions perdues*, V, 207).

6. Je me permets ici de renvoyer à mon article : « Le rêve du plongeur », dans *Cahiers Textuels*, n° 8, « *Lorenzaccio* » (février 1991), pp. 85-111.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Influence ? Peut-être. En tout cas, les dates de parution des deux ouvrages – août 1834 pour la pièce de Musset, mars 1835 pour *Le Père Goriot* – autorisent à le penser. Et c'est aussi ce qu'on est tenté de dire à propos des diverses affleurements chez Gautier de ce « rêve du plongeur »[1]. Mais chez Balzac ce fantasme se décline dans un registre moins poétique, moins sublime. C'est ce qui apparaît dans les autres reprises plus discrètes de ce même imaginaire que Balzac place, de manière signalétique, dans sa « préface » aux *Scènes de la vie privée* (1830), comme dans sa « préface » d'*Eugénie Grandet* (1833). Là, plus de véritable cadre marin : de la plongée, il ne reste plus que le mouvement quasi abstrait. Le plongeur n'est plus qu'un patient observateur qui vise à franchir le mur de la vie privée ; c'est un « peintre littéraire » qui a l'ambition de faire « le tableau vrai de mœurs que les familles ensevelissent aujourd'hui dans l'ombre » (« Préface » des *Scènes de la vie privée*, 1830, t. I, p. 1173) ; c'est un « peintre de Mœurs » qui a osé initier son public « aux intérieurs vraiment curieux de certaines existences parisiennes » (*La Bourse*, I, 420) ; c'est un écumeur des mers calmes de la province, où « des existences, tranquilles à la superficie », sont ravagées « secrètement par de tumultueuses passions » (« Préface » d'*Eugénie Grandet*, 1833, III, 1025). Son ambition est de « sonder une nature creuse en apparence, mais que l'examen trouve pleine et riche sous une écorce unie » ; et il sait d'avance que, pour y parvenir, il lui faudra « une multitude de préparations » (III, 1025). Le plongeur n'est plus un héros, ni un Maître, qui se risquerait sur une mer orageuse : c'est un patient esclave, qui s'alloue pour territoire d'exploration des zones négligées et sans lustre. Mais il n'en conquiert pas moins, grâce à son expérience topologique de la plongée, le statut viril qui est habituellement celui de l'observateur au regard perçant. D'où les rodomontades, lorsque Balzac se flatte d'être un véritable créateur qui, malgré les critiques « eunuques », fait « acte viril », à la différence de la « superbe littérature de Paris » qui « veut son drame tout fait » (III, 1026).

Ce n'est pas le moment d'explorer ici dans tous ses nombreux recoins un tel imaginaire auctorial. Remarquons simplement que c'est bien dans cette direction que Félix Davin, « serinetté » d'assez près sans doute par Balzac, lancera les lecteurs, dans son « Introduction » aux *Etudes de mœurs au XIXe siècle* (1835) : il nous y présente Balzac comme un « observateur sagace et profond », qui, en épiant « incessamment la nature » (I, 1171), « a sondé tous les chastes et divins mystères » des femmes (I, 1158), « osé plonger son scalpel dans le sentiment de la maternité » (I, 1162), « pénétré [...] intimement dans les mystères de l'amour » (I, 1158) ; qui est allé chercher le drame « dans la famille, autour du foyer », et qui, « fouillant sous ces enveloppes en apparence si uniformes et si calmes », « creuse [d]es habitudes, anatomise [d]es gestes »[2]. De même, l'« Avant-propos de l'Editeur » au *Provincial à Paris* continuera encore, en 1847, de vanter ses capacités de « médecin armé d'une sonde » : « Nul auteur n'a sondé plus profondément que M. de Balzac les mille replis du cœur humain ; il a touché en se jouant à toutes les plaies de la société » (VII, 1711). De quoi encourager les méchancetés bien ciblées de Sainte-Beuve, qui aime à faire de Balzac un médecin choyant les maladies secrètes des femmes, mais qui sait pourtant reconnaître en lui un frère en acuité morbide.

1. Je me propose d'explorer par ailleurs ce fantasme auctorial romantique, chez les divers auteurs et dans ses diverses latitudes.

2. Félix Davin, « Introduction » aux *Etudes philosophiques*, 1834, X, 1208.

© SEDES – Balzac ou le tentation de l'impossible

Ce qui constitue la nouveauté de cette dernière sonnerie de clairon, c'est que Balzac va faire ainsi verser au compte de l'instance auctoriale les propos que tenait Lousteau, dans *Illusions perdues*, sur les infâmes coulisses de la vie littéraire, et les généraliser. Les dessous sont toujours fétides et ont des relents de cuisine : Vautrin le savait déjà, dès 1835. Mais il a fallu progresser dans l'expérience du désenchantement pour ce ne soit plus là simple philosophie de bagne, mais vérité commune, proposée à la sonde de l'écrivain. Nous voici loin des chatoyants émois sensuels qui semblaient être à l'origine de ce fantasme de l'effraction. Fétides sont immanquablement ces dessous qui promettaient tant. Mais Balzac, génie *bifrons*, est un maître en réversibilité. Réversibilité toute relative d'ailleurs, puisque, si la connotation varie (passant de l'excitant au fétide), la structure demeure. N'est-ce pas là le signe manifeste qu'une bonne partie de l'imaginaire balzacien est bien articulé autour d'elle ?

D'où l'angoisse et l'impression de vide délétère lorsque viendront à manquer ces limites – détestées, mais nécessaires parce que fondamentalement structurantes. Qu'advient-il lorsque, l'âge venant, la vue se lassant et l'Histoire se délitant, se dérobent ces machines à fantasmes que sont ces limites insupportables, mais si excitantes à franchir ? C'est la question que va affronter la seconde partie du diptyque dont j'ai esquissé le premier volet.

José-Luis Diaz

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Brigitte Diaz

Sans limites

La pensée de la limite est à la fois une force structurante de *La Comédie humaine* et un concept efficace pour la comprendre. Qu'elle soit soulignée par un Balzac paranoïaque qui reconstruit dans ses moindres détails la cartographie sociale, contournée artistement par les sinueuses modulations de l'arabesque, ou encore transgressée héroïquement dans le *forcing* de l'effraction, la limite est toujours là – en positif ou en négatif – qui circonscrit les espaces de l'univers balzacien et assigne à chacun sa place sur l'échiquier social ainsi dessiné. Permettant d'opérer le partage rassurant entre la cohésion d'un ensemble et ses marges ténébreuses, la limite génère aussi virtuellement quantité de modalités de passage, qui vont de l'insinuation frauduleuse à l'effraction violente en passant par toutes les formes de la transgression. Le concept de limite permet à Balzac de penser une certaine forme de totalité, et, paradoxalement, de produire de la plénitude à travers ce que Roland Barthes appelait un « texte-œuf ». Reprenant une autre formule de Barthes, c'est plutôt « le trouble catastrophique de cette plénitude » [1] que j'aimerais pour ma part évoquer – ou, si l'on veut, les limites de la limite. Car il arrive aussi, dans l'univers et dans le texte balzacien, que la limite se distende, s'effiloche, s'efface, produisant non plus du plein et du sens mais du neutre, du vague, de l'informe.

L'ESPACE BROUILLÉ

Cette asthénie des limites se manifeste déjà sporadiquement dans les premières œuvres. On en perçoit des symptômes dans le tableau qui inaugure *La Fille aux yeux d'or* d'une société indifférenciée « où tout est toléré », où la « jeunesse blafarde » se confond avec la « caducité fardée », comme dans la névrose du vide qui ronge la femme de trente ans, ou encore dans la puissance contagieuse de la castration qui anéantit Sarrasine. Mais à partir des années 1840 elle prend les allures d'une pandémie qui ravage peu à peu le monde balzacien. On en observerait les effets pernicieux aussi bien sur la scène privée de la vie de l'écrivain que dans ses dernières productions romanesques. La correspondance avec Madame Hanska, dans les années 1846 et 1847 où Balzac écrit ses *Parents pauvres*, le montre en « lutteur brisé », « fatigué de la vie de lièvre poursuivi qu'il mène » (14 juillet 1846) [2], condamné à produire sans fin, pour remplir les caisses et combler les déficits de gloire et, dans le même temps, incertain sur sa capacité à excéder ses propres forces : « J'ai souvent touché aux limites des forces physiques, écrit-il à Madame Hanska, me voilà au bout des forces morales, je connais l'évanouissement de la pensée » (t. I, p. 258, 11 décembre 1846).

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 206.

2. Dans *Lettres à Madame Hanska*, éd. Roger Pierrot, Les Éditions du Delta, 1969, t. III, p. 274.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Les œuvres des dix dernières années de la vie de Balzac subissent le contrecoup de cet avachissement. D'un côté, l'univers mis en scène se délite, l'autorité symbolique s'y présente en instance de dissolution, de l'autre, la dynamique narrative s'essouffle ou s'emballe, cherchant dans le procédé un peu automatique de « diplopie » [1], comme dans *Les Parents pauvres*, une incertaine énergie. Tout se passe comme si, au moment même où Balzac verrouille fantasmatiquement le système *Comédie humaine*, celui-ci se trouvait exposé aux ravages d'une entropie croissante. Sans m'attarder sur les effets pervers qu'elle génère sur le texte lui-même, c'est sur le plan des représentations que je chercherai les différents avatars de cette confusion des limites.

La société de la monarchie de Juillet finissante dégénère au rythme des hoquets d'une Histoire qui s'enraye et se répète en se parodiant. « L'Empire s'en va ! Je vais saluer l'Empire » (*La Cousine Bette*, VII, 122), s'exclame la flamboyante Josépha devant la déroute du « bel Hulot démantelé ». « France, ton café fout le camp ! », aurait-on envie d'ajouter – citant une autre Josépha, la Pompadour —, à considérer la scène sociale gangrenée qu'exhibent les romans de la fin, de *Splendeurs et misères* au *Cousin Pons*. Ce « démantèlement » est d'abord sensible sur le plan topographique. Si la province, frileusement respectueuse des limites constitutives de l'ordre social, est, elle, menacée par un trop de limites qui la fige dans une paralysie mortelle, comme la petite ville d'Issoudun dont « la décadence s'explique par [un] esprit d'immobilisme poussé jusqu'à l'ineptie » (*La Rabouilleuse*, IV, 361) qui « aurait engourdi Napoléon » lui-même, la capitale est menacée par une autre pathologie. L'espace s'y brouille dans la coexistence désordonnée de l'ancien et du nouveau, du riche et du pauvre, du luxueux et du sordide. Ainsi, le quartier du vieux Louvre dans le Paris de *La Cousine Bette* exhibe-t-il disgracieusement les coutures de l'Histoire. En chantier depuis la rénovation entreprise par Napoléon, il figure une résurgence de barbarie au cœur de la civilisation la plus brillante. Déstabilisées, les limites topographiques font de la ville un palimpseste illisible, ou plutôt, en une sorte de gigantesque « *cabajoutis* », à l'image du taudis où se terre Ferragus, « vrai fouillis où l'on a jeté pêle-mêle les choses les plus discordantes » (*Ferragus*, V, 866). Aussi inesthétique soit-elle, cette juxtaposition criarde au cœur de la ville de territoires hétéroclites préserve malgré tout des limites zigzagantes, mais elles sont si mouvantes qu'elles sont appelées à s'effacer à leur tour dans d'incontrôlables mutations. Car il y a dans la ville une autre ville, il y a de l'autre dans le même. La géographie fantasmatique de *Splendeurs et misères des courtisanes* et des *Parents pauvres* témoigne d'une inquiétante porosité de l'espace. C'est d'abord l'intrusion sur le devant de la scène romanesque de la ville naguère déjetée hors les murs, petite Pologne et autre Faubourg, infiltrant frauduleusement l'espace officiel, mais aussi happée par lui. Les bijoux que Hulot, dans ses pérégrinations libidineuses, s'en va extraire de ce fumier social sont les métaphores mêmes de cette ville hybride, « héritière des Ninive, des Babylone et de la Rome impériale » (*La Cousine Bette*, VII, 362). C'est l'émergence insidieuse de la ville souterraine, enfouie sous l'autre, celle « des ombres, des larves, des morts » (*Ferragus*, V, 898), dont le cimetière du Père Lachaise figurerait l'image « microscopique ». C'est encore la ville cancer qui développe de monstrueuses excroissances où vont s'enfouir les Topinard, les Schmucke et autres rebuts de la société [2]. Comme d'informes nappes phréatiques, des zones « sans nom » s'étalent au

1. Pour reprendre la formule d'Anne-Marie Meininger.

2. « Schmucke suivit comme un mouton Topinard, qui le conduisit dans une de ces affreuses localités qu'on pourrait appeler les cancers de Paris » (*Le Cousin Pons*, VII, 750).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

cœur de la cité, tel ce terrain vague « entre la grille sud du Luxembourg et la grille nord de l'Observatoire, espace sans genre, espace neutre dans Paris », où « Paris n'est plus [...] et [...] Paris est encore » (*Ferragus*, V, 901).

MELTING POT

Certes, ces *no man's land* nichés au cœur de la ville, sont encore circonscrits, mais de façon précaire. Enterrées, nous dit-on, par l'exhaussement de la place, les maisons délabrées du vieux Louvre, véritables tombeaux vivants, sont encore limitées par « une ceinture de marais du côté de la rue Richelieu », « un océan de pavés moutonnants du côté des Tuileries » (*La Cousine Bette*, VII, 100). Pour le moins flottantes, ces limites-là tendent à se liquéfier. Enlacée par « l'enceinte de boue » (*La Fille aux yeux d'or*, V, 1041) que forment à sa périphérie les cabarets, la ville vit sous la menace constante d'un épanchement cloacal. D'autant qu'elle est aussi investie de l'intérieur : dans son ventre « se remue et s'agite un âcre et fielleux mouvement intestinal » (V, 1046), celui des affaires et des intérêts. Pire encore, elle est livrée tout entière à la « délétère influence » des bas-fonds, car les « quarante mille maisons de cette grande ville baignent leurs pieds en des immondices que le pouvoir n'a pas encore voulu enceindre de murs de béton qui pussent empêcher la plus fétide boue de filtrer à travers le sol, d'y empoisonner les puits et de continuer souterrainement à Lutèce son nom célèbre » (V, 1050). Sous les pavés, le cloaque...

Raturée ou liquéfiée, la limite topographique n'assure plus son rôle de discriminant social. Le quadrillage commode qui permettait naguère à l'arpenteur balzacien d'assigner à chaque caste sa place a perdu de son efficacité. Dans un Paris qui n'est plus qu'un « bazar mouvant et tumultueux » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 624), où « chaque sphère jette tout son frai dans sa sphère supérieure » (*Ferragus*, V, 1046), les signes sociaux les plus élémentaires ont tendance à s'estomper : « la voiture tend à se mettre au-dessous du piéton et bientôt le fantassin éclaboussera le riche dans sa voiture basse » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 425), tandisque l'uniforme de l'habit noir gomme les différences de classe. Or, comme s'en désole Balzac, dans la « préface » de *Splendeurs et misères des courtisanes*, « ce qui est dans les habits et dans les roues anime également les esprits, vit dans les manières et dans les mœurs » (VI, 425). L'ordre social se corrompt notamment du fait de la promiscuité douteuse entre l'ancien personnel aristocratique et la troupe des nouveaux riches. Le salon de Josépha constitue un de ces *melting pots* d'un nouveau genre où se brasse une population hétéroclite de filles, de grands seigneurs et de parvenus. Mais c'est la ville tout entière qui, comme un gigantesque lupanar, favorise les accouplements les plus improbables : « le vice soude perpétuellement le riche au pauvre, le grand au petit. L'impératrice consulte mademoiselle Le Normand. Le grand seigneur trouve un Ramponneau de siècle en siècle » (VI, 606).

Dans cette société à géométrie variable, la logique de la circulation, naguère énergétique, s'emballe pour produire à présent du vide. Perdant leur ancrage dans un ensemble constitutif (nation, classe, famille, et même sexe), les individus poursuivent en électrons libres d'imprévisibles trajectoires : « après avoir fait faillite dans son quartier, un marchand reparaît en nabab ou en dandy aux Champs Elysées impunément » (VI, 676), comme s'en réjouit Madame du Val-Noble. Dans ce palais kitsch de la métempsycose, les identités se dissolvent en une pluralité vibrionnante mais mortifère. Processus inquiétant que Balzac avait déjà décrit dans *Ferragus* : le « Ferragus d'Ida,

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

l'habitant de la rue Soly, le Bourignard de Justin, le forçat de la police » (V, 832), bref, Ferragus XXIII, chef des Dévorants, échoue en « débris humain », « être béant sans idée dans le regard, sans appui précis dans la démarche », dans un « lieu sans nom » (V, 902-3), près du jardin du Luxembourg. Le baron Hulot, naguère chef de famille, dégénère au fil de ses métamorphoses en « père sans argent et sans honneur », bon, comme le dit Josépha, « à être empaillé et mis derrière un vitrage » (*La Cousine Bette*, VII, 360). Au terme de ses dérisoires réincarnations en père Thoul, en père Thorec, et finalement en père Vyder – le signifiant ne manque pas d'éloquence – ne reste qu'un spectre, une créature sans âge, sans sexe, au visage « pâle et ridée comme celui d'une vieille femme » (VII, 391), rien qu'un « vieillard complètement détruit » (VII, 449).

DÉGÉNÉRESCENCES

Autre conséquence de la liquéfaction des limites symboliques, le clonage dérisoire des identités dans les *Parents pauvres* : Beauvisage est un double parodique de Crevel qui lui-même copie Hulot lequel n'est qu'une pâle copie de son frère. Les femmes, dans *La Cousine Bette*, se dupliquent en une chaîne de créatures dégradées qui part de la sublime Adeline pour s'achever momentanément dans l'épaisse Agathe. Il n'y a plus que des simulacres qui évincent les modèles originaux : le maréchal Hulot, dernière incarnation d'un ordre symbolique fort, s'efface d'une Histoire où la noblesse du nom n'oblige plus à rien.

Balzac montre comment cette logique négatrice du simulacre frappe aussi les valeurs esthétiques, ainsi Crevel – représentant arrogant du nouvel ordre bourgeois – est-il fier de son salon, millième reproduction du fameux salon blanc et or de Grindot. La littérature, quant à elle, se débite à présent en tranches feuilletonesques qui reproduisent à l'infini les mêmes indigents schémas. Certes, c'est aussi en résistance à cette dégradation que Balzac – dans un geste cette fois-ci conquérant – entreprend de jouer sur le terrain des « faux dieux de cette littérature bâtarde », comme il l'écrit à Madame Hanska [1], c'est-à-dire, les Sue, Soulié et autres Dumas. Mais s'il ne faut pas ignorer non plus les limites qu'il impose dans le texte au effets divers de dissolution qu'il met en scène, il n'en reste pas moins que c'est ce principe de dissolution qui prime dans les œuvres de la fin.

Sur le plan social, ces dégénérescences individuelles sont le symptôme de ce que Balzac appelle dans la « préface » de *Splendeurs et misères des courtisanes* l'« effacement des mœurs » : « Il y a dix ans, écrit-il, l'auteur de ce livre écrivait qu'il n'y avait plus que des nuances ; mais aujourd'hui les nuances disparaissent, les distances se suppriment de jour en jour » (VI, 425). S'ouvre l'ère de l'indifférencié. Les institutions, naguère garantes de la pérennité des limites imposées par la loi, sont les premières à les gommer. La justice s'incline devant un forçat et le consacre chef de la police ; l'ordre règne à Paris grâce à une mafia souterraine ; « l'ange et de démon chassent de compagnie » [2] ; le « doigt de Dieu » se confond avec celui d'un Brésilien farouche [3] ; l'ex *dab* du bagne est promu *dab* de la Justice, parce que celle-ci a intérêt à calmer le dépit amoureux d'une Mme de Sérisy. Triste temps que celui où la raison d'État se résume à « un soupir de travers poussé par une femelle » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 933), c'est Vautrin qui le dit...

1. *Op. cit.*, t. III, 16 juin 1846, p. 216.

2. Selon le titre du chapitre 106 de *La Cousine Bette*.

3. Selon le titre du chapitre 121 de *La Cousine Bette* : « Le doigt de Dieu et celui du Brésilien ».

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Générée par ces délitements du tissu social, une population interlope de marginaux envahit la scène. Exclus tant que la limite avait force de loi, ils réinvestissent l'espace quand celle-ci vient à faiblir, appliquant la stratégie du petit paysan, « cet infatigable sapeur, ce rongeur qui morcelle et divise le sol » (*Les Paysans*, IX, 49). Parmi ces *outsiders*, plusieurs figures se dégagent. Evincé du cercle familial, il y a d'abord le bâtard cynique, comme Maxence Gilet. Exclu du monde bourgeois, il a décidé de vivre à ses crochets et jouit paradoxalement d'un grand prestige auprès des jeunes gens de bonne famille d'Issoudun qu'il a enrôlés dans sa troupe des *Chevaliers de la désœuvrance*. Son Graal dérisoire, c'est la perturbation du petit monde provincial qui le fait vivre : portes murées nuitamment, cheminées bouchées, ou encore grains dévastés par des colonies de rats et de pigeons lancées sur les réserves. Cette dernière anecdote écrit la parabole de ce nouveau poison social qu'est le parasite. Mais les parasites, on le sait, ne sont pas à l'abri de leurs congénères. Si Maxence Gilet vit aux crochets de Flore Brazier, qui elle-même vampirise Rouget, il est finalement supplanté par Philippe Bridau, faux bon fils, qui lui-même finira la gorge tranchée par les Arabes qu'il était venu coloniser. Le cousin Pons, de son côté, est assiégé par la Cibot qui se fait piéger par Fraisier, tandis que Rémonencq se prend à son propre piège en avalant le petit verre de vitriol qu'il destinait à sa gracieuse épouse... Contrairement à ce que dit le copiste, cette fin ne « prouve pas en faveur de la Providence » (*Le Cousin Pons*, VII, 765), mais illustre de façon à la fois bouffonne et tragique l'absurde dérèglement qui préside dorénavant aux destinées individuelles et collectives.

Naguère organisme cohérent, la société assiste impuissante à la prolifération désordonnée de ses cellules. De cet emballement, la cousine Bette est un cas exemplaire. « Fille passionnée à vide » (VII, 151), qui allie la sauvagerie du Corse à la ruse du Mohican, elle met son énergie de vierge folle au service de la ruine universelle. Laideron immolé par la famille sur l'autel de la beauté d'Adeline, la « fourmi » – comme l'appelle Valérie – regagne le terrain en sapant consciencieusement les assises familiales. Elle est un parasite à tous les sens du terme : organisme vorace qui se nourrit de la substance de son hôte, mais aussi onde perturbatrice qui pervertit et falsifie les informations.

Forces de déliaison

Contrairement aux grands exclus de l'Histoire qui, comme Chabert, se battaient pour la reconquête légitime de leur statut social, les laissés pour compte de cette société en déréliction ont fait leur deuil de toute reconnaissance. Pour eux, l'heure n'est plus à la conquête glorieuse ni au corps à corps héroïque avec la société. Pourtant, échappant à l'asthénie d'une société exsangue, ces parias sont encore animés, eux, par la vigueur de leur ressentiment ; sans doute parce que, comme le note Balzac dans la « préface » de *Splendeurs et misères des courtisanes*, « il n'y a plus d'énergie que dans les êtres séparés de la société ». Néanmoins, solitaires ou en bande, ils ne sont que les agents de la « dés-œuvrance » : pures forces négatives qui défont malignement ce que d'autres ont construit, encouragés dans leur travail de sape par l'affaissement des barrières sociales et symboliques. Il n'est plus guère besoin en effet de les forcer : le corsage débordant d'Agathe Piquetard suffit à l'instituer baronne Hulot. L'ambition s'est dépouillée de son énergie constructive en se désolidarisant des intérêts collectifs ; elle se limite à présent à une simple vengeance, et encore, que l'on gère par procuration :

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

pour mettre en échec la société, Vautrin a Lucien, son cavalier, ou plutôt sa « dame » comme dit Corentin, Bette a sa Valérie. Les femmes sont devenues les agents essentiels de ces saturnales de la confusion.

Il fut un temps où Balzac assignait aux femmes le rôle – ingrat ou majestueux – de gardiennes du territoire familial et social. En dépit de ses tentations Mme de Mortsauf est la vestale du foyer familial ; la duchesse de Langeais, incarnation dédaigneuse du faubourg Saint-Germain, veille orgueilleusement à faire respecter les frontières hautaines qui la séparent du reste du monde, comme, plus tard, elle oppose au désir de Montriveau d'infranchissables falaises, tandis que la duchesse de Beauséant initie les jeunes gens de qualité aux rites de passage qui permettent d'accéder aux plus hautes sphères. A l'inverse, les créatures féminines que Balzac déchaîne comme les dix plaies d'Egypte dans ses ultimes romans ne sont plus que des forces de déliaison.

Créatures hybrides, issues, le plus souvent, d'une filiation douteuse, bâtarde comme Valérie Marneffe, enfant abandonnée comme Flore Brazier ou Esther, fille du peuple comme Olympe Bijou, Attala Judici, Agathe Piquetard, ces « parias femelles » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 643) sont en suspension dans l'espace social parce qu'elles sont susceptibles – comme Asie, tour à tour digne baronne ou marchande à la toilette – d'y occuper toutes les places : c'est leur « privilège d'être partout chez soi » écrit Balzac, « qu'elles partagent avec les voleurs et les rois » (VI, 451). Filles sans père et sans loi, leur manque d'armature symbolique fait d'elles des créatures malléables offertes à toutes les mystifications et toutes les manipulations : Esther passe du dernier degré de la prostitution à la sainteté d'une Madeleine repentante et vice versa ; Valérie navigue entre la femme comme il faut et l'odalisque lascive... Les métamorphoses de ces Protées féminins n'ont pourtant rien de féerique, leur capacité à se réincarner n'étant que l'effet de l'informe qui les constitue. Issue de la lignée fangeuse des Pompadour et des du Barry, ces filles, comme Ida Gruget, « se font à Paris comme la boue [...] comme l'eau de la Seine se fabrique à Paris » (*Ferragus*, V, 850). Balzac les renvoie volontiers au cloaque d'où il les a tirées : Ida se noie dans la Seine, Valérie, « énorme poème de l'odalisque », finit en un énorme tas de boue. Ces filles-là cependant sont faites pour troubler le vivier social. Flore Brazier, la Rabouilleuse, en figure l'archétype. « *Rabouiller* », selon la définition qu'en donne Balzac, c'est « troubler l'eau d'un ruisseau en la faisant bouillonner à l'aide d'une grosse branche, [...] les écrevisses effrayées par cette opération, dont le sens leur échappe, remontent précipitamment le cours d'eau, et dans leur trouble se jettent au milieu des engins que le pêcheur a placés » (*La Rabouilleuse*, IV, 386). Bien des écrevisses finissent dans les paniers des belles rabouilleuses : Rouget, Nucingen, Hulot, Crevel et quelques autres.

La métaphore de la rabouilleuse le signale : c'est le féminin qui commande à présent sournoisement les flux qui perturbent la société. Naguère objet des transactions érotiques, comme Paquita Valdès, les femmes comme Valérie Marneffe ont appris à faire fructifier le capital de désir qu'elles génèrent. « Je veux être aimée comme dix millions ! » (*La Cousine Bette*, VII, 332) déclare Valérie à Crevel tout en s'initiant à la spéculation boursière. La femme devient or, mais cet or-là, pour reprendre la formule du narrateur de *Sarrasine*, « même taché de sang ou de boue [...] ne trahit plus rien et représente tout » (*Sarrasine*, VI, 1046). La femme est une monnaie dont le pouvoir fantasque consacre la déraison sociale.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Bâtards, parasites, courtisanes, ou encore hors-la-loi, tous ces déjetés envahissent progressivement une société avachie et y font sentir leur influence. À l'instar des poisons dont ils usent volontiers, ils enveniment les rapports familiaux et pervertissent les institutions. Plus qu'un thème exotique sorti du bazar du roman feuilleton, le poison, que Balzac exploite abondamment dans *Les Parents pauvres* ou dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, est leur métaphore. C'est avec un poison venant de l'archipel de Java que Vautrin tue son rival Peyrade ; c'est un poison animal, « sexuellement transmissible », dont quelques sauvages brésiliens seraient les porteurs sains, que le baron Montès de Montéjanos fait inoculer à Cidalyse, qui à son tour le lui transmet et qu'il transmet pour finir à Valérie, qui en infecte Crevel. Ce fantasme récurrent du virus, dont Balzac a perçu la logique pernicieuse, figure les nouveaux dangers qui menacent la société : la circulation affolée de l'argent, ou encore la puissance de « ce grand dissolvant social : la misère »[1]. Quant au texte lui-même, celui des *Parents pauvres* notamment, il est lui aussi contaminé par des actants et des motifs radicalement étrangers à son univers naturel – autant de virus narratifs – et il perd, en s'hybridant, sa cohérence générique.

Y aurait-il, dans ces dégénérescences finales, comme un fatal retour du refoulé de *La Comédie humaine*, à savoir la victoire du flou, de l'informe, de l'innommable qui travaille l'Histoire, la société, l'individu ? On serait tenté de le penser. Mais, pour autant, même dans sa « fin de partie », Balzac n'est pas un Beckett du XIXe siècle. *In extremis*, il endigue les hémorragies, restaure les assises de la famille, rétablit un semblant d'ordre, certes avec quelques tours de passe-passe et le clin d'œil du copiste en prime. Cette distance ironique que Balzac prend avec ses propres fictions nous invite à penser que les protocoles de confusion des limites qui constituent la trame des romans de la fin n'annoncent peut-être pas l'apocalypse devant emporter la société ou décréter la mort du texte. On peut y voir aussi la suprême vitalité de l'écrivain qui, à travers cette armée des ombres qu'il déchaîne, envisage de front ses propres apories. Cette résistance à sa propre vision montre suffisamment que Balzac n'est pas prisonnier d'un système mais l'homme d'une pensée en devenir.

Brigitte Diaz

1. C'est ce que suggère le titre du chapitre 58 de *La Cousine Bette* : « Où l'on voit la puissance de ce grand dissolvant social, la misère ».

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

André Vanoncini

Balzac, Tocqueville, Michelet : du roman à l'histoire

Balzac écrit dans *Les Paysans* : « L'historien des mœurs obéit à des lois plus dures que celles qui régissent l'historien des faits ; il doit rendre tout probable, même le vrai ; tandis que, dans le domaine de l'histoire proprement dite, l'impossible est justifié par la raison qu'il est advenu. Les vicissitudes de la vie sociale ou privée sont engendrées par un monde de petites causes qui tiennent à tout »[1]. L'ambition du romancier est ici clairement affichée. Il s'agit de laisser des matériaux romanesques s'imposer par leur évidence et par leur cohérence, dans l'espoir qu'ils acquièrent ainsi la signification incontestable du donné historique.

La question de savoir si Balzac a réussi ou raté son opération divise depuis longtemps les lecteurs de *La Comédie humaine*. Or, il est remarquable que, parmi ces lecteurs convaincus ou réservés, voire déçus, se trouvent aussi des représentants renommés de la science historique moderne. Ces derniers ont étudié, entre autres, le cas des *Paysans*.

Le faux et le vrai

Louis Chevalier, notamment, a écrit une préface du roman, parue en 1975 dans l'édition « folio » (pp. 7-27). L'historien se révèle admiratif devant la vérisimilitude du texte balzacien. Il considère celui-ci comme un précieux document, alors que les pièces d'archives lui paraissent suspectes, parce que souvent maquillées par leurs auteurs. Chevalier n'hésite pas à affirmer que « le récit de Balzac entraîne la certitude, au même titre que le témoignage de Tocqueville » (p. 9). Et pour contraster son argumentation, il mentionne les auteurs qui, à son sens, ont faussé la description du monde rural, Michelet portant ici une responsabilité particulière :

> Aucun historien ne trouvera jamais dans les paysans de Michelet – hormis le talent – ce qu'il découvre dans ceux de Balzac, et qu'il ne cesse de découvrir au fur et à mesure que la recherche historique s'affine [...] (p. 23).

Les appréciations de Chevalier ne sont pas nécessairement partagées par ses collègues. Ainsi E. Le Roy Ladurie n'a-t-il jamais pu approuver entièrement la peinture balzacienne des paysans. Grand connaisseur de la question, cet historien estime que le romancier présente des habitants de la campagne une image déformante, parfois carrément discriminante. Il ne ferait que perpétuer un préjugé de citadin, comme plus tard Maupassant et surtout Zola, dans *La Terre*[2].

1. Éd. « folio », p. 215. Toutes les citations relatives aux *Paysans* renvoient à ce texte.

2. Voir à ce propos avant tout la « préface » que Le Roy Ladurie a écrite pour l'édition « folio » de *La Terre*, p. 19.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

Il semble bien que Balzac, quels que soient ses commentateurs, provoque toujours un débat sur le problème de la vérité ou de l'artifice du monde qu'il représente. Et le fait que *La Comédie humaine* apparaisse aujourd'hui à la majorité des critiques comme un artefact ne les empêche pas de rester sensibles à certains enjeux de sa véridicité. C'est ce qu'avait bien montré déjà l'analyse des *Paysans* proposée par P. Macherey en 1977. Dans son commentaire à lui, bien servi par l'argumentation dialectique, le faux dans la description des paysans devient le meilleur révélateur du vrai historique [1].

Le réflexion que nous proposons de mener par la suite ne vise pas à fournir des preuves supplémentaires en faveur de l'une ou de l'autre des thèses évoquées. Nous chercherons bien davantage à déceler certaines propriétés thématiques et formelles du discours balzacien, propriétés qui ont pu susciter des interprétations divergentes. Louis Chevalier, il y a bien des années, avait déjà esquissé un programme de ce type en écrivant : « A l'historien d'exposer au littéraire en quoi Balzac lui semble possédé du génie de l'observation et de la description sociales ; au littéraire de donner les raisons de cette possession et de cette maîtrise » [2].

Pour actualiser le projet jadis formulé par Chevalier, il nous semble utile d'élargir quelque peu le corpus des œuvres étudiées et de préciser notre cadre méthodologique. Ainsi nous soumettrons à une étude comparative Balzac (*Les Paysans*, 1844 et suiv.), Tocqueville (*L'Ancien Régime et la Révolution*, 1856, et quelques textes annexes [3]), Michelet, (*Le Peuple*, 1846). Le rapprochement de ces auteurs nous est suggéré d'un côté parce qu'ils ont publié leurs œuvres à quelques années de distance seulement [4], de l'autre côté parce qu'ils partagent un sujet, tout en lui imposant une formulation spécifique, comme l'a justement signalé Chevalier. Sur un plan plus technique, notre démarche peut profiter du fait que, depuis une vingtaine d'années, les frontières entre la fiction romanesque et l'Histoire sont devenues perméables. Des analystes du discours comme H. White et P. Ricoeur ou, plus récemment, G. Genette ont montré, en effet, que rien n'interdisait d'observer les mécanismes du récit à l'intérieur d'un ouvrage historique et inversement. C'est pourquoi l'argument qui stipule une différence générique essentielle entre les textes de Balzac, Tocqueville et Michelet ne nous paraît guère recevable à l'heure actuelle. Aussi les traiterons-nous sur un pied d'égalité [5].

Prenons, pour commencer, l'exemple de Balzac. Il s'agit d'abord de décrire le réseau de thèmes et d'arguments dans lequel s'inscrivent ses paysans. Ce qui nous frappe ici d'emblée, c'est que les personnages qui ont donné son titre au roman n'accèdent à aucun moment au statut de « types ». Ils sont, comme le signalent

1. « Histoire et roman dans *Les Paysans* de Balzac », *Sociocritique*, Nathan, 1979, pp. 141-144.

2. « *La Comédie humaine* : document d'histoire ? », *Revue historique*, 88, 1964, p. 43.

3. En particulier « Lettres sur la situation intérieure », « Deuxième article sur le paupérisme », « La centralisation administrative et le système représentatif », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I.

4. A cela s'ajoute que Michelet a directement réagi au roman de Balzac qu'il considère comme offensant pour les paysans. Voir à ce sujet la « préface » que P. Viallaneix a établie pour l'édition Flammarion « Champs » du *Peuple*.

5. Ce qui, soit dit en passant, correspond à la situation régnant au milieu du XIXe siècle, quand l'histoire ne s'était pas encore donné toutes les règles qui allaient en faire une discipline au sens scientifique et universitaire.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

P. Macherey et N. Mozet, des « non-personnes »[1]. Cette dénégation d'une identité ne doit pas s'expliquer directement, ni même indirectement, par la peur que Balzac aurait éprouvé face aux populations besogneuses des campagnes et des villes. L'existence fantomatique du paysan semble plutôt tributaire d'un schéma d'analyse que les romans de *La Comédie humaine* ne cessent d'illustrer. Cette démarche met en œuvre une problématique de l'ordre, fondée sur les termes contradictoires de l'unité et du morcellement, ainsi qu'une problématique de la périodisation axée sur la succession de l'Ancien Régime, de la Révolution et de l'époque post-révolutionnaire. Aussi le destin des Aigues et de tout son environnement social et économique prend-il sens par rapport à ces deux visées conjointes.

Le château des Aigues, le rendez-vous de chasse qui en dépend, ainsi que le parc, forment un dispositif propre à rappeler l'harmonie de la société féodale avec sa hiérarchie sociale et son autorité politique clairement reconnaissables. C'est sous le règne de Louis XV et surtout de Louis XVI que cet idéal se corrompt. Les Aigues, à cette époque, échappent à la noblesse pour passer aux mains d'un nommé Bouret, fils enrichi d'un laquais, qui offre le domaine à Mlle Laguerre, une cantatrice d'opéra. Celle-ci, pour s'abriter des troubles révolutionnaires, s'installe au château à partir de 1790. Sous son égide, la situation des Aigues se dégrade : certains bâtiments, comme la porte d'Avonne, sont abandonnés à des employés qui les ruinent ; quant à la gestion financière de la propriété, elle profite en grande partie au régisseur Gaubertin, usurpateur typiquement balzacien qui bénéficie des années de la Terreur pour créer l'assise de sa fortune. Quand Mlle Laguerre meurt, en 1816, les Aigues reviennent à ses plus proches parents, onze familles de paysans misérables de la région d'Amiens. Ceux-ci vendent leurs parts au meilleur offrant, c'est-à-dire au général Montcornet, qui a réussi à évincer Gaubertin et ses acolytes.

VICTIMES

Le sort du domaine ainsi que le rôle des acteurs qui se le disputent semblent désormais définitivement arrêtés. Le château, toujours splendide par son apparence extérieure, ne possède plus de légitimation intérieure depuis que la noblesse en a perdu la propriété. Moncornet singe l'autorité des maîtres d'antan, mais ne parvient pas à dissimuler ses origines roturières, ni sa brutalité de baroudeur, de sorte qu'il ne peut que retarder le dépeçage des Aigues. Gaubertin et les autres bourgeois de sa trempe ne visent pas à régner sur le domaine intégral, mais à en obtenir la division pour en faire un objet de spéculation immobilière. Restent les paysans : ceux qui ont hérité de cette terre, mais sont étrangers au pays, en abandonnent aussitôt la propriété. Leurs homologues bourguignons, en revanche, en recueillent illégalement une partie du rendement, mais n'espèrent pas vraiment en devenir possesseurs.

Les Aigues, depuis la Révolution, constituent une unité factice, toujours prête à éclater. Aussi le domaine suscite-t-il auprès de tous ceux qui s'y intéressent un comportement adéquat, marqué par l'opportunisme et l'agitation permanente. A commencer par Montcornet qui lance d'abord une offensive (« ils veulent la guerre, ils

1. Pour le premier, cf. *art. cit* ; pour la seconde, cf. *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, SEDES/CDU, 1982, p. 271.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

l'auront », p. 200), pratique ensuite une politique de la conciliation, se replie finalement sur des mesures défensives (il entoure les bois de fossés, p. 427), et finit par capituler[1].

Les bourgeois, quant à eux, ne cessent de nouer des réseaux autour des Aigues pour en étouffer l'autarcie. Gaubertin, Rigou et Soudry finissent par dominer entièrement la vie économique du pays ainsi que l'opinion de sa population[2].

Les paysans, finalement, sont en proie à l'agitation la plus fébrile. Comme P. Macherey l'avait observé, on ne les voit jamais marcher derrière une charrue ou, après le travail, s'asseoir à la table de leur chaumière. Leur activité consiste à piller, à violer, à s'enivrer et à conspirer. Ceux qui portent aussi le nom de « cultivateurs » ne semblent rien vouloir produire. Le peu d'argent qu'ils gagnent leurs file entre les doigts. Et les minuscules terres auxquelles ils s'accrochent ne paraissent jamais pouvoir s'agrandir. Même à la fin du roman, quand ils prennent possession du domaine, ils sont frustrés de leur victoire par leur trop grand nombre, car, écrit Balzac : « La population avait triplé entre Couches et Blangy » (p. 431).

Faut-il en déduire, comme P. Macherey, que le véritable sujet des *Paysans*, c'est « la disparition de la paysannerie, victime de l'exploitation capitaliste » par les bourgeois[3] ?

Sans discuter les implications idéologiques de ce type d'analyse, qui ont donné lieu au débat que l'on sait, arrêtons-nous à la formule de la « disparition d'une classe ». Celle-ci paraît inappropriée pour deux raisons : premièrement, les paysans ne disparaissent pas, étant plus nombreux à la fin du récit qui leur est consacré qu'à son début. Deuxièmement, ces mêmes paysans ne présentent jamais, ni à l'ouverture, ni à la conclusion, une identité suffisamment nette pour qu'ils apparaissent comme une classe. Balzac les caractérise comme des êtres de pur instinct, animés d'une vie mécanique. Ils forment une masse indifférenciée, à quelques exceptions près, comme Fourchon et Tonsard, qui ont pu entrer passagèrement ou définitivement dans la sphère petite-bourgeoise. Certes, aux yeux de Balzac, les paysans accèdent à une forme d'existence en 1789, après avoir été dépourvus d'un statut sous l'Ancien Régime. Ils sont même le groupe quantitativement le plus important qui résulte du morcellement de l'ancien ordre hiérarchique ; mais dans la compétition sociale qui fait suite à la Révolution, ils n'ont aucune chance de promotion.

Ils ont donc, *mutatis mutandis*, le même rôle à jouer que les prolétaires parisiens qui apparaissent dans le prologue de *La Fille aux yeux d'or*. Comme eux, ils se définissent par l'énergie motrice, mais sont privés d'intelligence et de spiritualité (« le travail, quand il écrase le corps, ôte à la pensée son action purifiante, surtout chez les gens ignorants », p. 88) ; comme eux, ils sont prêts à la rébellion violente, mais manquent d'une stratégie politique ; comme eux, ils sont usés prématurément par la dureté du labeur, par la débauche et l'alcoolisme. Balzac parle des « expressions avides », inquiètes, hébétées, idiotes, sauvages de leurs figures, physionomies qui dépassent, à

1. Il est remarquable que, pendant tout ce temps, les voisins nobles de Montcornet vivent en toute quiétude. N. Mozet note justement : « Dans le roman paysan de même que dans le roman parisien, les anciens officiers de Napoléon succombent là où les représentants de la noblesse d'Ancien Régime, comme le duc d'Hérouville et le comte de Soulanges, résistent vaillamment. », *op. cit.*, p. 272.

2. On consultera à ce sujet P. Petitier, « *Les Paysans*, une anamorphose de *La Comédie humaine* », in *Le Moment de la Comédie humaine*, PUV, « L'imaginaire du texte », 1993.

3. Art. cit., p. 146.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

son avis, « les plus hideuses conceptions » des peintres (p. 395). Ces visages ressemblent, en fait, presque trait pour trait, à ceux qu'il a donnés aux ouvriers de *La Fille aux yeux d'or*.

Penser la Révolution

Balzac, quelle que soit la population qu'il envisage, la projette sur le modèle des sphères superposées sur lequel il avait réparti la société parisienne. C'est pourquoi les habitants de la campagne ont tant de facilité à ressembler à leurs homologues citadins : Catherine Tonsard évoque la figure typiquement urbaine de la « liberté guidant le peuple », Mouche celle du gamin de Paris, visible lui aussi sur le tableau de Delacroix (p. 238) [1]. Et c'est pour la même raison que Balzac, à plusieurs occasions, n'hésite pas à appeler ses paysans des « ouvriers » ou des « prolétaires » (voir p. ex. p. 77 et p. 86).

Tocqueville envisage différemment les interactions entre le processus révolutionnaire et le développement de la société française. Dans son optique, les événements de 1789 ne font qu'accélérer une mécanique mise en branle dès la fin du Moyen Age. Les Révolutionnaires, en croyant saisir la proie du monstre féodal, se battent en fait avec l'ombre d'une institution déchue depuis longtemps. Aux yeux de Tocqueville, la société, sous l'Ancien Régime, s'est largement détachée de la hiérarchie des ordres pour éclater en une multitude de groupes animés par des intérêts sectoriels. Elle s'est donné en même temps, malgré sa diversité, un idéal commun de démocratisation. La Révolution et les époques postérieures renforceront ces tendances: d'un côté, les intérêts se parcellisent davantage encore au XIXe siècle ; de l'autre côté, ils cherchent à s'inscrire dans un projet politique d'uniformisation des lois et des droits.

Tocqueville considère cette évolution comme inéluctable, prédisant le triomphe généralisé de la démocratie. Il s'inquiète cependant du rôle que peuvent jouer les appareils institutionnels par rapport au processus esquissé. Tocqueville, en effet, est préoccupé par ce qu'il appelle la « centralisation administrative ». Il observe que la France, contrairement à ses voisins européens, se dote très tôt d'un fonctionnariat qui gère le pays à la place des nobles. Cette bureaucratie passe intacte à travers la Révolution, se voit valorisée par Napoléon et s'enfle outrancièrement sous les régimes ultérieurs [2]. Au point que Tocqueville écrit : « Quel homme en France est sûr de pouvoir se passer toute sa vie des emplois publics, lui ou ses enfants ? Il n'y en a presque aucun dans ce cas » [3].

L'administration semble donc déterminer l'existence de tous les citoyens ; elle risque de devenir, en conséquence, un instrument de manipulation aux ordres du pouvoir, soit-il élu ou autoproclamé. Et, selon Tocqueville, seule une aristocratie placée comme médiatrice permanente entre l'exécutif et le souverain éviterait les dérives en raison de son indépendance politique et financière (p. 194).

Ces quelques observations suffisent pour comprendre que, selon Tocqueville, la Révolution n'est pas une rupture, ni au sens déstabilisateur de Balzac, ni au sens libérateur

1. Voir à ce sujet la « préface » de L. Chevalier, p. 17.

2. *L'Ancien Régime et la Révolution*, Gallimard « idées », p. 131. Toutes les citations, sauf indication contraire, renvoient à cette édition. Voir aussi « Lettres sur la situation intérieure », dans *Œuvres*, t. I, p. 1099.

3. « La centralisation administrative et les système représentatif », dans *Œuvres*, t. I, p. 1117.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

de Michelet [1]. Elle exerce une fonction de catalyseur qui, malgré son apparence brutale, est longuement préparée par les transformations intervenues sous l'Ancien Régime. C'est pourquoi elle n'accouche pas d'une société monstrueuse comme celle de Balzac, en voie d'autodestruction par morcellement progressif, ou celle de Michelet, qui peine à retrouver l'élan unificateur de 1789. A Tocqueville, la société post-révolutionnaire paraît viable, à condition qu'elle tempère les effets d'une centralisation excessive – idée au demeurant peu conciliable avec la prédilection balzacienne pour un gouvernement autoritaire [2].

Pauvres et riches

Dans cette conception, les paysans tiennent une place assez discrète, mais néanmoins bien spécifiée. Tocqueville estime que les populations rurales, tout en restant misérables et incultes, ont su s'emparer des terres très tôt, en tout cas avant la vente des biens nationaux : « C'est [...] suivre une erreur commune que de croire que la division de la propriété foncière date en France de la Révolution ; le fait est bien plus vieux qu'elle » (p. 89). Prenant acte de cette particularité hexagonale, Tocqueville propose d'en faire un garant de stabilité sociale. Convaincu que la France post-révolutionnaire se compose presque entièrement de petits propriétaires [3], il soutient les initiatives en leur faveur : « Le moyen le plus efficace de prévenir le paupérisme parmi les classes agricoles est [...] assurément la division de la propriété foncière » [4]. Et, dans ce domaine, comme dans tous les autres, la fusion et la concentration des moyens productifs sont nettement rejetées. Tocqueville, à l'instar de Michelet, dénonce la politique anglaise admettant le regroupement des terres et la prolétarisation de leurs anciens possesseurs [5].

Le morcellement du sol ne provoque donc pas ici, comme chez Balzac, une dissolution de l'ordre social, mais améliore, au contraire, la cohésion de la nation. Celle-ci devrait s'appuyer sur un grand nombre de paysans propriétaires et, conjointement, sur des ouvriers actionnaires de l'entreprise qui les emploie [6]. Il ne s'agit pas pour autant d'ériger le peuple de France en porte-flambeau d'une régénération sociale. Tocqueville ne rêve pas comme Michelet d'arracher la masse à son aliénation et de lui faire exprimer sa valeur spirituelle. Il lui suffit, plus pragmatiquement, d'en assurer la survie économique afin de lui conférer un rôle stabilisateur du système politique.

Michelet, à l'opposé de Balzac, et de Tocqueville, fait du paysan un type complet. Il lui consacre tout le premier chapitre du *Peuple*, pour bien marquer qu'il le considère comme l'appui le plus solide et le plus intègre de l'édifice social. Le paysan apparaît, en conséquence, comme un petit propriétaire amoureusement attaché à

1. A ce sujet on consultera F. Furet, *Penser la Révolution française*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », pp. 173-211.

2. Nicole Mozet écrit à ce propos : « *Les Paysans*, dont l'action se passe à quelque deux cents kilomètres de la capitale, racontent aussi l'histoire des insuffisances du pouvoir parisien, et montrent, s'il en est besoin, à quel point Balzac n'est pas un adversaire inconditionnel de la centralisation. Il la voudrait parfois plus efficace contre les ambitions des notables locaux », *op. cit.*, p. 275.

3. « Lettres sur la situation intérieure », *op. cit.*, pp. 1090-1091.

4. « Deuxième article sur le paupérisme », dans *Œuvres*, t. I, p. 1184.

5. *Ibid.*, pp. 1183-1184.

6. *Ibid.*, pp. 1187.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

sa terre. Depuis le Moyen Age, il défend celle-ci avec acharnement, soit contre des envahisseurs, soit contre des spoliateurs, tels les seigneurs, et, plus tard, les usuriers : « Ce fut, écrit Michelet, une chevalerie, et la plus fière, celle de nos paysans-soldats... On dit que la Révolution a supprimé la noblesse ; mais c'est tout le contraire, elle a fait trente-quatre millions de nobles »[1].

A l'armée des gueux de Balzac, ou à la masse docile des propriétaires de Tocqueville, Michelet oppose la légion glorieuse des laboureurs. Cette espèce si valeureuse court cependant de nouveaux dangers à l'ère post-révolutionnaire. Négligée par le gouvernement qui accorde son soutien au commerce et à l'industrie, la paysannerie sombre dans un endettement permanent. Nombreux sont les habitants de la campagne à gagner les fabriques de la ville pour y devenir des esclaves enchaînés à leur machine. Les ouvriers de Michelet, comme ceux de Balzac, s'abrutissent par la mécanisation de leur travail, et, pour se défouler, s'abandonnent au vice. La déchéance des prolétaires dans *Le Peuple*, cependant, n'est pas due à une prédisposition naturelle, mais à un processus économique qui aliène et détruit la personnalité authentique d'anciens paysans.

Michelet souhaite donc, comme Tocqueville, que la petite propriété terrienne soit sauvegardée, si possible multipliée. Car, affirme-t-il, « le paysan n'est pas seulement la partie la plus nombreuse de la nation, [mais] la plus forte, la plus saine, et, en balançant bien le physique et le moral, au total la meilleure » (p. 89). On comprend pourquoi Michelet se moque des écrivains qui se plaignent du dépeçage des grands domaines féodaux par les profiteurs de la Révolution. Il les appelle, en pensant certainement à Balzac, la « race impuissante des pleureurs du Moyen Age » (p. 88). Mais, dans ce cadre de réflexions, c'est surtout le développement de la société anglaise qui le préoccupe, souci qu'il partage avec Tocqueville. Michelet, en effet, ne critique pas uniquement la dimension économique du phénomène, c'est-à-dire la constitution de grandes propriétés assortie de l'expulsion des petits exploitants qui formeront le prolétariat des villes (p. 88, en particulier note 1). Il perçoit aussi le danger d'un appauvrissement culturel du pays qu'il attribue à la force d'intégration du matérialisme bourgeois (pp. 163-164).

THÉORIE ET SOCIÉTÉ

Michelet, en conséquence, s'élève contre toute action qui favorise l'uniformisation de la société, indépendamment de la position politique qu'elle implique. Il condamne aussi bien la concentration des forces productives au sens de l'efficacité libérale que leur distribution au nom de la justice égalitaire. De telles mesures n'aboutissent à ses yeux, qu'à aiguiser le mal qu'il appelle « l'insociabilité ». L'inégalité entre faibles et forts, pauvres et riches, apparaît à Michelet comme une donnée de la nature (p. 200)[2]. Il ne s'agit pas de la niveler, ni même de l'estomper à la façon de Tocqueville. Les acteurs sociaux, au contraire, sont appelés à se reconnaître dans leur différence, afin d'investir ensuite leurs qualités spécifiques dans un effort de solidarisation. Le pauvre n'enviera plus alors les privilèges de la sphère supérieure, le riche quittera son indifférence et attachera son attention bienveillante à la population défavorisée (pp. 200-216).

1. *Le Peuple*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », p. 88. Toutes les citations renvoient à cette édition.
2. P. Viallaneix, dans sa « préface », observe le silence sur ce point.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Nous savons que Balzac, dans *Les Paysans*, laisse affleurer le même genre de tentation unanimiste, pour en démontrer aussitôt l'inanité foncière. Fourchon formule à ce sujet une thèse qui est devenue célèbre, quand il dit à Montcornet : « Vous avez tout, nous n'avons rien, vous ne pouvez pas encore prétendre à notre amitié » (p. 124). Et il ridiculise ainsi par avance la politique d'assistance que les châtelains engageront dans l'espoir d'arrêter la guérilla des populations rurales.

Michelet, c'est tout aussi certain, ne pouvait accorder le moindre crédit à l'analyse balzacienne. L'auteur du *Peuple* différencie sans doute les acteurs sociaux, au même titre que Balzac. Mais il ne cherche pas à les affronter. Il souhaite, au contraire, à en révéler les capacités de coopération au nom d'un idéal de renouveau patriotique. Dans ce projet de longue haleine, les paysans ont pour tâche de fournir l'énergie instinctive, qui n'est pas comme chez Balzac agitation physique, mais faculté d'agir et donc de peser sur le destin de la société. « La pensée instinctive, écrit Michelet, *touche à l'acte*, est presque l'acte ; elle est presque en même temps une idée et une action » (p. 160. Souligné par l'auteur). Il ne reste qu'à canaliser ces forces par une conduite intelligente et à leur donner une caution spirituelle. Michelet, évidemment, se réserve le rôle du prophète génial, alors que la seconde fonction est remplie par la valeur unifiante de la mère-patrie.

Nos trois auteurs, à propos d'un sujet de commune préoccupation, développent des discours en partie ou même complètement incompatibles. Or, il ne s'agit pas, dans cette étude, d'attribuer ces divergences à des positions idéologiques conflictuelles. Nous chercherons plutôt à comprendre la variation des discours à travers les différents procédés de formation qui les sous-tendent. Il paraît utile, à cet effet, de décrire, d'une part, les propriétés structurelles des textes, en particulier leur organisation argumentative et narrative [1], et, d'autre part, leur fonction de référence [2].

Nous renouerons ici avec Michelet, que nous venons à peine de quitter, remonterons ensuite à Tocqueville et aboutirons à Balzac.

Michelet, nous l'avons vu, peint un tableau à la fois panoramique et détaillé de la société française. Il n'hésite pas à agrandir et à particulariser certains faits historiques, quitte à les rapetisser aussitôt pour les restituer au vaste mouvement collectif, celui du peuple en marche depuis l'origine des temps. Michelet ne fait donc pas émerger le singulier pour ses vertus documentaires, mais parce qu'il y décèle une signification transcendante, traduisible dans sa vision millénariste.

Dans sa conception, toutes les données de l'Histoire, qu'elles soient anciennes ou modernes, singulières ou générales, finissent par s'enchaîner et s'interpénétrer. Elles s'intègrent ainsi à une grande épopée humanitaire qui s'achemine vers l'idéal spirituel évoqué plus haut. Les matériaux du passé ne sont pas chargés ici de témoigner par eux-mêmes ; ils ne se prêtent ni à une observation érudite ni à une mise en forme

1. C'est H. White qui utilise les concepts d'*argument* et d'*intrigue* dans *Metahistory*, *op. cit.* White consacre deux chapitres de cet ouvrage à Michelet et à Tocqueville. Nous suivrons ici l'axe de sa réflexion, tout en l'adaptant aux œuvres spécifiques qui nous retiennent.

2. P. Ricoeur évoque les différentes façons dont un historien module la correspondance entre son discours et le passé « par principe réel ». Il parle à ce sujet de « fonction de représentance », dans *Temps et récit*, III, *op. cit.*, p. 203 et suiv.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

théorique. Michelet leur insuffle une âme, il les ressuscite par une participation-identification, afin de les doter d'une vertu fortement anticipatrice. Il pratique, comme l'a bien dit L. Gossman, une sorte de « rétrospection prophétique » [1].

Tocqueville, quant à lui, présente un discours foncièrement autre. Le singulier, dans quelque acception que ce soit, ne paraît guère susciter son attention. Sa démarche est avant tout typologique. En d'autres termes, il ne s'intéresse aux données historiques que dans la mesure où elles peuvent se placer sous l'égide d'un nombre limité de concepts classificateurs : l'ordre social, la centralisation administrative, le nivellement idéologique. En concentrant son examen sur de telles problématiques, Tocqueville cherche à comprendre comment évoluent, au fil de plusieurs siècles, les rapports de force dans une nation. De sorte que F. Furet a pu le qualifier d'« esprit déductif et abstrait égaré dans un domaine surinvesti par le narratif » [2].

La formule ne signifie pas pour autant que Tocqueville ait élaboré une science historique à la façon de Marx. Les concepts organisateurs qu'il propose ne sont pas opérationnels en dehors du contexte spécifique de ses œuvres. Et il manie sa typologie avec tant de mesure qu'elle ne ressemble en aucun cas à un scénario providentiel de l'histoire. Il est significatif que Tocqueville, contrairement à Michelet, n'assigne pas de but idéal au processus historique. Il perçoit celui-ci comme un déroulement inéluctable, parfaitement accepté à condition qu'il ne détruise pas l'identité de l'individu libre.

C'est pourquoi l'emphase lui est étrangère : nous n'entendons guère dans son œuvre les accents d'enthousiasme ou de compassion dont résonne *Le Peuple*. Tocqueville maintient presque constamment une distance entre lui-même et les faits qu'il commente. Ainsi écrit-il au début de l'avant-propos de *L'Ancien Régime et la Révolution* : « Le livre que je publie en ce moment n'est point une histoire de la Révolution, histoire qui a été faite avec trop d'éclat pour que je songe à la refaire ; c'est une étude sur cette Révolution » (p. 43).

Comment envisager la démarche de Balzac par rapport aux deux cas de figure évoqués ci-dessus ? Il est certain que le discours balzacien est le plus particularisant par le soin qu'il prend à détailler les personnages, les motifs de leur comportement et l'espace dans lequel ils évoluent. Cette présence du singulier s'affirme nettement. Elle ne tend pas, comme chez Michelet, à se résorber dans une vision unifiante et téléologique. Et pourtant, nous l'avons vu, les riches matériaux du texte balzacien ne prolifèrent pas sauvagement ; ils se déploient autour de certaines problématiques fondatrices. On peut comparer celles-ci, toutes proportions gardées, aux typologies implicites de Tocqueville. Balzac, en effet, ne semble pouvoir avancer le moindre fait sans le dériver de quelque principe préétabli. Mais dès qu'il est appelé à expliciter et à systématiser les lois de la déduction, il s'empêtre dans le provisoire et le contradictoire. La minceur des *Etudes analytiques* par rapport aux autres strates de *La Comédie humaine* témoigne éloquemment de cette difficulté [3]. Comme Tocqueville, qui ne formule pas une doctrine historique, Balzac ne parachève pas une

1. « A backward-looking prophet » (nous traduisons), dans *Between History and Literature*, Harvard University Press, 1990, p. 165.

2. *Op. cit.*, p. 30.

3. Voir à ce sujet notre *Figures de la modernité*, Paris, Corti, 1984, en particulier le chapitre sur *La Peau de chagrin*.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

théorie de la société. Il laisse à ses successeurs, et particulièrement à Zola, le soin de réaliser un tel projet.

La souplesse de l'analyse balzacienne est servie par une dramaturgie à double ressort. D'un côté, *Les Paysans* raconte un drame général, celui de la dissolution de l'ordre ancien par le bouleversement révolutionnaire et ses conséquences. De l'autre côté, le roman narre un drame ponctuel, celui d'une conspiration qui culmine par l'assassinat d'un innocent. Cette progression à deux vitesses génère plusieurs effets thématiques et formels. Elle produit, par exemple, un écho entre la déchéance de l'autorité paternelle au sens féodal et la mort de Michaud au moment où il allait devenir père [1]. Elle permet surtout au roman de varier constamment son rythme en passant de l'action de premier plan à l'arrière-fond historique et inversement. L'auteur lui-même est conscient des son procédé puisqu'il prie le lecteur « avide d'intérêt » d'accepter aussi les « longueurs » de son texte (p. 215).

Enfin, il est bien connu aujourd'hui que le récit balzacien ne construit pas une vision fixe du monde. Il ne ressemble guère à un discours monologique, qu'il soit de ton analytique, comme chez Tocqueville, ou d'allure emphatique-persuasive, comme chez Michelet. *La Comédie humaine*, qui multiplie les procédés de mise à distance et de relativisation, est une œuvre largement polyphonique.

Or, si l'œuvre de Balzac a su exercer, jusqu'à nos jours, un fort attrait sur certains historiens, c'est en raison de son agencement structurel aussi complexe que raffiné. *Les Paysans*, notamment, quitte les voies de la narration linéaire pour réaliser un programme d'observation et d'analyse qui annonce les procédés du discours historique moderne. Dans ce roman, il n'est pas possible d'accompagner un héros au cours d'une progression à travers différents milieux sociaux et/ou géographiques. L'intérêt se concentre ici sur la lutte entre différents groupes d'une population, lutte qui se déroule à l'intérieur d'un espace restreint et qui a pour enjeu la possession du sol. Et Balzac emporte les convictions parce qu'il s'efforce de figurer un jeu de tensions multiples, bien davantage que de faire une peinture plus ou moins authentique du monde rural. C'est ce qui amène L. Chevalier à dire que « l'historien a tendance à voir dans [*Les Paysans*] un chapitre d'histoire et à l'utiliser comme tel » (p. 13).

André Vanoncini

1. L'épouse du garde, ainsi que l'enfant qu'elle porte en son sein meurent également. C'est Nicole Mozet qui a mis au jour ce réseau d'associations, *op. cit.*, p. 274.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Florence Terrasse-Riou

Les enjeux de la représentation d'un seuil : l'hôtel de Chaulieu

ARTICULATIONS DU TOPOLOGIQUE ET DE L'IDÉOLOGIQUE DANS LE TEXTE BALZACIEN

Dans la géographie balzacienne, on voit toujours se dessiner une topographie fondée sur la plus ou moins grande fluidité des échanges qui délimite des poches d'insularité, des sphères, des canaux de transmission plus ou moins efficaces [1]. La prolifération des espaces et des descriptions d'espaces balzaciens ne cesse de poser des problèmes de délimitation de frontières, de désignation d'accès, de franchissement de passerelles, d'ouverture et de fermeture des sites de passages. Jean-Pierre Richard éclaire déjà l'importance de ces « sites stratégiques » du roman balzacien :

> Il existe chez Balzac un évident complexe des portes et des fenêtres. Mais alors que les portes, si oniriquement importantes pour tant de héros balzaciens admis ou éconduits relèvent du schème de l'introduction (inclusion d'un individu dans le groupe hostile auquel il s'attaque) ou de l'expulsion (son inverse), les fenêtres se rapportent essentiellement à une thématique du regard [2].

Dans *L'Illusion réaliste* [3], Henri Mitterand explique également :

> l'importance, dans les meilleures œuvres du genre, des points de rencontre ou de passage, des lieux d'observation, de préparation ou de manipulation, bref, de tous les points sensibles d'une topologie qui impose ses lois propres à la cartographie réelle.

La représentation de tels « effets de seuil » ne peut que se trouver investie de toute une charge idéologique particulièrement sensible et complexe. Dans son étude systématique des rites [4], Arnold van Gennep décrit les formalités qui accompagnent les changements de territoires et analyse « le pivotement de la notion de sacré » lors du franchissement d'un seuil. Ainsi

> le sacré n'est pas, en fait, une valeur absolue, mais une valeur qui indique des situations respectives. Un homme qui vit chez lui, dans son clan, vit dans le profane ; il vit dans le sacré dès qu'il part en voyage et se trouve, en qualité d'étranger, à proximité

1. Lucien Dällenbach, dans *La Canne de Balzac* (Paris, Corti, 1996), suggère notamment de travailler sur « Balzac ou la canalisation ». A propos des *Aventures administratives d'une idée heureuse*, il utilise les expressions de « modèle échangiste généralisé (avec sas et écluses) » (p. 116), d'« histoires des fluides imaginaires » (p. 118), et propose un travail sur la « métaphore du pont », ainsi que de belles analyses sur les « accidents de transports » (p. 123), « crues et débordements » (p. 127).

2. « Balzac, de la force à la forme », dans *Poétique*, 1 (1970), pp.15-16.

3. Paris, PUF, 1994.

4. Arnold van Gennep, *Les Rites de passage*, Nourry, Librairie critique, 1909.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

> d'un camp d'inconnus. [...]. Ainsi tour à tour, selon qu'on se place en un endroit ou en un autre de la société générale, il y a un déplacement des « *cercles magiques* » [1].

« Cercles magiques », « rapport au sacré » : autant de notions qui permettraient de bien expliquer le si célèbre passage du *Père Goriot* dans lequel Rastignac, chez les Beauséant, voit s'ouvrir et se fermer les portes de leur salon selon des mécanismes de « gonds » dont il ne comprend pas le fonctionnement lié de fait à l'utilisation de « mots-clefs », de « mots de passe », de « sésame », de « mots de reconnaissance », de « passeports » pour ainsi dire. Rastignac est successivement « introduit » et « reconnu », comme « en terrain de connaissance », et exclu et rejeté pour avoir été iconoclaste, briseur de tabous implicites. Ainsi les personnages balzaciens les plus « forts » circulent entre différentes sphères (les « cercles magiques » de van Gennep) et doivent prendre le risque de changer de systèmes de valeurs implicites en changeant de site de parole. Balzac, dans son travail de représentation romanesque d'un « effet de seuil », tente ici de concilier un imaginaire idéologique et des principes sociaux.

Dans un passage des *Mémoires de deux jeunes mariées* [2], le rapport à la temporalité historique (ou « *aux* temporalités historiques ») semble particulièrement complexe. On sait que le personnage de Louise de Chaulieu, au début de ce roman, doit quitter le couvent pour rentrer dans « le monde », pour « revenir au monde » car elle était en quelque sorte « hors » du temps et de l'espace. La problématique narrative de cet incipit romanesque, le moteur de la narration, c'est donc « que s'est-il passé ? » et « que vais-je retrouver ? ». La première phrase du texte est « Ma chère biche, je suis dehors aussi, moi ! ». (Le sous-titre pourrait donc être « *Louise, le retour* » : des risques du « come-back »...). On se trouve dans un schéma de représentation d'un passage et le texte doit désigner un lieu-pivot avec un seuil problématique à franchir. Or sur ce seuil va s'effectuer un véritable phénomène de basculement de l'a-chronisme initial vers l'anachronisme. Tout le travail de représentation romanesque va consister à faire pivoter le texte sur lui-même, pour retravailler et tenter d'en inverser les systèmes de valeurs.

Dans le cadre d'un texte à valeur d'incipit, la logique de la narration est celle de la découverte : tout doit s'y orienter vers une extériorité, une réalité nouvelle qu'il s'agit d'appréhender. Or le récit de cette expérience semble se replier rapidement sur lui-même. C'est là une des raisons pour lesquelles le rapport à la temporalité est ici extrêmement paradoxal, puisqu'on se situe toujours dans la « présence-absente », et dans le « passé-présent ». Cette sortie du couvent apparaît comme une sorte de temporalité « zéro ». En fait Louise de Chaulieu « revient chez elle », ou plutôt dans l'appartement de sa grand-mère qui est morte. La narration se stratifie donc rapidement, du fait de toute cette épaisseur des souvenirs lointains, et c'est un travail de réappropriation du lieu par la mémoire qui est mis en scène. La logique des montages chronologiques dans le schéma narratif est ici très complexe. Ainsi les jeux d'enchevêtrements

1. C'est dans cette perspective que Philippe Hamon montre, dans *Texte et idéologie*, comment le héros est « tributaire de son mode d'inscription dans l'espace, donc de ses déplacements, et tributaire également d'un schéma plus proprement narratif où alternent des phases d'intégration des intrus dans des modes d'autochtones et des phases d'expulsion de l'intrus hors du monde des autochtones ». (Paris, PUF, 1984, p. 82).

2. « Que dois-je donc trouver dans ce monde si fort désiré ? D'abord, je n'ai trouvé personne pour me recevoir... [...]. Ainsi, ma belle biche, si je n'ai trouvé personne pour me recevoir, je me suis consolée avec l'ombre de la chère princesse, [...] » (I, 198-203). Toutes les références au texte de Balzac seront données dans l'édition de La Pléiade, Gallimard.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

de ce qu'on peut appeler les « flash-back » sont subtilement incohérents, comme pour gommer ou aménager les ruptures, l'enjeu étant toujours de remettre de la continuité là où il y a risque de discontinu.

Car le risque proclamé d'emblée est bien celui du discontinu. Ce seuil représente avant tout un *non-accueil* : le schéma est clairement désigné comme déceptif : « Je n'ai trouvé personne pour me recevoir, les apprêts de mon cœur ont été perdus » (I, 198). Philippe, le domestique, n'est qu'un personnage « introducteur » supposé neutre, un simple « gond » de l'accueil ritualisé lié à une certaine théâtralité sociale. Il symbolise pourtant aussi un « relais » avec l'époque de la grand-mère, en témoin survivant d'une époque révolue, car il est « le dernier valet de chambre de ma grand-mère » (I, 197). Et l'on est alors sensible à l'effet de clausule de la fin du passage : « Si je n'ai trouvé *personne* pour me recevoir, je me suis *consolée* avec *l'ombre* de la chère princesse »[1].

Pourquoi et comment est-on donc « passé », entre ces deux moments du texte, à ce qu'on pourrait alors appeler « une esthétique de la consolation au royaume des Ombres » ? Au moment de franchissement du seuil, le personnage a été *rejeté* : rejeté dans ce « Royaume des Ombres »... « Cette confidence eut pour effet de me *rejeter* sur le sopha de mon salon. Eh quoi, mon père, au lieu d'*employer cette somme* à me marier, me laissait *mourir* au couvent ? Voilà la réflexion que j'ai trouvée sur *le seuil de cette porte* »[2].

Avant d'approfondir l'analyse de cette mise en scène narrative du seuil, il faut souligner l'importance d'un second principe : le non-changement. Car il est a priori très *surprenant* que ce non-changement soit doté d'un statut *inquiétant*. Il serait en effet plutôt logique qu'il fût *rassurant* : on se trouverait alors dans le topos du « rien n'a changé », « je retrouve tout comme avant ». Or lorsque Balzac évoque les appartements qui sont ceux « que je connaissais », les salles « telles que je les avais vues dans mon enfance », ce qui est suggéré en fait *a contrario*... c'est que ce décor aurait dû changer : « Cette chambre m'offrait des choses qui ne devaient pas s'y trouver ». Cet écrasement de la temporalité est précisément ce qui est anormal et inquiétant. La princesse, morte en 1817, semble avoir « expiré la veille ». Y a-t-il donc eu rupture ou pas rupture ? En fait, ce qui n'a *pas* changé, ce qui *aurait dû* changer, ce sont... les dégâts causés par la Révolution. Ainsi les grands appartements sont « dans l'état où les avait mis la Révolution », l'appartement de réception est « dans le délabrement que je connaissais », les trumeaux sont « vides », les marbres « cassés », les glaces « enlevées », les salles « dépouillées de leur splendeur » (I, 199),... c'est-à-dire que rien n'a été réparé, que rien, disons le mot, n'a été *restauré*. D'où l'inquiétude déclarée.

1. I, 202-203 ; je souligne.

2. I, 200 ; je souligne.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

Le rejet d'un personnage à la charnière de l'Histoire

Une charge idéologique décisive repose sur cette « restauration de l'hôtel de Chaulieu », la décision proprement architecturale n'étant ici désignée que pour mieux souligner les tensions d'un rapport à l'Histoire. Dans *Le Lys dans la vallée*, Balzac écrit comment « le coup de baguette de la Restauration s'accomplissait avec une rapidité qui stupéfiait les enfants élevés sous le régime impérial » (IX, 1045). On trouve donc ici représentés à la fois les limites et les enjeux d'éventuels « tours de passe-passe » avec l'Histoire : il s'agit toujours de se demander comment « revenir en arrière », comment « réparer », comment effacer, gommer, nier les traces de la Révolution ? (Y a-t-il eu ou non césure historique ?). La loi du Milliard des Emigrés est ici clairement désignée comme le point pivot du choix idéologique et donc romanesque : comment « faire que » la Révolution n'ait pas eu lieu ? Ou comment faire « comme si » la Révolution n'avait pas eu lieu ? (Les Ultras voulaient la restitution des biens eux-mêmes acquis lors de la vente des Biens Nationaux. Le « Milliard des Emigrés » leur apparaissait déjà comme une forme de « compromis idéologique », puisqu'il s'agissait d'une indemnisation, et non d'une restitution).

On retrouve ici le thème balzacien du « retour en arrière » pour « refaire l'Histoire », si souvent présent dans les textes de Balzac sous la forme de toute une réflexion sur la légitimité de l'origine de la propriété. Dans *L'Interdiction*, par exemple, on trouve cette problématique, mais déplacée dans l'Histoire, sur les « biens mal acquis » à la suite de la Révocation de l'Edit de Nantes. Le marquis d'Espard est accusé de folie parce qu'il veut « régler sa dette » avec l'Histoire. Il veut « régler ses comptes avec l'Histoire ». Il veut refaire l'Histoire, la réécrire, la réparer, avec une honnêteté qui confine ainsi à la mythomanie démiurgique, attitude à la fois valorisée et de fait dénoncée par Balzac. Chez Balzac, soit la Restauration est rêvée, soit elle est chèrement monnayée.

Ici la problématique relève du « règlement de comptes » : Louise est rejetée sur ce seuil parce qu'elle a un prix, un coût, une valeur. Ce qui la « rejette en arrière », c'est de découvrir sa réalité marchande, sa valeur d'échange : la restauration de l'hôtel de Chaulieu coûte 300000 livres, et c'est là le prix du mariage de Louise. On a une somme donnée : son emploi relève du choix historique. Son enjeu, c'est la vie ou la mort de Louise. Le duc de Chaulieu dit plus loin : « je voulais employer cette somme à constituer la fortune de votre second frère ; aussi dérangez-vous beaucoup mes projets » (I, 207) [1]. L'histoire de Louise de Chaulieu, « de l'autre côté » de ce seuil, c'est donc l'histoire d'une tentative de compromis avec l'Histoire : comment se marier sans dot... mais avec un noble « quand même » [2] ? Comment garder sa « valeur » sans la « payer » dans le système des échanges ? C'est-à-dire comment conserver dans la modernité un système de valeurs archaïque et anachronique ?

Le « retour de Louise », c'est l'impossible retour, ou alors le « retour [...] en arrière » Comment concilier les deux ? Balzac fait dire au duc de Chaulieu : « La Révolution continue, elle est implantée dans la loi, elle est écrite sur le sol, elle est toujours dans les esprits » (I, 242). On ne peut donc plus en effacer les traces. A partir de là, tout discours sur la « Restauration » ne peut être qu'un leurre. Ainsi l'une

1. « Vous trompez les desseins de votre père et les miens...» avait déjà dit la duchesse de Chaulieu (I, 203).

2. On retrouve cette problématique dans *La Cousine Bette*, pour Hortense Hulot, ou même sur le mode du vaudeville, pour Julie Mercadet dans *Le Faiseur*.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

des principales conséquences de la Révolution, c'est encore le duc de Chaulieu qui le dit, c'est qu'« il n'y a plus de famille, aujourd'hui, il n'y a plus que des individus » (I, 242). Ce que Louise de Chaulieu doit donc comprendre au seuil de l'hôtel de Chaulieu, c'est qu'elle ne peut y exister en tant qu'individu du fait même de ses choix idéologiques. Elle n'a pas de place dans la structure familiale. Elle doit mourir. Condamnée d'avance, elle est rejetée dès le seuil du roman. C'est un personnage qui, d'entrée de jeu, ne devrait pas avoir d'histoire cohérente possible. Comment donc négocier ce compromis avec l'Histoire pour écrire une histoire ? Balzac va écrire son roman « *quand même* » en construisant un personnage qui se réfugie dans l'anachronisme.

L'effet de seuil produit donc ici un effet de bascule en termes idéologiques car on y retrouve toute une illustration du « quand même » balzacien : il semble que ce « quand même » apparaisse d'ailleurs toujours explicitement dans le texte balzacien lorsque Balzac veut esquiver et dépasser des contradictions idéologiques qui seraient trop tendues et perturbantes. Le « quand même » résonne comme celui des Ultras : dans son *Histoire de la Droite en France*, René Rémond analyse l'ultracisme et montre comment les ultras les plus intransigeants, voulant un « renouveau » total, refusent la Charte du fait même de leur excès de fidélité sans concessions au royalisme. A la fin d'un de ses discours, Chateaubriand se serait écrié « Vive le roi quand même ! ». René Rémond souligne donc le « paradoxe permanent de cette opposition par fidélité » [1].

C'est ce paradoxe permanent que l'on retrouve et qui joue ici, à ce point stratégique du « seuil » : Balzac veut raconter « quand même » l'histoire d'un personnage qu'il sait « perdu » de par son anachronisme. Il représente donc un personnage rejeté, coincé, écrasé, du fait qu'il se trouve évoluer dans une charnière de l'Histoire, mais qu'il va faire « vivre quand même », « se marier quand même »... Tout cela ne peut que mal finir, mais Balzac veut écrire des romans « quand même »... ou des romans « du quand même ».

Revaloriser l'anachronisme par une jubilation herméneutique

L'effet de « passage », sur ce seuil, va donc consister à faire désormais de la représentation de l'anachronisme un travail jubilatoire.

Le personnage de Louise, d'abord « hors » du temps, est immédiatement « rejeté en arrière » : il faut donc passer de l'a-chronisme initial à l'anachronisme. Cela ne va pas sans quelques incohérences textuelles : quand la grand-mère est-elle vue « pour la dernière fois » ? « J'avais vu son visage [...] maigri [...] par les douleurs de l'agonie », dit Louise, qui va coucher dans « le lit où elle est morte », « presque le jour de sa mort... ». « Morte en 1817 », elle semble avoir « expiré la veille ». « Tu sais comme on m'a brusquement séparé d'elle, du jour au lendemain, en 1816 ». « Allez dire adieu à votre grand-mère » [...]. « Elle est morte six mois après... » (I, 198). Il y a tout un jeu sur la « présence absente » du personnage de la grand-mère, qui est à la fois morte et vivante, toujours jeune et toujours vieille. Et ces effets de « brouillage » procèdent comme à une assomption vers une temporalité différente, quelque chose peut-être comme de l'éternité rêvée.

1. *La Droite en France*, Aubier-Montaigne, 1968, tome I (« 1815-1940 »), pp.27-29. C'est à mon sens cette même contradiction, du moins cette démarche intellectuelle paradoxale et tendue, que Lukacs a si bien saisie dans son analyse du « réalisme » balzacien.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

On repense alors à la représentation – là aussi toujours très paradoxale – par Balzac de tous ses « personnages du XVIIIe siècle », de tous ces héros anachroniques comme Mme de Listomère-Landon dans *La Femme de trente ans*, la princesse de Blamont-Chauvry dans *La Duchesse de Langeais*. Tous ces personnages sont à la fois dénoncés pour leur anachronisme et survalorisés, à la fois ridicules et extraordinairement positifs – notamment c'est toujours grâce à leurs intercessions que la narration peut progresser, que la compréhension d'un nœud narratif peut s'éclairer. Ce sont vraiment des « morts-vivants ». Que l'on pense à la description du début du *Cabinet des Antiques* : tous les personnages sont vus de l'extérieur, représentés comme des ombres, des marionnettes, des pantins désarticulés. Ils sont grimés, fardés, poudrés, blancs, poussiéreux, ils font peur et fascinent dans le même temps. Ce sont des fantômes, des ombres, des morts-vivants. Ils sont toujours représentés comme « presque déjà morts », comme « sur le point de mourir » ; il est clair qu'ils ne « devraient plus exister ». Ils sont « au *seuil* de la mort ». Ils sont ainsi à la fois valorisés et condamnés par Balzac. Leur survivance est utopique et anormale. Ils sont là et ils ne sont « déjà plus là ». Ils ne sont plus « réels »,...et pourtant Balzac les dote de fonctions diégétiques considérables et toujours efficaces.

On note ici le rôle-clef, décisif, de sa grand-mère pour Louise de Chaulieu : « J'aurai soin que tu ne sois point sacrifiée, tu seras indépendante et à même de marier qui tu voudras. » (I, p. 202) Et c'est son « testament » qui libère Louise du couvent : « votre grand-mère vous a laissé cinq cent mille francs qui étaient ses économies, car elle n'a point voulu frustrer sa famille d'un seul morceau de terre » (I, 206). Et « par son testament la princesse m'avait légué ses meubles » (I, 199). Cette volonté de la grand-mère de réussir à tout concilier fait autorité, déclenche la narration. Son testament ouvre à Louise les portes du couvent, l'indépendance par la richesse, la perspective du mariage. Et elle a fait savoir à sa petite-fille qu'elle lui « défendait de prononcer des vœux » (I, 202). C'est là le moteur initial du roman. Le discours de la grand-mère demeure cependant une parole de morte, un vœu qui ne sera « efficace » que dans la mesure où la mort l'investit de sacré.

Comme tous ces personnages « morts-vivants » évoluent dans une temporalité « différente », sans rupture, mais en même temps sans avenir, totalement inversée, Balzac doit, pour que le personnage de Louise puisse y participer, transmuer la temporalité : le retour de Louise vers le passé procède d'une revalorisation de l'usure. Celle-ci ne doit plus relever de la dégradation irrémédiable et regrettable, mais de la patine valorisante. Ce travail de réaménagement du temps et de l'espace, ou plutôt la modification de l'influence du temps sur l'espace, semble s'effectuer à tous les niveaux du texte, de façon très subtile : le « point de vue du personnage » change, le travail de l'écriture change, toutes les valeurs et tous les repères s'inversent.

Ainsi on pourrait reprendre presque expression par expression le début du texte pour montrer comment il se *réfracte* de l'autre côté du « seuil » impossible à franchir : la « chère vieille » acquiert désormais un « regard si jeune », la « profanation » revêt dès lors « quelque chose de saint » (I, 200), la « chaleur du lit d'une paysanne » (I, 199) laisse place à la « protection des rideaux à damas du lit à baldaquin » (I, 200), les « douleurs de l'agonie » (I, 198) sont remplacées par « les regards et le souffle (qui ont dû) laisser quelque chose de son âme » (I, 200). On constate tout un travail de transformation, de transmutation, de réappropriation de l'espace et de réécriture du décor.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

Surtout, on ne parle plus de ce que la Révolution a cassé, détruit, saccagé, mais le texte insiste désormais sur ce que « le temps a un peu terni » : ainsi « l'or des folâtres arabesques montre en quelques endroits des teintes rouges » (I, 200), mais... en harmonie avec « les couleurs passées (du tapis) ». L'action du temps se fait désormais tout en « douceur », et est parée de vertus bénéfiques car esthétisantes. Que peut-on ainsi trouver « de l'autre côté du seuil » ? Une revalorisation de l'usure qui veut témoigner de la négation de la rupture.

Pour « prendre possession » de son nouvel espace, pour se réaménager un territoire, Louise doit donc – la formule employée semble désigner le travail balzacien lui-même – « rajeunir ces Antiquités que j'aime » (I, 200), formule oxymorique qui fonde et dénonce dans le même temps sa propre et paradoxale utopie.

Dans la seconde partie du texte, « de l'autre côté du seuil », on assiste alors à toute une « réactivation » de la narration qui met en scène un décor dans lequel signes, curiosités, énigmes surabondent et suscitent sans cesse la démarche herméneutique : il faut « deviner » ce qui se passait chez la grand-mère ; il faut interpréter des désordres [1] ; il faut retrouver « certains secrets qui peignent [une] époque » (I, 201). La réalité devient lourde de sous-entendus. Ainsi chaque pièce de mobilier est présentée comme un « cadeau », qui lui-même suppose toute une « petite histoire », et suggère des intrigues amoureuses : le tapis et le portrait ont été « [donnés] par Louis XV », « la pendule est un présent du maréchal de Saxe », « les porcelaines de la cheminée viennent du maréchal de Richelieu » (I, 200), la table à écrire a été « donnée par un Lomellini de Gênes » (I, 202). Enfin « Qui lui avait donné ce joli meuble qu'elle aimait beaucoup ? » (I, 202). Tout meuble est forcément « cadeau de quelqu'un », « lourd d'Histoire » – car il s'agit toujours de « personnages historiques » – et « lourd d'une histoire ». Le XVIIIe siècle est donc représenté comme le siècle des histoires, des « grands événements [...] au coin du feu » (I, 202), des romans « encore » possibles.

Si le XVIIIe siècle apparaît comme le siècle où les histoires d'amour sont encore possibles, il est aussi le siècle où l'on peut encore écrire, où l'on sait encore ce que parler veut dire, où l'on maîtrise l'art des attitudes signifiantes, comme celui des ornements des meubles, des plissés des rideaux ou des mouvements des jupes [2]. C'est un siècle où l'ineffable a encore du sens.

De même la grand-mère est « comme son portrait », elle *est* elle-même une œuvre d'art. Et tout dans cet univers devient objet d'art et prétexte à narration. Tout y est « ouvragé », donc chose littéraire, « à décrire », donc déclencheur de descriptions et de romans. Les objets sont « contournés », « sculptés », les « moulures » sont « travaillées » : tous ces termes ne sont pas tant descriptifs en soi qu'évocateurs d'un *travail*. Et toujours ce travail rejoint de façon imagée celui de l'écriture : des « folles figures » qui « courent le long, sur les pieds, sur la barre d'appui, sur les branches » [3], « des guirlandes de fleurs richement sculptées et d'un beau caractère serpentent [...]

1. « Je ne sais pas ce qui se passait chez elle le soir, mais elle avait beaucoup de monde ; lorsque je venais le matin, sur la pointe du pied, savoir s'il faisait jour chez elle, je voyais les meubles de son salon dérangés » (I, 202).

2. La description de la grand-mère et de son décor relèvent du même paradigme du *travail esthétique* du détail, du plissé, de l'ouvragé, du précieux. (I, 201).

3. Description du pare-feu (I, 201).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

et descendent le long en festons », jusqu'à l'importance de la « table à écrire » où l'on trouve « des personnages [...] en relief » (I, 202) et même « il y en a des centaines dans chaque tableau »... comme dans *La Comédie humaine*.

On trouve donc ici toute la mise en scène d'une nostalgie herméneutique qui stimule le travail de l'écriture et la compétence idéalisée de la grand-mère résume le programme narratif idéal d'un grand écrivain : « être à la fois prolixe et laconique », « bien conter et bien peindre en trois mots »... (I, 201) ! C'est là la représentation d'un véritable « paradis verbal ».

Pourtant ce « langage idéal » est représenté comme perdu, comme mort. Et le texte oscille entre la jubilation et la déception : jubilation de cette débauche herméneutique, tout à fait excitante, et omniprésence de la mort, tout à fait angoissante. Ce paradigme d'une « Restauration rêvée » se retrouve souvent chez Balzac, ainsi au début de *La Duchesse de Langeais* qui évoque la réussite de « cette petite Restauration insulaire » (V, 909) ou dans la seconde partie de *Béatrix*, avec « le poème de cette restauration pacifique » (II, 851) décrit par Sabine du Guénic. La Restauration rêvée consiste bien à « rajeunir des Antiquités », c'est-à-dire à « restaurer des ruines » pour nier la rupture historique, se réapproprier l'Histoire. C'est concevoir et représenter une temporalité cyclique et continue, telle que celle de la « table à écrire » de la grand-mère, où « chaque côté de cette table représente les occupations de chaque saison », ou celle des « dessus de porte » de sa chambre, qui, « peints par je ne sais qui », « représentent un lever de soleil et un clair de lune » (I, 201).

Mais, en un paradoxe toujours à vif chez Balzac, ce « retour en arrière », ce mouvement de bascule vers le passé, ce retour à l'origine s'avère être également un retour vers le « crime fondateur » [1]. Car la Restauration est forcément monnayée et il faut savoir en payer le prix. Le retour en arrière, dans le passé, c'est toujours le risque de l'exhumation d'un crime, qui est souvent le meurtre de ce que vous aimez le plus et qui vous ressemble le plus.

L'analyse de « l'effet de seuil » témoigne ici de l'oscillation de Balzac entre d'une part la représentation d'une Restauration utopique, où à l'origine on trouve toujours un *cadeau*, un don qui n'implique pas de dette, et une aventure amoureuse, un roman possible, et d'autre part, l'angoisse du retour à l'origine, pour lequel le prix à payer est celui du sang. L'origine du récit c'est ici, pour Balzac, la paradoxale obligation de tuer la grand-mère et de tuer Louise... Comment résoudre ce paradoxe ? Rappelons cette façon – quasi comique quand on s'y attache de près ! – qu'a la grand-mère... de

1. Dällenbach explique comment, chez Balzac, le « secret des secrets », c'est « l'origine des fortunes », et que « celle-ci cache toujours un crime », ce qui « n'est pas sans analogie avec l'origine du récit ». Il analyse ce crime originel fondateur comme le désir de « tuer le père littéraire », et explique comment on est toujours captateur d'un « héritage littéraire », et qu'il est insupportable aussi bien de ne pas connaître le secret de son écriture que de devoir reconnaître que l'on sera toujours en dette. (*La Canne de Balzac*, pp. 100-101). Pour cerner cette obsession de la Paternité, on peut aussi tenter, sans que cela soit contradictoire, une incursion prudente sur les terres de la critique psychanalytique, et évoquer ce crime fondateur comme étant le meurtre du frère, « vrai » frère qui n'a pas le « bon » père, à la fois trop proche et trop différent. On sait comme des enjeux biographiques considérables affleurent ainsi dans *La Femme de trente ans*, dans *L'Enfant maudit*, dans *La Rabouilleuse*. Plus largement, Michel Serres, dans un de ses cours de Sorbonne, en 1980, évoquant la fondation de Rome, Romulus et Remus, expliquait comment le meurtre est presque toujours meurtre du jumeau, c'est-à-dire, paradoxalement, non pas ce qui est insupportable de par sa grande différence, mais plutôt ce qui est insupportable du fait de sa trop grande ressemblance, du fait de sa trop grande proximité. C'est alors l'infinitésimale différence, beaucoup plus anxiogène, qu'il faut supprimer.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

« mourir sans cesse » : certes, elle « n'en finit pas de mourir »... [1]. Sa mort est la condition même du début de ce roman, mais elle ne cesse de « durer ». L'enjeu romanesque, dans toutes les *Mémoires de deux jeunes mariées*, ce sera, de même : « comment tuer Louise de Chaulieu le plus lentement possible »... Ce qui revient à dire : comment écrire *encore* sur ce qui est *déjà* anachronique. Puisque l'expérience fondatrice du seuil révèle un choix historique intenable, qui implique le rejet du héros , puisque le constat est celui d'une réalité – la Révolution a bien eu lieu –, tout le travail de l'écriture romanesque va consister, pour Balzac, à venir s'inscrire, se nicher dans une temporalité qui est désormais celle du sursis.

Florence Terrasse-Riou

1. « Elle est morte » (I, 198), « l'agonie » (I, 198), « presque le jour de sa mort », « morte en 1817 », « expiré la veille », « une fois morte », « son testament » (I, 199), « dans une grande maladie que fit ma tante, son confesseur [...] » (I, 200), « elle est morte six mois après ; elle avait remis son testament »... (I, 202).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Didier Maleuvre

A la limite, la peinture : *Le Chef-d'œuvre inconnu*

Passage de la critique

Vouloir encore évoquer l'histoire du tableau de Frenhofer, n'est-ce pas se risquer au renchérissement critique ? Au pan peinturluré qui aveugle le poussin de la peinture, répond un pan d'interprétation qui barre le passage à l'apprenti critique. Parler aujourd'hui de ce fétiche de l'interprétation qu'est *Le Chef-d'œuvre inconnu*, c'est affronter d'un coup la limite extérieure d'une toile impénétrable et la limite intérieure léguée à la critique par la critique.

Cette situation limite de l'interprétation informe d'abord le récit même dans lequel, il faut le noter, l'autorité de la critique pèse lourdement. En vérité, on parle de peinture plus que l'on ne peint dans la nouvelle de Balzac. Telle notre parole entravée par l'autorité critique, les personnages du récit sont dominés par l'exemple impérieusement critique d'une peinture au statut précurseur. Histoire de vieillards qui coupent la parole à leurs cadets, la nouvelle s'exprime en essence dans ce mouvement initial de Frenhofer, « vieillard interrompant Porbus par un geste despotique » (X, 418). Ce n'est pas la peinture qui ouvre le récit mais la critique censoriale d'un peintre par son maître. La peinture est d'abord une généalogie où le prédécesseur fait peser sur le néophyte une ombre amoindrissante. L'expérience du jeune Poussin finit où commence la maturité de Porbus dont le talent s'achève là où s'élance le génie de Frenhofer lui-même gémissant sous l'exemple de maître Mabuse qui, nous dit-on, a emporté la vie avec lui (X, 420) et qui « seul possédait le secret de donner de la vie aux figures » (X, 421). La peinture est donc un espace fini, clôturé par l'autorité critique d'un génie toujours antérieur. Tout est peint et l'on vient trop tard, il n'y a plus de débouchés en peinture. L'acte de peindre tombe sous le jugement d'une limite antérieure indépassable. Le mur de toile qui barre l'horizon du peintre manifeste en somme la barre critique qui arrête l'artiste au moment de saisir ses brosses. Car, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, l'activité de peinture se double toujours d'une pulsion critique. Balzac ne nous montre Frenhofer à l'œuvre que lorsqu'il retouche, en la critiquant, la toile de Porbus. De même, Poussin accomplit son dessin à titre d'épreuve, sous l'œil critique de ses aînés. Parcours d'obstacles, la peinture est contrainte par la critique, jusqu'à en être étouffée. Balzac le souligne, c'est l'excès d'esprit critique qui empêche Frenhofer de finir sa toile :

> Il a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne ; mais, à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches... Si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre. (X, 427)

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Œuvrer et ouvrir appartiennent à la même famille lexicale. Chez Frenhofer, en revanche, le discours critique a fini par obstruer le geste d'ouverture qu'est la création. Le discours sur la peinture a dévoré la peinture. Pendant dix ans, Frenhofer se querelle avec la peinture, fait de l'art sa propre objection critique jusqu'à ne plus pouvoir achever l'œuvre. La critique entrave la peinture, elle l'empêche d'avancer, elle est sa limite intérieure. Considérée sous ce rapport, la « muraille de peinture » érigée à la fin du récit pourrait manifester le travail d'endiguement mené par la critique sur l'œuvre. Par son mur de peinture, Frenhofer aura représenté l'espace fini de la peinture, cerné d'un précédent indépassable et de sa censure critique. Aussi sa toile fonde-t-elle le lieu critique par excellence, l'endroit où la peinture représente le moment de crise que suscite son obstacle. Frenhofer s'est servi de la paroi verticale de la toile pour mettre en spectacle la limite qui borne les horizons de la peinture.

Du même coup, Frenhofer a représenté aussi l'horizon de la toile elle-même, sans laquelle il n'y a pas d'espace peint. En effet, la toile fait obstacle au geste créateur mais en recueille aussi les projections. Tout artiste peint contre sa toile, en dépit d'elle, et cependant grâce à elle : obstacle infranchissable dans sa course vers le réel, il n'existe cependant pas d'entreprise pour gagner le réel sans l'obstacle de la toile. Il n'y a pas de peinture sans limite, la peinture est l'art de représenter à partir de la limite. Voilà ce que le chef d'œuvre de Frenhofer, pris sous le regard de la critique, a d'abord représenté. Toutefois, il n'existe pas de limite qui ne communique en même temps le désir de dépassement. Il faut pour œuvrer affronter la limite, non la contourner. « Nous y pénétrerons » (X, 427) : tel est l'espoir bravache de Poussin, le peintre qui rêve de faire son chemin en peinture, le peintre qui rêve surtout de créer de la profondeur dans la peinture. La peinture se sait spectacle d'une limite, puisqu'elle est peinte sur une surface verticale. Cependant, pour se parfaire, elle doit éclipser la paroi qui la borde. Ce désir de dépasser la limite instaure le moment critique de la peinture, sa crise.

C'est le moment lié à la crise de limite, que dépeint la toile de Porbus, cette « *Marie l'Egyptienne* se disposant à payer le passage du bateau » (X, 416). Passera-t-elle ou ne passera-t-elle pas ? La toile de Porbus retient ce moment critique où la peinture s'interroge devant l'obstacle qu'elle constitue. Frenhofer trouve la toile de Porbus trop plate, sans profondeur, indécise quant à son passage de par l'espace. En commentaire, Frenhofer affirme qu'elle souffre d'une « malheureuse indécision » (X, 417). Crise, critique, indécision se fondent sur la même racine de « κρισις », décision. La critique de la peinture a partie liée à une crise de la décision, c'est-à-dire à un moment de partage. A l'orée du récit, Balzac donne le spectacle d'une toile en attente devant son passage, d'une toile figée devant son propre obstacle.

De même, hanté par le réflexe critique, Frenhofer passe dix ans devant sa toile, pris dans le qui-vive de cette indécision critique. Le peintre chez Balzac vit l'impossible passage de la décision (la première image du récit est celle d'une peintre hésitant à franchir le seuil d'une porte). Frenhofer transformera ce passage inaccessible en son propre symptôme, une paroi infranchissable de couleurs et de lignes, une limite de peinture dont le barrage constitue le véritable spectacle. Avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*, la peinture pense enfin, brosses en main, sa limite critique. De cette union entre la peinture et son jugement émerge une toile aberrante, un tableau qui représente sa crise d'indécision face à la limite. Travail confronté à sa critique, Le Chef-d'œuvre inconnu met alors notre parole au pied du mur, un mur qui, partage de la décision, serait en vérité le miroir de la critique.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

L'OBSTACLE

Ce mur, la critique s'y bute, dès le frontispice. Le titre du roman parle d'une œuvre inconnue. Le récit, quant à lui, nous présente cet inconnu. Evoquée, décrite, mise en scène sous le regard du lecteur, l'œuvre resterait-elle, malgré cela, inconnue ? Le roman n'aura-t-il pas soulevé le voile de cet inconnaissable, n'aura-t-il montré ce que le titre déclare être impénétrable ? Il convient de s'interroger sur la nature d'une œuvre qui, bien que faisant l'objet d'un tableau littéraire, se déclare échapper à la connaissance. Au risque de démentir son titre, le chef-d'œuvre doit demeurer inconnu jusqu'après la fin du récit. De cela nous tirons le principe que c'est par son inconnu que le chef d'œuvre se manifeste, par le séjour de la connaissance face à l'impossible franchissement d'un pan de couleurs. La limite peinte qui arrête le connaissable ne fait qu'un avec l'œuvre : voilà la présentation de l'inconnu, je vois ce que je ne peux pas savoir, la limite de l'entendement se montre en un pan bariolé, seuil épistémologique jamais franchi.

Aussi le sujet implicite du chef-d'œuvre inconnu est-il dès lors le regard, ce regard qui cherche à voir mais ne sait rien. Sous ce rapport au moins, le chef d'œuvre de Frenhofer ressemble à l'objet esthétique en général dont Hegel dit qu'il se destine toujours au regard : « Le spectateur est toujours là depuis le début, il y est toujours présent, en cela que l'œuvre n'existe que pour ce point fixe, le sujet percevant » [1]. Lors même que Frenhofer se refuse de montrer sa toile, il la destine néanmoins au regard dont il ne fait que souligner, par ses atermoiements, l'inéluctable présence. Le ressort narratif du conte de Balzac consiste à repousser l'instant de son dévoilement jusqu'à ce que la toile entière devienne le regard qui brûle de s'y mesurer. Or, enfin dévoilée, enfin offerte à ce regard auquel elle avait tant promis, l'œuvre se dérobe :

> — Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus ?
> — Non. Et vous ?
> — Rien... il n'y a rien sur sa toile s'écria Poussin. (X, 435).

On voit qu'il n'y a rien à voir et, partant, on voit la nullité du regard ou ses bornes ultimes. La toile de Frenhofer n'existe que par le regard mais c'est pourtant le regard qu'elle rebute, d'abord en étant simplement invisible, puis en ne montrant qu'une épaisse muraille de peinture. Attendu du regard, le pan de peinture met en scène l'occlusion du regard, pratiquant ainsi une scission entre le voir et le connaître. Il m'est à présent possible de reconnaître l'absence de vue, et de voir mon absence de connaissance.

Présentation d'un manque à voir qui se connaît, et d'une connaissance qui contemple sa limite, Le Chef-d'œuvre inconnu est un aiguillon qui blesse et galvanise à la fois l'interprétation. Mesurée à cet inconnu, la critique est forcée d'en respecter le caractère essentiel. En ceci qu'elle s'intitule « Le Chef-d'œuvre inconnu » et non « Le Chef-d'œuvre inconnu enfin révélé », la nouvelle de Balzac force l'interprétation à convenir d'une limite au savoir. La critique doit parler devant un mur d'inconnaissable tout en respectant son impénétrabilité essentielle. Moment critique pour la peinture, la toile de Frenhofer ne l'est pas moins pour l'interprétation. Par cette toile, notre critique reconnaît à présent qu'elle ne sait pas ce dont elle parle, qu'elle est en conséquence une parole bornée. Or, c'est précisément à titre de blocage que la

1. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1945, t. IV, p. 206.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

critique s'accomplit en tant que discours esthétique. Comme l'avançait Hegel, voir esthétiquement c'est d'abord s'empêcher de voir au-delà de l'immédiat objectal constitué par l'œuvre :

> L'œuvre d'art se manifeste comme objet extérieur, avec une détermination immédiate et une individualité sensible [...] ; de même la contemplation esthétique ne cherche pas à aller au delà de cette objectivité immédiate qui lui est offerte et, à l'inverse de la science, [ne cherche pas] à saisir le concept de cette objectivité comme concept universel[1].

A l'encontre de la démarche épistémologique rationaliste qui efface la particularité de l'objet derrière son genus universel, la contemplation esthétique s'arrête à l'apparence sensible et refuse d'aller au-delà. Voir esthétiquement, c'est s'interdire la réduction intellectuelle du sensible à l'abstraction : c'est voir ce qui interdit au regard de passer outre. Dès lors qu'elle demande à être perçue exclusivement dans sa particularité concrète, l'œuvre constitue ainsi son propre pan. Séjournant devant cette matérialité, la contemplation esthétique serait alors l'expérience du phénomène en tant qu'*obstacle*. L'interprétation se fonde alors bien sur une pratique de la limite : voir ce qui nous empêche de voir au-delà et ne voir que la barre chosale qui barre l'horizon de notre compréhension. Ainsi, sous la forme éminemment symbolique d'une « muraille de peinture », Balzac met en image l'autonomie de l'œuvre à l'égard du discours, la même autonomie muette dont Hegel faisait à la même époque le trait déterminant de l'art. Sur sa paroi impénétrable se distingue déjà le mutisme de l'œuvre d'art moderne qui, forte de sa présence objectale, plie le regard critique à une ascèse du sens.

Sous ce fronton de peinture, cependant, Porbus décèle un objet trouvé, tombé des nues, bêtement posé dans son coin. « Bout de pied nu », « pied délicieux » et « vivant », ce détail nous permettrait de sortir du « brouillard sans forme » (X, 436) de la toile-muraille. Tour péritapétique menant par delà la peinture, le pied nous invite à retrouver l'espace profond du monde. Il y a une peinture de pied et, par conséquent, un portrait en pied. Avec Porbus, on pourra dire qu'il n'y aura pas eu que de la peinture, que la muraille se fend d'une brèche et que, par cette fêlure, se devinent le vrai tableau ainsi que le long gâchage qui l'a rendu presque opaque. Là où n'apparaissait qu'une limite impénétrable, l'ouverture permet d'effeuiller la toile et de lui redonner la profondeur dont l'avait privée la peinture pure : « "Il y a une femme là-dessous", s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture » (X, 436). Par cette brèche, la critique fait le mur. Se glissant de par la profondeur du tableau, la critique dit : il y a, vous voyez, un espace au-delà de ce pan et, dans cet espace, un objet qui rappelle la profondeur du monde arpentable, préhensile, pénétrable.

Le pied, c'est ce sur quoi Catherine Lescault aurait marché pour sortir de la toile. Aspirant au génie de Pygmalion, auteur de « la seule statue qui ait marché » (X, 425), c'est bien le pas de Catherine Lescault hors de l'art que souhaite Frenhofer : « Elle va se lever, attendez » s'exclame-t-il quand il croit son tableau fini (X, 435). Cependant, âme de peintre, Frenhofer tremble aussi que Catherine ne quitte la pein-

1. Hegel, *op. cit.*, *t.* I, p. 62.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

ture, même si la plus haute ambition de l'art, selon lui, est de finir dans la réalité : « Parfois, j'ai quasi peur qu'un souffle ne me réveille cette femme et qu'elle ne disparaisse » (X, 431). S'évertuant à insuffler à son tableau le souffle de la vie, Frenhofer craint cependant que son portrait cesse d'en être un, se lève et abandonne la peinture. Idéal qui consiste en sa propre abolition, la peinture regimbe forcément contre son idéal. Le pied incarnerait l'ambiguïté de cette course vers la perfection : pied parfait, il transcende la peinture mais l'annule en même temps. De même, sur ce pied, l'interprétation enjambe la muraille de la peinture mais fait aussi un pas hors de la peinture. Grâce à lui on est sorti du pan de peinture, mais à cause de lui on a peut-être perdu l'objet de la peinture. L'interprétation est donc mise au pied du mur : soit il lui faut subir le sort de Bergotte qui, on s'en souvient, meurt devant l'impénétrabilité du petit pan de mur jaune ; soit il lui faut subir le sort de Frenhofer qui meurt d'avoir outrepassé son pan multicolore, et de s'être perdu dans l'au-delà de la peinture, adorant une femme là où il n'y a qu'un chaos de couleurs.

L'interprétation juste est peut-être celle qui saura se maintenir sur le faîte de la limite offerte par la toile, une interprétation occupant l'espace du pan en tant que tel. On ne traverse pas la limite en négligeant l'obstacle qu'elle nous oppose mais, au contraire, en épousant sa surface. La simple raison dialectique veut que seule une barrière reconnue pour telle mène vers son au-delà. Et seul le pur amour de la limite permet plus tard de dépasser l'obstacle. On se tiendra où l'on ne peut qu'être, à la limite du tableau.

La fin

Histoire de limites puisqu'il s'agit d'un pan de peinture bornant le regard [1], *Le Chef-d'œuvre inconnu* s'installe dans le liminal : depuis ses premiers mots qui commencent par « la fin de l'année 1612 » où Poussin « finit par franchir » un pas de porte (X, 413) jusqu'à l'« adieu » glacial de Frenhofer qui clôture l'histoire, le récit est tiraillé par la fin. Entre temps, et depuis dix ans, Frenhofer prend à tâche de finir son tableau. Toile où finit la connaissance, mais aussi où « finit notre art sur terre » (X, 437) comme l'affirme Porbus, l'œuvre de Frenhofer ne cesse d'en rester à la fin. Le peintre s'épuise à parachever son œuvre, depuis des années suspendue à sa finition. Si elle reste voilée jusqu'à l'ultime extrémité du récit, c'est qu'il manque encore pour la finir un dernier trait, et un dernier trait encore : « Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini » (X, 424). La toile est finie et cependant ne peut se départir de son acte de finition : « Oh ! il est fini, dit Frenhofer [...] Cependant je voudrais bien être certain [...] » (X, 432), « Non, non, je dois la perfectionner encore » (X, 424). Suspendu à sa fin, le tableau est dans l'acte de finition, *in finis*, et par conséquent *infiniment* exposé à sa propre finition. La limite finale est ce que la toile ne peut se résoudre à quitter. Pris ou épris de finition, le tableau de Frenhofer parle comme le personnage de Beckett : « Fini, c'est fini, presque fini, ça doit être presque fini » [2]. En somme, Frenhofer connaît le revers cauchemardeux de l'art selon l'axiome kantien, je veux dire *la finalité sans fin* inhérente à l'œuvre. Activité qui s'oriente vers une *finalité*, l'œuvre d'art ne dispose cependant d'aucune destination ferme. Kant explique qu'aucun concept

1. Voir sur le pan, l'excellente étude de Georges Didi-Huberman sur la nouvelle de Balzac, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.

2. Premiers mots de *Fin de Partie*.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

préalable ne dicte à l'œuvre sa destination finale. A la différence de l'outil dont l'idée précède l'exécution, l'œuvre d'art ne connaît pas d'étalon absolu antérieur à son cheminement. Finalité sans fin objectivement donnée, cela veut dire que, à n'importe quel point de son progrès, l'œuvre d'art est toujours suffisamment finie, comme le disait Baudelaire au sujet du peintre de la vie moderne [1]. Errance à la limite, l'œuvre atteint à chaque moment le bord extrême de son développement.

Aussi, pendant dix ans, Frenhofer ajourne le dernier trait au trait suivant, penché au bord d'une finition qui jamais ne rencontre de finalité externe. Le tableau de Frenhofer vit pleinement la finalité sans fin de l'œuvre, tant qu'il se met bientôt à ressembler à son indécision. Le tableau s'altère à force de n'en pouvoir finir, c'est-à-dire de s'outrepasser. On comprend, avec Porbus, que c'est l'accumulation montante des retouches de fin de toile qui finissent par en rendre informe le sujet. En somme, si la toile ressemble à la fin à « une muraille de peinture » (X, 436), c'est parce que Frenhofer n'a jamais cessé de peindre la fin de sa peinture. N'en finissant pas de s'achever, la toile de Frenhofer s'est finalement prise pour son propre sujet, celui de ces dix ans passés à se finir, jusqu'à effacer le sujet qui lui était extérieur, la figure de Catherine Lescault. Frenhofer a fini par peindre ce qu'il y a au cœur du geste de peindre, la limite reculant sans cesse de la fin de l'œuvre. Apparition de sa propre paroi interne, Le Chef-d'œuvre inconnu est un autoportrait de la fin de l'art, infiniment suspendue.

La ligne

Balzac nous désigne la muraille de couleurs comme sabrée d'« une multitude de lignes bizarres » (X, 436). L'adjectif bizarre nous parle de caprice, d'excentricité et de dérobade, à l'endroit pourtant où, par la ligne, le dessin se fixe. La ligne bizarre, à l'instar du serpentin qui ondule au frontispice de *La Peau de Chagrin*, est une ligne qui cherche à se dérober au trait, une ligne qui fuit son propre concept. La toile impénétrable de Frenhofer se composerait ainsi d'une somme de lignes qui s'efforcent d'échapper à la ligne et, partant, de déjouer la limite. Car, pratique de la ligne, c'est bien le concept de limite qui sous-tend la peinture, dans sa facture même. Le dessin est une économie et une négociation de limites interjectives, un art qui tient au bon placement des limites et à leur judicieux effacement. Mis à part son élément chromatique, la peinture possède, en la limite, sa structure fondamentale. Toute apparition est d'abord l'apparition d'une limite : pour apparaître, il faut se détacher du fond bouillonnant de l'être. C'est ainsi que toute apparence barre la scène du visible et déploie l'espace à partir de sa censure. En tant qu'art de l'apparition, la peinture est donc d'abord une pratique de la limite. En somme, le tableau final de Frenhofer serait une image des conditions de l'apparence même. Muraille qui scinde l'espace du visible, la toile est l'image de la limite à partir de quoi le visible se montre. C'est d'ailleurs le passage de l'invisible au visible que pratique la toile de Frenhofer pour celui qui la contemple. Avec elle, on passe du « je ne vois rien » à l'apparition qui ne montre que soi, la muraille. Avec elle, on se met à voir et, de surcroît, à se voir. La limite crée le visible à partir de son obstruction. Passé le seuil du récit, c'est une première méditation sur la limite du représentable (c'est-à-dire la limite qui instaure le représentable) que nous propose Balzac. La première toile du récit apparaît, « une

1. Baudelaire, « Peintre de la vie moderne », dans *Ecrits sur l'art*, Paris, Garnier Flammarion 1990, p. 396.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs » (X, 415). Sur cette toile blanche, Balzac figure l'origine de la peinture et l'impossibilité de concevoir un espace préexistant à cette origine. Car même le vide qui précède l'espace de la représentation doit se tracer pour exister : les trois ou quatre traits blancs sur la toile blanche sont le vide marquant le vide, le vide tirant sur lui-même un trait. C'est encore sous le régime de la trace, et par conséquent de la limite, que Balzac se figure l'espace d'avant le trait, d'avant la représentation : le vide se montre certes, mais par son annulation, en se césurant d'une barre.

Affaire de limites, la peinture voudrait faire passer à l'intérieur de ses bornes l'illimité qui précède sa naissance. La toile doublement blanche dirait ceci : avant le trait de la peinture, il y avait déjà la peinture. En somme, chez Balzac, la limite qu'est la représentation chercherait à s'annexer l'espace de l'illimité qui devient ainsi une sous-catégorie du limité. Une telle mesure démontre certes l'inaptitude de la représentation classique à considérer l'illimité en soi. Cependant, en redoublant le vide, les lignes blanches de cette première toile s'en pénètrent aussi du caractère essentiel. Trace immaculée sur du blanc, la ligne se confond avec le moment où elle n'existe pas encore. A la fois décisive et estompée, affirmative et critique d'elle-même, la première ligne du récit est déjà bizarre, vacille entre son désir d'être et de n'être pas, de marquer sa limite et de s'illimiter dans le même geste.

Ce vacillement initial de la ligne annonce l'entreprise de Frenhofer qui très précisément met en question la ligne. En effet, art du trait et donc de la limite, la peinture chez Frenhofer veut cependant rendre compte de cet aspect du réel qui échappe au trait. Frenhofer nomme ce moment « l'air » (X, 423 et 435) et consacre son art entier à la recherche de cet effet de pur espacement. « Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau ; l'espace et la profondeur manquent » (X, 416-417) opine Frenhofer contre la toile de Porbus. « Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne » (X, 435) dit-il en admirant sa propre toile. Frenhofer veut faire le vide en peinture : non point le vide mesuré entre deux masses et qui n'est que le contrepoint du plein, mais un vide qui circule, un vide pneumatique, aérien, le pur espacement des choses et non point leurs bordures objectives. Cette entreprise mène Frenhofer à douter des linéaments même de la représentation et à prétendre « que le dessin n'existe pas » (X, 424) : « Peut-être faudrait-il ne pas dessiner un seul trait » suggère-t-il (X, 425), notant que « le corps humain ne finit pas par des lignes » (X, 424). L'œuvre de Frenhofer consiste donc à vouloir tracer ce qui ne finit pas. S'il n'en finit pas de peindre, de retoucher à l'infini le corps de sa Belle Noiseuse, c'est qu'il cherche à rendre par un trait ce qui se dérobe au trait. Avide de ce qu'elle n'est pas, la ligne chez Frenhofer s'efforce pendant dix ans de sortir de la limite au moyen de limites.

On comprend dès lors que le complexe de finition retardant la réalisation du chef d'œuvre a pour origine la finition inhérente au trait. Indécise quant à la scission qu'elle opère, la ligne bizarre du tableau de Frenhofer se repousse et pénètre ainsi dans sa phase critique : critique en cela qu'elle fait l'objet de son propre examen, mais critique aussi en cela que cet examen la met en danger. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de véritable entreprise sur la limite, c'est-à-dire pas d'expérience limite, sans discours critique. A ce propos, on n'évoque lignes et limites dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* que dans un contexte critique. Ainsi, la ligne émerge non pas de la toile même, dont il est finalement très peu question dans la nouvelle, mais de la critique d'art qui occupe la plupart du récit.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Frenhofer évoque maintes fois la silhouette, fugace et esquivée, de cette ligne. Chaque fois qu'il en parle, cependant, c'est pour dire, en termes de critique, ce qu'elle n'est pas : « Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites » (X, 418). Ou encore : « Tes contours sont faux, ne s'enveloppent pas et ne promettent rien par derrière » (X, 417-418) ; « Vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe » (X, 419). La ligne se détache du discours en forme de négatif : Frenhofer l'évoque par débordement, en la décrivant telle qu'elle n'apparaît pas chez les autres peintres. La ligne émerge dans le discours par opposition : on voit ce qu'elle est en voyant ce qu'elle n'est pas. Frenhofer cite à son sujet la figure du *je ne sais quoi*, qui désigne la chose par son inconnaissance. La ligne est le je ne sais quoi : ma connaissance d'elle consiste précisément en ce « je ne sais pas ». Or, si la ligne émerge de ce point aveugle de ma connaissance qu'est l'espace négatif du discours de Frenhofer, c'est que, dans la réalité aussi, elle se manifeste par son absence. « Le corps humain ne finit pas par des lignes » (X, 424) affirme le peintre, toujours par négation et « l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds » (X, 425). Les corps sont finis par l'absence de finition, c'est-à-dire par la manifestation spectrale de la ligne. La ligne est dès lors toujours sa propre crise, à laquelle fait pendant le discours de Frenhofer, discours critique au négatif qui ne s'approche de la ligne que sous le rapport de son absence.

Dès lors, les « lignes bizarres » couvrant la toile de Frenhofer seraient les marques que laisse la ligne pour signifier son absence. La paroi entière de la toile compose le spectacle d'une absence de limite rendue visible, une apparition en négatif de la limite. Cette analyse explique l'apparence du chef d'œuvre final. Posés face à la toile pour la première fois, Porbus et Poussin ne voient rien. Le tableau fait oublier la toile, la représentation de l'absence de limite efface cadre, châssis et chevalet, c'est-à-dire la distinction matérielle de la représentation et du réel. Effacement de la limite, la paroi du tableau ne cesse de reculer devant un regard qui jamais ne l'atteint. Puis, au second coup d'œil, la toile se mue en barrage de peinture, faisant obstruction au regard au lieu de le faire passer. Cependant, fort judicieusement, Poussin continue à qualifier de « rien » ce barrage de peinture. Le regard bute, non sur la limite du visible, mais sur son illimité, comme si le regard voyait enfin l'absence de limite, lieu de pur syncrétisme visuel qu'il ne peut qu'appeler rien. Relevons le beau geste de Porbus touchant la paroi du tableau : « Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre » (X, 437). Substituant le tactile au visuel, Porbus convient de son aveuglement face à la toile. Le mur de peinture est la présentation d'une limite du regard. Toucher la toile en souligne l'inéluctable paroi et illustre la parole de Porbus : là finit, visible, l'art humain, mais là aussi, commence, invisible, un autre art. La toile de Frenhofer marque la fin de l'art, et en cela constitue une limite, mais n'occupe pourtant pas cette limite. La muraille de peinture est le lieu de notre connaissance impossible de la toile, lieu en vérité où *commence* l'œuvre : « de là, renchérit Poussin, [l'art] va se perdre dans les cieux » (X, 437). Ce que la toile de Frenhofer nous oppose, c'est son départ vers des régions inexplorées, son dos tourné tandis qu'elle va dans l'inconnu. Le chef d'œuvre nous montre son départ, l'endroit non pas où elle finit mais le lieu qu'elle quitte pour commencer. Sa muraille de peintures est le phénomène de son passage. De sorte que notre regard s'achoppe en vérité à l'illimité du chef d'œuvre. Là, devrait dire Porbus en touchant la toile, nous

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

butons contre l'illimité, le passage absolu de la peinture. Le pied laissé en détail n'est somme toute pas le talon d'Achille de la toile mais son pied ailé, le symbole de son pur passage.

S'il n'y a d'apparition qu'à partir de la limite, la toile de Frenhofer est alors une limite qui expose le spectacle de sa propre négation. En un sens, la muraille de peinture honore le contrat dialectique de la limite jusque dans son annulation. Pas de représentation sans limite, avions-nous découvert, et cependant pas de limite qui n'invite en même temps l'idée de son passage. Ainsi il n'y aurait pas de représentation sans transgression de la représentation. Telle est peut-être la leçon ultime du chef d'œuvre inconnu, comme peut-être des autres chefs d'œuvre de Balzac : la représentation fonde l'espace du transgressif même, elle est la limite et la tentation de l'illimité en un. Médusé devant l'illimité qui se montre, notre regard critique épouse la transgression de la représentation, se plonge dans la fascination du pas au-delà rendu visible, fascination dangereuse mais qui est la fascination de la critique comme discours de la limite, discours de la sidération, de la crise et de la décision : c'est à ce séjour devant la limite que Balzac convie en nous enjoignant d'appeler inconnue l'œuvre si délicatement dévoilée.

Didier Maleuvre
University of California, Santa Barbara

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Max Milner

L'agonie

Aux bords de l'inconnaissable

La description de l'agonie d'un personnage occupe une place particulière dans les problèmes que pose au romancier une écriture des limites. S'il se contente d'une description purement clinique, les choses sont relativement simples : les symptômes de la lutte entre la vie et la mort sont suffisamment visibles pour qu'on puisse en noter les phases et le moment terminal. Encore faut-il s'entendre sur ce moment terminal. On sait la différence qui existe entre la mort apparente et la mort clinique, et les méprises, largement exploitées dans les histoires d'enterrés vivants, auxquelles elle peut donner lieu. On hésitera à parler d'agonie à propos d'un malade plongé dans un coma profond qui peut durer des mois ou des années, et pourtant, si nous définissons l'agonie, avec le Littré, comme l'« état dans lequel le malade lutte contre la mort », ne sommes-nous pas en droit de le faire ? Certes, il s'agit ici d'une lutte inconsciente, que d'aucuns diront purement mécanique. Mais que savons-nous de la conscience d'un agonisant ? Ou bien il meurt, et il n'est plus là pour nous en instruire, ou bien il survit, et ce qu'il vient de traverser est une phase critique de sa maladie, non une agonie dans le plein sens du terme.

Or, c'est justement la conscience de l'agonisant, ou ce qu'on en peut conjecturer, qui intéresse le romancier, peu enclin à se contenter d'une description purement externe. Même chez un Martin du Gard, professant un matérialisme rigoureux, et bien déterminé à n'omettre aucun détail physique de l'agonie du père Thibault, l'intérêt porté aux phénomènes mentaux qui accompagnent la marche du personnage vers la mort est évident, qu'il s'agisse de la remontée des souvenirs d'enfance, des bouffées d'attendrissement ou des moments de terreur. Tout se passe comme si la mort devait livrer quelque chose de son mystère impénétrable à celui qui s'en approche au plus près. Et nous aspirons tous, comme Tribulat Bonhomet penché sur l'œil de Claire Lenoir expirante, à « regarder dans l'Infini par le trou de la serrure ».

Cette limite étant malheureusement infranchissable, nous devons nous contenter d'approximations. « Je meurs » est la phrase imprononçable par définition, à moins d'être, comme le M. Valdemar d'Edgar Poe, sous l'effet d'une improbable transe magnétique. Il y a pourtant des personnages de Balzac qui la prononcent. Le père Goriot : « J'expire, je souffre un peu trop » (III, 276). Le cousin Pons : « je suis mort, je ne reviendrai pas de ces crises répétées » (VII, 685). Le docteur Benassis, aussitôt après avoir reçu de Paris la lettre fatale : « Je suis mort, dit-il en bégayant et en faisant un effort affreux pour se dresser » (IX, 597). Des trois, c'est le dernier qui est le plus près de la vérité, car il ne reprendra plus conscience, avant de mourir dans la nuit, alors que les deux autres ont encore un bon bout de rôle à jouer, en paroles et en actions. Mais on comprend bien que ce ne sont que manières de dire.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Manières de dire qui posent quand même le problème fondamental, pour le romancier responsable de l'agencement du récit. L'agonie joue dans celui-ci un rôle essentiel. Elle clôt la destinée d'un personnage, qui est souvent le personnage principal, et conclut, dans beaucoup de cas, le roman tout entier. Elle est un nœud de significations récurrentes, qui éclairent rétrospectivement soit des détails de l'intrigue, soit des aspects occultés de la psychologie des personnages. C'est, par excellence, le moment de vérité. Mais elle ne le doit qu'à sa proximité avec la mort. Elle doit donc, sous peine de perdre sa vertu, donner au moins l'illusion de cette proximité, la mimer – ce qui est d'autant plus difficile qu'il y a davantage à dire sur le personnage et, éventuellement, à lui faire dire. C'est à ce premier problème de limites - celui, si l'on veut, des limites de l'agonie, au point de vue narratif - que je m'attacherai tout d'abord, réservant pour un second temps quelques réflexions sur l'agonie comme expérience-limite.

Deux petites questions pour commencer, afin d'éliminer les cas atypiques. Toutes les agonies balzaciennes sont-elles conclusives ? La réponse est oui, dans la grande généralité des cas. Non pas que leur description occupe forcément les dernières lignes, comme dans *La Recherche de l'Absolu*. Mais même lorsqu'elles sont suivies par des développements plus ou moins longs, comme dans *Le Lys dans la vallée* ou *Le Père Goriot*, ceux-ci se bornent à tirer les conséquences de la situation qu'elles ont créée, et qui apporte pratiquement son point final à l'intrigue. Les seules exceptions notables sont *Le Message* (mais il s'agit d'une courte nouvelle), où la victime d'un accident de voiture confie, dans sa brève agonie, à un compagnon de voyage le message qui fera l'objet du récit, et *La Femme de trente ans*, où la mort pathétique d'Hélène d'Aiglemont est suivie d'une dernière partie, au cours de laquelle la mère subit la punition des fautes ayant entraîné la perte de la fille.

Une autre question, qui pourra paraître un peu saugrenue, est la suivante : tous les personnages qu'on a vus agoniser sont-ils définitivement morts ? Une pareille présence au-delà de la mort ne peut, bien entendu, se réaliser que dans un contexte plus ou moins fantastique. Je pense à la résurrection - partielle - de Don Juan père et fils dans *L'Elixir de longue vie*, qui est en même temps une sorte d'agonie *post mortem*. Mais le fantastique n'est pas absent d'*Ursule Mirouët*, qui est un cas beaucoup plus intéressant à notre point de vue. L'agonie du docteur Minoret est une de ces rares agonies non conclusives dont je viens de parler. Ce qui s'y déroule, loin d'apporter un point final à l'intrigue, la relance pour un bon tiers du roman. Or, cette relance provient de la frustration du mourant, désespéré de voir sa nièce Ursule revenir sans la lettre qui fait d'elle son héritière, et que le maître de poste vient de subtiliser. Cette frustration est si grande qu'elle amènera le docteur à franchir en sens inverse les limites qui séparent la vie de la mort et à apparaître trois fois à Ursule en forme de spectre pour lui révéler la machination dont elle a été l'objet. Quant à la mort d'Adeline Hulot dans *La Cousine Bette*, il n'est pas question d'y voir du fantastique, mais comment résister au plaisir de citer cette phrase magnifique : « Et l'on vit, ce qui doit être rare, des larmes sortir des yeux d'une morte » (VII, 451) ?

En dehors de ces cas exceptionnels, la mort est bien la limite contre laquelle viennent buter les possibilités narratives, et le problème qui se pose au romancier est de faire tenir dans un champ relativement étroit les informations capitales que seule l'agonie permet de dispenser. Pour donner une idée de l'étendue de ce champ, un comptage approximatif, concernant les « grandes » agonies de *La Comédie humaine*,

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

ne sera peut-être pas inutile. Celle du père Goriot : 29 pages dans l'édition de la « Pléiade » ; celle d'Agathe Bridau : 5 pages ; celle du cousin Pons : 48 pages ; celle de Véronique Graslin dans *Le Curé de village* : 25 pages ; celle d'Henriette de Mortsauf : 52 pages. Evidemment, la détermination des limites de l'agonie, qui justifie ce comptage, n'est pas toujours facile, car si sa fin est nettement marquée par la constatation de la mort, son début est parfois sujet à un certain flottement. Dans *Le Père Goriot*, le mot « agonie » n'est prononcé pour la première fois, par Goriot lui-même, qu'à la page 275 (« elles ne viendront pas rafraîchir mon agonie, car je meurs, je le sens »), mais on peut considérer qu'elle a commencé dix-huit pages plus haut, lorsque Bianchon a déclaré qu'il n'y avait plus d'espoir, sauf miracle. Rastignac ne dit-il pas un peu plus tard à Delphine – d'une façon, il est vrai, imagée – « j'entends le râle de votre père » (III, 263) ? Balzac souligne d'ailleurs lui-même l'incertitude de ce terminus a quo, lorsqu'il écrit, à propos des derniers jours d'Agathe Bridau : « Pendant les trois semaines que dura non la maladie, mais l'agonie de cette pauvre femme [...] » (IV, 527). De même, dans *Le Cousin Pons*, le héros ne parlera d'agonie qu'au moment de dévoiler son plan à Schmucke – « Mon agonie viendra sans doute dans la nuit de demain » (VII, 703) -, et l'on peut considérer que le terme est pris ici dans son acception la plus rigoureuse, bien qu'il doive se dérouler encore beaucoup d'événements, occupant dix-neuf pages, durant ces quelques heures. Mais on peut remonter beaucoup plus haut pour trouver le véritable début de cette longue agonie : en fait, au moment où Pons commence à prendre conscience des trahisons de son entourage. Lorsqu'il apprend par la Cibot qu'il a été remplacé aux théâtre : il est alors compté parmi les malades « qui sont dans l'envergure de la faux de la Mort » (VII, 671) ; quand il s'aperçoit de la substitution de ses plus beaux tableaux par Magus et Rémonencq : il s'évanouit « moribond », « quasi-cadavre » (VII, 684) ; en attendant le notaire : Scmucke contemple « Pons, dont la figure crispée, comme l'est celle d'un moribond, s'affaissait après tant de fatigues, à faire croire qu'il allait expirer [...] » (VII, 702).

Balzac n'était pas sans être conscient de l'invraisemblance de ces agonies interminables, et de la lucidité qu'elles supposent chez des personnages qui vont, jusqu'à leur dernier soupir, agir et parler abondamment. Il s'en justifie à propos de celle du cousin Pons, et, par la même occasion, à propos de celle d'Henriette de Mortsauf : « les poitrinaires, les malades qui périssent comme Pons par la fièvre [1], comme Mme de Mortsauf par l'estomac [...], ceux-là jouissent de cette lucidité sublime et font des morts surprenantes, admirables [...] » (VII, 696).

Non seulement admirables – ce qui est aussi le cas de Véronique Graslin –, mais permettant au romancier de distendre opportunément la durée d'une agonie dans les proportions qui lui sont nécessaires pour y faire entrer ce qui lui reste encore à dire.

Et il reste encore beaucoup à dire et à faire dans les cas évoqués. Non seulement parce que l'agonie permet, comme nous le verrons, de jeter d'admirables coups de projecteur sur l'âme de l'agonisant, et d'apposer sur son destin un sceau définitif qui en éclaire le sens, mais parce que son entourage en subit le contrecoup avec une accélération proportionnelle à l'urgence. Si l'agonisant est, par définition, réduit à l'immobilité, ou à la quasi-immobilité, on s'agite beaucoup autour de lui. La portion congrue de survie qui lui est allouée représente pour les membres de son entourage

1. Dans une correction, non exécutée, portée sur un exemplaire du *Constitutionnel*, Balzac avait écrit « par la foi », ce qui est évidemment un lapsus pour « par le foie ».

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

une dernière chance : chance de capter un testament ou de le détruire, chance de se faire pardonner, d'une manière désintéressée ou pas, chance, surtout, pour le romancier, de dévoiler la noirceur ou la bonté de personnages que la fin imminente d'un proche amène à manifester sans retenue leur dureté inflexible (le cas le plus répugnant étant celui de Philippe Bridau dans *La Rabouilleuse*), leur tendresse cachée (on pense évidemment à Rastignac), ou leur avidité sans scrupule (les créatures de proie qui entourent le cousin Pons). Ce sont souvent leurs allées et venues qui donnent aux grandes agonies balzaciennes leur longueur apparente. Celle du père Goriot dure de quatre heures de l'après-midi la veille de sa mort jusqu'à l'heure du dîner le lendemain, ce qui n'a, en soi, rien d'invraisemblable. Mais durant ce laps de temps, nous assistons non seulement aux longs monologues du mourant, mais au bal de Mme de Beauséant, aux visites répétées de Rastignac chez Delphine de Nucingen et Anastasie de Restaud, à ses discussions avec Mme Vauquer et avec Bianchon. Ce trop-plein d'événements nous donne l'impression que Goriot met bien longtemps à mourir.

Mais il n'en est pas toujours ainsi. Il ne se passe pratiquement rien pendant l'agonie d'Henriette de Mortsauf – la plus longuement décrite – sinon une succession d'aveux exaltés et d'attitudes édifiantes ; de même, celle de Véronique Graslin est entièrement remplie par les débats relatifs à la confession publique de l'héroïne, par cette confession elle-même et par la cérémonie à grand spectacle de son extrême-onction. Le passage de la vie à la mort, qui est aussi celui de la culpabilité occultée à l'innocence retrouvée, occupe seul ici le devant de la scène.

Sagesse de l'agonie ?

Il est temps de parler de ce passage, et de l'expérience-limite qu'il constitue pour le personnage balzacien. *Le Cousin Pons* nous en donne, en généralisant à partir du cas du héros, une vision grandiose :

> Les sculpteurs antiques et modernes ont souvent posé, de chaque côté de la tombe, des génies qui tiennent des torches allumées. Ces lueurs éclairent aux mourants le tableau de leurs fautes, de leurs erreurs, en leur éclairant le chemin de la Mort. La sculpture représente là de grandes idées, elle formule un fait humain. L'agonie a sa sagesse. Souvent on voit de simples jeunes filles, à l'âge le plus tendre, avoir une raison centenaire, devenir prophètes, juger leur famille, n'être les dupes d'aucune comédie. C'est là la poésie de la Mort (VII, 695-696).

A quoi tient cette lucidité quasi surnaturelle que donne à certains personnages balzaciens l'imminence de leur fin ?

Une réponse – valable au moins pour quelques-uns d'entre eux – serait que la séparation de l'âme et du corps, par laquelle on définit traditionnellement le moment du trépas, peut intervenir plus tôt, et donner ainsi à ceux qui bénéficient de ce décalage les pouvoirs d'un pur esprit. A la suite du passage du *Cousin Pons* que je viens de citer, Balzac explique qu'il y a une catégorie d'agonisants chez lesquels la faculté de penser est non seulement sauvegardée, mais exaltée par l'annihilation du corps, alors que, chez ceux qui sont frappés de maladies « intelligentielles », « l'esprit et le corps sombrent à la fois. Les uns, âmes sans corps, réalisent les spectres bibliques, les autres sont des cadavres » (VII, 696). De la première catégorie font partie Véronique Graslin, dont Grossetête affirme : « On la disait mourante, mais elle est morte, il n'y a plus qu'un esprit » (X, 855) ; ou Henriette de Mortsauf, après les derniers soubresauts de sa passion : « En ce moment le corps était pour ainsi dire annulé ; l'âme seule régnait » (IX, 1206).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

La disjonction provoquée par l'amoindrissement des facultés physiques n'est pas seulement le fait des héroïnes en marche vers la sainteté. Lorsque, dans *Ferragus*, Madame Jules se trouve en proie aux « horribles nutations de la Mort qui hésite, qui balance, mais qui frappe », il se produit chez elle un phénomène de vases communicants entre ses force vitales, qui décroissent inexorablement, et les sentiments qu'elle éprouve envers son mari : « C'était une double agonie, celle de la vie, celle de l'amour ; mais la vie s'en allait faible et l'amour allait grandissant » (V, 881). La scission introduite dans l'unité de l'être humain par l'agonie va plus loin encore dans *Le Père Goriot*. Lorsque celui-ci, incapable désormais d'articuler une parole, sent le contact du médaillon contenant les cheveux de ses filles, qu'on vient de lui remettre, il pousse un « *han* prolongé » : « terrible éclat d'une force de sentiment qui survivait à la pensée » (III, 284), commente Balzac – et plus nettement encore dans le manuscrit : « qui survivait au corps » (III, 1327).

On voit par là que s'il y a une « sagesse de l'agonie », provoquée par l'imminence de la mort, la rupture d'équilibre entre les facultés que celle-ci implique peut également entraîner un état-limite, parfois voisin de la folie, dont Balzac exploite aussi bien le pouvoir révélateur au point de vue psychologique que les potentialités dramatiques au moment de sceller la destinée d'un personnage.

Nombreux sont ceux qui, face à la mort, apparaissent « tels qu'en eux-mêmes ». L'effet produit peut être comique dans le cas d'un Crevel s'écriant : « la mort regarde à deux fois avant de frapper un maire de Paris », et enfilant des calembours ineptes à propos du « passage de Montesquieu » - ce qui amène le fils Hulot à se demander « si la bêtise et la vanité ne possédaient pas une force égale à celle de la vraie grandeur d'âme » (*La Cousine Bette*, VII, 435). De même, dans *Les Employés*, l'agonie de M. de la Billardière, racontée par Bixiou, révèle l'enflure futile du personnage : il s'est inquiété de la famille royale, s'est fait lire les noms de ses subordonnés qui étaient venus prendre de ses nouvelles, a demandé qu'on change son ruban de la Légion d'Honneur (VII, 992-993). Le comique touche au sublime chez Valérie Marneffe, qui s'encourage à la conversion en s'écriant : « il faut que je *fasse le bon Dieu* ! » (VII, 433)

Il arrive, certes, que l'épreuve de vérité que constitue l'agonie restitue au personnage son innocence première : « il semblait à tous que jusqu'alors Véronique avait porté un masque et que le masque tombait », note le romancier au moment où la certitude de sa confession prochaine fait disparaître du visage de l'héroïne du *Curé de village* « toutes les agitations inscrites en rides effrayantes, les couleurs sombres, les marques livides » (IX, 803). « Enfin ! voilà ma mère ! », s'écrie Madeleine de Mortsauf en revoyant le visage d'Henriette, où « les teintes de la souffrance corporelle faisaient place aux tons entièrement blancs, à la pâleur mate et froide de la mort prochaine » (IX, 1203).

Mais le cas de Mme de Mortsauf permet de saisir toute l'ambiguïté des révélations que nous apporte l'agonie – ambiguïté qui résulte en partie de ses limites incertaines. L'agonie d'Henriette, au sens strict, pourrait se borner au passage suivant :

> Quand elle eut cessé de parler, les prières commencèrent, puis le curé de Saché lui apporta le viatique. Quelques moments après, sa respiration s'embarrassa, un nuage se répandit sur ses yeux, qui bientôt se rouvrirent, elle me lança un dernier regard, et mourut aux yeux de tous, en entendant peut-être le concert de nos sanglots.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Mais si son dernier soupir est qualifié de « dernière souffrance d'une vie qui fut une longue souffrance » (IX, 1211), il est clair que la véritable agonie « balzacienne » d'Henriette de Mortsauf ne se réduit pas à ce tranquille soubresaut. Son point culminant est la frénésie sensuelle qui s'empare de cet être symboliquement privé d'eau et de nourriture, et lui fait dire des paroles que Balzac, sur les instances de Mme de Berny, se crut obligé d'effacer : « Pourquoi ne m'avez-vous pas surprise la nuit ? [...] Mourir sans connaître l'amour ! l'amour joyeux, l'amour dont les extases enlèvent nos âmes jusque dans les cieux ; car le ciel ne descend pas vers nous, ce sont nos sens qui conduisent au ciel » (IX, 1747).

Où est la vraie Mme de Mortsauf, dont l'agonie nous révélerait l'authentique visage ? Egarement passager, involontaire, dont les fleurs qui entouraient la mourante seraient seules responsables, suggère plus ou moins sincèrement Félix de Vandenesse [1]. Le spectacle du visage angélique d'Henriette – à vrai dire « baignée d'opium » (IX, 1205) – le confirmera dans cette pensée. Mais n'avait-il pas vu plus juste quelques instants plus tôt, lorsqu'il constatait : « Ce n'était plus ma délicieuse Henriette, ni la sublime et sainte Madame de Mortsauf ; mais le quelque chose sans nom de Bossuet qui se débattait contre le néant, et que la faim, les désirs trompés poussaient au combat égoïste de la vie contre la mort » (IX, 1201). Ce combat-là est vraiment celui de la vie contre la mort. C'est ce qui en fait la grandeur. Mais c'est ce qui fait aussi que celle qui s'y livre n'est pas moins la vraie Henriette, n'est pas moins admirable et innocente que la pécheresse repentie qui rendra son dernier souffle. Après avoir remarqué dans les attitudes et les propos passionnés de l'agonisante « la naïve ignorance » et « les grâces ingénues » d'un enfant, Félix généralise : « En est-il ainsi de tous les mourants, dépouillent-ils tous les déguisements sociaux, de même que l'enfant ne les a pas encore revêtus ? » Et il ajoute une autre hypothèse, qui ne contredit pas vraiment la première : « Ou, se trouvant au bord de l'éternité, en n'acceptant plus de tous les sentiments humains que l'amour, en exprimait-elle la suave innocence à la manière de Chloé ? » (IX, 1202). Il y a là, certes, une « poésie de la mort », qu'il est impossible d'identifier à la « sagesse de l'agonie », bien qu'elle ait peut-être les mêmes racines, mais à laquelle il est permis d'être plus sensible qu'à celle de tous les trépas édifiants.

Du sens du pathétique

Que les agonisants balzaciens déposent un masque, se dépouillent d'un vêtement dont la pression de la société, la pudeur, la morale apprise les avait amenés à se revêtir, c'est là une chose trop évidente, confirmée par trop de gestes ou de propos significatifs pour qu'il soit utile d'y insister : depuis le père Grandet se faisant apporter son or et esquissant le geste de s'emparer du crucifix jusqu'à Goriot appelant ses filles, il est clair que les personnages balzaciens, se trouvant, comme Mme de Mortsauf « au bord de l'éternité », n'existent plus, sauf conversion *in extremis*, qu'en fonction de leur passion dominante. Ce que je voudrais montrer en terminant, c'est le parti dramatique que Balzac tire de cette sorte de réduction phénoménologique, et ce que signifient ces agonies en termes de destinée.

1. « Ainsi donc les fleurs avaient causé son délire, elle n'en était pas complice. Les amours de la terre, les fêtes de la fécondation, les caresses des plantes l'avaient enivrée de leurs parfums et sans doute avaient réveillé les pensées d'amour heureux qui sommeillaient en elle depuis sa jeunesse ».

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Réfléchissant sur la limite ultime que constitue la mort, Vladimir Jankélévitch constate son aspect paradoxal :

> Dans la mesure où elle est tournée vers le dehors, la limite exclut l'altérité, borne nos prétentions, consacre la résignation d'un être qui renonce à être tous les êtres ; elle nous enferme dans l'enclos de notre finitude, elle dénie au vivant tout l'Ultra auquel il pouvait prétendre. Mais la limite n'est pas seulement au delà, elle est du même coup en deçà : par le seul fait qu'elle est déjà l'instant premier d'un tout autre ordre, la mort est encore l'instant dernier de la vie, et comme telle elle appartient à cette vie, elle est tout entière d'ici-bas : la frontière de l'autre monde fait partie elle-même, et par la-même, de notre bas monde ; en tant qu'immanente, et par son versant antérieur ou citérieur, elle enserre et définit la forme positive de l'existence [1].

Il en résulte que la forme d'une vie, au sens où l'on parle de la forme d'une œuvre d'art, ne peut être déterminée que par sa fin :

> de même que l'ultérieur, à chaque moment, dégage le sens de l'antérieur, de même l'extrême fin, à la limite, dégage le sens de la durée entière ; la terminaison, parachevant l'arrondissement de la totalité, porte témoignage sur la signification générale d'une vie et en consacre la promotion historique (*ibid.*, p. 110).

Quelle forme leur agonie donne-t-elle donc à l'existence des personnages balzaciens ?

Il y a certes dans *La Comédie humaine*, nous l'avons vu, des agonies édifiantes. Il y en a aussi de consolantes, par lesquelles les personnages, au delà de leurs souffrances et de leurs déceptions, découvrent le véritable sens de leur vie et sont réconciliés avec elle. Dans *La Grenadière*, lady Brandon, avant d'expirer, « faillit mourir victime d'un accès de joie, en trouvant l'âme du père dans celle du fils devenu homme tout à coup » (II, 441). L'agonie d'Agathe Bridau, dans *La Rabouilleuse*, montre à quel point il est vrai que le sens d'une existence n'est pas déterminé par la somme arithmétique des événements bons ou mauvais qui s'y sont déroulés, mais par la manière dont elle s'achève. Alors qu'Agathe a manifesté, toute sa vie durant, une préférence aveugle pour son fils indigne,

> pendant les deux semaines que dura le combat entre la vie et la mort de cette sainte créature, elle eut pour Joseph des regards, des mouvements d'âme et des gestes où éclatait tant d'amour qu'il semblait que, dans chacune de ses effusions, il y eût toute une vie [...] (IV, 530).

Pourtant, les leçons de l'agonie sont, en général, beaucoup plus amères. Y domine presque toujours non pas tellement le sentiment d'avoir été coupable que celui d'avoir été dupe. C'est, justement et exemplairement, le cas d'Agathe Bridau avant l'ultime consolation que lui apporte l'amour de Joseph et après la réception de la lettre cruelle de Philippe qui déclenche la crise mortelle : « les yeux de cette mère embrassèrent par un regard rétrospectif le cours de sa vie » (IV, 528-529). De même le père Goriot : « En ce moment je vois ma vie entière. Je suis dupe ! Elles ne m'aiment pas, elles ne m'ont jamais aimé ! » (III, 277).

Même chez les êtres les plus purs, chez ceux qui n'ont nourri aucune illusion sur les sentiments de leurs proches, ni réclamé d'eux aucune satisfaction égoïste, l'imminence de la mort déclenche des mouvements brutaux de révolte ou d'avidité, qui

1. Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1966, p. 107.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

sont comme des coups de projecteur sur les profondeurs de l'âme. Tel a été, provisoirement, le cas d'Henriette de Mortsauf. Tel est celui, peut-être plus inattendu, d'Adeline Hulot, surprenant, durant les derniers instants qui lui restent à vivre, son mari dans les bras d'une souillon et lui disant : « dans un moment tu seras libre, et tu pourras faire une baronne Hulot » (VII, 451). Paroles ultimes, dont le commentaire confirme le ton désenchanté du plus désenchanté des romans balzaciens : « La férocité du Vice avait vaincu la patience de l'Ange, à qui, sur le bord de l'Eternité, il échappa le seul reproche qu'elle eût fait entendre de toute sa vie » (VII, 451). L'amitié la plus tendre, celle qui unit Pons à Schmucke, n'échappe pas à la puissance délétère, destructrice de tout lien humain, que constitue la face à face avec la mort. « La Mort », écrit Balzac lorsque Pons est à la dernière extrémité, « est comme un assassin invisible contre lequel lutte le mourant; dans l'agonie il reçoit les derniers coups, il essaie de les rendre et se débat » (VII, 717-718). Rendre ses coups à la mort, c'est plus que de s'abandonner aux derniers sursauts d'une vitalité aux abois. Pons jette sur Schmucke, qui le conjure de se laisser opérer, « un regard affreux », en lui lançant « Laisse-moi donc mourir tranquillement ! [...] », et, après s'être accroché désespérément à la main de son ami, il la lâche, « pour saisir ses couvertures et les rassembler autour de son corps par un horrible et significatif mouvement d'avarice et de hâte » (VII, 716-717.) Je reconnais que ce n'est pas la fin. Pons mourra paisiblement. Mais il s'agit alors de « la parfaite quiétude *qui suit l'agonie* » (VII, 718)[1]. Celle-ci conserve l'horreur d'un moment d'absolue déréliction.

Le comble du pathétique est peut-être atteint lorsque le récit balzacien nous laisse entrevoir une ironie de la mort. Je crois qu'il y a dans toute limite une ironie, dont les romantiques allemands, en particulier, ont admirablement joué. L'homme aspire à l'éternité, à la complétude, à la perfection, et le rappel de ses limites peut à la fois le guérir de ses illusions et lui donner la satisfaction d'en avoir conscience. Il est des agonies, comme celle de Grandet, qui scellent une destinée d'une manière logique. Il en est d'autres - et ce sont à mon sens les plus émouvantes - qui y ajoutent une note sarcastique et, en quelque sorte, imméritée. Que le père Goriot meure en appelant ses filles et en se désespérant de ne pas les voir, c'est dans la ligne de son destin. L'ironie intervient lorsqu'il saisit violemment par les cheveux les têtes de Rastignac et de Bianchon, qu'il prend pour celles de Delphine et d'Anastasie, et perd définitivement conscience en murmurant : « Ah ! mes anges ! ». « Le dernier soupir de ce père », commente Balzac, « devait être un soupir de joie. Ce soupir devait être l'expression de toute sa vie, il se trompait encore » (III, 284). Il y a là une sublime fausse note, prolongée aussitôt après, par l'arrivée d'Anastasie, que l'œil de son père, ouvert sous l'effet d'une ultime convulsion, ne voit pas. Cette ironie du « trop tard » est aussi ce qui fait de la fin de Balthazar Claës, qui meurt en criant « Eurêka ! », une sorte d'apothéose de l'absurde :

> Il retomba sur son lit de mort en rendant le son lourd d'un corps inerte, il mourut en poussant un gémissement affreux, et ses yeux convulsés exprimèrent jusqu'au moment où le médecin les ferma le regret de n'avoir pu léguer à la Science le mot d'une énigme dont le voile s'était tardivement déchiré sous les doigts décharnés de la Mort ! (IX, 835)

Je ne voudrais pas conclure sur une note trop unilatéralement noire, ce qui serait à coup sûr trahir la complexité de la vision de Balzac. Je verrais volontiers, dans la

1. Je souligne.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

variété des agonies dont j'ai tenté de donner une idée, l'écho de l'oscillation balzacienne entre le besoin de complétude et le désir d'ouverture. Face au mystère de la mort, à l'absolu que représente cette limite, le romancier a tendance à figer ses personnages dans une attitude qui satisfasse les attentes logiques du lecteur, mais il faillirait à sa mission s'il lui laissait ignorer que la mort, si attendue qu'elle soit, est toujours quand même une surprise. En reprenant l'idée de Jankélévitch selon laquelle c'est sa limite qui donne sa forme à une destinée, je dirai que l'agonie, chez Balzac, est à la fois et selon les personnages, ce qui confirme, ce qui explicite, ce qui achève de donner sens, et ce qui, parce que la mort est le comble de l'arbitraire, témoigne de l'infirmité du sens et de l'incertitude dérisoire du projet humain. N'est-ce pas, après tout, ce que signifient les mots : *Comédie humaine* ?

Max Milner
Université de Paris III

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

MARQUAGES

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Andrea Del Lungo

Lettres, hiéroglyphes, arabesques

> L'assemblage des lettres, leurs formes, la figure qu'elles donnent à un mot, dessinent exactement, suivant le caractère de chaque peuple, des êtres inconnus dont le souvenir est en nous [1].

La réflexion de Louis Lambert sur le pouvoir symbolique des mots pourrait témoigner de l'importance que Balzac attachait au « signe » linguistique au sens propre, c'est-à-dire à l'aspect graphique des lettres ; et ceci non seulement en raison de son passé d'imprimeur, ou du soin méthodique qu'il consacrait à la composition de ses livres, mais surtout en conséquence d'une réflexion, typiquement moderne, sur l'écriture elle-même. Il suffit en effet de relire certains incipit balzaciens pour remarquer une sorte d'exhibitionnisme de l'écriture, qui montre, évoque et parfois joue avec ses propres signes : ce sont tantôt des lettres majuscules isolées, à fonction descriptive ou symbolique, tantôt des figures géométriques composant en réalité des lettres ; encore, des hiéroglyphes ou des motifs de décoration stylisés, tels que l'arabesque, dont la ressemblance avec l'écriture arabe est évidente.

Bref, les inscriptions abondent d'une façon surprenante dans les premières lignes de nombreux romans balzaciens, dans ces lieux stratégiques et de passage où – par un exhibitionnisme propre à tout *incipit* – la parole marque justement la limite, en découpant un espace linguistique et imaginaire, celui du texte. L'intérêt de ces inscriptions, qui vont constituer l'objet de cette analyse quelque peu ludique, n'est donc pas seulement dans leur rapport à l'écriture, mais aussi dans l'effet de dédoublement du seuil qu'elles comportent, puisqu'elles se concentrent au début du texte, se situant souvent en position emblématique, sur un seuil intérieur tel qu'une porte ou une façade de maison : si bien qu'on peut songer à une véritable inscription « graphique » des limites, en particulier de cette limite redoutable constituée par le commencement.

Il faut enfin souligner que ces inscriptions attirent un regard, me semble-t-il, toujours différent, en témoignage de la complexité de l'incipit, auquel on pourrait aussi penser en tant que lieu de croisement optique, dans la multiplication des regards possibles : auteur-lecteur, narrateur-narrataire, points de vues intérieurs, regards des personnages, etc. ; le classement qui suit se base aussi sur ces différentes focalisations.

1. *Louis Lambert*, XI, 591.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

La Lettre et le Monde (l'œil du créateur)

Les manuscrits balzaciens, cet incroyable foisonnement d'écriture accessible en partie grâce à l'apparat de documents de l'édition de la « Pléiade », cachent souvent des trésors : on risque en effet d'y faire des rencontres étonnantes, et même d'avoir des épiphanies, par l'ouverture de certains parcours de lecture inattendus. L'exemple en est fourni, dans ce domaine, par les trois débuts abandonnés qu'on rattache en général à la genèse de *L'Enfant maudit*, même si rien n'est resté de ces fragments dans le roman publié en 1831. Il s'agit en effet de trois ébauches qui datent probablement de 1826-27 – et donc de l'époque du projet de l'*Histoire de France pittoresque* – dans lesquelles Balzac décrit le site qui entoure le château d'Hérouville. Voici le début des deux premiers fragments, le troisième étant presque identique au précédent :

> Les laisses de la mer décrivent dans la Basse Normandie des angles rentrans dont les formes sont si exactement semblables à celles d'un V que les deux plus considérables dues l'un à l'embouchure de la Vire et l'autre à celle de l'Aure doivent peut-être leur nom à cette ressemblance (X, 1709).
>
> L'Aure et la Vire se jettent à la mer au milieu de deux longues baies sablonneuses et triangulaires nommées le grand et le petit Vey sans doute à cause de leur exacte ressemblance avec cette humble lettre de l'alphabet [...]. Vers la ligne imaginaire qui sépare cette province de la Bretagne l'océan a capricieusement tracé deux de ces veys de chaque côté d'un promontoire de granit qui s'avance au sein des flots comme un fer de lance et si la comparaison du terrain avec les élémens de l'art graphique ne paraît pas trop prétentieuse, on peut dire que cette double découpure de la rive ressemble à un W anglais, un ami du merveilleux serait même tenté de croire que Guillaume s'est amusé à graver là son chiffre avant de quitter la Normandie pour aller conquérir l'Angleterre (X, 1713-1714) [1].

En lisant ces débuts, les caprices de l'intertextualité m'ont fait penser à ce petit texte de Borges, *Del rigor en la ciencia*, qui raconte en peu de mots le véritable fantasme d'un peuple, celui de dessiner une carte géographique tellement parfaite qu'elle finit par recouvrir exactement le territoire du pays, en se superposant à la réalité [2]. Dans le cas de Balzac, c'est la lettre de l'alphabet qui, par son aspect graphique, décrit le monde fictif, dessinant une réalité d'ailleurs fort symbolique : la côte, c'est-à-dire le bord, la frontière d'un territoire ; effet moins paradoxal que chez Borges, mais bien plus révélateur.

Je n'hésite donc pas à dévoiler l'*a priori* interprétatif de l'investigation qui suit, ainsi que l'hypothèse « sérieuse » de ce travail ludique. Je ne crois pas, en effet, qu'il soit exagéré de voir dans cette inscription graphique une référence « livresque » de la représentation balzacienne : au moment où la parole du texte crée un univers fictif, c'est-à-dire au début, une coïncidence spectaculaire s'opère entre les objets de la réalité et les signes de l'alphabet, comme si la lettre avait enfin couvert le monde. On a souvent remarqué que la représentation balzacienne de la réalité – longtemps considérée comme relevant de l'ordre de la *mimesis* – est en effet totalement filtrée par la référence constante à un savoir, à une parole du monde, à d'autres représentations déjà codifiées linguistiquement et culturellement. Et pourtant, dans le cas de cette inscription

1. Pour des raisons de lisibilité, on n'a pas considéré les variantes du manuscrit.

2. Cfr. Jorge Luis Borges, *El Hacedor*, in *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, t. I, p. 847.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

graphique, il n'y a aucun renvoi possible si ce n'est qu'à la lettre elle-même, qui *est* le monde, au moment où le symbole recouvre et efface la réalité : expulsion du signifié, donc, comme le dirait Barthes, étant donné que le signifiant colle et qu'il se substitue enfin au référent ; ou bien, si l'on pense à la triade lacanienne, invasion du symbolique.

Il n'en reste pas moins que le désir d'un *liber mundi* s'exprime ici peut-être pour la première fois : ce livre qui, à travers ses mots, devrait résumer le monde entier ainsi que contenir toutes les pensées de l'univers, ce livre dont le fantasme a hanté Balzac comme plusieurs autres écrivains modernes. En effet, c'est en 1830 que Balzac propose l'image, empruntée à Leibnitz, de l'œuvre en tant que « miroir concentrique » où l'univers se réfléchit [1] ; et on serait presque tenté de croire que ce miroir énigmatique n'est finalement qu'un alphabet. D'autant plus que, si l'on revient aux fragments cités, on peut remarquer que non seulement la lettre représente l'espace par analogie, mais qu'elle concentre aussi les marques du temps, le temps de l'Histoire avec ses événements capitaux, tels que la conquête de l'Angleterre par les Normands.

L'espace et le temps – catégories essentielles de tout *incipit*, et de toute représentation – se résument donc dans une lettre qui attire notre regard, mais qui relève en réalité de l'œil d'un démiurge, d'un créateur qui, d'en haut, voit l'espace, maîtrise le temps, et par son verbe impose un nouvel ordre au monde : prétention d'ailleurs tout à fait balzacienne.

On pourrait objecter que cette interprétation se bâtit sur des textes abandonnés, et donc sur un échec : une faillite qui pourrait toutefois constituer la meilleure preuve du désir. Quoi qu'il en soit, de nouvelles lettres surgissent, quelques années plus tard, au début de *Gloire et malheur* (premier titre de *La Maison du chat-qui-pelote*) :

> Il existait encore, il y a peu de temps, au milieu de la rue Saint-Denis, et presque au coin de celle du Petit Lion, une de ces maisons précieuses, qui donnent aux romanciers et aux antiquaires la facilité de reconstruire l'ancien Paris dans leurs ouvrages. Les murs menaçans de cette bicoque avaient l'air d'avoir été chargés d'hiéroglyphes; quel autre nom le flâneur pouvait-il donner aux X et aux Y tracés en profusion par les pièces de bois transversales ou diagonales qui se voyaient sur la façade ? Ces bois vermoulus se dessinaient d'autant mieux sur la chemise jaunâtre, passée à la maison par le badigeonneur, que de petites lézardes parallèles, et taillées en dents de scie, semblaient indiquer que chacune de ces solives s'agitait dans sa mortaise, au passage d'une voiture trop pesante. Ce vénérable édifice était surmonté d'un toit triangulaire (I, 39) [2].

La description architecturale, véritable *Leitmotiv* des *incipit* balzaciens, se base dans ce cas presque entièrement sur des signes : les hiéroglyphes forment en réalité des lettres de l'alphabet, ce qui est plutôt difficile à concevoir, si bien qu'on pourrait penser que l'image de l'hiéroglyphe est employée uniquement pour sa connotation de mystère, en tant que signe difficile à déchiffrer. Et la façade de cette maison, longuement décrite, cache en effet bien des mystères : d'abord aux yeux du flâneur, personnage ayant ici une fonction de témoignage de la « vérité » du monde fictif ; ensuite, aux yeux du peintre Sommervieux, dont le regard bien plus intéressé remplace celui du flâneur ; enfin, aux yeux du lecteur. Mais il faut dire que dans tous les cas,

1. Cfr. Balzac, « Des Artistes », *Œuvres diverses*, t. II, pp. 714-715.

2. On a rétabli ici le texte de la première édition de 1830. Il est intéressant de souligner que, dans le grand travail de réécriture du début au fil des années, le Y de la façade se transforme en V (lors de l'édition Furne de 1842), peut-être pour des raisons de symétrie « diagonale », par rapport aussi au toit triangulaire de la maison.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

c'est encore l'œil du créateur qui impose son regard, par l'évidence de ces lettres et par la prétendue vérité de cette maison au grand pouvoir d'évocation : d'un côté, elle constitue le témoignage, rare et précieux, d'une époque passée ; de l'autre, elle permet de reconstruire – « par analogie », ajoute Balzac en 1835 – un espace qui n'existe plus, « l'ancien Paris ».

Encore une fois, donc, le temps et l'espace se concentrent dans une inscription ; et pour « résumer le monde », il ne manque que le personnage. Or, il est un personnage balzacien célèbre dont la destinée est justement marquée par une lettre bizarre, dès les premières lignes du récit :

> Je n'ai jamais vu personne, en comprenant même les hommes remarquables de ce temps, dont l'aspect fût plus saisissant que celui de cet homme ; l'étude de sa physionomie inspirait d'abord un sentiment plein de mélancolie, et finissait par donner une sensation presque douloureuse. Il existait une certaine harmonie entre la personne et le nom. Ce Z qui précédait Marcas, qui se voyait sur l'adresse de ses lettres, et qu'il n'oubliait jamais dans sa signature, cette dernière lettre de l'alphabet offrait à l'esprit je ne sais quoi de fatal. [...] Ne voyez-vous pas dans la construction du Z une allure contrariée ? ne figure-t-elle pas le zigzag aléatoire et fantasque d'une vie tourmentée ? Quel vent a soufflé sur cette lettre qui, dans chaque langue où elle est admise, commande à peine à cinquante mots ? Marcas s'appelait Zéphirin. Saint Zéphirin est très vénéré en Bretagne. Marcas était breton (VIII, 829-830).

Cet incipit célèbre, dont je n'ai cité qu'une partie pour des raisons d'espace, constitue une extraordinaire réflexion sur les rapports entre les noms et les choses, qui a fait l'objet de nombreux commentaires. Ce qu'il faut pourtant remarquer, c'est que la lettre, encore une fois, recouvre le monde, dans ce cas jusqu'à déterminer l'existence même des hommes, comme nous le dit le narrateur : « Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent » (VIII, 829). Mais l'aspect peut-être le plus important de ce début est que l'antithèse – cet élément d'ordre de l'univers balzacien, ouvrant un espace de contradiction – se glisse ici d'une façon violente dans le signe par excellence, la lettre de l'alphabet, ce Z bizarre à l'allure contrariée ; et si le narrateur explique enfin la raison du prénom par un syllogisme ironique, dont le caractère grotesque dérive justement du contraste par rapport à la réflexion précédente, il n'en reste pas moins que la structure binaire de l'antithèse gouverne le discours de l'incipit dans sa totalité. Même le nom de famille du personnage se dédouble et éclate par l'effet de l'antithèse : d'un côté, il a une « sinistre signifiance », il est « étrange et sauvage » ; de l'autre, il est « bien composé », et « se prononce facilement » : enfin, il est « doux et bizarre » à la fois. Et cette antithèse sur la parole pourrait bien constituer une métaphore de l'œuvre balzacienne dans son ensemble, jusqu'à englober aussi le nom de l'auteur, ce « Balzac » qui était encore, deux générations auparavant, « Balssa ».

On a souvent remarqué, d'ailleurs, la ressemblance entre le nom du personnage et celui de l'auteur : Z. MARCAS est bien H. BALZAC, identité et dédoublement qui se basent sur ces bizarres consonnes de l'initiale du prénom – même si elles relèvent d'un ordre graphique et symbolique tout différent – et surtout sur la structure syllabique du nom : fracture centrale, identité des voyelles. Or, si l'on veut encore jouer avec les lettres, cette identité n'est que l'effet d'un miroir – figure par excellence du double, mais renversée -, puisque la deuxième syllabe présente une double réflexion spéculaire : de CAS à ZAC, le S chavire en Z, et enfin la syllabe entière se renverse sur

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

elle-même [1]. Donc, non seulement la lettre recouvre et résume le monde, mais elle se dédouble et se réfléchit : c'est peut-être ici le principe du *speculum mundi* dont on parlait plus haut.

Trois remarques conclusives s'imposent à propos de ces inscriptions graphiques –

a) Il s'agit en tout cas de lettres formés par des lignes *droites*, et pour la plupart diagonales. Ce sont donc des figures d'ordre qui se dessinent, en relation peut-être avec une volonté de création réglée, ou avec un souci de rigueur.

b) Ces lettres bizarres, qui « commandent à peu de mots », ont un symbolisme graphique évident, que je me limite à suggérer : V et W, ouverture vers le haut ; X, barrage, interdiction, mais aussi énigme ; Y, bifurcation, dédoublement des chemins possibles ; Z, le zigzag, mais aussi, Balzac lui-même le souligne, contradiction, jeu de l'envers, puisque c'est la seule lettre de l'alphabet qui renverse sans cesse son parcours en sens horizontal.

c) Dernière remarque, la plus inattendue et étonnante : ces lettres sont les cinq dernières de l'alphabet et, si l'on suit le parcours chronologique de leur apparition, elles forment une suite parfaite : V-W-X-Y-Z. Il s'agit certainement d'un hasard, mais le hasard, comme le diable, fait bien les choses. On peut y voir un signe du destin, un témoignage du désir impossible d'achever, de terminer ce livre qui voudrait recouvrir le monde jusqu'au bout, par la dernière lettre de l'alphabet [2].

SEUILS BARRÉS (L'ŒIL DU LECTEUR)

Une suite de citations, pour souligner d'abord tous les barrages possibles :

> Il est difficile de passer devant ces maison sans admirer les énormes madriers dont les bouts sont taillés en figures bizarres et qui couronnent d'un bas-relief noir le rez-de-chaussée de la plupart d'entre elles. Ici, *des pièces de bois transversales sont couvertes en ardoises et dessinent des lignes bleues* sur les frêles murailles d'un logis terminé par un toit en colombage que les ans ont fait plier, dont les bardeaux pourris ont été tordus par l'action alternative de la pluie et du soleil (Maisons de Saumur, *Eugénie Grandet*, III, 1028).
>
> Le principal ornement de la façade était une porte à deux vantaux en chêne *garnis de clous disposés en quinconce*, au centre desquels les Claës avaient fait sculpter par orgueil deux navettes accouplées (Maison Claës à Douai, *La Recherche de l'absolu*, X, 663).

1. Que ces deux lettres, S et Z, aient quelque chose de fatal dans la vie et l'œuvre de Balzac, cela est bien prouvé par la querelle qu'elles ont engendrée parmi les spécialistes, à un siècle et demi de distance…

2. Quelques précisions sur ces lettres : le principe étant celui de repérer les signes qui se présentent au seuil du texte, et donc dans les premières lignes, on n'a pas examiné les lettres que le narrateur évoque au bout de quelques pages dans *Illusions perdues* (le nez en forme de A du père Séchard, les caractères typographiques des M, les vignettes dessinant des M ou des V ; cfr. V, 127 et 132-133). Une analyse à part serait méritée par certains mots typographiés entièrement en majuscules : ce sont tantôt des mots clés (JEU, dans *La Peau de chagrin*, X, 58 ; OR, dans *Gobseck*, II, 969), des inscriptions énigmatiques (ULTIMAM COGITA, dans *La Grande Bretèche*, III, 711), des devises insérées dans les armes des familles aristocratiques (MEMINI, devise des Cadignan, dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, VI, 950 ; FAC, devise des du Guaisnic dans *Béatrix*, II, 645) ou bien des enseignes « bourgeoises » (GUILLAUME…, dans *La Maison du chat-qui-pelote*, I, 41 ; MAISON VAUQUER, dans *Le Père Goriot*, III, 51 ; CÉSAR BIROTTEAU…, VI, 42-43). On n'a pas considéré non plus le quiproquo comique entre les clercs de l'avoué Derville au début du *Colonel Chabert* (III, 312-313), lorsque l'un des copistes, sous dictée, se trompe sur l'orthographe d'un mot qu'il ne devrait pas écrire. Signe peut-être d'un décollement du signifiant, ainsi qu'anticipation de l'aventure du héros : Chabert est vivant, mais il n'existe plus pour l'état civil, et donc il n'a plus de nom.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

> La profondeur de cette maison comporte deux croisées qui, au rez-de-chaussée, ont pour ornement *des barreaux en fer, grillagés* (Maison Vauquer, *Le Père Goriot*, III, 52).
>
> Bâtis en colombage, ces étages étaient à l'extérieur couverts *en ardoises clouées de manière à dessiner des figures géométriques*, et conservaient une image naïve des constructions bourgeoises du vieux temps (Boutique Sauviat à Limoges, *Le Curé de village*, IX, 641).

A la différence des lettres précédentes, ces figures géométriques sont évoquées ou suggérées par le narrateur, attirant ainsi l'œil du lecteur : c'est en effet un appel à son imagination, alors que dans l'autre cas c'était une évidence. Mais l'aspect le plus important à souligner est qu'il s'agit toujours de figures géométriques transversales, qui dessinent donc l'image d'une lettre, le X : symbole de l'interdiction et de l'énigme, prenant ici, au début du texte, une valeur tout à fait emblématique.

D'une part, ces signes se présentent sur des seuils – façades, fenêtres, portes –, formant ainsi un véritable barrage ; et ce n'est d'ailleurs pas un hasard que ces figures soient formées par des éléments qui évoquent en eux-mêmes l'interdiction : pierres, clous ou grilles. D'autre part, l'énigme symbolique joue à plusieurs niveaux : d'abord, c'est l'énigme du lieu, de ces maisons interdites au regard qui cachent les mystères des existences humaines qui y habitent, marquées par les sceaux du *milieux*, concentration là aussi de l'espace et du temps. Ensuite, c'est l'énigme du récit : selon une stratégie classique du roman, c'est justement à partir de ce seuil barré, de ce « manque à savoir », que la narration est motivée, tout en suscitant ainsi l'attente du lecteur pour le dévoilement du mystère. Enfin, c'est l'énigme de la parole : dans les pensées de Louis Lambert, la parole est définie justement comme un X, contre lequel la volonté se heurte sans pouvoir résoudre son mystère ; une parole, rappelons-le, « dont la communication brûle et dévore ceux qui ne sont pas préparés à la recevoir » (XI, 686). Et si l'on songe à tous les signes en X dans les *incipit* balzaciens, on dirait qu'il s'agit presque d'un avertissement au lecteur, sur le mode d'une perverse *captatio benevolentiae*.

En effet, tous ces barrages et ces énigmes superposées – fruits d'une stratégie de séduction raffinée – ne peuvent qu'exciter chez le lecteur le « goût du risque », le risque propre à la séduction, celui de sortir hors du bon chemin ou tout simplement, dans ce cas, d'entrer : entrer dans ces maisons de papier, pénétrer dans le récit, jusqu'à sombrer dans les abîmes de la parole du texte.

HIÉROGLYPHES (L'ŒIL DU DÉCHIFFREUR)

Une seule citation, pour commencer à déchiffrer :

> Plus loin, c'est des portes garnies de clous énormes où le génie de nos ancêtres a tracé des hiéroglyphes domestiques dont les sens ne se retrouvera jamais. Tantôt un protestant y a signé sa foi, tantôt un ligueur y a maudit Henri IV. Quelque bourgeois y a gravé les insignes de sa *noblesse de cloches*, la gloire de son échevinage oublié. L'Histoire de France est là tout entière (Maisons de Saumur, *Eugénie Grandet*, III, 1028).

C'est bien une lecture du déchiffrement que l'image de l'hiéroglyphe nous impose ; et cela n'est pas un hasard, si l'on pense que Champollion meurt en 1832 (l'année de parution de *Louis Lambert*...), laissant son dictionnaire inachevé. La valeur que Balzac assigne à cette image est pourtant très variable : au début de *Gloire et malheur*, les hiéroglyphes se transformaient en lettres d'une évidence frappante ; ici, par contre, les hiéroglyphes sont proprement indéchiffrables, puisqu'ils cachent leur sens par un effet de concentration du temps, jusqu'à résumer « l'Histoire de France

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

tout entière ». En effet, tout le symbolisme de l'interdiction est convoqué dans la description des maisons de Saumur, notamment à travers l'image de ces portes fermées, clouées et chargées de signes mystérieux : l'œil du créateur, cette fois-ci, ne dévoile rien, tout en offrant à notre regard de véritables inscriptions dont la résistance à la lecture est bien plus forte que celle des lettres de l'alphabet.

Enfin, dernier avatar du signe, au début de *Séraphîta* l'hiéroglyphe recouvre la réalité – tout comme les lettres de l'*Enfant maudit* – dans la description initiale des côtes de la Norvège :

> Ne dirait-on pas que la nature s'est plu à dessiner par d'ineffaçables hiéroglyphes le symbole de la vie norvégienne, en donnant à ces côtes la configuration des arêtes d'un immense poisson ? (XI, 729)

Le signe, encore une fois inscription d'une limite, constitue ainsi le point de contact entre la réalité évoquée et l'imaginaire collectif, la « vie d'un peuple », même si le symbolisme balzacien est dans ce cas plutôt simple. Bref, l'image de l'hiéroglyphe pourrait bien résumer les diverses fonctions des signes liminaires, mais cette différence de valeur n'a probablement rien de fortuit : Balzac semble en effet profiter pleinement de la dualité de ce signe iconique et linguistique à la fois, prenant une fonction tantôt représentative, tantôt symbolique. L'image de l'hiéroglyphe a d'ailleurs une place fondamentale dans la réflexion sur le langage que l'on doit à Louis Lambert, notamment dans cette chaîne de transitions conduisant de l'abstrait au concret, et *vice versa* :

> Qui nous expliquera philosophiquement la transition de la sensation à la pensée, de la pensée au verbe, du verbe à son expression hiéroglyphique, des hiéroglyphes à l'alphabet, de l'alphabet à l'éloquence écrite, dont la beauté réside dans une suite d'images classées par le rhéteurs, et qui sont comme les hiéroglyphes de la pensée ? (*Louis Lambert*, XI, 591)

L'hiéroglyphe semble vraiment représenter le passage de l'abstrait de la pensée au concret de l'écriture, si l'on entend par « verbe » le *verbum* biblique, ce *logos* idéal qui précède et qui règle la création elle-même : ainsi, d'un côté de la chaîne, l'hiéroglyphe est le signe le plus proche de la pensée et de l'abstraction ; de l'autre côté, il représente le point suprême de l'éloquence écrite, une image de beauté qui se rapproche, là aussi, de la pensée. Donc, en suivant cette réflexion, l'hiéroglyphe constitue le signe par excellence, la plus haute expression de l'écriture. Et puisque tout se tient chez Balzac, voilà que l'hiéroglyphe est associé justement au tracé de l'écriture de deux personnages de génie de *La Comédie humaine* :

> La connaissance que je possédais de l'écriture de Lambert me permit, à l'aide du temps, de déchiffrer les hiéroglyphes de cette sténographie créée par l'impatience et par la frénésie de la passion (*Louis Lambert*, XI, 659-660).

> Il y a dans ces pages parfumées de tabac, pleines de caractères d'une cacographie presque hiéroglyphique, des indications de fortune, des prédictions à coup sûr (*Z. Marcas*, VIII, 848-849).

Les hiéroglyphes de l'écriture : signes de folie chez Lambert et de sagesse chez Marcas, mais en tout cas, et surtout, signes de génie. Et si l'on remarque la concentration de cette image dans les premières lignes des romans, on ne peut que songer à un appel au lecteur, à un nouvel avertissement : le génie s'exprime par hiéroglyphes, à vous de les déchiffrer.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

ONDULATIONS, SINUOSITÉS, ARABESQUES (L'ŒIL ENVOÛTÉ)

Encore une suite de citations, sinueuses cette fois-ci :

> La rue du Tourniquet-Saint-Jean, naguère une des rues les plus tortueuses et les plus obscures du vieux quartier qui entoure l'Hôtel de Ville, serpentait le long des petits jardins de la Préfecture de Paris et venait aboutir dans la rue du Martroi, précisément à l'angle d'un vieux mur maintenant abattu. [...] Presque toutes les rues de l'ancien Paris, dont les chroniques ont tant vanté la splendeur, ressemblaient à ce dédale humide et sombre où les antiquaires peuvent encore admirer quelques singularités historiques. [...] Le chambranle de la porte bâtarde décrivait un cintre plein, dont la clef était ornée d'une tête de femme et d'arabesques rongées par le temps (Maison de la rue du Tourniquet-Saint-Jean, *Une double famille*, II, 17-18).
>
> Entre la barrière d'Italie et celle de la Santé, sur le boulevard intérieur qui mène au Jardin des plantes, il existe une perspective digne de ravir l'artiste ou le voyageur le plus blasé sur les jouissances de la vue. [...] La magnifique coupole du Panthéon, le dôme terne et mélancolique du Val-de-Grâce dominent orgueilleusement toute une ville en amphithéâtre dont les gradins sont bizarrement dessinés par des rues tortueuses. [...] Vues de là, ces lignes architecturales sont mêlées à des feuillages, à des ombres, sont soumises aux caprices d'un ciel qui change incessamment de couleur, de lumière ou d'aspect. Loin de vous, les édifices meublent les airs; autour de vous, serpentent des arbres ondoyants, des sentiers campagnards (*Le Doigt de Dieu*, II, 1142-1143).
>
> Le côté gauche de cette rue est rempli par une seule maison dont les murs sont traversés par les arcs-boutants de Saint-Gatien qui sont implantés dans son petit jardin étroit, de manière à laisser en doute si la cathédrale fut bâtie avant ou après cet antique logis. Mais en examinant les arabesques et la forme des fenêtres, le cintre de la porte et l'extérieur de cette maison brunie par le temps, un archéologue voit qu'elle a toujours fait partie du monument magnifique avec lequel elle est mariée (Maison Gamard à Tours, *Le Curé de Tours*, IV, 182).
>
> Bientôt l'avenue se transforme en une allée d'acacias qui mène à une grille du temps où la serrurerie faisait de ces filigranes aériens qui ne ressemblent pas mal aux traits enroulés dans l'exemple d'un maître d'écriture. De chaque côté de la grille s'étend un saut-de-loup dont la double crête est garnie des lances et des dards les plus menaçants, de véritables hérissons en fer. Cette grille est d'ailleurs encadrée par deux pavillons de concierge semblables à ceux du palais de Versailles, et couronnés par des vases de proportions colossales. L'or des arabesques a rougi, la rouille y a mêlé ses teintes [...]. Les yeux sont d'abord attirés par un plafond peint à fresque dans le goût italien, et où volent les plus folles arabesques (Château des Aigues, *Les Paysans*, IX, 52-53 et 57).

A l'opposé des signes linguistiques, ce sont ici des lignes courbes qui prédominent, à partir évidemment du dessin placé en épigraphe à *La Peau de chagrin* : clin d'œil intertextuel se référant à Sterne mais aussi, selon les mots célèbres de Félix Davin, représentation de « l'allure serpentine de la vie » et des « ondulations bizarres de la destinée » [1]. Et la ligne sinueuse par excellence, c'est l'arabesque, en tant que motif de décoration stylisé, à valeur purement graphique ; par rapport aux signes linguistiques, l'opposition entre ligne droite et ligne courbe est donc doublée par l'opposition entre un signe essentiellement symbolique et un signe essentiellement décoratif. Or, il est pourtant difficile d'affirmer que tous ces dessins sinueux, plusieurs fois évoqués dans les *incipit* balzaciens [2], n'aient pas une fonction symbolique.

1. Cfr. l'introduction aux *Etudes philosophiques* de 1834, X, 1213.

2. L'image de l'arabesque, par exemple, revient aussi dans les premières pages de *Une ténébreuse affaire* (VIII, 1505) et de *Sur Catherine de Médicis* (XI, 209).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

L'arabesque pourrait bien provoquer un effet d'envoûtement magique du regard : relation confirmée par l'étymologie, s'il est vrai que les mots « voûte » et « volute » – ligne sinueuse qui attire et qui ensorcelle – dérivent du même verbe latin, « volgere ». D'autant plus que, dans tous les exemples cités, ces lignes courbes sont suivies d'un œil particulier, qui n'est jamais celui du narrateur-démiurge : en suivant la liste, il s'agit du regard d'un antiquaire, d'un artiste ou d'un voyageur, d'un archéologue ou bien d'un personnage de l'histoire, comme dans le cas du château des Aigues décrit par Blondet dans la lettre initiale des *Paysans* (sans oublier Raphaël de Valentin déchiffrant l'inscription arabe sur la peau de chagrin).

L'œil envoûté est donc celui d'un personnage intérieur au roman : et notamment, d'une de ces figures de flâneurs ou de savants, maintes fois évoquées dans les incipit balzaciens, dont la fonction est tantôt de regarder, en témoignage de la vérité de l'univers fictif, tantôt d'analyser, afin de soutenir les lois bien connues de la causalité et de l'analogie. Le regard de ces personnages se double de celui du lecteur qui ne peut que suivre leurs yeux, lui aussi fasciné et envoûté par ces signes énigmatiques : signes du passé mais aussi signes exotiques, se référant peut-être aux aventures – ondoyantes et bizarres – qui vont commencer.

Ainsi, le dessin pourrait être aussi emblématique que la lettre : un signe à suivre dans la sinuosité, plutôt qu'à déchiffrer, afin de pouvoir entrer dans l'univers imaginaire du roman. Aucun doute ne peut d'ailleurs subsister quant au rôle et à la place symbolique de ces dessins : d'un côté, ils constituent de véritables inscriptions pour leur ressemblance à l'écriture (l'arabesque, évidemment, mais aussi les filigranes aériens comparés aux « traits enroulés » des lettres) ; de l'autre, surtout dans le cas de l'arabesque, ils se situent sur des seuils, les mêmes d'ailleurs qu'on a rencontrés auparavant : des portes, des façades et des grilles. C'est pourtant le sens symbolique qui change, par rapport aux lettres et aux figures géométriques ; ici, il ne s'agit plus d'une interdiction, mais plutôt d'une invitation : à regarder d'abord, sous le charme de la beauté des formes, à entrer ensuite, en suivant ces lignes envoûtantes. C'est en définitive un appel à la pénétration.

Pour terminer, deux considérations s'imposent. La première est que, en dehors des interprétations possibles de tous ces signes, le seuil du texte est toujours marqué et parfois dédoublé, quelle que soit la forme de début ; il semble bien que, à travers ces inscriptions liminaires, le texte balzacien signale sa propre limite et indique la frontière en tant que telle, peut-être justement pour exorciser le redoutable arbitraire du commencement. La deuxième considération concerne le rôle « stratégique », au niveau de la lecture, de ces signes qui constituent, par leur position et leur évidence, de véritables emblèmes du commencement : d'un côté, ils formulent des énigmes, sur le plan narratif ainsi que symbolique ; de l'autre, ils orientent notre regard à l'intérieur d'un univers fictif inconnu. Mais en tout cas, par des moyens différents et parfois opposés, ces inscriptions nous incitent à entrer, jouant sur une séduction irrésistible : celle qui nous attire et qui nous envoûte à la recherche d'un sens caché.

Andrea Del Lungo
Rome

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

Georges Jacques

A la limite du roman et de la nouvelle : le problème du genre

À SA SŒUR

> Je te prie de m'écrire bien au long, bien en détail [...] ce que tu m'as dit avoir trouvé par une nuit où tu ne dormais pas, [...] ces belles idées à propos des *Deux rencontres*, pour les souder encore un peu mieux aux chapitres précédents de *Même Histoire*[1].

Ces mots, Balzac les adresse à sa sœur Laure Surville au début du mois de novembre de 1835. Ils révèlent à suffisance son insatisfaction devant la manière dont s'enchaînent tant bien que mal – et plutôt mal que bien – les différents récits écrits et rassemblés de 1831 à 1834 pour constituer peu à peu l'ensemble intitulé *Même histoire* qui deviendra, dans *La Comédie humaine*, *La Femme de trente ans*.

En 1832, dans la deuxième édition des *Scènes de la vie privée*, cinq de ces textes (dont l'état ne correspond d'ailleurs pas toujours à l'état définitif) occupent le tome IV et l'éditeur Mame-Delaunay, dans une note célèbre, feint (puisque tout relève vraisemblablement d'une stratégie de l'auteur) de poser une question : pourquoi ne pas avoir prévu un titre commun, *Esquisse d'une vie de femme* ? Et de donner une réponse tout aussi suggérée que sa question par l'écrivain lui-même :

> soit que l'auteur n'ait pas voulu se défier de l'intelligence des lecteurs choisis auxquels il s'est constamment adressé ; soit qu'il ait eu des pensées plus artistes, en ne coordonnant point avec régularité les effets de cette histoire ; soit qu'il ait trouvé son idée première suffisamment révélée ou plus poétique au milieu du vague dont elle s'enveloppe, il a refusé [...] (II, 1587).

Deux éléments paraissent ici importants, mais ils sont liés : il s'agirait pour l'auteur d'être plus artiste ou, autrement dit, davantage poète, ce qui supposerait que les coordinations ne soient pas trop apparentes. Mais être artiste ou poète avant tout, n'est-ce pas, pour parler vulgairement, « mettre la pédale douce » pour ce qui concerne l'art du roman, qui n'est toujours pas parvenu à se hisser au rang des genres dits nobles ?

Mais, en 1834, les choses semblent avoir changé puisque les divers récits ont été réunis sous l'appellation commune *Même histoire*. Toutefois, dans sa « préface », c'est à une idée autre que purement romanesque que l'auteur demeure fidèle : « Le personnage qui traverse les six tableaux [...] n'est pas une figure ; c'est une pensée » (II, 1037).

Cela pourrait donc vouloir dire qu'une relative abstraction l'emporte toujours sur la vraisemblance, si aussitôt ne survenait une contradiction : pour comprendre l'intérêt caché dans les *Deux rencontres*, il faut tenir compte des

1. *Correspondance*, éd. Roger Pierrot, Paris, Garnier, 1962. Tome II : juin 1832–1835, p. 751 (lettre 982).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

> éléments [qui] constituent le fragment intitulé *le Doigt de Dieu*, augmenté, dans cette édition, d'un chapitre qui peut-être, motivera mieux la fuite de la fille légitime chassée par la haine d'une mère inexorable dont elle ne veut pas accuser la faute. (II, 1038)

Voilà donc que s'affirmerait ici la solidarité entre les récits dont l'ordre de déroulement contribuerait à dévoiler la signification.

Et pourtant... les choses sont loin d'être aussi simples : *Le Doigt de Dieu*, auquel il est fait allusion et qui deviendra le chapitre IV de la future *Femme de trente ans*, constitue un véritable hapax. En effet, à un texte remanié à plusieurs reprises depuis 1831, dont le titre *Le Doigt de Dieu* s'adjoint, en 1834, un sous-titre : *La Bièvre*, vient s'ajouter un autre texte, original celui-là et portant comme sous-titre : *La Vallée du torrent*, qui, tout en apparaissant comme une suite du premier, se modèle en réalité sur celui-ci. Ce sera bien là un cas d'expérience des limites. En le complétant, Balzac fait-il du nouveau *Doigt de Dieu* un véritable épisode de roman ? Ou, au contraire, le constitue-t-il en une réalité indépendante, qu'il ne peut toutefois explicitement admettre au moment où, avec *Le Père Goriot*, il franchit le Rubicon qui annonce définitivement *La Comédie humaine* ?

L'Océan qui gronde

L'analyse que nous allons effectuer n'a donc aucun rapport avec les études de genèse et de thématique que nous avons menées à propos du même texte il y a bien longtemps [1], ni avec la recherche psychocritique présentée en 1988 au colloque *Loire-Littérature* [2] recoupée d'ailleurs par une contribution d'Anne-Marie Baron à la Journée d'étude sur *le Lys dans la vallée* et *la Femme de trente ans* organisée en 1993 par l'Ecole doctorale de Paris-Sorbonne [3]. Nous allons relever ici les éléments favorisant l'autonomie du récit et ceux qui sont destinés à assurer son intégration au roman pour aboutir à une conclusion montrant à quel point les enjeux de cette œuvre demeurent, en 1834 en tout cas, particulièrement ambigus.

On ne peut oublier d'abord que, dans un premier temps, seule la première partie existait, celle qui porte le titre *le Doigt de Dieu* en 1831 et 1832 et le sous-titre *La Bièvre* en 1834. Et le lecteur ne manquera pas d'être étonné de l'énorme disproportion entre la longueur du panorama parisien et le développement narratif proprement dit, sauf s'il connaît un cas très semblable, celui de *La Grenadière*, dont nous avons montré que, tant par la structure que par les obsessions personnelles s'y faisant jour, *La Bièvre* constituait une sorte de négatif [4], une allusion aussi anecdotique que celle à la baie de Naples apparaissant même de part et d'autre. Mais dès la description, le verbe « receler » [5] indexe ce qui, caché, attend d'être mis au jour et le paysage est en

1. Georges Jacques, Le Doigt de Dieu *d'H. de Balzac. Edition critique et étude littéraire*, Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1970.

2. Georges Jacques, « La Loire et ses substituts. Jalons pour une psychocritique balzacienne », dans *Loire-Littérature. Actes du colloque d'Angers, du 26 au 29 mai 1988*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1989, pp. 639-656.

3. Anne-Marie Baron, « Roman familial et autobiographie dans *Le Lys dans la vallée* et *La Femme de trente ans* », dans *Balzac. Le Lys dans la vallée. La Femme de trente ans*, Mont-de-Marsan, Editions interuniversitaires, 1993, pp. 109-117.

4. Georges Jacques, art. cit., p. 649.

5. Georges Jacques, *op. cit.*, p. 92. Nous citons d'après notre édition parce que celle-ci prend précisément comme base l'état de 1834.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

réalité gros d'événements jusque dans la métaphore de « l'Océan qui gronde derrière une falaise » (p. 93). Les arbres sont « ondoyants » et les sentiers « serpentent » (*ibid.*), pour mieux annoncer le portrait d'un enfant qui sera présenté « dans l'attitude d'un serpent engourdi » (p. 96). Le paysage n'est donc déclaré « singulier » (p. 93) que dans la mesure où il va sécréter une scène singulière, et la « large découpure » (*ibid.*) par laquelle ses éléments peuvent s'observer n'est jamais que la faille par laquelle le sens va faire irruption. Rappelons que Corinne Ménage a, de son côté, insisté sur le rapport nécessaire entre les deux « parties » de *la Grenadière*, Balzac ne voulant pas, comme on pourrait le croire à une lecture superficielle, « faire tableau », mais « mettre en valeur les forces affectives qui sont à l'œuvre à travers le cadre naturel » [1].

Toutefois, lorsque, en 1834, Balzac donne à *La Bièvre* un prolongement avec *La Vallée du torrent*, il ne fabrique pas simplement une suite au premier récit mais constitue un diptyque qui, loin d'ouvrir véritablement sur les autres parties de *Même histoire*, crée plutôt un nouvel ensemble clos.

Toute une série de savants balancements sont là pour l'attester. Le plus voyant demeure évidemment le rapport entre l'accident de *la Bièvre* (l'enfant du mariage provoque, par jalousie, la noyade de l'enfant de l'amour) et sa représentation théâtrale dans *La Vallée du torrent*, où le mélodrame fonctionne comme psychodrame pour la petite meurtrière. Mais le phénomène comporte de multiples occurrences. Ainsi tout ce qui constitue dans *la Bièvre* les prodromes de l'« accident » trouve son correspondant dans *la Vallée du torrent* sous la forme des éléments qui précèdent « le lever du rideau » (p. 105) d'abord, l'explosion de la vérité ensuite qui jaillit des naïvetés conjuguées d'un enfant bavard et d'un notaire plus bavard encore. La longueur du panorama parisien trouve donc son tardif équivalent dans ce qui, dans la deuxième partie également, démarre sur une rupture de ton. De part et d'autre, le drame se déroule sur les boulevards, but de promenade dans le premier cas, lieu de concentration des salles de spectacle dans le second. Mais une imprécision du même genre est signalée dans les deux cas : la scène tragique se déroule dans une vallée « arrosée par les eaux brunes de la Bièvre ou des Gobelins » (p. 92) et, plus tard, le père conduira ses enfants au spectacle « à l'Ambigu-Comique ou à la Gaîté » (p. 105). Fait remarquable : il sera mis fin, de la même manière, à l'hésitation. Celle entre les deux rivières n'existe ni en 1831 ni en 1832, puisque la conjonction utilisée est alors *et*, et non *ou*. Balzac l'introduit donc au moment où il conçoit le deuxième volet et elle est notamment conditionnée par l'apparition du sous-titre *la Bièvre* qui implique un choix, le seul à pouvoir être balancé par *La Vallée du torrent* : en effet, *les Gobelins* eût entraîné une ambiguïté inutile (s'agit-il du ruisseau ou de la manufacture ?). On apprendra de même que c'est du théâtre de la Gaîté que les enfants reviennent (p. 108) [2].

1. Corinne Ménage, « Balzac paysagiste : *La Grenadière* », *L'Année balzacienne 1982*, p. 266.

2. Notons que les noms des théâtres ont dû être choisis en fonction du contraste avec le drame bourgeois que le spectacle provoque ; en réalité c'est dans une salle au nom plus neutre, la Porte Saint-Martin, que le mélodrame de Frédéric Dupetit-Méré fut représenté en 1816.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

La Bièvre

De toute manière, dès 1831, on se trouve sur le chemin du Jardin des Plantes, c'est-à-dire du Muséum, lieu par excellence d'observation, de classification, comme l'Observatoire, autre point de référence du paysage, et le terme de « perspective » (p. 92) a significativement remplacé celui, plus neutre, de « point de vue » apparaissant dans le premier état de la description, le manuscrit du *Mendiant* (p. 9). Dans le même manuscrit, les expressions « à gauche » et « sur la droite » existent déjà, mais pas du tout sous la forme d'une opposition symétrique en début de paragraphe. C'est à partir du *Doigt de Dieu* que « le jour passe » à travers les fenêtres et les galeries de l'Observatoire, « en produisant d'inexplicables fantaisies » (p. 93). Ainsi se précise peu à peu la nécessité d'un dévoilement, d'une explication, le code herméneutique ne se clôturant réellement que lorsque tous les éléments que le décor et le drame « recèlent » seront surdéterminés par l'addition d'une deuxième partie. En réalité, « cette face de Paris » en appelle une autre (p. 93), et au démarrage « par une matinée de printemps » (p. 94) correspondra « un soir, après dîner » (p. 105) durant la saison théâtrale. L'amant de la première partie, Charles de Vandenesse dans *La Comédie humaine*, quitte la scène en « entend[ant] sonner neuf heures » (p. 101) et plus tard, il « entend[ra] sonner neuf heures à la pendule » (p. 107), prélude au retour du mari. Le systématique contrepoint était d'ailleurs annoncé par « la contre-allée » (p. 95) des bords de la Bièvre, écho d'une contredanse dans *Sarrasine*, autre récit en *je* dont le narrateur lui-même se déclare « sur la frontière de [...] deux tableaux disparates » [1].

Si la hantise du redoublement apparaît jusque dans des détails à première vue insignifiants (« A deux reprises, son jeune frère était venu lui offrir [...] le petit cor de chasse dans lequel il soufflait », pp. 98-99), il ne faut toutefois pas perdre de vue que la deuxième partie est là pour approfondir la première, comme la vallée révèle les secrets de la rivière. Ainsi des détails de *la Bièvre* ne prennent tout leur sens qu'après la lecture de *La Vallée du torrent*. Si l'enfant meurtrier porte sur son visage « les traces d'une pensée plus profonde que ne le comportait son âge » (p. 96), « rien de plus horrible », précise Balzac, « qu'une pensée de vieillard sur un front d'enfant » (p. 97). Or, c'est bien ce qui se reproduira lorsque le discours du notaire se superposera à l'innocent babil enfantin, parce que le regard des courtisans a, dans la première partie, séché le regard d'Hélène, comme si le notaire y était déjà en gestation. Dès *La Bièvre*, on trouve d'ailleurs l'expression : « faire contraster le véritable caractère de l'enfance avec la science soucieuse de l'homme » (p. 99). Mais dans cette partie du récit où abondent les éléments à première vue « inexplicables » (p. 100), l'instance narrative renvoie l'explication à plus tard, lorsque la science du notaire, un spécialiste, s'étalera avec une complaisance paradoxalement aveugle. C'est que, nous y reviendrons, les deux volets apparemment parallèles n'ont pas la même fonction : la première partie est de l'ordre de l'observation ou du regard, la seconde relève de l'élucidation. Ainsi se justifie parfaitement, à la fin du premier volet, l'attitude de la mère après l'accident : « La malheureuse ne pensait pas encore [...] Elle regardait la Bièvre » (p. 104).

1. Voir à ce sujet le commentaire de Roland Barthes (dans *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 33) et l'opinion de Florence Goyet (*La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F., 1993) selon qui le roman évacuerait la structure antithétique de la nouvelle (notamment p. 47).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Si dès 1831 et 1832, la première partie semble contenir en gestation des éléments de la future seconde partie, a fortiori *La Vallée du torrent* reprend-elle des éléments à *La Bièvre*. Nous avons déjà relevé un certain nombre de ces parallélismes. En voici quelques autres. Si le notaire Crottat se trouve dans le salon de celui qui, à partir de l'édition Furne, s'identifiera au marquis de Vandenesse, c'est pour régler une succession, autrement dit un type d'affaire en rapport avec des problèmes de paternité tels qu'ils naissent lorsque les enfants légitimes entrent en concurrence avec les bâtards. Lorsque le père va au théâtre, c'est avec « sa fille et son fils » (p. 105), c'est-à-dire la petite meurtrière de *La Bièvre* et un enfant qui n'y apparaissait pas, mais qui occupe symboliquement la place de son demi-frère disparu, qu'il rapproche naïvement d'un personnage du mélodrame auquel il vient d'assister en disant de ce dernier que « son père n'était pas son papa » (p. 109). Le même notaire participe sans cesse au recouvrement du premier volet par le second, et son attitude consistant à mettre « le pied sur une plaie inconnue » (p. 105) ne fait que reprendre l'antérieure « pensée de vieillard sur un front d'enfant » (p. 97). S'il ne voit que des *actes* dans la vie (et Balzac met le mot en italiques pour bien lui donner son sens notarial), c'est que de tels documents officiels rendent compte d'actions comme celles de la première partie, de la même manière que le mélodrame de Frédéric Dupetit-Méré n'est que la représentation figurée du drame de jadis. Crottat agit sur son auditoire « comme un serpent sur des oiseaux » (p. 107), tandis que la petite fille était « dans l'attitude d'un serpent engourdi » (p. 96) et, un peu plus loin dans le texte, les victimes de Crottat seront « saisi[e]s par un mal qui leur ôtait la force de penser et d'agir » (p. 109). La voiture qui revient du théâtre correspond au tilbury des bords de la rivière. L'insistance sur les « décorations » du spectacle renvoie à la description disproportionnée du décor du début, et si le père ne peut pensivement contempler pour seul paysage que « les fleurs du tapis » (p. 111), Hélène, grâce au redoublement « psychodramatique », comprend enfin quelle fut la portée réelle de son acte.

Une mère et ses enfants

Tels sont les principaux éléments qui nous font considérer *Le Doigt de Dieu* de 1834 comme un ensemble clos dans lequel la solidarité des deux parties est au moins aussi grande que celle des récits enchâssant et enchâssé dans *Sarrasine*. Dès le panorama parisien, la vallée est profonde et la ville se présente « en amphithéâtre ». Dans la souffrance d'une enfant délaissée, s'inscrit déjà, au moins comme une possibilité, ce que le narrateur appelle une « pensée hâtive » : « Elle souffrait ou pensait » (p. 97). Et la comparaison avec une lithographie de Charlet (p. 99) encadre anticipativement tout ce qui, relevant de l'observation, va bientôt se transformer en figuration et en discours à la fois logique et délirant. La deuxième partie est titrée d'après un mélodrame réel qui « figure » au sens fort du terme la rivière tout aussi réelle du début, mais le terme *vallée* marque bien l'approfondissement, ce qui rend une fois de plus le discours du notaire à la fois pertinent et non pertinent : « Pourquoi pas *Le Torrent de la vallée* ? il est possible qu'une vallée n'ait pas de torrent, et en disant *Le torrent de la vallée*, les auteurs auraient accusé quelque chose de net » (p. 109).

Quant au titre *Le Doigt de Dieu*, il n'a sa pleine valeur signifiante qu'en 1834, c'est-à-dire avec les deux sous-titres qu'il chapeaute. En effet, rien que la redondance de la lettre *d* (il en est d'autres : « gros et gras notaire », p. 105 ; « mignard-mignon », p. 108) permet au titre de produire beaucoup plus qu'un phénomène

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

d'écho avec « voix de Dieu » (p. 94), « esprit de Dieu » (p. 98), « glaive de Dieu » (p. 103). La première partie *Le Doigt* est bien ce qui montre, ce qui indexe ; la seconde est ce qui origine les phénomènes. Non seulement la lettre initiale de *Doigt* et de *Dieu* exhibe un rapport de similitude, mais la construction du titre structure le tout selon la figure de la détermination. Comme dans le titre de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, les éléments ne doivent pas faire oublier le lien grammatical, ici ce petit *de* qui assure la cohérence. Le diptyque repose moins sur une opposition entre *ici* et *là*, qui correspondent bien, dans le discours de Crottat, aux deux parties (« Ici, une mère veut déshériter les enfans de son mari au profit des enfans qu'elle leur préfère [...] », p. 110 ; « Là des pères passent leur vie à déshériter leurs enfans », p. 111), que sur la structuration même d'une phrase dans laquelle le secret lie le drame de *La Bièvre* à la tragédie bourgeoise de *La Vallée du torrent* : « Nous parlions de drame, ah ! je vous assure que si nous pouvions dire le secret de certaines donations, nos auteurs pourraient en faire de terribles tragédies bourgeoises » (*ibid.*).

Il n'en demeure pas moins que notre texte est devenu, presque banalement, le chapitre IV de *La Femme de trente ans*, parce que Balzac est fondamentalement romancier et que des choix lui sont donc imposés. Dès le départ, la collerette des enfants, dont l'une est plus brodée que l'autre, renvoie à d'autres textes, *L'Enfant maudit* et *La Grenadière* en attendant *Le Lys dans la vallée*, des récits où les souvenirs et les fantasmes personnels sont légion, mais dès 1831, le narrateur déclare que ce détail lui révéla « tout un roman dans le passé, tout un drame dans l'avenir » (p. 98). Il fallait que, tôt ou tard, un paragraphe de liaison, en abolissant la division du texte en deux parties, marque le passage d'un genre, la nouvelle, à un autre, le roman : « Un semblable événement devait produire d'affreux retentissements dans la vie d'une femme, et voici l'un des échos les plus terribles qui de temps en temps troublèrent les amours de Juliette » (p. 105).

Remarquons qu'il ne s'agit pas d'*un* écho, ni de *l'*écho, mais d'un des échos. Désormais les parfaites symétries cèdent la place au grouillement, seul capable de traduire la vie et son infinie richesse. Le passage au roman ne réside pas tellement dans les aménagements indispensables, tels que les nominations qui font entrer les héros dans le personnel de *la Comédie humaine* ou dans des modifications de détail qui, par exemple, transformeront, en 1842, dans l'édition Furne, le « jeune diplomate » en « diplomate » parce que la chronologie interne du roman impose d'insister sur le temps qui passe. L'important n'est pas tellement non plus dans l'apparition, en 1834, d'expressions qui feront désormais partie du système balzacien : « les funestes *effets* » (p. 110), « les passions sous leur *forme* la plus hideuse » (*ibid.*), « vous finiriez par *causer* les plus grands malheurs » (p. 112)[1], ni dans la bizarrerie, seulement apparente, d'une longue description en début de chapitre, puisque cette « cité, perdue, comme dans un précipice » (p. 93) prépare la chute du petit garçon dans l'eau boueuse. Ce qui marque peut-être le passage de la nouvelle au roman, c'est le changement de point de vue que Balzac n'est jamais parvenu – mais peut-être ne l'a-t-il pas voulu – à harmoniser.

1. C'est toujours nous qui soulignons.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

DÉNUÉ DE SENS

La première partie – *La Bièvre* – semble d'abord écrite par un narrateur omniscient mais qui, comme dans la description fameuse de Verrières ouvrant *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, s'adresse à un lecteur sans cesse pris à témoin et ainsi préparé à l'intrusion ultérieure d'un *JE* dont la présence semble plus facile à admettre dans une nouvelle que dans un roman. Non seulement l'apparition du *JE* détonne par sa relative maladresse (« Par une matinée de printemps, au moment où le soleil faisait briller toutes les beautés de ce passage, je les admirais [...] », p. 94), mais elle sera tout à fait insupportable lorsqu'elle surviendra dans le roman après trois chapitres écrits à la troisième personne. Ce *JE* qui, à notre connaissance, n'apparaît, chez Balzac, que dans des nouvelles constitue sans doute ici la trace la plus tangible du caractère éminemment personnel que l'écrivain, comme nous l'avons montré ailleurs, tente de surmonter. Mais le membre de phrase « il existe une ville que vous ne voyez pas » (p. 93) annonce, avant même que le *JE* n'entre en scène, le savoir d'un narrateur auquel on devra totalement se fier dans la seconde partie. Si l'omniscience est bien refusée provisoirement : « je n'ai jamais su, [*sic*] si le baiser avait retenti sur les joues de la mère ou sur celles de l'enfant » (p. 95), elle point déjà lorsque le *je* regarde « au-delà du pont des Gobelins » (*ibid.*), préparant le passage typiquement balzacien de l'observation à la vision, ce qui correspond bien à une tentation du romanesque où l'imagination impose son pouvoir. Mais l'hésitation subsiste : « La promenade de la jolie femme et de son compagnon avait je ne sais quoi de machinal » (p. 96), hésitation dans *je ne sais quoi* entre le *je* pris dans son sens absolu et le stéréotype hérité du XVIIIe siècle, et Balzac en revient à dire que la comparaison à laquelle il se livre entre les deux enfants est simplement due à « une fantaisie naturelle aux observateurs » (p. 97), ce qui n'est qu'une manière de détourner les soupçons d'un lecteur ayant le droit de s'étonner de l'intérêt pour le moins suspect du narrateur pour un spectacle malsain. Intérêt, engagement faudrait-il dire, lui faisant voir « tout un roman dans le passé, tout un drame dans l'avenir » (p. 98), non qu'il pense tellement à l'enchaînement entre les fragments d'une *Même histoire*, mais plutôt qu'il demeure fixé sur ce que Mauron appellerait son « mythe personnel ». Si le mystérieux *JE* se cache derrière un « feuillage [qui] [l]e déroba complètement à tous les regards », c'est à la fois pour préserver son rôle de voyeur mais aussi pour que cette relative disparition prépare le passage du témoin a une instance omnisciente. On pourrait croire naïvement que Crottat « vissé sur sa chaise » (p. 105) s'est substitué au *JE* « appuyé sur un gros orme » (p. 94) alors que, en réalité, le notaire « incapable de se demander [le] pourquoi » (p. 105) des choses, donc de passer de l'observation à la vision, installe entre les deux parties un chiasme : « ravi de lui-même » (p. 106), narcissique, il s'oppose au narrateur de *La Bièvre* qui, pourtant narcissique lui aussi, voyait tout, entendait tout, comprenait tout et pouvait, au moment choisi, se transformer en Asmodée et devenir romancier. Lui seul commande le délire verbal de Crottat dont le discours insignifiant puisqu'il prend l'affaire qu'on lui a confiée « en sens inverse » (p. 168) relance les choses vers le grouillement du roman où, d'interdit transgressé en lapsus freudien, la vérité finit par éclater à l'insu du locuteur. C'est madame Crottat qui joue un rôle parallèle à celui du narrateur omniscient. A son mari qui a interverti, en les rapportant, les termes du comte : « vous n'avez fait ici que des sottises et dit que des bêtises » (p. 112) devenus « je n'ai fait chez lui que des bêtises et dit que des sottises » (*ibid.*), elle donne une leçon de circonspection en rétablissant le bon ordre des termes : « tu n'[as] fait que des sottises et dit que des bêtises »

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

(p. 113), alors qu'elle n'a pas assisté à la scène : elle aussi est donc omnisciente, maîtrisant le langage et traitant son conjoint de « dénué de sens » (*ibid.*).

En passant du tableau au discours, le nouvelliste rivé au spectacle qui le fascine se transforme subtilement en romancier présent partout, mais, peut-être trop attaché à sa conception savante en forme de diptyque, il ne parvient pas totalement à passer du côté du roman. Pouvait-il en être autrement au moment où Balzac est seulement en train de découvrir le principe du retour systématique des personnages ? Le 10 mai de cette année 1834, il écrit à Mme Hanska : « Il faut que tout marche de front : la petite littérature de gros sous, les niaiseries, les études de mœurs et les grandes pensées qui ne sont pas comprises, *L[ouis] Lambert*, *Séraphita*, *C[ésar] Birotteau*, etc » (*LH*, I, 161).

Où situerait-il *Même histoire* ? A ce moment de la genèse, chaque partie du *Doigt de Dieu* porte une date : mars 1831 pour *La Bièvre* ; Paris, 25 mai 1834 pour *La Vallée du torrent*. Elles disparaîtront bien sûr dans l'édition Furne, le paragraphe de liaison gardant la trace de ces 2-3 ans, et le romancier ayant tenté par là d'effacer les limites. Y a-t-il réussi ? Pour beaucoup de commentateurs sans doute, puisque dans son ouvrage *les Nouvelles de Balzac* [1], Diana Festa McCormick ne mentionne aucune des composantes d'un texte qui n'est, pour la plupart des lecteurs, qu'un roman pas très réussi, *La Femme de trente ans*.

Georges Jacques
Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

1. Paris, Nizet, 1973.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Joëlle Gleize

« Immenses détails ». Le détail balzacien et son lecteur

Question récurrente à propos de Balzac, le détail constitue tout à la fois une catégorie de la critique littéraire ou picturale et une catégorie de la poétique balzacienne du roman. Mon propos s'inscrit en partie dans la perspective ouverte par les *Lectures du détail* de Naomi Schor : je voudrais revenir sur le « détaillisme » de Balzac dans lequel Naomi Schor perçoit une sublimation, une sacralisation du détail, mais pour déplacer la question du côté du lecteur [1]. Du lecteur visé par l'auteur, personnage essentiel de la théorisation élaborée par Balzac et auquel celui-ci prête un certain horizon d'attente ; ainsi que du lecteur que construit le texte, des possibilités de lecture vers lesquelles le lecteur se trouve dans une certaine mesure guidé. Car la lecture du ou des détails oblige à s'interroger sur les limites du lisible, du mémorisable, de l'interprétable : comment faire pour que le détail n'apparaisse ni inutile ni superflu ? Je m'intéresserai donc à la façon dont Balzac repense cette catégorie critique dans ses propos métatextuels, ainsi qu'aux effets possibles d'une écriture qui réévalue le détail, lui donne plus de sens, plus de place, de plus grandes proportions et repousse les limites du visible, du lisible.

Le détail des préfaces

On sait combien les minuties balzaciennes ont pu susciter d'attaques de la part de ses contemporains. On les accuse tantôt de trop d'insignifiance, de trivialité : ce sont des « bavardages insipides », « de la diffusion et du délayage » ; tantôt de trop d'indécence, comme ces détails de *La Vieille Fille* qui « bravent l'honnêteté ». Un critique de la *Chronique universelle* de juin 1839 analyse avec pertinence l'origine de la perturbation de lecture manifestée par la critique : « Monsieur de Balzac est toujours le grand peintre des petits riens. Tout a une valeur à ses yeux : une fleur, un meuble, une ride, un pli de l'âme ont droit à plusieurs pages de biographie. Aussi ses ouvrages ont-ils un air de parenté voisin de la monotonie » [2]. Tout vient de la valeur accordée à des « petits riens », du bouleversement de la hiérarchie entre le petit et le grand, l'insignifiant et le signifiant.

Cette constance des attaques explique la fréquence des commentaires de Balzac sur la question des détails, aussi bien dans les préfaces des premières éditions des romans que dans le discours métatextuel du narrateur. Réponses, donc, que ces propos sur le détail mais où se fait jour un travail de reprise théorique d'une notion esthétique existante.

1. Naomi Schor, *Lectures du détail*, trad. Luce Camus, Paris, Nathan, 1994, p. 197.

2. *La Chronique universelle*, juin 1839, cité par Nicole Billot, « Balzac vu par la critique en 1839-1840 », dans *l'Année balzacienne 1983*, p. 236.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

La première justification est la plus attendue : la nécessité du détail pour sa valeur documentaire. Les détails sont le lieu de l'exactitude historique, à la différence de la combinaison des événements, lieu de l'invention ou d'une « poétique infidélité » [1]. Balzac répond également, dans la « préface » de *La Femme supérieure*, par le biais d'une défense des « longs préparatifs » de Walter Scott, que le détail est essentiel à la compréhension des personnages et des événements [2].

Dans le discours préfaciel, le terme de *détail* désigne tour à tour une réalité historique et la représentation littéraire qui en est donnée. Cette double valeur, historique et esthétique, se trouve aussi bien dans l'« Avertissement » du *Gars*, de 1828, que dans la Préface d'*Une fille d'Eve*, en 1839 : dans l'un, les « immenses détails de la vie des siècles » [3], dans l'autre une civilisation « immense de détails » [4] réfèrent à une réalité historique ou sociale. Et dans les deux préfaces, éloignées de plus de dix ans, l'emploi du même terme, mais avec sa valeur esthétique cette fois, a fonction de justification : la représentation d'une réalité constituée de détails ne peut se faire que sous une forme également détaillée.

Pour décrire la réalité historique présente, celle de la société post-révolutionnaire, un autre terme intervient fréquemment, celui de « nuances » qui s'oppose à « contrastes » : en 1839, la « préface » d'*Une fille d'Eve* constate que « l'Egalité produit en France des nuances infinies » (II, 263), par différence avec la société d'Ancien Régime fortement contrastée socialement; puis en 1845, celle de *Splendeurs et misères des courtisanes* déplore qu'« aujourd'hui, les nuances *elles-mêmes* disparaissent » [5]. A cette caractérisation historiquement variable vient s'ajouter une variante sociologique et géographique : la vie de province, « dont les détails et les demi-teintes sollicitent les plus savantes touches du pinceau » [6]. Détails, nuances et demi-teintes désignent des données historiques et construites avant de nommer des choix d'écriture. L'analyse de la société française comme offrant « *l'homme social* sous des aspects plus multipliés que partout ailleurs » [7] a donc remplacé celle de l'histoire de France comme d'« immenses détails » qui fondait, en 1828, le projet de l'*Histoire de France pittoresque*. Il ne s'agit plus seulement de privilégier l'étude des détails que sont les mœurs mais de considérer la société contemporaine comme caractérisée par le détail de ses mœurs plutôt que par des contrastes marqués. Une perspective plus historique que sociologique se retrouve dans la réflexion sur les lecteurs futurs qui posséderont avec le roman balzacien le document dont on déplore l'absence pour l'antiquité romaine : « les accessoires de l'existence n'en sont-ils pas souvent le principal aux yeux des siècles suivants ? » (II, 267). Cette justification d'une écriture du détail se fait donc par l'objet représenté et par le recours implicite à une règle d'analogie entre le texte et ce qu'il décrit, fondatrice d'une esthétique réaliste : décrire avec détails une réalité nuancée ou accessoire [8]. Réalisme mimétique, sans doute, mais structurel.

1. « Préface » de l'édition Furne des *Chouans* (1845), VIII, 903.

2. « Préface » de la première édition des *Employés* (*La Femme supérieure*) (1838), VII, 880.

3. « Avertissement » du *Gars*, VIII, 1680.

4. « Préface » de la première édition d'*Une fille d'Eve*, (1839), II, 262.

5. « Préface » de la première édition de *Splendeurs et misères des courtisanes*, (1845), VI, 425.

6. « Préambule » des premières éditions d'*Eugénie Grandet* (1833-1839), III, 1025.

7. « Préface » de la première édition d'*Une fille d'Eve*, II, 264.

8. Ce choix ne me semble pas relever d'un processus compensatoire, comme le pense N. Schor, de « la reconnaissance d'un clivage entre un sujet manquant d'élégance et une écriture qui n'en manque

Un troisième argument, esthétique celui-ci, apparaît dès 1828, attribué à Victor Morillon, puis assumé par l'auteur des *Scènes de la vie privée* en 1830 : il lie l'écriture du détail à la modernité, faisant du détail une notion anti-classique, une notion romantique :

> [Notre littérature moderne] n'a plus que l'immense vérité des détails ; l'idéalisation des formes, la longue concrétion de ces œuvres sublimes où l'on a mis le germe de tout, de ces situations fécondes à peine effleurées est hors de notre portée. Dans ce genre, tout est dit [1].

L'argument de la vérité est ici placé sous la dépendance de l'argument de la nouveauté esthétique. L'écriture du détail est donc le seul espace d'innovation possible, en cette fin de Restauration, et elle reste à inventer.

Le discours des préfaces donne ainsi une fonction centrale et polyvalente au détail comme catégorie esthétique et c'est un fait nouveau en matière d'esthétique littéraire [2]. Métalangage littéraire ou métalangage pictural ? Pictural certainement quand il s'agit de « dessiner » des détails (VIII, 1680), ou bien lorsque les termes de nuances et de demi-teintes apparaissent dans son contexte immédiat, comme dans la « préface » d'*Eugénie Grandet*, où les écrivains sont appelés des « peintres littéraires » (III, 1025).

La question appartient d'ailleurs à la tradition picturale bien avant d'occuper la place qui est la sienne dans la littérature du XIXe siècle ; et plus particulièrement celle du rendu exact des détails, centrale dans l'apprentissage du savoir peindre, mais aussi dans les débats autour de la peinture hollandaise. La loi du « tout ensemble » régit l'économie du détail selon des règles de composition qui disposent au centre les éléments essentiels et reportent vers les bords du tableau les détails accessoires. Le principe de ces règles classiques est ainsi énoncé par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes*, en 1708 : « Il n'est pas à propos de laisser à l'œil la liberté de vaquer avec incertitude, parce que, s'arrêtant au hasard sur l'un des côtés du tableau il agirait contre la volonté du peintre » [3].

Ce principe du « tout ensemble », « résultat des parties qui composent le tableau » et qui doit ressembler à « un tout politique, où les grands ont besoin des petits, comme les petits ont besoin des grands » [4] constitue donc la base de la dialectique classique du détail de peinture, et transpose les règles de la « dispositio » rhétorique. Mais il se trouve en outre correspondre aussi bien à cette « unité de composition »

pas » (p. 193-194), dans la mesure où Balzac s'emploie à revaloriser le détail de la réalité historique présente autant que le détail romanesque. La « préface » à la première édition d'*Un grand homme de province à Paris* évoque ce rapport d'homologie à propos de personnages comme Figaro ou Scapin qui « s'y trouveraient agrandis de la grandeur de notre siècle, où le souverain est partout, excepté sur le trône, ou chacun traite en son nom, veut se faire centre sur un point de la circonférence, ou roi dans un coin obscur » (V, 116). L'affaiblissement des différences sociales est la conséquence de l'égalité, décrite comme un grandissement social des catégories inférieures.

1. « Avertissement » du *Gars*, VIII, 1681.

2. On pourrait certes invoquer Sterne et Diderot ou encore Madame de Staël, mais la notion de détail n'y occupe pas la position centrale qu'elle prend dans l'esthétique balzacienne.

3. Repris dans *La Balance des peintres*, Paris, Gallimard, 1989, cité par Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 163.

4. Roger de Piles, *op. cit.*, p. 65.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

que Balzac emprunte à Geoffroy de Saint-Hilaire. Il s'agit de gérer la relation de la partie au tout, du fait au système, de la variété à l'unité, du détail à l'ensemble, de façon à éviter l'autonomisation d'une partie et l'éclatement du tout. Dans sa transposition littéraire de cette esthétique du détail, Balzac semble donc reprendre les termes d'une esthétique classique ; tout au moins par son souci d'intégration et d'unification des détails.

Il faut revenir aux « immenses détails », à cette formule oxymorique qui désigne une réalité historique aussi bien que littéraire. Dans les deux cas, l'oxymore souligne l'audace du projet balzacien : les détails changent de proportion, deviennent « immenses » sous le regard de l'historien *et* sous la plume de l'écrivain. La figure rétablit en quelque sorte dans sa juste proportion l'importance historique à donner aux faits de mœurs ignorés des historiens, et l'adjectif corrige l'évaluation réductrice du substantif. Elle affirme la relativité du détail et travaille à le disproportionner, à changer les relations entre le grand et le petit, entre l'essentiel et l'accessoire.

TOUT FAIRE VOIR, TOUT FAIRE DEVINER

La réévaluation du détail dans l'écriture commence par sa *monstration*. Pour rendre visible ce qui est trop ténu, il faut le rendre lisible, c'est-à-dire compréhensible, interprétable. Par son constant souci de doter le ou les détails de signification, le narrateur manifeste sa volonté de lui accorder l'attention qui convient, et de faire partager au lecteur cette intention. Il s'agit de rendre visible l'infiniment petit. Cet aspect de la poétique du détail se veut encore conforme aux règles de l'esthétique classique [1] : donner à voir et à comprendre le détail dans sa relation au tout auquel il s'intègre, c'est éviter qu'il ne prenne de l'autonomie et respecter la règle du « tout ensemble ». La tension dialectique ainsi créée est analysée remarquablement par Baudelaire : « Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l'obligeait d'ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l'ensemble » [2].

Le détail est du même geste donné à voir et à comprendre, et sa signification le relie à l'ensemble auquel il appartient (portrait, description, épisode ou roman). Pour exemple, le commentaire fait, au début de *La Peau de chagrin*, du chapeau qu'il faut laisser à l'entrée de toute maison de jeu. Le narrateur envisage toutes les significations possibles de ce détail : « parabole évangélique et providentielle », « contrat infernal », ou façon de dire : « votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même » (X, 57-58). Significations qui s'intègrent toutes à la problématique du roman. Ce « contrat infernal » est aussi, dans cette scène inaugurale, un contrat de lecture : le lecteur devra prêter attention et signification aux détails, et les interpréter en fonction de l'ensemble, comme devrait le faire l'inconnu

1. Ce respect se lit nettement dans les formulations de l'« Introduction aux *Etudes Philosophiques* », que signe Félix Davin en 1834 : « C'est que jamais aussi romancier n'était entré avant lui aussi intimement dans cet examen de détails et de petits faits, qui, interprétés et choisis avec sagacité, qui, groupés avec cet art, avec cette patience des vieux faiseurs de mosaïques, composent un ensemble plein d'unité, d'originalité, de fraîcheur » (X, 1208).

2. « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1961, p. 692. Et Baudelaire est bon juge en la matière, lui qui voit dans la peinture d'après modèle le risque pour le peintre d'être « assailli par une émeute de détails », au point que « toute hiérarchie et toute subordination disparaisse », « Le peintre de la vie moderne » (*op. cit.*, p. 1167).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

devant le Cerbère qui incarne le jeu et devrait le mettre en garde. Le lecteur doit considérer le détail comme indice de la thématique du roman.

On a souvent dit que le détail balzacien ne se contentait pas de désigner le réel mais le commentait, lui faisait rendre sens. Le détail physiologique ou vestimentaire donne à comprendre un personnage, à le lire autant qu'à le voir : le narrateur souligne le contraste entre la voix et le nez des deux principaux prétendants de la vieille fille, Rose Cormon, et leur apparence globale. Mais ce commentaire joue son rôle didactique avec une relative discrétion : le texte donne tous les éléments pour que le détail soit interprété correctement, mais se refuse à le traduire. Il peut se borner à un questionnement didactique : la liaison entre la rabouilleuse et Jean-Jacques Rouget est datée de la fin du deuil de celui-ci par un détail dont l'interprétation est suggérée plus que donnée : la vieille Fanchette « quitta la maison neuf mois après l'enterrement de son vieux maître, le 15 avril 1806. Cette date n'indique-t-elle pas aux gens perspicaces l'époque à laquelle Flore cessa d'être une honnête fille ? » (*La Rabouilleuse*, IV, 400) Tout faire voir, tout faire deviner, dit Baudelaire. Le détail est à la fois donné à voir, remarquer et à deviner, interpréter. A interpréter plutôt qu'à référer à une réalité. Le détail balzacien commenté est symbolique plus que représentatif, et ne peut se réduire sans risque au détail minutieusement observé [1].

A force de doubler le détail d'une signification, et de considérer que celle-ci n'est perceptible qu'à certains regards perspicaces ou informés, le narrateur éduque son lecteur, le dote de méthodes de déchiffrement qui lui permettent d'interpréter les détails soulignés sans être expliqués. Quand manque la légende, le lecteur est invité à ou tenté de la formuler lui-même. Devant l'insistance sur la couleur rouge du salon Rogron dont se moquent les notables de Provins, le lecteur de *Pierrette* est amené à en faire une interprétation politique ou dramatique, mais de toutes façons symbolique (IV, 60). Une grille de lecture lui est donnée par les commentaires du narrateur ainsi que par la forte cohérence du texte. Le détail balzacien, trop souvent considéré comme bavard, suppose en fait un lecteur qui l'interprète et le lise en le liant, qui lui confère un sens non erratique, en continuité et en harmonie avec le texte. Il faut considérer le commentaire didactique comme relevant d'une *stratégie de formation du lecteur*, de la construction d'une compétence faite d'observation et d'interprétation. Le narrateur ne se contente pas de déchiffrer le réel pour son lecteur, il lui apprend à faire de même, à transformer tout détail en indice, à « tourner autour des petits faits de la vie et en pénétrer le sens caché » (*La Rabouilleuse*, IV, 327).

L'entreprise littéraire de Balzac consiste, comme d'autres au XIXe siècle, à ajouter du sens au monde, et particulièrement en donnant une signification à l'insignifiant. Le commentaire n'est pas redondant, il remplit une fonction essentielle : initier à un mode de connaissance du réel, à la reconnaissance d'un réel non encore perçu comme tel. Et pour faire de l'œuvre d'art une voie d'accès au réel, il faut d'abord initier à un nouveau mode d'accès au texte. C'est d'abord dans le texte que se crée un lecteur capable de lire les détails, capable d'un nouveau regard sur le signifiant et

1. Le détail architectural à fonction archéologique, comme le tourniquet du début d'*Une double famille*, (II, 17) pourrait certes être considéré comme relevant de la représentation seule, portant témoignage d'un « avoir été », attestant pour les lecteurs futurs que telle pratique sociale ou tel élément du paysage urbain a bien existé. Mais il est également porteur d'un savoir, il témoigne d'un regard, certes, mais informé par un savoir historique. De plus, implicitement il est symptomatique d'une inquiétude devant la disparition, d'une lutte avec le temps et la mort.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

l'insignifiant. C'est d'abord dans la lecture que doit s'opérer une véritable *conversion du regard*, conversion qui, dans un second temps, peut devenir celle du regard que l'on porte sur le monde.

Des romans de la lecture lente

Pour que le détail soit lisible et visible, le texte doit également s'efforcer de contraindre le lecteur à s'y arrêter. Les procédures de ralentissement du rythme de lecture sont une part importante du dispositif d'apprentissage de la lecture du détail, des détails. Il n'est sans doute pas indifférent de parler de détail au singulier ou au pluriel. Le détail singulier implique un prélèvement, le geste d'isoler un détail parmi d'autres pour lui prêter une valeur particulière ; opérant une sélection et un soulignement significatifs, le commentaire d'un détail hiérarchise donc les significations [1]. Parler de détails, en revanche, suppose une accumulation, une énumération de détails, non hiérarchisés entre eux ; l'attitude du descripteur ne consiste pas à choisir mais à en rendre un compte minutieux. C'est donc aller à l'encontre de la hiérarchie classique des significations puisque c'est donner de l'importance à ce qui ne devrait pas en avoir.

Une stratégie délibérée de ralentissement de la lecture apparaît clairement par différence avec la gestion des détails dans les romans de jeunesse, où le conteur se montre soucieux de ne pas ennuyer, supprime les détails inutiles, raccourcit les descriptions. Mais déjà, dans *Wann-Chlore*, se manifeste la nécessité de réévaluer les détails et de changer de rythme narratif lorsqu'il s'agit de dire la vie privée ou l'amour heureux. Se donner une telle matière oblige à modifier les proportions accordées aux événements, à grossir les détails : « Ainsi, les proportions de l'amour comme on nous le peint, n'existent pas dans cette histoire ; un mot, un geste, un regard y sont de grands événements » [2]. Même si le narrateur se plie souvent à l'attente de romanesque, il perçoit cette attente comme une contrainte relevant d'une poétique arbitraire et convenue ; il en souligne déjà les limites et l'inadéquation à la peinture d'une certaine réalité.

Dans ses romans ultérieurs, Balzac met en place les éléments d'une poétique de la lecture lente. Obligée comme toute grande œuvre de créer son lecteur, l'œuvre de Balzac contraint à innover dans les façons de lire : par le dispositif de *La Comédie humaine* qui invite à tracer son propre trajet parmi les nombreuses relations et bifurcations possibles entre les romans ; mais aussi par l'écriture romanesque elle-même. Celle-ci oblige à se déprendre du rythme rapide imposé par « l'intérêt, ce monstre romantique » qui « fait tourner vivement les pages d'un in-octavo qu'on ne relit plus, une fois le secret connu » [3], pour s'attarder à la la lecture des détails, pour lire et relire, puisqu'« on ne relit une œuvre que pour ses détails » (*Un prince de la Bohême*, VII, 838). L'auteur d'*Eugénie Grandet* revendique ainsi le « droit à prodiguer les longueurs exigées par le cercle de minuties dans lequel il est obligé de se mouvoir »

1. Tel est le cas dans ce passage de *La Rabouilleuse* : « Chacun comprendra le culte touchant de cette femme d'après un seul détail. Elle avait enveloppé, cacheté une plume, et mis cette inscription sur l'enveloppe : 'Dernière plume dont se soit servi mon cher mari » (IV, 285).

2. *Wann-Chlore*, édition des Bibliophiles de l'Originale, (1961-1963), t. I, p. 201.

3. *La Muse du département*, IV, 711. « Préface » de la première édition du *Curé de village* (1841), IX, 637.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

(III, 1026.). Dans sa « préface » à la première édition de *Béatrix*, Balzac établit une classification de ses romans selon le rythme de lecture en opposant à *Béatrix*, *Eugénie Grandet*, *La Recherche de l'Absolu* et *Le Médecin de campagne*, romans de la lecture lente, *Un grand homme de province à Paris*, « scène pleine d'action, sans description, sans ce qu'on appelle des longueurs »[1]. Réévaluer les détails amène à réévaluer les « longueurs ».

Par différence avec le roman de l'Empire qui allait « droit au fait sans aucun détail » (*La Muse du département*, IV, 713) mais aussi, plus tard, avec le feuilleton, une écriture des détails demande une lecture ralentie et une relecture comme une esthétique du détail demande une vision rapprochée. On a pu parler de « subits grossissements de plans visuels » à propos de certaines descriptions[2]. Celles-ci constituent évidemment le principal facteur de ralentissement. Il en est d'autres, comme les développements explicatifs précédés ou non du voici pourquoi ou voici comment. Plus généralement, appartiennent à ce dispositif tous les commentaires métanarratifs qui forment une catégorie de détail particulière. Je proposerai de les appeler *détails textuels*, par opposition aux *détails représentatifs*, en transposant la distinction faite par Georges Didi-Huberman puis Daniel Arasse entre le signe iconique qui imite son objet et fait image et le signe pictural qui ne représente rien mais donne à voir la matière picturale elle-même.

Longtemps considéré comme sans intérêt, parce que défaisant l'imitation, le détail pictural retient l'attention des modernes : petit pan de mur jaune, ruban au cou d'Olympia, ou pan de couleur chez Fra Angelico[3]. De manière analogue, je définirai le détail textuel comme donnant à voir aussi bien le matériau linguistique que les procédures de fabrication romanesque. Au contraire du détail pictural, le détail textuel ne provoque pas de perte d'intelligibilité mais il dénaturalise le roman, défait l'illusion, et oblige le lecteur à se détourner de l'intérêt romanesque. C'est aux détails représentatifs que les premiers lecteurs de Balzac ont été sensibles et souvent rétifs. C'est aux détails textuels que nos contemporains sont plus attentifs, pour s'amuser de leur babil[4], rebondir sur les jeux du signifiant ou apprécier l'art du conteur et sa liberté quant aux règles du roman réaliste en train de s'inventer. Car ces détails textuels, tout en renforçant l'intelligibilité, apparaissent comme une sorte d'expression jubilatoire du savoir-faire du romancier, manifestant à la fois audace et confiance dans les capacités des lecteurs à lire autrement, à relire.

1. II, 636. Notons que si on considère le roman *Illusions perdues*, cette exception rentre dans la norme balzacienne.

2. Olivier Bonard, *La peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de* La Maison du chat-qui-pelote *au* Père Goriot, Genève, Droz, 1969, p. 21.

3. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 38-39 ; Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 176.

4. C'est le terme qu'emploie Roland Barthes pour qualifier « une plénitude serrée du sens, ou, si l'on préfère, une certaine redondance, une sorte de babil sémantique, propre à l'ère archaïque – ou enfantine – du discours moderne, marqué par la peur obsessionnelle de manquer la communication du sens (sa fondation) », *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 85.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

DÉTAIL ET DÉMESURE

La poétique balzacienne du détail peut contraindre le lecteur à lui donner du sens, à lui donner du temps, sans que cela remette en question pour autant les principes de l'esthétique classique. Il en est autrement lorsque la prééminence affirmée du détail bouleverse la hiérarchie des significations et fait fusionner le trivial et le sublime, le pathétique et le grotesque [1]. Le lecteur est alors conduit à disproportionner, à démesurer le détail.

Cette réévaluation comporte deux aspects souvent conjoints : on peut grandir un détail en modifiant ses proportions ou en majorant son importance. Beaucoup d'épisodes de la *Comédie humaine* pourraient être dits, comme la première visite de Philippe Brideau à son oncle Rouget, des événements « si petits et à la fois si grands » (*La Rabouilleuse*, IV, 486). Le lecteur doit donner de nouvelles proportions aux faits et gestes des personnages et aux personnages eux-mêmes, car il ne faut pas ignorer « la puissance de la petitesse », comme celle de ces employés, comparés à « ces tarets qui ont mis la Hollande à deux doigts de sa perte en rongeant ses digues. » (*Les Employés*, VII, 954). Dis-proportionner le détail, c'est généraliser la loi des causes infimes produisant de grands effets [2], cette parodie de causalité historique, la *cause infime* correspondant sur le plan diégétique au *détail essentiel* du plan descriptif ou à la *digression nécessaire* du plan textuel, trois quasi oxymores. Matière et formes romanesques sont ainsi soumises à une réévaluation générale.

Le détail lui-même peut dès lors se constituer en une totalité réduite, résumée, comme dans l'exemple connu des débris du caniveau de *Ferragus* ou dans le même roman, l'appui de la fenêtre au seuil du capharnaüm de la mère Rouget [3]. Ce détail-tout constitue sans doute la forme extrême, dans le roman balzacien, de la contestation du tout-ensemble. Car le détail se voit conférer une autonomie, une indépendance possible ; et le commentaire qui en est fait propose un modèle d'interprétation : voir dans un fragment un tout significatif, isoler un détail et l'apprécier pour lui-même. Que le détail puisse et doive devenir immense et former un tout, et le regard du lecteur peut *vaquer*, dériver, sortir du cadre.

Revenons un instant au discours préfaciel pour mettre en doute l'apparent classicisme de ce discours sur le détail ; en effet les justifications données pour cette disproportion généralisée - des actions, des personnages, des romans - sont pour partie en contradiction avec les dogmes de l'esthétique classique. Le grandissement du détail peut se justifier par son insertion dans un vaste ensemble : c'est ainsi que procède Balzac pour changer les proportions d'un conte, d'une scène de mœurs ou du détail d'un portrait. Félix Davin use de cet argument pour répondre à la critique

1. « Rien n'est petit sous sa plume, il élève, il dramatise les trivialités les plus humbles d'un sujet », (Félix Davin, « Introduction » aux *Etudes de mœurs au XIXe siècle*, I, 1166).

2. Un exemple parmi bien d'autres, en commentaire de soins : « Ces petites choses décident de la fortune des hommes, comme de celle des empires. [...] Un soupçon de rouge à mettre tua les espérances du chevalier de Valois » (*La Vieille Fille*, IV, 906.).

3. « Là des fleurs, là, un jardin long de deux pieds, large de six pouces ; là, un grain de blé ; là, toute la vie résumée ; mais là aussi toutes les misères de la vie. En face de ces fleurs chétives et des superbes tuyaux de blé, un rayon de lumière, tombant là du ciel comme par grâce, faisait ressortir la poussière, la graisse et je ne sais quelle couleur particulière aux taudis parisiens, mille saletés qui encadraient, vieillissaient et tachaient les murs humides, les balustres vermoulus de l'escalier, les châssis disjoints des fenêtres, et les portes primitivement rouges » (V, 867-868).

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

« relative aux détails » : « Qu'importe que le vrai qu'il exploite semble d'abord petit, comparé au faux grandiose de tant de livres contemporains, si l'ensemble doit faire une masse imposante ! »[1] Or pour l'esthétique classique, la grandeur de l'ensemble ne peut se déduire de l'addition de détails ou encore : « il est impossible qu'un tableau composé de tant de parties ait cet effet d'unité d'ensemble indispensable à la grandeur du style »[2].

L'argument de l'homologie entre le bouleversement des proportions et celui que la révolution de 1789 a produit dans l'état social a déjà été évoqué. Il énonce la péremption, par l'Histoire même, de la hiérarchie des styles et des catégories sociales que perpétuait encore l'enseignement rhétorique avec la roue de Virgile.

En corollaire de cet argument historique, on trouve l'argument selon lequel ce qui apparaît petit dans le roman contemporain aurait été grand en des temps plus anciens. Le lecteur est donc invité à donner leurs véritables proportions aux personnages et aux événements, à voir en Goriot le Christ de la paternité, en l'abbé Troubert Sixte-Quint, Hildebrand ou Innocent III[3]. Ainsi la conclusion de *Pierrette* invite à transposer : « Pour donner à ceci d'immenses proportions, il suffit de rappeler qu'en transportant la scène au Moyen Age et à Rome sur ce vaste théâtre, une jeune fille sublime, Béatrix Cenci, fut conduite au supplice par des raisons et des critiques presque analogues à celles qui menèrent Pierrette au tombeau » (IV, 162). Le peintre des mœurs modernes nous donne à voir le sublime dans la médiocrité, c'est-à-dire moins à sublimer le médiocre qu'à périmer les catégories de l'esthétique classique, rhétorique ou picturale. Car *l'immense*, caractéristique du sublime classique, caractérise désormais le détail, l'accessoire, le rien.

L'« immense vérité des détails » : tout en laissant entendre par hypallage : la vérité des immenses détails, la formule présuppose que c'est dans les détails que se loge la vérité, une vérité immense, et qui, en d'autres temps aurait été « sublime ». Une poétique de l'idéalisation et du sublime est tout à la fois inaccessible et périmée ; une poétique des « immenses détails » est la seule alternative possible au sublime classique. L'oxymore « immenses détails » non seulement révèle la grandeur de ce qui est petit, mais supprime toute possibilité de hiérarchisation. Balzac ne sublime pas le détail, il remplace le sublime par le détail immense.

La poétique balzacienne du détail est donc le lieu d'une tension entre d'une part le respect d'une économie classique du détail qui préserve l'unité de l'œuvre et d'autre part le désir de renverser les proportions, de bouleverser la hiérarchie des significations, de dé-mesurer le détail, qui ouvre la voie à sa possible autonomisation. Le détail balzacien, grandi, est à la fois lié à l'ensemble et isolé par son soulignement même. Cette même tension se manifeste dans un usage du mot détail non encore évoqué et lié à la conception de *La Comédie humaine* : les romans sont des détails. Les romans courts d'abord, dans la « préface » aux *Etudes philosophiques* où il faut justifier le peu d'étendue des sujets de certains contes par la place et la valeur qu'ils

1. « Introduction » aux *Etudes philosophiques*, X, 1208.

2. Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture* (1769-1770), Ecole Nationale des Beaux-Arts, 1991, Discours IV, p. 77.

3. « L'histoire des Innocent III, des Pierre le Grand, et de tous les meneurs de siècle ou de nation prouverait au besoin, dans un ordre très élevé, cette immense pensée que Troubert représentait au fond du cloître Saint-Gatien » (*Le Curé de Tours*, IV, 245).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

prendront dans l'ensemble achevé. Puis ce sont tous les romans particuliers qui sont désignés comme d'« immenses détails » devant s'intégrer à un ensemble dont l'auteur se contente, dans la « préface » de 1837 d'*Illusions perdues*, d'exposer les cadres [1]. Mais cet immense détail qu'est le roman doit aussi pouvoir se lire isolément, rappelle la « préface » de *David Séchard*, puisqu'il « offre un tout en lui-même » (V, 118). L'immense du détail, sa démesure est ce qui lui permet de se suffire à lui-même, ce qui le délivre de sa dépendance tout en lui gardant son statut de détail et en préservant sa relation possible à la totalité. L'oxymore dit à la fois cette tension et la double injonction faite au lecteur : lier et délier, mesurer et dé-mesurer le détail.

Ou plutôt : si on relit les premières injonctions faites au lecteur, doter le détail d'une signification et lire-relire lentement, à partir de cette injonction dernière : considérer l'insignifiant, grandir le médiocre, disproportionner le détail, la tension perçue tout-à-l'heure fait place à une injonction nouvelle et plus radicale. Le lecteur peut *surinterpréter* le texte balzacien, ses détails et ses romans, sans plus tenir compte ni de l'intention de l'auteur ni même de celle de l'œuvre, si l'on considère celle-ci comme contrainte par sa cohérence [2]. La démesure du détail ouvre sur l'illimité de l'interprétation.

Joëlle Gleize
Université de Provence

1. « Préface » de la première édition d'*Illusions perdues* (1837), V, 109. Voir aussi la « préface » de la première édition de *Splendeurs et misères des courtisanes*, (1845), VI, 428 : « [...] ces conditions ne peuvent pas être acquises à tous les détails, elles doivent se trouver dans l'ensemble ».

2. Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, trad. J.-P. Cometti, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1996.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

David F. Bell

Marque, trace, pistes : Balzac à la recherche d'une science des indices

Quel lecteur de Balzac ne connaît par coeur la scène du *Père Goriot* où Mlle Michonneau, ayant drogué Vautrin, le déshabille pour chercher la marque ? Les propos qui suivent se voudraient une réflexion sur la signification de cette marque, car elle est un lieu exemplaire dans l'œuvre de Balzac où une limite est inscrite. Laquelle ? Celle entre deux classes sociales dans le sens balzacien du terme, c'est-à-dire, entre deux catégories sociales. D'un côté se trouvent les bourgeois, les honnêtes commerçants, de l'autre côté se trouvent les criminels. Cette distinction ne semble pas aller de soi : à un détail près, la marque justement, il était impossible pour les pensionnaires de Mme Vauquer de distinguer entre le vrai et le faux, entre le vrai bourgeois et le faux bourgeois, entre le faux Vautrin et le vrai Vautrin.

Mais la situation est bien plus inquiétante encore. Car si l'on peut supposer que ces mêmes pensionnaires ne sont pas des experts et, par conséquent, qu'on ne peut pas s'attendre à ce qu'ils puissent identifier les criminels – travail que seule la police est censée pouvoir faire – que faut-il penser lorsqu'on se rend compte qu'au fond la police est aussi démunie que les amateurs dont elle se sert ? Il suffit de penser à la conversation entre le chef de la sûreté, Gondureau, et Mlle Michonneau accompagnée de Poiret. Gondureau explique la nécessité de faire apparaître et de vérifier la marque en ces termes :

> Le ministre, si l'on se trompait en arrêtant un vrai Vautrin, ne veut pas se mettre à dos le commerce de Paris ni l'opinion publique. M. le préfet de police branle dans le manche, il a des ennemis. S'il y avait erreur, ceux qui veulent sa place profiteraient des clabaudages et des criailleries libérales pour le faire sauter (III, 192).

Gondureau, le chef de la sûreté, l'expert des experts en la matière, ne peut pas – lui non plus – affirmer sans crainte d'erreur l'identité de sa proie supposée sans l'aide de ce dernier détail, la marque, qui est à la fois tout mais presque rien.

Pourquoi l'erreur judiciaire est-elle tant à craindre, pourquoi guette-t-elle même les plus habiles ? Gondureau donne comme prétexte le danger politique personnel, autrement dit, il contextualise son dilemme en faisant appel au domaine politique. S'il se trompe, raisonne-t-il, on va lui demander sa démission, car le tollé soulevé sera tel qu'il faudra que les autorités désignent une victime émissaire pour rétablir le calme. Mais a-t-on réellement défini pour autant le danger potentiel que représente cette erreur ? Si elle risque de soulever un tollé généralisé, c'est précisément parce qu'elle mettra en question une limite sociale sacro-sainte en ouvrant la possibilité d'une transgression. Peut-être devrait-on dire plutôt qu'elle rendra caduc un système de distinctions qui permet, justement, des transgressions – pourvu que celles-ci restent

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

à l'intérieur de certaines limites bien définies. Quelle est la différence entre le criminel et le bourgeois ? Cette différence est-elle si minime, si indiscernable qu'un seul détail suffit pour que tel personnage bascule d'un côté ou de l'autre ? Au fond, est-ce que le comportement de Vautrin ressemble à celui d'un honnête commerçant à tel point qu'il faut une marque inscrite sur son corps pour l'en distinguer ? Du coup, la confusion qui se situe à cette limite catégorielle risque d'entraîner de graves conséquences sociales, des transgressions en série qui auront pour effet de dissoudre toute limite, de rendre impossible la tâche d'identifier, de distinguer, de situer les limites. Et si les bourgeois n'étaient que des criminels ou – situation plus perfide encore – si les criminels n'étaient tout simplement que des bourgeois ?

Trace pénitentiaire

Justement. C'est Walter Benjamin qui signale cette proximité et ce problème de limites dans son essai sur Baudelaire – et ensuite dans certaines pages du *Livre des passages*. L'argument de Benjamin porte sur l'importance de la trace, autrement dit, du détail marquant, dont la présence définit le genre du roman policier. C'est précisément le détail compris comme trace qui devient le « sine qua non » de toute histoire policière. Comme le dit Benjamin dans son *Charles Baudelaire* : « Le contenu social primitif du roman policier est l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville »[1]. Il reprend ce commentaire dans *Le Livre des passages* en le reformulant ainsi :

> L'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est encore son étui [...]. Tout se passe comme s'il avait mis un point d'honneur à ne pas laisser se perdre les traces de ses objets d'usage et de ses accessoires [...]. De là naît le roman policier qui s'enquiert de ces vestiges et suit ces pistes. *La Philosophie d'ameublement* et les « nouvelles-détectives » d'Edgar Poe font de lui le premier physionomiste de l'intérieur. Les criminels dans les premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais de simples particuliers de la bourgeoisie (*Le Chat noir*, *Le Coeur révélateur*, *William Wilson*)[2].

Le détail, la marque, la trace sont des éléments fondamentaux du roman policier précisément parce qu'ils caractérisent en partie le monde social bourgeois qui sert de contexte pour la création de ce genre littéraire – et simultanément parce que les criminels dans les premiers romans policiers sont justement des bourgeois[3]. Avec *Le Père Goriot* nous sommes presque dans le domaine du roman policier, nous sommes dans un proto-roman policier. Et nous pouvons vérifier ce fait non seulement par l'importance que prennent les détails dans le roman (gestes, vêtements, caractéristiques physiques, objets qui apparaissent dans les salons et les appartements, va-et-vient dans la pension Vauquer), mais aussi par la confusion qui se crée à la limite entre deux catégories sociales qu'on aurait pensé *a priori* pouvoir distinguer sans peine. Disons-le clairement : *Le Père Goriot* n'est pas un roman policier, mais les éléments qui vont définir ce type de texte se mettent néanmoins en place ici comme ailleurs avant la véritable éclosion du genre pendant les années 1850.

1. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 67.

2. Walter Benjamin, *Paris : Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les Editions du Cerf, 1989, p. 53.

3. Emile Gaboriau savait cela parfaitement bien lorsqu'il a publié *L'Affaire Lerouge* en 1866 – vraisemblablement le premier roman policier dans la tradition française et dans lequel le crime à résoudre est un meurtre commis par un bourgeois ambitieux.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Cependant, dira-t-on, si l'on se heurte à des difficultés de distinction aux limites entre les deux catégories, bourgeois et/ou criminel, qu'à cela ne tienne : on a toujours la marque pour trancher la question. Sans doute, mais, comme tout chercheur qui connaît cette époque historique le sait, la pratique pénitentiaire qui permet d'inscrire une marque sur l'épaule des forçats était déjà révolue lorsque Balzac écrivait *Le Père Goriot*, car dès l'avènement au pouvoir de Louis Philippe, le roi bourgeois avait voulu promulguer une série de réformes sociales – dont une réforme pénale. Après une visite aux Etats-Unis pendant laquelle ils ont étudié le système pénal de la nouvelle démocratie, Alexis de Tocqueville et Gustave de Beaumont sont revenus proposer une série de mesures de réforme du système pénal en France. Parmi d'autres mesures visant à limiter la barbarie des conditions d'incarcération, l'abolition de la marque sur les criminels condamnés aux travaux forcés a été proposée et votée. Ceci a de quoi effrayer Balzac, qui, en bon commentateur social qu'il est, aura son mot à dire sur ce changement – à l'occasion de la description du monde criminel dans *Splendeurs et misères des courtisanes :*

> Encore un mot sur la constitution de ce monde, que l'abolition de la marque, l'adoucissement des pénalités et la stupide indulgence du jury rendent si menaçant. En effet, dans vingt ans, Paris sera cerné par une armée de quarante mille libérés. Le département de la Seine et ses quinze cent mille habitants étant le seul point de la France où ces malheureux puissent se cacher, Paris est, pour eux, ce qu'est la forêt vierge pour les animaux féroces (VI, 831).

Manifestement Balzac était un pur et dur en matière de code pénal, et le danger que représente la population des libérés maintenant qu'on n'a plus de moyen immédiat pour les distinguer des citoyens honnêtes est clair. Le raisonnement statistique dans ce passage est imprenable : plus la population est élevée, plus on arrive à se dissimuler, à se perdre dans la foule. Les grandes villes – et surtout Paris – deviennent ainsi des repaires de bandits pour des raisons purement mathématiques.

Absence de trace, absence de limite

Aussitôt dit, aussitôt fait. Dès que Balzac annonce la difficulté aggravée de l'établissement d'une limite efficace – c'est-à-dire visible pour tout le monde – entre bourgeois et criminel, il mobilise tout de suite cette difficulté comme sujet de narration dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Comme dans *Le Père Goriot*, il va encore falloir identifier Vautrin dans *Splendeurs*, mais la tentative va se révéler autrement plus complexe qu'auparavant. Vautrin, maintenant connu sous le nom de l'abbé Herrera, est arrêté par la police et interrogé par le juge d'instruction Camusot. Camusot pense pouvoir établir l'identité de son prévenu, car il a accès dans les archives de la police à des notes copieuses et détaillées sur les activités de Jacques Collin. Mais ces notes ne servent à rien si l'on n'arrive pas à affirmer que l'abbé est effectivement Jacques Collin. Pour le faire, Camusot a recours tout de suite à la marque qui est censée être sur l'épaule du prisonnier :

> Le juge expliqua [...] au prévenu que, s'il avait subi la flétrissure infligée alors par les lois aux condamnés aux travaux forcés, en lui frappant l'épaule les lettres reparaîtraient aussitôt.
>
> « Ah ! Monsieur, dit Jacques Collin, il serait bien malheureux que mon dévouement à la cause royale me devint funeste. »
>
> — Expliquez-vous ? dit le juge, vous êtes ici pour cela.
>
> — Eh, bien, monsieur, je dois avoir bien des cicatrices dans le dos, car j'ai été fusillé

> par derrière, comme traître au pays, tandis que j'étais fidèle à mon Roi, par les Constitutionnels qui m'ont laissé pour mort [...]
>
> « Ce diable d'homme a réponse à tout [...] » pensait Camusot (VI, 747).

La vie de Jacques Collin est devenue un palimpseste d'identités créées et abandonnées par la suite, tout comme son épaule criblée de marques est devenue un palimpseste de cicatrices indéchiffrables. Le danger de l'époque réformiste du code pénal a été réalisé : désormais rien ne sera donné, aucune limite ne sera définitive, l'époque de la confusion a commencé.

Il faut bien continuer, cependant, il faut bien tenter d'établir ces limites, de les rétablir, devrait-on dire plutôt. C'est la raison d'être de la police judiciaire, gardienne d'une société bourgeoise qui, dans l'absence de limites, sera plongée dans la crise. Une autre stratégie est mobilisée, une stratégie qu'on doit bien appeler probabiliste, faute de mieux. Voyons en quoi elle consiste. Camusot sera obligé d'arranger une série de confrontations entre Herrera et ceux qui l'accusent d'être Collin. La première de ces confrontations sera avec Bibi-Lupin, c'est-à-dire le même Gondureau déjà rencontré dans *Le Père Goriot*. La construction de cette scène est fascinante. Voici ce qu'en dit Balzac :

> En entrant, Bibi-Lupin, de qui l'on attendait un : « C'est bien lui !... » resta surpris. Il ne reconnaissait plus le visage de *sa pratique* dans une face criblée de petite vérole. Cette hésitation frappa le juge (VI, 754).

Ce moment d'hésitation est fondamental, car il traduit toute la difficulté. Bibi-Lupin a beau reprendre son calme presque aussitôt et soutenir que, dans l'absence de ressemblance au niveau des traits du visage, il reste encore les yeux qui sont bien les yeux de Jacques Collin, nous ne sommes plus dans le domaine de la certitude. L'hésitation de Bibi-Lupin nous fait passer d'un coup dans celui du probable.

Il en est ainsi avec Mlle Michonneau, maintenant épouse Poiret, qui sera le deuxième témoin dans la série de confrontations arrangées par Camusot. La scène de reconnaissance du *Père Goriot* est répétée, mais cette fois-ci en farce. Amenée devant Herrera/Collin par Camusot dans la plus grande tradition judiciaire de la confrontation entre témoins et accusés, Mme Poiret observe :

> « C'est sa carrure, sa taille, mais... non... si... Monsieur le juge, reprit-elle, si je pouvais voir sa poitrine nue, je le reconnaîtrais à l'instant [...] »
>
> Le juge et le greffier ne purent s'empêcher de rire [...]. Le prévenu [...] sur un signe du juge, [...] ouvrit complaisamment sa chemise.
>
> « Voilà bien sa palatine ; mais elle a grisonné, M. Vautrin, » s'écria Mme Poiret.
>
> — Que répondez-vous à cela ? demanda le juge.
>
> — Que c'est une folle ! dit Jacques Collin.
>
> — Ah mon Dieu ! si j'avais un doute, car il n'a plus la même figure, cette voix suffirait, c'est bien lui qui m'a menacée... Ah ! c'est son regard. (VI, 756)

Quoique Mme Poiret se rattrape, elle aussi connaît son moment d'hésitation et de doute. Le détail physique qui devait mettre fin à ce doute, la forme et l'apparence de la poitrine, ne fonctionne pas non plus comme Mme Poiret l'avait prévu. Il faudra qu'elle entende le ton menaçant de la voix de Collin – et qu'elle subisse aussi son regard — pour pouvoir se prononcer de façon plus définitive. Il faut cependant insister – une fois de plus – sur le fait que l'hésitation est l'élément clé de la scène. Cette hésitation souligne précisément l'ambiguïté de la nouvelle situation qu'affronte Camusot en l'absence de la pratique de la marque.

Une troisième confrontation va être arrangée. Camusot met Collin en prison en la présence de certains autres anciens forçats, associés connus de Collin. Il espère que Collin se révélera ainsi. Lors d'une promenade dans la cour de la prison, un de ces forçats, en observant Collin, pense le reconnaître : « Ce n'est pas un *sanglier*, dit La Pouraille à Fil-de-Soie, c'est un *cheval de retour*. Vois comme il tire la droite ! » (VI, 839). Et le narrateur nous explique du coup que « tirer la droite » veut dire favoriser la jambe droite en marchant, ce que tous les forçats font inévitablement en souvenir inconscient du fer qu'ils portaient pendant leur incarcération. Voici un détail de plus : s'il n'y a plus de marque, il y a au moins une certaine démarche. Mais le narrateur nous rappelle tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une certitude : « Ce diagnostic, connu des forçats entre eux, comme il l'est des agents de police, [...] s'il n'aide pas à la reconnaissance d'un camarade, du moins la complète » (VI, 839). Si c'est une preuve de plus, c'est loin d'être une preuve définitive.

Incertitude, interprétation

Résumons cette séquence narrative. Nous voyons Collin subir une série de confrontations. Chacune de ces confrontations fait ressortir un détail de plus qui tend vers une confirmation de l'accusation portée contre lui, qui tend, autrement dit, à lui attribuer sa vraie identité. Cependant, le moment crucial de la scène de confrontation porte chaque fois sur l'hésitation et sur l'incertitude. C'est seulement à travers l'accumulation des détails, lus maintenant comme des indices, qu'on arrive dans ce processus à un état qui est voisin de la vérité, aux environs de la vérité, ou disons-le plus prudemment, à un état où le poids du doute ne pèse plus tout à fait autant qu'auparavant. Au lieu d'avoir accès à un indice maître, la marque, qui parlerait dans l'absence de tout autre indice, ou plutôt qui rendrait le raisonnement à partir des indices tout à fait inutile, les accusateurs dans *Splendeurs* font ressortir une suite de détails pris comme indices qui leur permettent de s'acheminer vers la vérité, quitte à se perdre en cours de route. A quand le moment de la certitude ? Indéfiniment reculé, car la vérité est entrée dans le domaine du probable et bientôt de la statistique où l'on peut seulement calculer une valeur de vérité qui n'égalera jamais cent sur cent.

En l'absence de la certitude donnée par la marque, qui est en quelque sorte le substitut de l'aveu dans la conception de la justice qu'on trouve à partir du moyen âge, on doit se rabattre sur les traces, les détails, les indices. Paul Virilio décrit cette situation de façon frappante :

> Au Moyen Age, la question est posée sous la torture à un corps « connaissant la vérité » et qui doit la laisser échapper malgré lui. Au XIXe, la torture est abolie non par humanité, mais parce qu'on s'est rendu compte que tout acte (tout mouvement humain) laisse extérieurement trace, empreinte matérielle involontaire. Dès lors, *on fait parler* scientifiquement les preuves, on leur fait en quelque sorte « avouer » à la place du suspect en disposant ces traces matérielles selon un discours/parcours cohérent[1].

Mais tout ne va pas de soi. Une fois qu'on commence à construire la preuve à partir des indices, on rencontre tout de suite la difficulté de l'interprétation. Virilio résume cette difficulté ainsi :

> A cause d'une justice rendue très tôt sous la forme théâtrale d'un dialogue, les Anglo-Saxons ont vérifié rapidement qu'à partir de preuves matérielles identiques, de mêmes

1. Paul Virilio, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977, p. 40.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

> matières, on pouvait tirer différents discours cohérents, se détruisant l'un l'autre, par la simple interversion de l'ordre des matières [1].

A partir de la même série de faits peuvent se fabriquer plusieurs discours. Voilà toute la difficulté.

Au fond, toute trace n'est susceptible que d'une interprétation probabiliste. Fini le monde de la certitude de la marque. Ce qui est très intéressant dans cette affaire, c'est que la situation que décrit Balzac a un rapport fondamental avec un nouveau type de travail scientifique qui se développe au dix-neuvième siècle. Alors qu'on a souvent imaginé la science à l'époque moderne sous la forme d'expériences soigneusement isolées et construites dans un laboratoire, un autre type de science se formule au dix-neuvième siècle – ce qu'Isabelle Stengers a appelé dans un ouvrage récent « science du terrain » :

> On trouve, à l'œuvre sur le « terrain, » dans les profondeurs de l'océan, dans les musées où sont examinés les fossiles recueillis, dans les forêts où les échantillons sont récoltés, autant d'instruments sophistiqués que dans un laboratoire expérimental, autant d'invention quant à la signification d'une mesure. Mais on ne trouve pas de dispositifs expérimentaux au sens galiléen, donnant au scientifique le pouvoir de mettre en scène sa propre question, c'est-à-dire de purifier un phénomène et de lui donner le pouvoir de témoigner à ce sujet ; les instruments du naturaliste, ou du scientifique de terrain, lui donnent la possibilité de rassembler des *indices* qui le guideront dans la tentative de reconstituer une situation *concrète*, d'identifier des relations, non de représenter un phénomène comme une fonction munie de ses variables indépendantes [2].

Avec l'invention de la théorie de l'évolution, par exemple, les scientifiques vont profiter des talents et des techniques propres aux enquêteurs judiciaires. Mais on a toujours su que Balzac se prenait pour un naturaliste — la description qu'il donne de l'activité du grand Cuvier dans *La Peau de chagrin* l'indique parfaitement bien :

> Notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti comme Cadmus des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammouth (X, 75).

Science du détail, science de l'indice, la paléontologie et bientôt la science de l'évolution ont quelque chose en commun avec l'enquête et le travail policier. Ce n'est pas par hasard si les enquêtes menées dans *Le Père Goriot* et dans *Splendeurs et misères des courtisanes* soulèvent toute une série de problèmes qui vont occuper le devant de la scène pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. On a montré de façon convaincante à quel point Balzac était au courant des mouvements scientifiques de son temps. Mais a-t-on suffisamment insisté sur les éléments qui font de lui un précurseur dégageant une constellation de problèmes destinés à voir le jour dans le domaine scientifique bien après sa mort ? Voici un exemple de plus à verser au dossier du plaidoyer de Michel Serres en faveur d'une histoire des sciences assez complexe pour prendre en compte non seulement la notion de la redécouverte et celle du retour en arrière telles qu'on les voit à l'œuvre dans le domaine dit scientifique, mais aussi le rapport toujours fécond entre science et littérature.

David F. Bell
Duke University

1. *Ibid.*
2. Isabelle Stengers, *L'Invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte, 1993, p. 159.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Caroline Nez

Quand les mots ne suffisent plus...

La Comédie humaine nous montre les mécanismes de la bourgeoisie grandissante, son environnement, l'attitude de ses principaux personnages. Comment donner vie à ces « deux ou trois mille figures saillantes » (I, 18) si ce n'est par l'habileté à saisir leurs expressions, leur langage ? L'aptitude balzacienne à traduire les accents comme celui du baron de Nucingen ou les bégaiements stratégiques illustrés par le père Grandet ne fait aucun doute. Toutefois, la justesse de ces observations langagières s'accompagne de celle des silences. Une communion des personnages se traduit dans des instants silencieux comme au début de la nouvelle *Le Message* où le narrateur nous raconte sa complicité avec son compagnon de route : « Nos craintes pudiques, *nos interjections silencieuses* [1] et nos regards encore rougissants étaient empreints d'une éloquence dont le charme naïf ne sait plus retrouvé pour moi. » (II, 396). Quel est ce paradoxe dans lequel nous entraîne Balzac ? L'interjection peut-elle être l'indice d'un silence, ou ne serait-elle pas l'expression de la limite du dire ?

Arrêtons-nous sur ce rôle « silencieux » de l'interjection dans le discours de quatre personnages féminins, appartenant à des romans et des scènes différentes qui se retrouvent dans une situation discursive identique :

— Véronique Graslin, la bienfaitrice du *Curé de village*, lorsqu'elle est confrontée à Mgr Dutheil qui découvre son secret ;

— Dinah de la Baudraye, héroïne de la *Muse du département*, quand elle décide de rompre définitivement avec le journaliste Lousteau ;

— Esther, la Torpille de *Splendeurs et misères des courtisanes*, au moment où elle revient dans son appartement de la rue Taitbout, non pas avec Lucien mais le baron de Nucingen ;

— Mme de Bargeton, la reine d'Angoulême d'*Illusions perdues*, dans la scène où, à son arrivée incognito dans la capitale, du Châtelet la retrouve et lui rappelle les lois du monde.

Ces quatre héroïnes, qui n'ont rien de commun, partagent un discours où la fonction émotive est si dominante qu'elles ont recours à la même interjection. Ce discours minimal, constitué en l'occurrence par « eh bien », fonctionne en relation avec un contexte révélant les limites du comportement de ces femmes. Chacune d'elle paraît à bout de souffle face à un interlocuteur difficile, lié de gré ou de force à sa destinée. La récurrence de ces situations serait-elle à l'origine d'une nouvelle piste de lecture ?

1. Je souligne cette proposition antithétique, car si l'on se fonde sur le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, les interjections y sont définies comme « des sons exclamatifs que nous arrachent les sentiments dont nous sommes affectés », article de Champagnac, Paris, Belin-Mandar, 1834-1839, t. XXXIII.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

En effet, l'indice d'oralité qui leur est commun permet une observation de la stratégie du narrateur. Son étude nous oblige à réfléchir sur son rôle dans l'interaction verbale des héroïnes, ainsi que sur les liens entre le contexte énonciatif et l'énoncé lui-même dans la composition des romans.

Les limites du comportement

Les quatre héroïnes des romans choisis sont prisonnières d'un code de conduite particulier. Véronique Graslin, entièrement dévouée à son village, éloignée des intrigues mondaines, ne se jette pas à l'assaut de Paris comme Mme de Bargeton, qui ne se contente pas de la société angoumoise, ou bien encore Dinah de la Baudraye, qu'anime son désir de créer la notoriété de son salon. Esther se situe à l'opposé de ces trois personnages féminins, son rôle de courtisane compose l'envers du décor de la mondanité parisienne et est à mille lieues des préoccupations de l'héroïne du *Curé de village*.

Ainsi, chacune d'elle évolue dans des sociétés différentes, aux codes de conduite opposés les uns aux autres. Néanmoins, elles s'en échappent de manière similaire. Le cri [1], lui-même à la limite de la parole et de l'attitude, la fuite, l'évanouissement ou bien encore le saisissement indiquent l'attitude de l'héroïne qui la conduit sur les rives du discours articulé. Observons la description du comportement de ces quatre personnages féminins où se révèle un decrescendo, de l'attitude la plus rebelle vers une parfaite maîtrise de soi.

Découvrant de la terrasse de Montégnac le cimetière qu'elle domine, Véronique est prise d'un malaise. Sa mère, qui est à ses côtés, et elle-même se paralysent, « immobiles comme des statues », sous le regard des deux prêtres qui les accompagnent. Cette vision inattendue ouvre une première faille dans son secret. D'où cette marque de surprise douloureuse : « Je ne savais pas que le cimetière dût être sous mes yeux. » Véronique souligne le caractère fatal de ce hasard par l'emploi de « devoir » conjugué au subjonctif imparfait. La réplique du curé – « Vous pouvez le faire mettre ailleurs, la loi est pour vous. » (IX, 752) – introduit le deuxième terme qui accentue l'effroi de Véronique. Le cimetière représente bien entendu la mort, mais celui de Montégnac est la dernière demeure d'un homme aimé condamné par la loi. La tension de Véronique est à son sommet, un cri lui échappe à deux reprises comme le précise le narrateur :

> « La loi » dit-elle en laissant échapper ce mot comme un cri.
>
> Elle lui cria : « Eh bien, oui ».

Le cri signifie la perte de la maîtrise de soi, et il cristallise la limite de l'énonciation face aux sous-entendus accablants. Véronique expliquera son évanouissement par ces mots : « L'air est vif, il m'a saisie » (IX, 752). Si cette explication est un premier pas vers la reconquête du secret qui lui a échappé l'espace d'un regard, Mme Graslin est la seule héroïne à perdre aussi clairement son sang-froid. Son comportement révèle la tension extrême à laquelle la perte de son secret la conduit, jusqu'à une impossibilité physique de discourir avec ses interlocuteurs.

1. Sur la définition du cri, voir : Olivier, Claudine, « les interjections et autres signaux linguistiques comme marqueurs d'actes de prédication », in *Champs du signe*, Toulouse, éd. Le Mirail, 1994, pp. 215-231.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Dinah de la Baudraye partage avec Véronique la force ultime du cri mais elle s'en distancie par « son air glacial » (IV, 781) et par sa fuite. Contrairement à Véronique Graslin, Dinah de la Baudraye n'est pas sous le choc de la surprise. Au contraire, elle est en position dominante puisque c'est elle qui a l'initiative de la rencontre avec « l'ex-roi de son cœur » (IV, 779).

Toutefois, cette domination connaît des failles qui la conduit aux limites du dire. Dinah de la Baudraye répond à son ancien amant en développant l'argumentation suivante :

> Jamais ! [...]. Ne devinez-vous pas que nous sommes, après tout, des êtres finis. Nos sentiments nous paraissent infinis à cause du pressentiment que nous avons du ciel; mais ils ont ici-bas pour limites les forces de notre organisation. Il est des natures molles et lâches qui peuvent recevoir un nombre infini de blessures et persister; mais il en est de plus fortement trempées qui finissent par se briser sous les coups [...] (IV, 781).

Ce développement sur le mode impersonnel est à la fois l'origine de sa force et de sa faiblesse, car l'héroïne se protège en imposant une distance entre elle et ses propos. L'interruption par Lousteau de cette envolée lyrique provoque le cri de Dinah, ultime moyen pour l'expression intégrale de son message : « "Ah ! c'est moi qui n'aime plus !" s'écria-t-elle étourdie », puis, « "Je le quitte" s'écria-t-elle » et enfin « "Eh bien, oui, *jamais*", reprit-elle avec force ». (IV, 781-782). A chacune des étapes de la formulation de la séparation définitive, le narrateur précise la présence du cri parallèlement à la gradation de l'affirmation explicite de l'héroïne. Une éloquence incisive se dessine, cachant le refus de développer une argumentation plus ample ; la fuite évite toute forme de justification, elle « s'élança hors de la petite salle où elle dînait, paya le dîner et se sauva rue de l'Arcade en se grondant et se trouvant féroce. » (IV, 782).

Le cri de Véronique se différencie de celui de Dinah, révélant deux emplois opposés. Le cri de Mme Graslin est avant tout une réponse à la provocation dont elle est victime. Les sous-entendus étouffent son argumentation. En revanche, la violence du cri de Dinah correspond à l'apogée de l'expression de sentiments, jusqu'ici, toujours tus. Dans les deux extraits, le narrateur est un observateur qui signale uniquement le mouvement des héroïnes. Il crée un huis clos favorable au comportement inattendu de deux femmes qui ont toujours maîtrisé chacun de leurs actes tout au long des romans.

Si Esther s'enfuit aussi brusquement que Dinah, à aucun moment elle ne laisse échapper un cri. Lorsque la jeune courtisane est de retour dans le mobilier de la rue Taitbout, les souvenirs de sa passion avec Lucien de Rubempré lui font verser de chaudes larmes, comme l'indiquent le narrateur et le baron de Nucingen (VI, 579). Ses larmes sont à la fois sa faiblesse et sa force. Elles trahissent son émotion mais elles la protègent du baron puisqu'elle s'enferme dans ses souvenirs au point d'ignorer, « pour ainsi dire, de quel sexe était la créature qui lui réchauffait les pieds, que Nucingen trouva froids. » (VI, 578). Les larmes provoquent la paralysie de l'autre et le mettent à distance. Elles supplantent le message et permettent à l'héroïne d'obtenir la séparation. A la proposition du baron de se coucher sur le canapé, laissant à sa disposition la chambre, elle répond : « Hé bien, [...] je vous en saurai gré... ». Le narrateur témoin indique son mouvement « en prenant la main du baron et la lui baisant avec un sentiment de reconnaissance [...] » (VI, 579). Dès l'instant où Esther obtient ce qu'elle désire, son comportement vis-à-vis de l'autre se transforme. Elle reconnaît son existence et exprime sa gratitude au moment où elle est certaine de pouvoir lui échapper. Comme pour Dinah, la fuite d'Esther dans la chambre où « elle se sauva

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

[...] en s'y enfermant » est une manière de se libérer de la domination de l'autre en se préservant au maximum.

Le comportement d'Esther est à l'opposé de celui qu'aurait souhaité Carlos Herrera ; il ne doit rien à l'ancienne courtisane, alors que c'est cette attitude qui est exigée d'elle à l'égard du baron de Nucingen. Ainsi les trois héroïnes observées jusqu'à présent sont en contradiction avec ce que l'on attend d'elles. Le cri, la fuite, l'évanouissement les soustraient au pouvoir de l'Autre.

En revanche, Mme de Bargeton fait face à la situation présentée par son interlocuteur. Lors de son entretien avec du Châtelet, elle le somme de s'expliquer sur ses sous-entendus par un « Que voulez-vous dire ? » (V, 258) dont l'intonation trahit l'émotion. Mais, contrairement aux cris précédemment remarqués, celui-ci anticipe sur la justesse de l'analyse de son interlocuteur. Au terme du discours de du Châtelet, le narrateur précise : « Du Châtelet put parler sans que Mme de Bargeton l'interrompît : elle était saisie par la justesse de ces observations ». Pas à pas, Mme de Bargeton rentre dans le rang, elle prend conscience à l'aide de du Châtelet des règles auxquelles elle doit se plier. Plus, elle lui donne les pleins pouvoirs sur son devenir parisien « Hé bien, faites » qui suscite le commentaire averti du narrateur : « Ce mot ne semblait rien, et c'était tout » (V, 259). Elle choisit donc à ce moment précis sa position, d'où son sang-froid lorsqu'elle définit sa relation avec Lucien de Rubempré. Le cri et le saisissement fonctionnent en sens inverse de celui constaté chez les héroïnes précédentes. Ils sont le signe avant-coureur d'une nouvelle attitude : celle de la future femme du monde.

La langue du corps des héroïnes indique la tension extrême de chacune d'elle dans ces situations où le discours atteint les limites de son énonciation. Dans chacun de ces extraits, le narrateur s'éclipse afin de guider le lecteur vers l'inattendu. Dans *Le Curé de village*, rien ne perturbe le silence de Mme Graslin à l'exception de cette scène sur les sommets de Montégnac. Rien ne pouvait laisser croire à Lousteau la perte de son pouvoir sur Dinah avant le tête à tête fatidique. L'attitude d'Esther n'est plus en rien celle d'une courtisane et les égarements de Mme de Bargeton s'estompent dès la première confrontation de ses ambitions mondaines à sa relation extra-conjugale.

Le caractère en somme imprévu du comportement de ces personnages féminins est un premier pas vers une absence de discours, qui correspond à une rupture discursive.

À BOUT DE SOUFFLE

Les quatre situations envisagées possèdent un déséquilibre identique, au sens où les personnages féminins y sont subitement à court d'arguments face à des interlocuteurs qui n'en manquent pas. A chaque fois, la rupture discursive est canalisée par l'interjection « eh bien ». Cette forme exclamative est générée elle-même par le propos de l'interlocuteur qui agit en « déclencheur », au sens où l'entend Jeanne-Marie Barbéris [1]. Après avoir montré la tension extrême des héroïnes, observons leur dialogue en nous interrogeant sur la distinction orthographique (« eh » et « hé ») qui affecte l'interjection par laquelle s'introduit l'énonciation de leur capitulation [2].

1. Jeanne-Marie Barbéris, « L'interjection : de l'affect à la parade, et retour », in *Faits de langue*, n° 6, (94-104) septembre 1995.

2. Ce parti pris appelle une justification. On sait que la Pléiade a procédé à une normalisation de la ponctuation. En revanche, la distinction orthographique est maintenue conformément à celle employée

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Véronique Graslin et Dinah de la Baudraye emploient à un mot près la même formule : Véronique déclare : « Eh bien, oui », Dinah y ajoute : « jamais ». Ces deux exclamations sont soumises à la violence du cri. Or, le cri est absent dans la formulation des propos d'Esther et de Mme de Bargeton qui utilise « hé bien ». L'étude du contexte énonciatif et l'interaction des personnages ouvre des pistes sur cette distinction qui paraît ne devoir rien au hasard.

La vision du cimetière additionnée à l'énoncé du prêtre met en péril le comportement de l'héroïne du *Curé de village*. A ce moment, comme le précise l'adverbe « là » émis par le narrateur qui semble à mi-chemin entre le discours oral et écrit, se développe un dialogue sans parole dont l'instance narrative est la seule garante de l'authenticité. Le narrateur déclare :

> Là, l'évêque regarda encore Véronique. Fatiguée du regard noir par lequel ce prêtre perçait le voile de chair qui lui couvrait l'âme, et y surprenait le secret caché dans une des fosses de ce cimetière, elle lui cria : « Eh bien, oui. » (IX, 752).

L'observation se décompose en deux étapes. Le narrateur est d'abord extérieur à la scène, se bornant au simple constat de la direction d'un regard. Puis, la pression émotionnelle s'intensifie grâce à la communion du narrateur avec Véronique Graslin, transmettant au lecteur l'interprétation de ce regard inquisiteur sur Véronique. C'est un processus silencieux qui oblige l'héroïne à avouer. L'interjection canalise la terreur en introduisant l'affirmation. « Eh bien » a un double statut, il enclenche et résume l'aveu et est l'unique parole possible, sorte d'automatisme langagier rompant le poids du silence.

Cet aveu est un « tournant du roman » comme le précise André Lorant dans sa note à l'édition Pléiade du *Curé de village*[1]. En effet, après la réplique de Véronique, le silence tombe. Seule subsiste la voix du narrateur. Il indique le geste de l'évêque qui suffit à informer le lecteur sur les conséquences de l'acte de Véronique Graslin : « L'évêque se posa la main sur les yeux et resta pensif, accablé pendant quelques instants. » (IX, 752). Le dialogue est figé par le poids de l'aveu qui a un retentissement dans l'architecture même du roman.

L'aveu de Dinah de la Baudraye répond à la même logique asphyxiante imposée par l'interlocuteur. Cependant, Lousteau se sert de sa virtuosité langagière pour arriver à ses fins. Après avoir interrompu la mise à distance opérée par Dinah, il se livre à de courtes affirmations en jonglant sur les citations (inscrites en italique dans le dialogue) et sur son statut dans sa relation avec Dinah. Lousteau décline tous les sous-entendus à déduire de l'adverbe « jamais » (IV, 781). Son interlocutrice le contre en s'appropriant la négation de l'amour : « Ah ! c'est moi qui n'aime plus. » Face à ce premier échec, Lousteau se livre à l'interprétation des sentiments de son interlocutrice en rappelant leur association. Dinah réaffirme sa volonté de séparation. Devant ses réponses uniformément négatives, il ne reste plus à Lousteau que le double sens sur l'adverbe « Jamais ». Il cite alors son amante : « Ne venez vous pas de dire : Jamais !... » à quoi elle rétorque : « Eh bien, oui, jamais. » A chaque étape de l'argumentation mise en

dans les éditions originales. La consultation de la quatrième et sixième édition du dictionnaire de l'Académie française nous indique une différence de prononciation et des conditions d'emplois. « Hé bien » a le H qui s'aspire et marque l'exhortation ou l'interrogation. « Eh bien » serait une interjection d'admiration et de surprise.

1. « Notes et variantes », IX, 1597.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

place par Lousteau, Dinah répond par la forme négative, affirmant ainsi non seulement sa rupture avec son amant mais aussi mettant un terme à sa domination. Sa dernière réplique surprend Lousteau tout comme son énonciatrice. Dinah s'attendait-elle à tenir tête aussi longtemps à son interlocuteur ? Submergée par l'émotion, elle trouve dans la fuite l'unique issue permettant de maintenir Lousteau en position de dominé.

A l'opposé de celui du *Curé de village*, le narrateur s'étend sur la réaction de Lousteau face aux cris de son interlocutrice. Il interprète le dernier acte de parole de Dinah

> comme la fin de son pouvoir, du moment où elle restait insensible à ses méprisants sarcasmes. Le journaliste ne put retenir une larme : il perdait une affection sincère, illimitée. Il avait trouvé dans Dinah la plus douce La Vallière, la plus agréable Pompadour qu'un égoïste qui n'est pas roi pouvait désirer ; et, comme l'enfant qui s'aperçoit qu'à force de tracasser son hanneton, il l'a tué, Lousteau pleurait » (IV, 782).

Dans cette perspective, le principal mérite de cette description est de montrer le désarroi d'un homme face à l'autonomie imprévue de son interlocutrice.

Véronique et Dinah sont contraintes à l'aveu par leurs interlocuteurs. Elles franchissent leur propre limite discursive où l'interjection est l'unique trace d'une argumentation impossible à exprimer. Elles ne parlent plus, elles crient. Elles ne restent plus face à l'autre, elles fuient. La stratégie adoptée par les interlocuteurs, qu'il s'agisse de Mgr Dutheil ou de Lousteau, conduit leurs interlocutrices pas à pas au bord du gouffre de l'aveu. Leur progression est savamment calculée, d'où l'effroi et l'acte libérateur de l'énonciation de l'interjection sous sa forme forte.

Qu'elles le veuillent ou non, grâce à l'aveu, Véronique et Dinah règlent leur compte avec leur passé respectif. Leurs interlocuteurs appartiennent à ce passé, d'où leur déclin ou leur disparition dans la suite du roman. Cela n'est pas le cas pour les deux autres personnages féminins, dont au contraire, les interlocuteurs dirigent momentanément la conduite.

Bien que les héroïnes de *Splendeurs et misères des courtisanes* et d'*Illusions perdues* emploient comme ultime recours l'interjection face au discours de leurs interlocuteurs, la stratégie de ces derniers est différente, car il s'agira d'obtenir le consentement de deux femmes qui croient encore pouvoir dire non. Toutes deux énoncent leur capitulation à l'aide de l'interjection orthographiée de la même manière, « hé ». Aucun cri n'accompagne cette énonciation, la violence semble laisser place à une forme de résignation, voire d'assentiment.

L'émotion de l'ancienne courtisane à son arrivée dans les appartements de la rue Taitbout est sans équivoque. Nucingen est désarçonné par les larmes d'Esther. Ses injonctions, formulées à l'aide de l'impératif, restent vaines. Seul le recours à la concession lui permet d'obtenir la reconnaissance d'Esther, le laissant sur sa faim… La complaisance de Nucingen est une ouverture inespérée pour son interlocutrice adulée qui répond à sa proposition de faire chambre à part : « Hé bien, [...] je vous en saurai gré… » (VI, 579). La situation échappe à la compréhension de Nucingen. Esther a saisi un dernier instant de liberté à la première opportunité discursive offerte par le baron à qui son destin a été confié indépendamment de sa volonté. Nucingen appartient de force au présent et à l'avenir de l'ancienne courtisane.

Mme de Bargeton est à son tour mise au pied du mur face aux arguments de du Châtelet. Contrairement à l'interlocuteur précédent, ce dernier saisit très bien la situation de l'ancienne reine d'Angoulême arrivée à Paris incognito. Il se place dès le début de son argumentation du point de vue de son interlocutrice. Cela lui permet pas à pas

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

de démontrer l'impossibilité de la relation de cette femme avec le fils d'un pharmacien. La première étape de son argumentation vise l'image du couple Bargeton qui semble vivre une « séparation ». Surviennent ensuite les ambitions du jeune Rubempré avant d'en arriver au point fort : le qu'en dira-t-on dans les salons parisiens. Il démontre ainsi l'incompatibilité qui règne entre l'ambition de son interlocutrice – accéder aux salons les plus cotés – et l'image qu'elle risque de diffuser d'elle-même.

Face à ce discours d'une logique rigoureuse fondée sur une parfaite connaissance des lois de la société et des faits, Mme de Bargeton se remet aux soins du baron du Châtelet en déclarant, sans un cri : « Hé bien, faites » (V, 259). Face au risque de perdre sa notoriété, la reine d'Angoulême abandonne sa toquade angoumoise. Elle est privée de sa liberté amoureuse tout comme Esther, sauf que celle-ci y est contrainte, alors que celle-là se laisse emporter par ses ambitions.

Esther et Mme de Bargeton se différencient de Véronique et Dinah, car si les quatre héroïnes sont toutes entraînées dans une voie sans issue, elles n'y sont pas conduites de la même manière. Ni Esther ni Mme de Bargeton n'ont recouru au cri lors de leur capitulation. Cela pourrait être le premier indice d'une pertinence de la distinction orthographique constatée dans les interjections. Mais la résignation de ces deux personnages féminins face à leur destinée est le point de divergence le plus fort. L'énonciation de l'interjection par Esther et Mme de Bargeton signifie leur acceptation de la situation dont elles sont prisonnières, à l'inverse des deux premières héroïnes.

Au-delà de l'absence ou de la présence du cri, il semble que l'inscription de « eh bien » coïncide avec une situation discursive particulière. En effet, le dialogue où cette interjection apparaît est composé de plusieurs niveaux où se mêlent une interaction entre le personnage et son environnement, puis avec son interlocuteur, et où le narrateur témoin prend le relais pour décrire un dialogue silencieux. Cette stratification est absente dans les dialogues employant « hé bien ». En effet, l'apparition de « hé bien » répond à une nécessité discursive différente. Qu'il s'agisse d'Esther ou de Mme de Bargeton, toutes opèrent une rupture brutale. Elles tranchent, rompent avec leur passé et leurs interlocuteurs respectifs. Toutefois, la brutalité de cette rupture ne les libère pas des contraintes de la société dans laquelle elles sont retenues.

L'interjection est une rupture au cœur du discours où l'émotion est dominatrice. Dans le dictionnaire de la conversation et de la lecture, Champagnac termine son article par ces mots : « Cette partie du discours [...] est semée, pour ainsi dire, avec les autres sans se lier avec aucune. En un mot, l'interjection est un signe de ce qui se passe dans l'âme de celui qui la laisse échapper » [1].

Ce signe aux nuances anodines au premier coup d'œil est peut-être la dernière griffe d'une écriture balzacienne à la recherche de l'autre. L'interjection serait le rempart de l'indicible dans cette quête de la connaissance de l'Autre. Les courtes scènes exposées indiquent peut-être un processus d'écriture où, à l'aide du déclenchement d'une simple interjection, l'écriture atteint les limites du dire. Ses frontières se dessinent lors de la confrontation de deux types de discours. A l'opposé d'un discours attendu inscrit dans la logique narrative des romans surgit l'inattendu court et incisif qui bouleverse les attentes du lecteur le plus averti.

Caroline Nez
Université de Nimègue

1. *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, *op. cit.*, t. XXXIII.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Françoise Gaillard

Aux limites du genre : Melmoth réconcilié

C'est au tout début de *Melmoth réconcilié*, dans une sorte de prologue destiné, selon l'auteur, à donner de la vraisemblance à l'histoire qu'il s'apprête à conter [1], que l'on trouve l'analyse impitoyable de lucidité de ce que Balzac considère comme les « véritables plaies (d'une) civilisation qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent » [2]. Phrase souvent citée, et, aussi souvent, hors de son contexte. Ces plaies on les connaît, c'est le mépris pour la vertu à laquelle « La Société décerne [...] cent louis de rente pour sa vieillesse », et la révérence à l'égard du vice auquel cette même société, « légitime ses millions volés [...] lui jette des rubans... » [3]. A quoi s'ajoute le gâchis du talent honnête. Certes Balzac ne l'aime guère ce siècle vénal où l'on vend son âme au diable, au sens figuré (*Les Illusions perdues*), comme au sens propre (*Melmoth réconcilié*) ; où tout a un prix, le vice comme la vertu. Et il trouve là l'occasion de fustiger une fois de plus son époque. Mais – et ce sera notre hypothèse de lecture –, si, par delà l'indignation morale, somme toute banale, se faisait jour une critique radicale de la modernité, témoignant d'une profonde intelligence de ce qui s'y joue ? Mais, si, par delà la diatribe contre l'avènement du règne de l'argent et de ses déplorables conséquences sociales et morales, Balzac cherchait à nous mettre en garde contre les effets, à ses yeux, humainement, socialement, moralement et politiquement dévastateurs, d'une modernité qui désacralise toutes les sphères de l'activité humaine par l'instauration d'un régime de sens reposant non plus sur l'absolutisation des valeurs (principe Honneur), mais sur leur relativité dûe à leur caractère contractuel (principe Argent) ?

Reste que, si pour exprimer la réprobation morale, le réalisme suffit, pour rendre l'inquiétude sourde et l'impression confuse de menace qui s'attache à cette mutation qui a nom *modernité*, il n'est peut-être d'autres recours que la diablerie. Si tout s'effondre, si le sol des évidences vient à manquer, si l'ordre social ainsi que le système des valeurs s'écroulent, ce ne peut-être, comme le dit Balzac dans, et à propos de la peau de chagrin, que parce que« il y a un diable là-dedans ». Dans sa présentation des textes d'archives concernant l'affaire de la possession de Loudun, Michel de Certeau rappelle que « La crise « diabolique » a la double signification de dévoiler le déséquilibre d'une culture et d'accélérer le processus de sa mutation ». Et il ajoute : « [...] c'est la confrontation d'une société avec les certitudes qu'elle perd et celles qu'elle cherche à se donner » [4]. L'explication, bien évidemment, vaut pour les sociétés

1. Toutes les références au texte de *Melmoth réconcilié* sont empruntées à l'édition de La Pléiade, Gallimard, 1979.

2. *Melmoth réconcilié*, p. 347.

3. *Ibid.*, p. 346.

4. Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, éd. Gallimard/Julliard, 1990, p. 8.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

plus convaincants ? « Il est encore plus singulier qu'il (Maturin) n'ait pas montré Melmoth essayant d'obtenir par des bienfaits ce que l'on refuse à sa tyrannie »[1]. Vous me direz que le diable ne peut agir que diaboliquement, mais l'hypocrisie, la dissimulation doucereuse sont des armes de la diablerie, aussi cette objection n'ôte-t-elle rien à l'illogisme d'un récit qui met en scène un diable si peu expert en matière de psychologie humaine.

L'autre bizarrerie sur laquelle Balzac attire d'abord notre attention, concerne le choix des lieux où Melmoth exerce vainement son pouvoir démoniaque : « Maturin a fait preuve de bon sens en n'amenant pas son héros à Paris : mais il est extraordinaire que ce demi-démon ne sache pas aller où il eût trouvé mille personnes pour une qui eussent accepté son pouvoir »[2]. Illogisme encore que ce diable si peu au fait des réalités contemporaines et des mutations modernes. Certes, sans ces deux illogismes pas de roman, puisque Melmoth aurait trouvé immédiatement ce dont il était en quête. Balzac le sait, aussi reconnaît-il la sagesse de Maturin qui a tenu son héros éloigné du seul lieu où il eût trouvé (re)preneur de son pacte. Reste que, du strict point de vue de la vraisemblance, il est curieux que ce quasi-diable, qui devrait avoir gagné l'omniscience en perdant son âme, se méprenne sur la nature humaine au point de ne pas savoir que c'est avec une carotte plus qu'avec un bâton qu'on mène les hommes, et ignore qu'il existe sur terre une place où ce qu'il cherche désespérément se trouve en abondance. Cette place Balzac, lui, la connaît : c'est Paris. Paris où tout se vend, où tout s'achète... Paris ville infernale où le diable en personne pourrait passer inaperçu. Et derrière l'ironie de la « Note » on sent percer l'anathème lancé par Balzac contre Paris qui sert d'ouverture à *La fille aux yeux d'or* et qui constitue un des leit motive de *La Comédie humaine* : « [...] car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. »[3] Et il est dans Paris une place qui est comme un condensé de cet enfer : c'est la Bourse. Castanier, qui a été caissier, le sait. Quand viendra pour lui le moment de se trouver un remplaçant, il n'errera pas comme Melmoth. Il ira droit au lieu où tout se négocie. « Il est un endroit où l'on cote ce que valent les rois, où l'on soupèse les peuples, où l'on juge les systèmes, où les gouvernements sont rapportés à la mesure de l'écu de cent sous, où les idées, les croyances sont chiffrées, où tout s'escompte, où Dieu même emprunte et donne en garantie ses revenus d'âme, car le pape y a son compte courant. Si je[4] puis trouver une âme à négocier, n'est-ce pas là ? Castanier alla joyeux à la Bourse »[5].

Si j'ai délibérément inversé l'ordre selon lequel les deux illogismes sont relevés par Balzac dans sa « Note », c'est que si tous deux font naître en lui le désir de remédier à l'œuvre de l'auteur irlandais[6], le second me paraît avoir joué un rôle plus déterminant par toutes les possibilités réalistes de critique des mœurs contemporaines qu'il

1. *Ibid.*, p. 389.

2. *Ibid.*, p. 389.

3. *La Fille aux yeux d'or*, éd. de La Pléiade, Gallimard, 1977, pp. 1039-1040.

4. C'est Castanier qui parle.

5. *Melmoth réconcilié*, *op. cit.*, p. 382.

6. On retrouve là le désir exprimé dans l'Avant Propos à *La Comédie Humaine* au sujet de l'œuvre de Walter Scott.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

ouvrait. *Melmoth réconcilié* (titre qui s'éclaire à la lecture du passage sur la mort édifiante de Melmoth) se veut, en apparence du moins, un correctif apporté aux deux défauts majeurs du roman de Maturin. Là, pas d'illogisme. Le personnage est doté de l'omniscience diabolique. Il sait tout sur le mode de gouvernement des hommes et sur les mutations modernes intervenues dans les intérêts et les mœurs. Et c'est à ce savoir qui l'a conduit au bon endroit (à Paris, dans une banque), et fait utiliser la bonne forme de persuasion, qu'il doit d'avoir trouvé la paix ultime, la dernière demeure de son errance, ce qu'atteste son visage sublimé par la grâce au moment où il rend son dernier soupir. Tout se passe comme si la réconciliation spirituelle était subordonnée à une réconciliation temporelle (et pragmatique) avec l'esprit du temps.

A première vue donc *Melmoth réconcilié* se présente comme une sorte de dernier chapitre remanié du roman de Maturin, une sorte d'épisode supplémentaire lui servant de suite et de fin, et dont l'intertitre pourrait être : « Melmoth à Paris ». Mais voilà ! le fait d'ajouter Paris à la longue liste des lieux où sa quête a conduit Melmoth, ne modifie pas seulement le contenu dramatique du roman de Maturin, cela en change totalement le sens philosophique. Et c'est ce que je voudrais montrer.

*

Certes, Paris ville plus diabolique que le diable lui-même, transforme le destin de Melmoth le maudit en lui offrant le remplaçant si longuement cherché, mais ce changement de dénouement qui concerne la seule structure narrative risque, par sa trop grande évidence, de nous rendre aveugles à un autre qui, lui, affecte le pacte lui-même. Il convient donc d'y regarder de plus près.

Ce qui, à la toute fin du récit de Balzac (et c'est à dessein que j'évite les termes de « conte » ou de « nouvelle »), permet la réalisation de la clause de remplacement, c'est une transformation du pacte en valeur négociable, susceptible, à la limite, d'être cotée en bourse. Je m'attends à l'objection : qu'y a-t-il là de changé par rapport au roman de Maturin, puisque ce qui en fait la particularité c'est que la clause diabolique, précisément, prévoyait l'échange ? Cela est vrai, à ceci près que ce que prévoyait la clause d'échangeabilité c'était un échange à valeur constante : une âme pour une autre. L'indifférence du diable par rapport à l'identité nominale des contractants, s'explique par le fait que l'âme est une valeur absolue, et donc qu'il ne perd rien au change. La garantie de cette valeur est dans le sein de Dieu, et cette garantie transcendante assure le pacte de l'immuabilité et de l'absoluité de sa propre valeur. Or avec *Melmoth réconcilié* nous quittons l'univers de la transcendance des valeurs pour entrer dans celui de leur relativité ; nous quittons le monde de l'hétéronomie qui est celui des sociétés traditionnelles pour entrer dans le monde de l'autonomie qui est celui des sociétés modernes [1]. Là l'échange se fait sur la base d'une réévaluation permanente de la valeur de ce qui est proposé à l'échange. La valeur du pacte, comme désormais toute valeur, devient révisable et s'apprécie en fonction de l'intérêt que l'on y trouve et de la confiance qu'on lui porte.

Ces précisions sont nécessaires pour comprendre que l'âme, et le pacte qui fait fond sur elle, soient tous deux pris dans la spirale infernale de la dévaluation, et qu'ils

1. On appelle sociétés hétéronomes les sociétés traditionnelles où les valeurs ont un fondement transcendant, par opposition aux sociétés autonomes.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

subissent un des plus importants effondrements de cours de la récente histoire de la bourse. En quelques heures ils passent de cinq cent mille francs à dix mille francs, avec un pic à sept cent mille francs. L'essentiel à retenir de cette histoire, ce n'est pas tant la démonétisation des valeurs spirituelles dont, par ailleurs, Balzac tire matière à des réflexions morales, que le fait que ce qui avait une valeur absolue ne soit plus désormais qu'une valeur relative, soumise à évaluation et réévaluation, et dont le cours est fixé par une communauté d'intérêts – communauté réduite ici aux deux acteurs de la transaction. Or, « une communauté d'intérêts » c'est la définition la plus pragmatique, donc la moins exaltante, mais peut-être la plus réaliste de la démocratie. Est-il dès lors étonnant que le récit de Balzac glisse du fantastique vers le réalisme, et que le conte bascule vers la nouvelle ?

*

De nombreux commentateurs ont souligné le caractère assez peu fantastique *de Melmoth réconcilié*, et ont voulu y voir une faiblesse imputable, pour certains, à l'écrivain par trop désinvolte ou, pour d'autres, à l'époque dont le bourgeoisisme positif ne se prêterait plus au genre fantastique. C'est à cette dernière explication que se range Annie Lebrun, ce qui l'a conduite à écrire que ce conte était la victoire de la raison marchande sur l'imagination [1]. Selon elle, il n'y a pas d'hésitation à avoir sur le genre auquel appartient le texte de Balzac. Il s'agit sans doute possible d'un conte fantastique raté par le trop grand envahissement du récit par la réalité. Prenant le contre pied, et de son explication, et de sa formulation, je dirai, pour ma part, que ce récit raconte (ou expose) la diabolicité de cette même raison marchande, laquelle, d'ailleurs, n'est autre que la raison tout court dans sa version pratique et instrumentale. Ce n'est pas le réel qui envahit le récit fantastique pour le dénaturer ; c'est la réalité elle-même qui est devenue proprement fantastique (et cela à tous les sens du terme). Car en instaurant l'évaluation comme nouveau mode de fondement des valeurs et en faisant du contrat son nouveau principe d'ordre (économique autant que social et politique) le réel, en ce début du XIXe siècle, s'est proprement diabolisé – aux yeux, du moins, du Balzac qui comme on sait, prétend écrire « à la lueur de deux vérités éternelles : la Religion, la Monarchie [2] [...] »

Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique* [3], partage les vues d'Annie Lebrun. Il attribue la décadence du genre à l'avènement de la bourgeoisie dont le règne entraînerait l'envahissement de tout l'espace par le réel, ce qui laisse peu de place au fantastique, et surtout à l'imaginaire dont il se nourrit. Pour ma part, je ne crois guère à l'explication de l'éclipse du fantastique par l'enlisement de l'imaginaire dans le réalisme bourgeois. J'y crois encore moins dans le cas de textes comme *Melmoth réconcilié*, dont l'ambiguïté générique et la pratique du détournement des modèles canoniques semblent pourtant confirmer l'hypothèse d'un déclin du genre fantastique.

Ce paradoxe mérite explication.

1. *Les Châteaux de la subversion, op. cit.*

2. Voir *l'Avant Propos à La Comédie Humaine*.

3. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. du Seuil, 1970, repris dans la collection Points en 1976. C'est à cette édition que nous empruntons nos références.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

On ne peut nier qu'assorti d'un prologue qui le tire vers la catégorie réaliste des physiologies (genre caissier), et d'un épilogue qui, lui, le tire vers la parodie et la bouffonnerie, *Melmoth réconcilié* ne soit un texte pour le moins ambigu. On se demande parfois s'il ne vaudrait pas mieux le ranger dans les *Etudes de mœurs*, dans la catégorie des *Scènes de la vie privée* : le caissier cocu, ou dans celles de *la vie parisienne* : le caissier voleur, auquel l'affaire Mathéo a servi de modèle [1]. Mais ce serait faire fausse route.

Certes la réalité semble bien souvent prendre le pas sur le fantastique, mais cela ne fait-il pas partie de la loi du genre si bien énoncée par Tzvetan Todorov, et si connue que j'ai quelque scrupule à la rappeler : « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les mêmes lois de ce monde familier » [1]. On est donc tout à fait en droit de penser que 1) en situant l'action de son drame à Paris, à l'époque contemporaine où le diable se fait rare 2) en renforçant le sentiment de familiarité avec son lecteur par la multiplication de détails qui renvoient à l'actualité du temps, politique (conspiration des sergents de La Rochelle), urbaine et économique (nouvel emplacement de la Bourse), culturelle (représentation au Gymnase de la pièce intitulée *Les comédiens d'Etampes*) 3) en ne se privant, pour accentuer l'effet de réalité, ni du pacte de lecture propre au récit réaliste, ni des stéréotypes situationnels de la comédie légère (amants dans le placard, etc.), lesquels, paradoxalement, contribuent à renforcer l'illusion du vrai, Balzac ne fait que se conformer à la loi du genre.

La définition de Tzvetan Todorov qui justifie l'arrière-plan réaliste de tout récit fantastique ne met pas cependant fin à notre perplexité, car la part du fantastique est bien réduite dans le texte de Balzac qui, oublieux de ses origines sulfureuses, tourne souvent à la comédie de mœurs d'un bourgeoisisme assez peu diabolique. On en arrive même à se demander où il y a intervention du surnaturel dans cette histoire de barbon cocu et voleur. Un certain nombre d'événements mystérieux, en ce qu'ils semblent tenir les lois ordinaires de notre monde en échec, ont bien l'air de se produire, mais, pour peu qu'on y prête attention, on s'aperçoit qu'il n'y a aucun (ou presque) de ces événements qui ne soit aussi bien passible d'une explication naturelle. D'ailleurs Castanier, dans un moment de lucidité et de sang-froid retrouvé, est le premier à se moquer des délires de son imagination et de toutes les diableries qu'elle a forgées : « Mais, ma parole d'honneur, ce qui m'arrive est surnaturel, se dit-il. Si j'étais assez bête pour croire en Dieu, je me dirais qu'il a mis saint Michel à mes trousses. Le diable et la police me laisseraient-ils faire pour m'empoigner à temps ? A-t-on jamais vu ! Allons donc, c'est des niaiseries » [2]. Et en effet, a-t-on jamais vu de diable en plein Paris, dans le temple même du réalisme et de l'esprit froid : la banque ?

Quels sont d'ailleurs les événements qui supposent l'intervention d'une puissance surnaturelle ? Un bref passage en revue s'impose. Car il est essentiel à l'hypothèse formulée d'entrée de jeu sur le recours au diable en cas de crise des valeurs, de localiser au plus juste dans le texte ce qu'il y a d'incontestablement diabolique.

Le premier mystère c'est l'apparition soudaine de l'Anglais dans la caisse où Castanier se tient enfermé. Par où est-il entré puisque le concierge dit ne pas l'avoir vu ? Aurait-il le don de passer au travers des murailles, ce qui serait incontestablement

1. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.

2. *Melmoth réconcilié*, *op. cit.*, p. 354.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

diabolique ? Or plusieurs explications, parfaitement naturelles, sont offertes par le texte. Ou bien l'Anglais n'a jamais existé et n'est qu'une création de l'imagination inquiète de Castanier (explication d'ordre moral) [1], ou un effet des rêveries causées par les effluves malsains du poêle (explication d'ordre physiologique) [2]. Ou bien l'Anglais existe bel et bien, et le concierge dans un moment d'inattention, ne l'a pas vu entrer. On sait ce qu'il en est de la négligence de ces gens-là ! (explication d'ordre sociologique). Quant au physique inquiétant du personnage qui fait penser à Belzébuth par son regard brûlant, il peut n'être qu'un fantasme né de la peur de Castanier d'être percé à jour.

Le deuxième mystère ce sont les coïncidences insolites qui font que Castanier, où qu'il aille, rencontre son Anglais. Oui, mais où va-t-il ? Sur le Boulevard et au théâtre du Gymnase, tous lieux à la mode queParisiens et étrangers aiment à fréquenter. La chose est donc normale (explication d'ordre sociologique), sans compter que les coïncidences, qui sont l'extraordinaire de la vie, constituent l'ordinaire du roman (explication par le vraisemblable romanesque).

Le troisième mystère ce sont les voix qui parlent à Castanier, mais là aussi on peut supposer qu'il s'agit des voix de la conscience (explication d'ordre moral) [3], ou de la voix d'un homme qui, hésitant sur le parti à prendre, se parle à lui-même (explication d'ordre psychologique) [4].

Le quatrième mystère c'est le miracle réalisé par l'Anglais au théâtre pour convaincre Castanier de son pouvoir. En quoi consiste-t-il ? A faire voir au seul Castanier deux autres pièces que celles qui sont jouées sur scène. La première lui montre par anticipation son arrestation par la police. La seconde lui révèle l'infidélité d'Aquilina, sa maîtresse. Mais là encore rien que de normal. Castanier préoccupé par son crime est distrait du spectacle et songe à l'échec possible de son plan (explication d'ordre psychologique). Quant à l'accès de lucidité à l'égard d'Aquilina, il vient de ce que Castanier, déniaisé par son crime, a perdu son innocence d'amant crédule. Il n'est plus le gros niais qui travaillait chez le baron Nucingen. Il a vraiment perdu son âme, mais il y a gagné d'y voir clair (explication d'ordre également psychologique) [5].

Le cinquième mystère c'est la musique que Castanier se met à entendre. mais de deux choses l'une, ou il s'agit d'une hallucination, auquel cas le mystère est levé [6], ou

1. Confirmation dans le texte p. 350 : « [...] Il leva la tête comme s'il eût été piqué par une mouche en obéissant à un pressentiment qui lui avait crié dans le cœur : Tu n'es pas seul ! » à cela s'ajoute « la palpitation que, suivant les idées reçues, doit procurer un mauvais coup au moment où il se fait » (p. 351). Bref : Castanier n'est pas dans son état normal.

2. Confirmation dans le texte p. 348 : « Le poêle endort, il hébète et contribue singulièrement à crétiniser les portiers et les employés ».

3. Confirmation dans le texte p. 365 : « Quand tu serais au fond des caves qui sont sous la Seine, n'entendrais-tu pas ma voix ? Quand tu irais dans les catacombes, ne me verrais-tu pas ? » Ce passage qui fait penser au poème de Hugo sur le remords de Caïn, montre bien qu'il s'agit de la voix, ou de l'œil, de la conscience torturée.

4. Confirmation dans le texte p. 353. Castanier se parle à lui-même et s'interroge sur le parti à prendre au sujet d'Aquilina : « L'emmènerai-je ? ne l'emmènerai-je pas ? – « Tu ne l'emmèneras pas ! » lui dit une voix qui lui troubla les entrailles ». Mais cette voix n'est-elle pas la sienne ?

5. Ce qui prouve que son crime l'a transformé c'est que Rastignac qui le voit pour la première fois lui trouve un air inquiétant : « Madame, dit le jeune homme, ce gros père-là m'a l'air de vouloir vous jouer quelque mauvais tour », p. 352.

6. Confirmation dans le texte p. 369 : « Mais tu es fou ! ta musique est dans ta caboche, vieille boule détraquée ». C'est Aquilina qui parle.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

il s'agit d'un effet de l'imagination de Castanier dont les hésitations prennent la forme d'une lutte entre le bien et le mal, entre Dieu et le diable. La musique céleste est alors ici la manifestation du principe divin [1]. Les mêmes explications vaudraient pour le miracle de la pluie changée en soleil que Castanier est le seul à enregistrer.

Le sixième mystère c'est bien sûr le pouvoir de Castanier après l'échange satanique. Mais une analyse, même rapide, montrerait que ce pouvoir n'excède pour ainsi dire pas ce que peut procurer l'argent comme trésor à dépenser, et le savoir sur le principe Argent qui ouvre à l'intelligibilité du monde, donc à sa maîtrise.

Même le soudain besoin de croire qui s'empare de Castanier reçoit une explication sociologique. Faut-il en conclure que le réalisme l'emporte sur le fantastique ? La chose n'est pas si simple. Car s'il est vrai que tout ce qui semble attester l'intervention d'une puissance surnaturelle se révèle, en fait, explicable par les lois ordinaires de notre monde, aucune de ces explications ne nous est proposée comme certaine. Le texte entretient l'ambiguïté. Il nous laisse dans l'indécidabilité, nous renvoyant sans cesse d'un ordre d'explication à un autre. Comme s'il fallait créer sans cesse un climat d'hésitation pour nous laisser entendre que le fantastique est au cœur de la réalité, et nous préparer ainsi à comprendre du final réalistico-comique de cette histoire.

Une chose est sûre en tout cas, c'est que le *Melmoth* de Balzac est bien avare en diableries convenues. Balzac s'est même privé des effets fantastiques que ses prédécesseurs ont su tirer de la scène obligée de la transaction avec le démon, ainsi que du grand frisson donné au lecteur lorsque le signataire du pacte prend tout à coup une dimension démoniaque. Le texte est extrêmement avare en détails sulfureux sur les conditions et les modalités de la transaction. Pas de parchemin jauni, pas de sang dans lequel on trempe la plume... Décidément Balzac nous frustre ! On ne sait d'ailleurs même pas si le pacte a un support matériel. Tout ce que l'on voit, au début, c'est une lettre de change présentée par Melmoth et endossée par Castanier, mais il ne s'agit pas encore de la transaction diabolique. Celle-ci aura lieu plus tard, dans un coin obscur de l'appartement d'Aquilina où le regard du narrateur, pourtant omnivoyant, ne pénètre pas. Que se passe-t-il entre les contractants, nul ne le sait. Seul un changement de physionomie sur lequel Balzac s'étend peu atteste qu'il y a eu passation de pouvoir. « Que s'est-il passé entre cet homme diabolique et toi ? » demande Aquilina à Castanier, lequel répond laconiquement comme s'il s'agissait d'une affaire ordinaire : « Je lui ai vendu mon âme. Je le sens, je ne suis plus le même. Il a pris mon être et m'a donné le sien ». C'est tout, et c'est un peu court pour notre curiosité comme pour Aquilina qui cherche à en savoir plus : « Comment ? » Réponse de Castanier : « Tu n'y comprendrais rien » [2]. Au lecteur de s'arranger de cette réponse désinvolte qui le prive d'un des grands moments de bravoure auxquels oblige le thème de l'âme vendue au diable. Lorsque Castanier, préoccupé de son salut, traitera avec Claparon, nous n'en saurons pas davantage : « Claparon et son tentateur

1. Confirmation, dans le texte p. 369 : « Mais certainement on lui fait de la musique au bon Dieu... » ou encore, p. 382 : « [...] Il s'aperçut, en prêtant attentivement l'oreille que les sons arrivaient à lui de tous côtés : il regarda dans la place, et n'y vit point de musiciens. Si cette mélodie apportait dans l'âme les poésies bleues et les lointaines lumières de l'espérance, elle donnait aussi plus d'activité aux remords dont était travaillé le damné [...] » Ce phénomène qui a lieu peu avant la conversion de Castanier, explique rétrospectivement les hallucinations auditives qui précèdent la signature du pacte. Dieu n'essaie-t-il pas ainsi de le détourner de cet acte sacrilège ?

2. *Melmoth réconcilié*, *op. cit.*, p. 370.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

échangèrent quelques paroles, chacun le visage tourné contre le mur. Aucune des personnes qui les avaient remarqués ne devina l'objet de cet *a parte*, quoiqu'elles fussent vivement intriguées par la bizarrerie des gestes que firent les deux parties contractantes »[1]. Il faut se contenter de cela, et se demander si ces gestes sont bien différents de ceux que l'on fait dans l'excitation d'une affaire chaudement disputée et audacieusement conduite. Rien d'ailleurs ne paraît généralement plus étrange que la gestuelle de deux personnes dont on n'entend pas les propos.

Quant au comportement de Castanier après la signature du pacte, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il manque de soufre. Balzac, le sentant, s'en est excusé auprès de ses lecteurs : « Castanier n'avait pas comme son maître l'inextinguible puissance de haïr et de mal faire »[2]. Mais alors une question se pose : pourquoi ? Pourquoi n'est-il pas un plus mauvais diable ? Pourquoi commence-t-il, en bon employé, par rendre ses comptes au baron Nucingen, avant de se livrer à une bacchanale plus proche de ce que peut s'offrir un riche bourgeois qui fait la noce[3] que des jouissances inouïes de l'enfer ? Castanier ne se conduit pas autrement qu'un nouveau riche dissipé et réalise ce dont le petit bourgeois qu'il est au fond resté, a rêvé dans ses imaginations les plus folles. Et c'est en vain que le texte tente par quelques superlatifs de donner à ses saturnales une démesure digne de leur origine démoniaque. Mais pas de crimes, pas d'actes sataniques, c'est Monsieur Castanier saisi par la débauche, qui n'exerce son pouvoir malfaisant que pour se venger, en petit bourgeois cocu qu'il est, des infidélités de sa maîtresse. Toute son aventure se résume à un coup de folie de la raison caissière.

On comprend que Castanier soit vite déçu. Le pacte ne lui a apporté qu'un changement d'échelle dans l'expression et la réalisation de ses désirs. C'est une pure affaire de quantité, et non de qualité. On passe de la mesure à la démesure mais la dépense reste comptable. Rien là que de normal car Castanier a vendu son âme pour honorer une lettre de change et non « pour dépasser les limites de la condition humaine » comme Faust ou Manfred. Il manque donc à son histoire la dimension véritablement satanique qui est celle du défi à Dieu. L'ancien caissier reste « rond de cuir » dans ses envies, et le vieux dragon « culotte de peau » dans la naïveté de ses ultimes aspirations métaphysiques.

Alors ? Et c'est là où je voulais en arrriver après ce long détour : qu'y a-t-il qui soit univoquement fantastique dans cette histoire ? – « diabolique » serait plus adéquat ? Car il y a bien du diable dans cette affaire, et l'épilogue, quoique burlesque, nous le confirme : « Un diable avait certainement passé par là, mais lequel ? »[4]. En effet, lequel ? Serait-ce le vif argent, dont l'abus à des fins curatives envoya le dernier contractant *ad patres* ? Ou, plus sérieusement, ne serait-ce pas le principe Argent ? Attention, je ne dis pas « l'Argent » mais bien « le principe Argent », c'est-à-dire un mode d'instauration des valeurs dont les transactions économiques nous fournissent le modèle.

1. *Ibid.*, p. 384.

2. *Ibid.*, p. 376.

3. Son premier désir : « une bacchanale digne des beaux jours de l'Empire romain » ressemble fort à ce qu'un homme riche peut s'offrir, il n'est que de penser au banquet offert aux jeunes journalistes par Taillefer au début de *La peau de chagrin*.

4. *Melmoth réconcilié*, *op. cit.*, p. 387.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

A bien lire *Melmoth réconcilié*, on s'aperçoit que ce qu'il y a de véritablement fantastique, ou, si l'on préfère, de véritablement diabolique, c'est ce qui se passe à la Bourse le jour où, en quelques heures, le pacte change plusieurs fois de mains, et subit à chaque échange une baisse sensible, après une hausse de très courte durée. Claparon, le premier contractant, accepte le marché pour cinq cent mille francs, mais la peur le prenant il revient à la Bourse et là, nous dit le texte : « (Il) offrit son marché aux gens embarrassés. L'inscription sur le Grand-livre de l'enfer, et les droits attachés à la jouissance d'icelle, mot d'un notaire qui se substitua à Claparon, fut achetée sept cent mille francs. Le notaire revendit le traité du diable cinq cent mille francs à un entrepreneur en bâtiment, qui s'en débarrassa pour cent mille écus en le cédant à un marchand de fer ; et celui-ci le rétrocéda pour deux cent mille francs à un charpentier. Enfin à cinq heures, personne ne croyait à ce singulier contrat, et les acquéreurs manquaient faute de foi »[1]. A cinq heures et demie le détenteur du pacte était un peintre en bâtiment... Il le cédera pour dix mille francs à un clerc de notaire qui mourra avant d'avoir eu le temps de remettre l'affaire sur le marché.

Vous me direz que ce qui se passe ce jour-là à la Bourse n'a rien de diabolique ni de fantastique. C'est ce que l'on appelle une dévaluation consécutive à la perte de confiance dans le titre échangé. Le phénomène a sa raison. Elle relève de la logique économique. Tout au plus peut-on considérer, puisque la monnaie d'échange est l'âme, que ce qui se passe nous donne la mesure de la dégradation de la spiritualité en ces temps d'immoralité. Mais, sans invalider cette lecture moralisatrice qui stigmatise le sacrilège des époques de peu de foi, le récit de Balzac nous en impose une autre. Traditionnellement le pacte avec le diable doit l'absoluité de sa valeur au fait qu'il enregistre l'échange de deux absolus : l'omnipotence terrestre contre la part divine de l'homme. La révision de sa valeur, à la hausse comme à la baisse : cinq cent mille francs pour éviter une faillite frauduleuse ou dix mille francs pour acheter un châle à sa maîtresse, nous dit que dans la société nouvelle aucune valeur n'est plus assurée d'une absoluité. Et c'est cela qui est *diabolique*. Car ce qui vaut pour le pacte vaut a fortiori pour toute valeur, qu'elle soit économique, morale ou politique. Avec la modernité, on est entré dans l'âge de la relativité des valeurs. Désormais leur fondement n'est plus transcendant, mais relatif à l'estimation, l'appréciation, le jugement autonome. Pour penser une telle mutation Balzac a sans doute besoin de cette histoire quelque peu tordue de pacte avec le diable contracté à Paris, au XIXe siècle, dans une banque. On comprend aussi pourquoi la clause d'échangeabilité l'a tant intéressé. En lui permettant de faire venir en Bourse une valeur dont le principe de valorisation de type théologique et féodal (la transcendance) est l'exact opposé du principe de valorisation de type démocratique qui règne en ce lieu (l'immanentisme contractuel), il pouvait faire ressortir le vice de ce dernier. L'épisode de la Bourse, lieu par excellence où s'instaure, par une réévaluation constante, la valeur des valeurs, sert à nous dire que le terrible grand changement intervenu dans les sociétés modernes, c'est l'entrée de la notion de valeur dans un système purement relationnel dont la spéculation financière et la négociation commerciale ne font que fournir le modèle.

Avec l'avènement de la société démocratique, il n'y a pas de valeur qui ne soit soustraite à la contractualisation. Balzac le pressent, Balzac l'hallucine. Plus d'absolu de la valeur mais une relativité des valeurs désormais soumises à discussion généralisée. C'est en cela que consiste le passage civilisationnel du principe Honneur au principe Argent.

1. *Ibid.*, pp. 385-386.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Or cette discutabilité des valeurs et des évidences, ne peut être considérée par la pensée traditionaliste que comme une catastrophe, une fin de monde que l'on doit aux séductions sataniques de la modernité. Le voilà enfin notre diable ! Du coup tout s'éclaire, et les ambiguïtés génériques prennent tout leur sens. Ce qui est diabolique c'est la relativité des valeurs, autrement dit la dotation de leur valeur par contractualisation ; autrement dit ce qui est diabolique c'est de faire de la contractualisation le mode de légitimation de toute valeur, partant de toute autorité.

Oui, le principe Argent a remplacé le principe Honneur, et cette formule qui stigmatise la société contemporaine perce à jour la vraie nature de cette révolution civilisationnelle qu'est la modernité sociale et politique. Il faut cependant bien comprendre les propos de Balzac. L'Argent n'est pas devenu le substitut de l'Honneur, car l'Honneur ne saurait connaître par définition aucun substitut. Ce qui a donc été substitué c'est une société à une autre. Une société ayant foi dans le caractère absolu des valeurs, et dont le lien sociétal était de type hiérarchique et obligataire, a été remplacée par une société qui fait de la valeur un objet d'accord, et dont le lien sociétal est de type égalitaire et contractuel. Car, encore une fois, ce que critique Balzac c'est moins que l'argent soit devenu un principe – le principe de toute action : son moteur et son but –, que le fait que le principe Argent, c'est-à-dire un mode de régulation des échanges qui impose dans la transaction la réciprocité et l'accord des intérêts, soit en passe d'investir la totalité de l'existence, ce qui aboutirait à une contractualisation partant, à une instrumentalisation de tous les rapports sociaux. Cette évolution, Tocqueville avait pu la constater en Amérique... cette évolution Balzac ne pouvait que la fantasmer sous la forme d'une intervention du diable. Car, pour lui, une telle révolution civilisationnelle ne pouvait être perçue que comme une grave crise de légitimité car aucune autorité ne peut plus être fondée, aucune hiérarchie respectée sur la relativité des valeurs. Et voilà pourquoi le drame métaphysique de Melmoth s'achève en bouffonnerie.

Françoise Gaillard
Université Paris7-Denis Diderot

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

SEXES

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Lawrence Schehr

Homo-diégèse

Un mot à propos de l'homosexualité dans *La Comédie humaine*. Qu'elle existe ou non, que les personnages homosexuels existent ou non, je n'en suis pas sûr, et je suis encore moins sûr de la forme que prendrait cette existence. Disons – et *concesso non dato* – qu'elle n'existe pas, que les homosexuels n'existent pas. Pourquoi ? D'aucuns prétendent que l'on ne pourrait pas dire que l'homosexualité ait vraiment existé avant l'invention du mot « homosexuel » par un certain Kertbeny, vers l'année 1870 [1]. Ce n'est qu'à cette époque de bio-contrôle, nous dit Foucault, que le sodomite ou même l'inverti commence à prendre forme comme être distinct avec sa biographie, son corps, son histoire : « L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie » [2].

Cette pensée foucaldienne peut s'appeler la construction sociale de la sexualité. Avant cette cristallisation de l'individu comme tel « avec une psychologie », il n'existait que deux possibilités : l'acte isolé, soit la sodomie ; un comportement sémiotique, celui de l'inverti, qui correspondait peut-être à un désir d'un homme pour un autre homme. Mais nous ne devrions pas confondre, par exemple, nous dirait Halperin, l'homosexualité d'un Charlus, d'un Hervé Guibert, voire d'un Michel Foucault avec l'homosexualité grecque : les lois qui gouvernaient celle-ci et qui traitaient de statut civil, d'activité sexuelle, et de rôles convenables, n'ont rien à voir avec l'image moderne de l'homosexuel ayant un désir pour son semblable.

Si l'homosexualité n'existe pas en tant que telle chez Balzac, que dire des personnages du côté de Sodome, comme Vautrin, des personnages comme la fille aux yeux d'or, des sujets homoérotiques comme Lucien de Rubempré qui sert, surtout au niveau affectif, de catamite à ce même Vautrin déguisé en abbé, ou bien de personnages comme Pons qui entrent dans des rapports intimes et étroits sans toutefois être sexuels avec un autre homme ? Que dire, en plus, de la Zambinella châtrée, ou de l'ange *Séraphîta*, mâle et femelle ?

Une façon d'aborder la question serait de voir le projet balzacien lui-même, un projet réaliste qui donne de la solidité à ces êtres méconnus : la mise en scène de tels personnages, dans un monde fictif bien sûr, est une façon de leur donner une continuité, d'offrir une mise en rapport aux autres en tant qu'individus face à d'autres individus. Sous cette idée de construction sociale, Vautrin devient Vautrin l'homosexuel grâce à la narration même. Vautrin est en transition – quels que soient ses

1. David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality : And Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990.

2. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, Vol. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 59.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

autres « crimes » (et ceci malgré la décriminalisation de la sodomie grâce à Cambacérès) –, il passe allégoriquement du crime, même décriminalisé, de la sodomie, pour lequel il reçoit la marque de Caïn, jusqu'à la constitution d'un être entier qui reste totalement invisible. Rejeté aux marges, Vautrin peut se réintégrer au système en restant invisible : la marque disparaît, Vautrin, lui aussi, disparaît sous la soutane de celui qui est supposé ne pas avoir de rapports sexuels. C'est une invisibilité certes qui s'appellerait « closet, c'est-à-dire, placard » outre-mer, mais cela va plus loin, si l'on veut comprendre l'invisibilité, la spectralité dont parle Terry Castle. Philippe Berthier le souligne déjà dans un article thématique magistral : il y a un va-et-vient entre ce qui est dit et, suivant M. Bardèche, ce qui ne l'est pas [1].

Une opposition dialectique entre ce qui est dit et ce qui est fait. Comme le dit Berthier : « L'homosexualité ne peut sans doute se dire que dans et par ces décalages, à la fois révélateurs et mensongers, ces élisions, ces esquives, qui sont autant de "chiffres" d'un texte interdit » [2]. Mais cette alternance entre le visible et l'invisible, entre le dit et le non-dit ne sont pas les seules, ni les principales. Car ce que nous voyons, c'est l'impossibilité ontologique de dire l'homosexualité *a priori*. Ce n'est pas simplement une question épistémologique (Sedgwick) ou déontologique (Berthier) mais bel et bien ontologique, comme le soutient Judith Butler [3].

Il est plus facile de considérer que l'homosexualité existe chez Balzac, mais encore une fois, *concesso non dato*. Et si elle existait, ce serait sous une des deux formes suivantes. Elle serait de toute date : c'est le modèle grec qui dure, c'est l'essentialisme, c'est en quelque sorte la construction de l'homosexualité que nous offrent, chacun à sa façon, André Gide et Marcel Proust. Loin d'être une construction sexuelle, l'homosexualité aurait toujours existé, et ses variantes dépendraient du lieu et du temps, mais ne changeraient point son essence, c'est le désir sexuel d'un homme pour un autre homme ou d'une femme pour une autre femme. Deuxième possibilité, l'homosexualité balzacienne serait une sorte de pré-homosexualité inscrite à la veille de notre modernité ; nous pouvons la considérer comme quelque chose qui est sur la voie de ce que nous entendons par homosexualité. Ce serait une étape intermédiaire entre la sodomie et l'homosexualité telle que nous la concevons.

CONSTATIF VS PERFORMATIF

Le débat est important, avec toutes les résonances politiques et académiques que l'on peut imaginer, entre les constructionnistes et les essentialistes. Balzac était, et ceci en dépit de la séduction intellectuelle de la pensée foucaldienne, sans doute essentialiste et concevait Vautrin comme personnage avec une histoire et une continuité. Pour l'auteur, Vautrin ne saurait être simplement ni une série de comportements isolés ni un comportement stéréotypé d'inverti. En même temps, Balzac reconnaît jusqu'à quel point les forces de la société et de l'histoire doivent canaliser nos désirs. Mais Balzac va encore plus loin que nos débats académiques, car il y a chez lui une dimension sémiotique en rapport et parfois en contradiction avec cette essence. Balzac présente deux phénomènes parallèles à ses lecteurs. D'abord il nous

1. Philippe Berthier, « Balzac du côté de Sodome » *L'Année balzacienne 1979*, pp. 147-177. Ici pp. 152-153.

2. *Ibid.*, p. 157.

3. Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

offre l'homosexuel moderne en train de se créer comme individu, pris dans des catégories de construction sociale qui permettent la canalisation d'un tel désir. C'est la création d'un individu qui répond à notre propre conception de ce qu'est un individu moderne, être unique et indépendant qui semble donner cours à son désir, qui semble donc avoir un désir essentiel. En même temps, Balzac nous offre le prix de cette création, l'invisibilité, la marginalisation de l'être qui se sait homosexuel, qui met l'homosexualité en pratique. Certes cette invisibilité ne prend pas la même forme que dans les pays anglo-saxons où elle se traduit en crime, en placard, etc. Mais généralement, l'on pourrait dire que l'impossibilité ontologique se traduit par un escamotage épistémologique.

Balzac nous montre donc l'évolution de l'homosexuel moderne comme individu pour qui les modèles essentialiste et constructiviste reviennent au même : l'individu homosexuel, essentialiste ou constructiviste, se croit individu. En nous donnant Vautrin, Balzac crée à travers ses fictions un des modèles qui aidera à définir l'individu homosexuel.

Reste à dire un mot à propos de l'homosexualité chez Balzac. Précisément, *un* mot à propos de l'homosexualité dans *La Comédie humaine*. Ce mot, c'est « autres ». Rappelons-nous le panneau devant la Pension Vauquer : « Pension bourgeoise des deux sexes et autres » (III, 51). Ces autres existent-ils ? Qui sont-ils ? Devrions-nous penser que Vautrin, Michonneau, et Poiret forment un ensemble, définissant par là une catégorie de ceux qui ne participent pas à l'économie de rapports bourgeois et hétérosexuels ? Car aucun des trois ne peut s'intégrer à un système de reproduction. Ce sont donc eux qui rendent le système possible en déterminant ses limites.

Nous ne savons même pas quel statut accorder à ce panneau, emblème d'une distinction de genre et de sexe ni masculin ni féminin. Le panneau est-il performatif ou constatif ? Un acte performatif, d'après J. L. Austin, établit par son énonciation un fait ou un acte [1]. Pour Judith Butler, la catégorisation de la sexualité s'effectue à travers sa performance répétée, ce qui veut dire la création de soi (à partir d'une base de données) qui s'effectue, mais toujours en rapport dialectique à son altérité [2]. Autrement dit, le performatif établit des catégories ou des façons de caser. Par contre, le constatif rappelle une situation qui existe déjà. Comme constatation, le panneau inscrit, ou réinscrit un comportement pour lequel il n'y a pas d'autre nom, comportement qui pourrait inclure, ou non, d'autres. Comme constatation, le panneau peut indiquer Vautrin tout seul, ou lui avec d'autres résidents de la Pension Vauquer. Comme constatation, le panneau peut annoncer l'avenir aussi, indiquant qu'il aurait un accueil à d'autres, aux autres, à ceux qui ne sont ni hommes ni femmes, à ceux qui font partie du troisième sexe.

Comme performatif, le panneau crée la catégorie, il est l'équivalent du constructivisme social en dehors duquel Vautrin n'existe pas. Avec ce panneau, il est baptisé linguistiquement, recevant son nom et son genre. Si le panneau a donc une valeur performative, Balzac devient foucaldien.

1. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1962.
2. *Op. cit.*, pp. 24-25.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

IRONIE

Est-ce que j'exagère en projetant sur le roman balzacien un débat de la fin du vingtième siècle, et, qui plus est, un débat importé d'outre-mer ? Qu'importe si Vautrin est homosexuel ou non, s'il est seul, s'il se trouve catégorisé d'une façon ou d'une autre ? Tout importe, dirais-je, car notre économie de lecture dépend de notre compréhension de cet individu. Appeler quelqu'un sodomite, inverti, homosexuel dépend d'un système sémiotique dont les normes sont hétérosexuelles. Mais si, comme je le pense, Balzac est lui-même en train d'ironiser – de déconstruire – cette sémiotique hétéro-sexuelle, nous faisons face à une toute autre lecture du roman, voire de *La Comédie humaine*. Et je dirais que Balzac ironise la sémiotique hétérosexuelle jusqu'au point où tous nos modèles de « deux sexes et autres » sont de mauvaises lectures, des dyslexies, de fausses catégorisations.

Ce panneau n'est pas seul. Au fait, dans les premières pages du roman, il y a au moins trois scènes de lecture, deux autres à part l'image du panneau dont nous venons de parler. Une deuxième serait cette image d'un bourgeois ou d'une bourgeoise assis(e) dans son fauteuil et qui tient ce livre de sa main blanche. Ces deux scènes sont des lectures trompeuses. Dans un cas, comme dans l'autre, Balzac étaye son modèle communicatif sur un système hétérosexuel où un homme parle à un autre homme. Je suis un homme ; je m'adresse à un autre homme comme narrataire ; il n'y a que lui qui puisse me comprendre. Quelqu'un de statut sexuel ambigu ou indéfini ne saurait pas répondre aux besoins de la narration, car tout dépend des catégories dans lesquelles le désir (des personnages, par exemple, mais aussi de l'auteur, et du narrateur) s'encadre, et donc, une mise en rapport avec un narrataire de statut ambigu aurait comme effet la mise en question du désir dans le texte. Le désir ne peut se comprendre à moins qu'il se soumette à un dispositif où règnent les rapports hétérosexuels, définis, d'ailleurs, à partir de la primauté de l'homme. Le narrataire ambigu rend le dispositif ambigu aussi.

Dans le cas du panneau, la situation est encore plus complexe. Il n'y a aucun narrataire qui ne soit toujours et déjà la variante inexacte d'une position neutre et inexistante. Comme la peau de chagrin elle-même, le panneau devant la Maison Vauquer est mal écrit, mal lu, contre-écrit, contre-lu. Qui que nous soyons, nous qui définissons le monde par oppositions binaires, il y aura toujours des autres, toujours de l'autre, toujours ce qui reste, impossible à classifier, non générique. Il existe des individus dont les signes sont inexacts, marqués par l'ironie d'un système sémiotique qui admet (en français) deux genres, mais où d'autres existent quand même.

Si ce panneau décrit, il est inexact parce qu'il décrit un élément extérieur au système. Balzac nous offre un panneau – j'utilise le mot anglais – *queer*. En anglais, quand une ligne de sonde ou un fil de plomb n'est pas droit, on les dit *queer*. Balzac nous offre un panneau *queer*, et en plus, son panneau, de par son emplacement emblématique, rend le système *queer*, détraque ce système, introduit une dislocation et un décalage dans un système de significations qui est celui de la loi hétérosexuelle et phallocentrique.

La troisième scène d'écriture souligne de nouveau le côté impropre du panneau. Avec le panneau vient une statue représentant l'Amour, avec l'inscription voltairienne suivante sur le socle : « Qui que tu sois, voici ton maître : il l'est, le fut, ou le doit être » (III, 51). A qui la parole ? Qui adresse à qui ? Certes, ce sont les hommes et les femmes, les deux sexes qui sont interpellés, narrataires ou destinataires tout à

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

fait convenables. Et les autres ? Si on ne s'adresse pas à eux, le « qui que tu sois » est faux. Mais s'ils sont interpellés, le système ne marche plus, parce qu'il faut que ces autres soient marginalisés. Ces autres bouleversent la nature bivalente et le système de genres bivalent. Si ces autres sont interpellés, tout devient *queer*. Qui aimera Vautrin ? Qui est-ce que Vautrin aimera ? Et la personne aimée sera-t-elle homme, femme, ou autre ? Décidément, ce socle doit inquiéter le lecteur.

Et si nous l'acceptions comme une ironie de plus, une autre manifestation de l'opposition dialectique ? Pourquoi pas ? Balzac peut nous avoir joué un tour. Prenons les choses par un autre biais, précisément celui de l'inversion. Il y a chez Balzac beaucoup de cas d'hommes efféminés et de femmes masculines. Balzac emploie souvent des mots comme « féminin » et « efféminé » pour décrire ses personnages les plus sensibles, que ce soit ceux destinés à la réussite comme Eugène de Rastignac, ou ceux qui vont échouer, comme Lucien de Rubempré. Il utilise ces mots faute de mieux, car l'emploi est, à vrai dire, un contresens, un travesti du système qui tire le personnage vers l'autre, c'est-à-dire, son autre, la femme pour l'homme et vice versa. Mais l'adjectif tire le personnage vers les autres, le troisième sexe, l'homosexualité, l'inversion. A chaque personnage, donc, il y a deux altérités différentes et incompatibles : un personnage mâle a comme son autre un personnage femelle, un caractère féminin, ainsi que tous ces autres comme l'image négative de soi.

Par définition, donc, les personnages sont improprement catégorisés par genres, et par signes, appelés mâle ou femelle, masculin ou féminin, et toujours à tort. Disons que le seul qui soit catégorisé proprement, correctement, exactement, c'est Vautrin qui, en incarnation de l'altérité, serait, lui, le seul destinataire, le seul narrataire. Et le seul garant, celui qui détermine toute catégorie en ne participant à aucune.

Ce n'est pas tout. Si tout personnage montre un décalage potentiel entre sexe – mâle ou femelle – et genre – masculin ou féminin –, il y a toujours la possibilité que le décalage s'effectue, que tout personnage tombe dans l'incertitude du *queer*. Que Balzac ait déjà rendu le système *queer* de façon globale, nous le savons depuis un moment. Qu'il nous ait forcés, ses lecteurs impropres, dans une aporie entre la constatation et la performance, nous le savons aussi. Mais nous voyons qu'à chaque moment, dans chaque cas individuel, le rapport entre sexe et genre est forcément mis en question, que c'est déjà déconstruit, c'est déjà *queer*.

Altérité, travestissement

Ces trois scènes d'écriture nous ont montré que nous ne pouvons jamais être sûrs du destinataire, qu'il soit propre ou impropre. Considérons maintenant le cas du travesti, sémiotique par excellence. Parfois la situation est ambiguë pour des raisons littéraires : les vêtements de la Zambinella doivent rester dans l'ambigu pour ne pas trop annoncer aux lecteurs le dénouement de l'histoire. Ou bien, un personnage mâle, comme Henri de Marsay, peut se déguiser en femme, dans *La Fille aux yeux d'or*, pour des raisons d'intrigue. Mais plus généralement, pourquoi passer de l'homosexualité au travesti ? Ce n'est pas la même chose. Nous avons déjà vu que la confirmation de l'identité de Vautrin dépend de sa nudité, de l'absence de vêtements. On pourrait dire que le vêtement comme signe représente, lui aussi, le même problème de catégorisation sexuelle et générique, car c'est un système sémiotique à genres conventionnels qui portent une valeur à l'objet et à ce qu'il signifie. Comme nous l'avons déjà constaté, le système mutable du masculin et féminin chez Balzac qui

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

comprend l'efféminé ainsi que la qualité d'être masculine ou hommasse, déconstruit le système de catégorisation générique.

Le signe est déjà là que le travesti fera la même chose, car le langage du vêtement est très codé et très polarisé. Il devrait nous éclaircir, mais une fois de plus, Balzac se joue de ses lecteurs. Pensons également au début de l'intrigue d'*Eugénie Grandet*. Le neveu parisien, Charles, vient chez les Grandet, ignorant que son père s'est donné la mort et que son oncle, Grandet, ne veut point de lui à la maison. Il n'aime pas les dandys comme son neveu ; des Parisiens comme lui « sont quasiment des filles à marier » (III, 1078). Sa masculinité, comme celle de tous ceux de sa classe sociale, est douteuse pour les gens de province. Ce sont des êtres efféminés et sensibles, comme la servante Nanon l'a déjà remarqué : « ce monsieur est vraiment mignon comme une femme » (III, 1071). On n'a pas besoin de la sagesse de Grandet pour voir que le signe du masculin et le genre ne vont pas ensemble ; même une servante socialement analphabète et naïve s'en rend compte.

Ainsi Balzac établit-il une dynamique de comportement stéréotypé. Tout le monde sait qu'un homme est un homme et une femme une femme ; le dandy parisien est un affront à ce système bivalent. Nous pourrions dire que Grandet et Nanon représentent la tradition essentialiste qui connaît la vérité de la sexualité et du genre et qui sait qu'une telle vérité ne peut être occultée.

Nanon propose à Charles de l'aider avec ses malles, offre que Charles accepte : « Ma foi, je le veux bien, mon vieux troupier ! N'avez-vous pas servi dans les marins de la garde impériale ? » (III, 1071). Riant, Nanon ne peut pas croire ce qu'elle vient d'entendre : « Oh ! oh ! oh ! oh ! dit Nanon, quoi que c'est que ça, les marins de la garde ? C'est-y salé ? Ça va-t-il sur l'eau ? ». Pourquoi la prendrait-on pour un homme ? Elle se sait femme, elle a les signes convenables, et il est peu important qu'elle soit grande et forte ; c'est ce qu'il faut comme servante. Cette servante essentialiste n'en revient pas ; elle n'a jamais rencontré un constructiviste social parisien comme Charles. Lui qui sait que la masculinité se construit de signes de dandy : Charles ne se penserait jamais autre qu'un homme masculin.

Etant donné ses habitudes de Parisien, il lui faut une robe de chambre, « en soie verte à fleurs d'or et à dessins antiques » (III, 1072). La pauvre Nanon, qui croyait avoir des problèmes d'ouïe quand elle a cru entendre Charles la prendre pour un homme, ne peut maintenant en croire ses yeux. Ce n'est pas une robe de chambre, mais un « beau devant d'autel ». Quelque chose ni pour les hommes ni pour les femmes mais pour les autres. Comme la robe semble plaire à Nanon, Charles la lui offre : « Vous pourrez en faire ce que vous voudrez » (III, 1072). Nanon quitte Charles et une fois au lit, elle commence à rêvasser : « "J'aurais cette robe d'or ?..." disait Nanon, qui s'endormit habillée de son devant d'autel, rêvant de fleurs, de tapis, de damas, pour la première fois de sa vie, comme Eugénie rêva d'amour » (III, 1073).

Ce n'est pas mal. Il faut un dandy parisien pour convertir la Nanon essentialiste au constructivisme social, mais en même temps, pour la rendre femme. Elle qui n'a jamais pensé comme une femme, est maintenant, dans son esprit, habillée en femme. Ce qui fut promis à l'autel enveloppe son corps. Transformée, j'allais dire traduite ou travestie, de marin en femme, elle rêve enfin au féminin. Ce qui veut dire qu'elle aussi était autre à l'origine, ni homme ni femme, qu'elle n'est devenue femme qu'au moment où elle accepte les signes du féminin offerts par un homme, à qui ces signes appartenaient, signes de son impropriété en tant qu'homme, signes de son côté efféminé.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

En mettant ensemble ces trois détails qui sont la scène de reconnaissance de Vautrin, le panneau et la statue devant la Maison Vauquer, et la transformation de Nanon, j'ai voulu montrer jusqu'à quel point le système de la sexualité et du genre chez Balzac est toujours en train de se déconstruire. Balzac nous propose un monde où la sexualité et le genre ne sont jamais décidables, un monde où les signes de genre, faute d'être exclus ou marginalisés, se heurtent incommodément aux signifiés et aux référents. Dans un monde ostensiblement hétérosexuel, Balzac rend les positions d'adresse, de sexualité, et de genre tout à fait *queer*.

Je ne propose pas de lecture à la découverte de l'homosexualité dans chaque scène, chez chaque personnage. Je dis par contre que la structure du monde balzacien, qui dépend d'une économie de reproduction, est toujours et déjà faussée, traduite, ou travestie dans son altérité. Et que chaque signe, parole ou vêtement, pourrait en être le témoignage. Paris, nous dit Balzac, est un océan, jetez-y la sonde. J'ajoute, en conclusion, que cette sonde est toujours *queer*.

Lawrence R. Schehr
North Carolina State University

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Catherine Nesci

« L'œuvre de la mort » [1]

> La lisière, dit un proverbe, est pire que le drap. (*Ferragus*, p. 55)
>
> Nous sommes en dehors de toutes les lois ordinaires de la vie (*ibid.*, p. 100)

> L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons ; il vous dit : Va ! et vous lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète [2].

Telle est la réponse que Hugo adresse à l'acte d'accusation de la critique qui lui reproche de traiter un sujet « qui chevauche hors des *limites de l'art* » (p. 320). D'entrée, Hugo refuse à la critique le droit de juger l'œuvre d'art et revendique pour le poète une liberté totale. Rien n'est *a priori* exclu de la poésie : « Tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de cité en poésie » (p. 319). Le poète n'a aucun compte à rendre à la critique et l'art, tel que le définit Hugo, ne reconnaît plus aucune borne. En défenseur des prérogatives du poète, Hugo dessine l'autonomisation d'un art qui n'obéit plus ni aux limites du langage référentiel, ni aux codifications écrites par lesquelles l'espace social et national se marque sur l'espace physique et géographique. Se mettant en scène à la troisième personne, il se défend ainsi d'avoir outrepassé les limites de l'art : « Qu'il ne savait pas en quoi étaient faites les *limites de l'art* ; que de géographie précise du monde intellectuel, il n'en connaissait point ; qu'il n'avait point encore vu de cartes routières de l'art, avec les frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu » (p. 320). Au scénario transgressif que lui présente la critique, Hugo oppose une pratique du langage dont l'absence de limites extérieures annule l'idée même de franchissement des frontières. Le territoire du poète fonctionne sans marquages, bornes ou seuils imposés de manière externe.

Hugo hasarde ensuite une comparaison architecturale pour définir la littérature, la comparant à ces « belles vieilles villes d'Espagne » dont il décrit l'organisation spatiale : d'un bout de la ville à l'autre, de la fraîche promenades d'orangers à la mosquée orientale ; entre ces bornes qu'il décrit comme fluides, les labyrinthes d'édifices, les théâtres, les rues étroites, etc. Son recueil des *Orientales*, ce sera l'équivalent de la

1. Je cite ici l'exergue de la « préface » à *Madame Edwarda*, que Georges Bataille emprunte à Hegel : « La mort est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force », 10/18, 1973, p. 6. Je remercie Jeannine Guichardet, Max Milner, Brigitte Diaz et Didier Maleuvre de leurs généreuses suggestions. Les notes à *Ferragus* renvoient à l'*Histoire des Treize*, dans l'édition de Pierre Barbéris pour le Livre de Poche (1983).

2. Victor Hugo, « préface » de janvier 1829 aux *Orientales*, dans *Odes et Ballades. Les Orientales*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 319.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

mosquée, ceci n'ayant pas encore tué cela. L'art englobe ainsi le monde bien plus qu'il n'en constitue l'un de ses objets. Condensé d'art, la ville du Moyen Age configure, par ses dispositions architecturales, un territoire où les limites internes instaurent, entre espace et temps, une relation harmonieuse.

La transcendance, et non pas simplement le franchissement, des limites par laquelle Hugo signe son acte de langage inaugure le grand mouvement d'autonomisation de l'art moderne. C'est dans ce contexte que je souhaite réfléchir ici sur la limite balzacienne, en inscrivant celle-ci dans le souci obsessionnel que la condition romantique entretient envers les seuils, passages et transformations de tous ordres. Si l'Orient de Hugo rime avec enchantement – enchantement des signes et du monde dont la ville du Moyen Age propose une re-création compréhensive –, le désenchantement du monde balzacien témoigne, dès *La Peau de chagrin*, d'une obsession de la dette et d'un sentiment de deuil. Et pourtant le geste libertaire de Hugo et la contrainte de Raphaël de Valentin relèvent d'une même visée totalisante par rapport à l'art et d'un même désir de transcendance des limites.

Dans ce volume, José-Luis Diaz démontre clairement que si l'artiste romantique, à l'instar de Hugo, s'insurge contre les barrières et la sécurité qu'apportent aux « Bourgeois » bornes et espaces cadastrés, Balzac, de son côté, n'en établit pas moins des « enceintes imaginaires pour circonscrire son œuvre ». J.-L. Diaz expose ainsi avec bonheur toutes les formes que prend l'expérience de la limite dans l'univers balzacien, et qui répondent à un désir d'effraction. Mon interrogation vise surtout à comprendre pourquoi la figuration de la limite, la délimitation, structure le récit balzacien. La pensée restauratrice qui est à l'œuvre dans le premier roman balzacien, et dont Brigitte Diaz étudie ici même la dissolution dans les œuvres des dix dernières années, articule certes un héroïsme de la transgression. Ce qui m'intéresse ici, ce sont les stratégies expiatoires qui accompagnent, avec les scénarios transgressifs, le marquage des limites dans l'espace parisien, notamment. En étudiant les effets de clôture, les signes de démarcation et la présence d'une zone-frontière dans *Ferragus*, je mettrai à jour le dispositif de bordures et les passages de frontières qui rythment les expériences-limites des personnages et leur rapport à la mort.

La Frontière et la mort dans *La Peau de chagrin*

Je débuterai par le « point de vue de la mort » à partir duquel Balzac retrace le trajet de Raphaël de Valentin. Cette expression que Sartre appliquait à Flaubert décrit le paradoxe selon lequel s'effectue la restitution du sens : lorsque, comme Hegel, les romantiques rêvent d'achever l'Histoire en l'accomplissant en panorama, ils vouent aussi à la mort [1]. La Maison de jeu, au même titre que le magasin d'antiquités, est un lieu de totalisation. Et le magasin, à l'instar du tripot, est « domaine de la mort ». L'entassement muséographique présente le magasin sous l'aspect d'un cimetière où

1. Comme l'a admirablement démontré Claude Reichler, « Hugo déchiffreur de pierres », *Revista di Litteratura Moderne et Comparate*, vol. 39, no. 2 (1986), p. 135. Je suis ici Reichler dans mon analyse de *La Peau de chagrin*, et je remercie aussi Raymond Mahieu pour ses notes de cours sur ce texte balzacien. Pour la question de la mort, voir les 3 volumes de Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, « NRF », 1971-1972, notamment pp. 1488-1489 pour le rapport totalisation et néant ; et le livre premier du troisième volume : « La névrose objective ». Voir en particulier : « L'œuvre belle, par son existence même, manifeste le monde ; totale, elle invite à saisir par un ample regard totalisateur dont elle fournit elle-même le mouvement et le terme » (t. III, p. 116).

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

se dissout l'unité de la vie ; les objets dispersés proposent une totalisation thanatographique, inscrivant à la fois la perte d'une homogénéité physique et celle d'une continuité temporelle. Que l'entassement des curiosités fasse place à un rassemblement au fur et à mesure que Raphaël gravit les étages du magasin ne change pas l'interprétation de cette mise en perspective historique : de l'incomplétude achronique à l'achèvement chronologique, Raphaël progresse vers la révélation du savoir absolu qui lui fera miroiter les moyens de compléter la réalité fragmentaire, le bric-à-brac qui s'offre à lui.

L'ascension symbolique de l'inconnu s'effectue toutefois à partir du désir de suicide initial et de la perte d'homogénéité physique qu'affronte le jeune homme dès qu'il passe le seuil de la Maison de jeu. Le dépouillement rituel qu'impose la loi (enlever son chapeau) redouble la dépossession de soi qu'inflige le jeu [1]. On peut certes interpréter cette perte inaugurale comme un rite de passage, une mort symbolique avant une illusoire renaissance. J'y verrai pour ma part le double visage de la modernité que Balzac traduit par sa fiction restauratrice : d'un côté une absence de loi et l'effacement de l'autorité symbolique, de l'autre la menace d'une sur-loi arbitraire. La clause de l'hymne à Cuvier, aussi triviale qu'elle soit, annonce déjà la loi de Foedo ra ; la contemplation de l'« abîme sans bornes du passé » (p. 42) que permet le patient travail d'assemblage de Cuvier, cette « épouvantable résurrection » (p. 43), se clôt par une anecdote disparate, et pourtant révélatrice : « Déracinés du présent, nous sommes morts jusqu'à ce que notre valet de chambre entre et vienne nous dire : – Monsieur, Madame la comtesse a répondu qu'elle vous attendait ce soir... » (*ibid.*). De l'« infini sans nom », le Temps, que découvre le travail de Cuvier, nous sautons au moment de souffrance dans l'attente d'un rendez-vous énoncé par l'entremise d'un valet de chambre. Le trajet de Raphaël présente ainsi la condition romantique comme impliquée dans une Histoire où le désir provoque une division intérieure. C'est pourquoi la Peau symbolise et l'avenir de l'art et la loi du désir. Il est significatif que Raphaël pense marchander des objets d'art dès qu'il est sûr de sa mort prochaine (voir pp. 32-33). Le fantasme de totalisation qu'articule le bazar de curiosités trouve ainsi son accomplissement dans l'objet peau de chagrin. Telle la peau, le territoire de l'art va lui aussi se résorber au fur et à mesure que la science, de son côté, étend ses frontières. Le rétrécissement succède à l'expansion que fictionnalise le parcours ascendant au cours duquel Raphaël saisit par le regard, et dans la co-présence, la successivité des lieux et des générations dans l'Histoire.

Le « point de vue de la mort » est bien celui de la peau en ce qu'elle sert d'emblème à un fantasme de totalisation du donné lacunaire. Dans le désenchantement du Paris moderne, il incombe à l'écrivain de pallier la vacuité de la loi et d'endiguer la sur-loi qui menace tout individu. Il lui faut, dans le même temps, arrêter le sens et marquer les limites, ne serait-ce que pour les excéder. L'entreprise de l'artiste assure une restitution tout en ouvrant la voie à la transgression.

1. *La Peau de chagrin*, Livre de Poche, 1972 (texte de 1831). Voir pages 17-19, et notamment l'étonnante citation de Rousseau : « Oui, je conçois qu'un homme aille au Jeu ; mais c'est lorsque entre lui et la mort il ne voit plus que son dernier écu... » (p. 19).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

La Frontière et la mort dans *Ferragus*

Bien qu'en apparence beaucoup plus soumis que le Paris de *La Peau de chagrin* aux points de références précis et vérifiables qu'offre la physiologie des rues sur laquelle s'ouvre *Ferragus*, l'espace urbain n'en est pas moins délétère et entièrement placé sous le signe de la contrainte et, plus généralement, de la mort. Dès la deuxième phrase de l'incipit, le narrateur affirme que « nous sommes sans défense » face aux idées que nous imposent les rues (p. 27). L'espace urbain emprisonne de fait ses habitants dans un système quasi-labyrinthique où les codifications sociales ont pris la place du Minotaure. L'hécatombe vers laquelle s'achemine le récit, et qui fait de *Ferragus* le *Bajazet* de Balzac, relie essentiellement l'arrêt de mort qui guette les personnages, dès leur entrée en scène, à une expiation : Maulincour paiera de sa vie d'avoir voulu *tout* savoir; Mme Jules mourra de n'avoir *rien* dit; Ida, Justin, la douairière et baronne de Maulincour seront eux aussi emportés par cette violente opposition entre le projet totalisant du jeune aristocrate et la loi du silence imposée à Clémence par sa mère sur son lit de mort, puis par son père à la recherche d'une identité avouable, l'indicible conditionnant ici la possibilité du dicible.

Le sentiment de deuil qui émane de ce texte essentiellement funéraire exprime ainsi une obsession de la dette et donc une anxiété par rapport aux engagements et contrats qui lient l'individu au groupe, à un autre individu dans le rapport amoureux et/ou familial, et à l'état social. Même un personnage secondaire tel que Jacquet, qui restitue, à l'attention de Monsieur Jules, le sens de la lettre cryptée de Ferragus à sa fille, est décrit comme pris dans une double obligation puisqu'il paie sa dette et à la patrie (p. 120) et à Clémence (voir « sa dette de larmes », p. 152). Les contraintes qui pèsent sur les individus jouent le rôle d'obligations incontournables, tout en apparaissant dans la limite de leur effacement. C'est pourquoi, juste avant de mourir, Clémence est prise d'une étonnante logorrhée : n'étant plus tenue d'obéir à la loi du silence, elle « parla de son amour heureux, elle parla de son père, elle raconta les révélations de sa mère au lit de mort, et les obligations qu'elle lui avait imposées » (p. 144). Celle qui devait vivre dans le secret, sur le mode du manque, rentre alors dans le régime du plein. La saisie fragmentaire frappe aussitôt le fou des totalités que fut Maulincour, dont l'aspect monstrueux est décrit juste après les aveux de Clémence et juste avant la mort de celle-ci. Le jeune homme est passé de l'autre côté de la parole pleine, dans le régime de l'innommable : « douteux débris » (p. 145), il n'est plus qu'une « chose sans nom en aucun langage » (p. 144).

La double expiation de Clémence et de Maulincour qui leur fait, au moment de la mort, endosser une identité contraire à leur mode d'être tout au long du récit est à l'image d'un récit qui se nourrit sur le mode du « double bind », circonscrivant des limites tout en pointant le franchissement de ces mêmes limites. Ce qui ne saurait surprendre dans la mesure où le principe même des actions de tous les personnages est la transgression des frontières imposées, que ce soit par la codification sociale qui enjoint à Mme Jules de ne pas aller rue de Soly; par la puissance occulte des Treize qui trace une frontière invisible entre Maulincour et la société secrète; par la loi de confiance mutuelle sur laquelle repose l'entente du couple Desmarets; par la loi du silence que père et mère contraignent Clémence à observer[1]. Le texte multiplie pour-

1. Dans cette section, je suis de près les belles analyses d'Henri Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, pp. 189-212. Ici pp. 203-205.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

tant les signes de démarcation dans Paris, comme pour mieux souligner l'acte transgressif auquel chacun se livre : à la Seine, frontière naturelle que passe Ida (elle se noie au-delà de Neuilly pour ne pas finir à la Morgue, choisissant ainsi le lieu/non-lieu où son cadavre sera découvert) répondent les frontières artificielles que constituent les rues et qui séparent les sphères parisiennes. Et, comme le rappelle le narrateur dès l'incipit, les marques géographiques recouvrent des valeurs sociales et morales. Or, la clôture des mondes de Paris sur eux-mêmes est remise en question par les courses de Clémence à laquelle Ida et Maulincour emboîtent le pas. Mme Jules, en effet, délimite l'espace représenté qui, dans le roman, se modèle sur une topographie référentielle. Le dérèglement généralisé outrepasse peu à peu les interdits locatifs sur lesquels repose la conservation des différents groupes sociaux mis en présence dans *Ferragus*.

Plus qu'aucun autre texte de Balzac, *Ferragus* est linguistiquement affecté par le « double bind » susmentionné. Les troubles de l'ordre social, familial et conjugal, et surtout les contradictions entre ces trois sphères, se lisent dans la fréquence exceptionnelle avec laquelle certaines expressions paraissent et reparaissent dans le texte, véritables clignotants qui signalent les expériences-limites des personnages. J'en prendrai pour preuve une expression telle que « nez à nez », l'emploi du terme de « borne » et celui de « coin ».

La transgression qu'accomplit Maulincour peut se lire à travers la référence au terme de nez et à l'expression « nez à nez ». D'abord inclus dans un syntagme exprimant le contrôle que les flâneurs exercent sur Paris, dont ils sont les « amants » – « ils lèvent *le nez* à tel *coin* de rue, *sûrs* d'y trouver le cadran d'une horloge [...] » (p. 29, je souligne) –, le terme de « nez » est aussitôt employé pour signifier l'inverse : la perte de contrôle que le flâneur subit et le principe de réalité auquel son fantasme de la Parisienne doit faire face – « vous ferme la porte cochère au nez sans vous regarder » (p. 33). Au regard qui maîtrise et met à distance, succèdent bientôt la promiscuité des corps et le brouillage des distinctions sociales. L'expression « nez à nez » revient en effet à trois reprises pour souligner les rencontres fortuites que Maulincour fait dans la rue, et ce avec un personnage socialement inférieur à lui : le mendiant, alias Ferragus (p. 56), la portière de la maison (p. 63), Monsieur Jules (p. 96). Ce que recherche Maulincour est ce qui le dégoûtera très vite, l'intimité rêvée avec Mme Jules tournant à la promiscuité et l'indifférencié. Car ne faire qu'un avec Clémence, cela implique au vrai une fusion des identités qui provoque un véritable dégoût lorsqu'elle menace de s'accomplir, de manière oblique, par le biais de créatures ou objets immondes (mendiant et portière pour Auguste ; mère Gruget, cabajoutis et concierge pour Monsieur Jules, qui prend le relais de Maulincour hors course). Dans le même temps, la lisière qui protège l'être, le moi-peau, cette bordure tout à la fois invisible et palpable, se défait alors, laissant les personnages profondément vulnérables : Maulincour périra du poison que lui inocule Ferragus, alias baron de Funcal, à travers sa chevelure.

S'il est clair que le mélange des classes et des sphères sociales se solde par la mort, on peut voir que cette manière d'en finir déteint sur le mode d'être des personnages, qui vivent sur le mode de l'excès, dans l'imminence d'un passage à la limite, comme si l'œuvre de mort faisait son office dès l'incipit, poussant les Parisiens à risquer leur vie dès qu'ils font un pas dans la capitale où ils marchent, certes, mais hors de la vie. L'emploi du terme de « borne » est révélateur à cet égard. Du point de vue de l'amour et du travail, les Desmarets vivent sur le mode de l'absolu : Jules inspire une

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

« confiance sans bornes » à ses clients (p. 46), tout comme sa femme lui inspire une « passion sans bornes » (p. 45) et lui demandera plus loin une « foi sans bornes » (p. 93), qu'il ne pourra d'ailleurs lui accorder. Or, les premières révélations ont lieu grâce à des bornes, ces pierres servant de protection aux murs et aux piétons contre les carrosses ; elles symbolisent dans le texte des marques concrètes qui, normalement, empêchent d'aller au-delà, mais déclenchent toutefois le passage par delà la limite ainsi posée. Lorsque Ferragus apparaît à Maulincour sous un type nouveau de mendiant « en dehors de toutes les idées réveillées par le mot de mendiant » (p. 56), il est trahi par la contemplation d'un détail de son vêtement qui livrera à l'espion Maulincour un premier indice d'identification : du « pan de sa redingote qui frôlait la borne » (p. 59), l'observateur passe à la lettre d'Ida perdue par Ferragus. A nouveau, le mode d'être des personnages se projette dans l'espace urbain public tandis que l'absolu et la non-clôture (le « sans bornes » des sentiments et des échanges intersubjectifs) s'inversent topographiquement dans un signe de démarcation.

Histoire d'un coin

Quant au terme de « coin », il accroît l'approche de la limite dont les personnages font l'expérience, les faisant s'éloigner de la vie au premier pas qui coûte — « Voyager dans Paris est, pour ces poètes, un luxe coûteux » (p. 30). Dès le début, la rue Soly est donnée comme « la plus étroite et la moins praticable de toutes les rues de Paris, sans en excepter le coin le plus fréquenté de la rue la plus déserte » (p. 31), limite extrême de la rue, déjà appréhendée comme désert et non plus comme lieu de passage et de communication. Le premier pas que fait Maulincour dans cette rue le situe à l'intersection de plusieurs axes : il « tournait, à pied, le coin de la rue Pagevin pour entrer dans la rue des Vieux-Augustins, du côté droit où se trouve précisément la rue Soly ». L'entrecroisement des rues annonce la position limitrophe que prendra ensuite le jeune homme en se campant, en voyeur guettant l'interdit, à l'embrasure de plusieurs espaces. L'adresse que nous avons pour Ferragus, grâce à Ida, signifie aussi l'ubiquité de ce dernier, domicilié « au coing de la rue Soly » (p. 59). La lettre de la grisette, qui transgresse la démarcation entre le propre et l'impropre, est en elle-même une déclaration de passage à la limite : par sa lettre « sale » (p. 61), la grisette établit déjà un rapport à la mort sur le thème du sacrifice. Il s'agit bien pour elle de « mettre un terme à ses souffransses » (p. 61). N'écrit-elle pas à Ferragus : « avant que j'aie mis une barrier entre nous » (p. 62) ? Dès son entrée en scène, médiatisée par son écriture hors norme, Ida annonce la couleur funéraire de son parcours. Dans la description du type que représente Ida, le narrateur en fait un personnage doué d'ubiquité, venant de nulle part et promouvant la promiscuité, comme si la grisette incarnait le mélange des classes et l'excès de publicité qui va atteindre Mme Jules et signer sa chute.

Point de jonction, angle, le coin devient très vite marque d'éclatement et de désunion, comme dans la notation relative au couple Desmarets revenant de la soirée chez le Préfet, ce terrain neutre où les deux sociétés de Paris peuvent se rencontrer : « C'était la première fois que Jules et Clémence se trouvaient ainsi chacun dans leur coin » (p. 84). Le coin symbolise aussitôt la fragmentation de la parure féminine, la dissociation des détails dont l'harmonie était le secret de Clémence et de sa féminité. En revanche, celle qui ne sait pas voiler le mystère disperse les ornements : « la jolie femme encombre tous les coins » (p. 88). Cette dispersion est la prémisse du

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

deuil de l'amour des Desmarets en ce qu'elle fait pressentir le franchissement de cette barrière sacrée qui séparait la chambre à coucher du reste de l'appartement, et, au-delà, de Paris, de l'espace social.

A partir du moment où Ida fait effraction dans l'hôtel Desmarets en criant, le texte ne se nourrit plus que de cris : cri de la plume de Jules écrivant son testament en pleine nuit, tandis que Clémence s'évertue à ne pas faire « crier la porte de communication » (p. 111), « cris de l'innocence » de Clémence, dans cette même page, qui quémande un délai à son mari ; cri de la mère Gruget, qui interrompt la scène de voyeurisme de Jules épiant sa femme (p. 138), et j'en passe. La messe funéraire en l'honneur de Clémence est un concert de cris (cris d'angoisse, cris de Terreur, cris de l'enfance, pp. 154-155) clamant la douleur, la communication entre vivants et morts, la vie posthume. Les cris ouvrent le langage à l'excès, à l'expression-limite, tel ce testament que rédige nuitamment Monsieur Jules. Parole de fin et parole sur la fin, au même titre que la lettre posthume de Clémence à son époux, le testament est aussi une parole de mort, tel le cri qui est parole hors du corps au moment où le corps semble s'éloigner de la vie, comme prêt à passer le seuil de la mort.

Il faut donc prendre au sérieux le seuil du texte, cette physiologie des rues qui l'inaugure, car elle prélude à l'œuvre de mort à laquelle est attelé le personnel du roman. Ce n'est pas impunément que les personnages, en marchant, enchevêtrent les lignes de séparation, de délimitation ou d'opposition qui ordonnent l'espace urbain. Ce faisant, ils altèrent, au péril de leur vie, le dispositif de bordures qui subordonnent et séparent les êtres et les corps. De plus, les codifications sociales qui se projettent sur l'espace parisien, comme autant de limites internes contraignantes mais néanmoins outrepassées, transforment le texte en frontière, lieu où se marquent les antithèses mais territoire médian où elles finissent par se résoudre [1].

C'est bien ce que démontre avec force le dénouement du récit dans lequel s'explicite clairement le rapport entre « point de vue de la mort » et restitution du sens/des cendres. Après que le père mourant a rendu « invita lege », malgré la loi, les cendres de sa fille à Monsieur Jules, le récit se clôt par ce qui a tout l'air d'un nouveau départ et apporte pourtant la troisième pointe du triangle de la mort qui corsète Paris. Après le Père-Lachaise, d'où Jules porte un regard distancé et unifiant sur Paris, après le village de Neuilly où Ida est inhumée dans la fosse commune, intervient le passage par le bas, en direction de la barrière d'Enfer. L'esplanade de l'Observatoire, « d'où l'on domine Paris » souligne le narrateur (p. 171), est une zone frontière, bordure où se marquent les oppositions, mais aussi espace médian où celles-ci sont annulées, « espace sans genre, espace neutre dans Paris » (p. 170). Condensé du monde et des antithèses qui le structurent, il est aussi « désert » : « En effet, là, Paris n'est plus ; et là, Paris est encore ». Et cet espace double, parisien et non parisien, s'avère aussi l'espace aléatoire du jeu de boules.

Planté, voire gisant, dans cette zone-frontière, tout à la fois limitrophe et médiane, Ferragus, dans sa dernière incarnation, apparaît comme un vivant-mort ou un mort-vivant, « Melmoth » parisien semblable « à un premier volume de roman dont la fin nous échappe » (p. 170). Etre fossile dans lequel intersectent tous les règnes (animal, végétal, minéral), sis à l'embrasure entre le « n'être plus » et « l'être encore », Ferragus débris humain est en même temps comme le « génie fantastique du

1. Voir les analyses de l'antithèse de Barthes dans *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, pp. 32-33, et 71-72.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

cochonnet » (p. 172). Il représente donc le centre vers lequel les boules s'orientent et se mesurent l'une par rapport à l'autre. Mais centre désincarné, muet, refusant la moindre variation. Sens et annulation du sens se conjuguent dans cet être-limite, dans celui dont la puissance occulte autorisait naguère toutes les restitutions. En tant que puissance organisatrice, établissant des tensions, Ferragus indique que le jeu auquel se livrent les victimes de Paris se poursuit jusqu'à la mort, jusqu'à la résolution des tensions qui impliquent un affrontement violent à la limite.

MARCHEZ, POSTILLON

Entre l'établissement des tensions et la résolution de celles-ci, le texte a toutefois progressé vers la constitution de liens liant les ensembles fragmentaires de Paris. Derrière le blocage absolu vers lequel s'oriente le texte se poursuit une visée totalisante que résume fort bien la vision lointaine que Jules porte sur Paris depuis le Père-Lachaise. Le cimetière apparaît alors comme un espace de totalisation en bordure de Paris, mais espace organisé sur le même mode que la capitale. L'espace de Neuilly où vient s'échouer le corps d'Ida est aussi donné comme lieu où s'effectue une bien étrange totalisation :

> Le bruit de cet événement [la trouvaille du corps de la grisette] se répandit avec la promptitude télégraphique particulière aux pays où les communications sociales n'ont aucune interruption, et où les médisances, les bavardages, les calomnies, le conte social dont se repaît le monde ne laisse point de lacune d'une borne à une autre (p. 167).

Le langage, dans la version dégradée de sa fonction sociale de communication, a pour but de totaliser lui aussi, de combler les lacunes sur le mode simultané (d'où la référence à la télégraphie) tout en démarquant les distinctions nécessaires au sens (« d'une borne à une autre »).

Les deux premières pointes du triangle de la mort manifestent, quoique sur un mode différent, un même rapport à la mort où la circonscription des limites joue un rôle essentiel. Au Père-Lachaise, « enceinte divisée comme un damier » (p. 165), le concierge représente la loi et empêche le transfert de Clémence hors du cimetière. A Neuilly, le corps d'Ida, corps étranger charrié par la Seine, est jeté « dans un coin parmi des ronces et des hautes herbes », en corps qui excède les lois du village et de l'église. Le troisième espace, lieu-frontière, semble ouvrir les deux premiers espaces voués à la clôture : le jeu de boules, irraisonné, est à l'image des joueurs que le texte représente comme « insurgés » et qui prescrivent leur loi au postillon conduisant la voiture de Jules. Après ce temps d'arrêt, le cri final de Desmarets est un cri qui excède, qui brise la clôture et incite au mouvement à partir du lieu frontière, vers l'ailleurs : « Marchez donc, postillon ! cria-t-il » (p. 173). Il n'est que le dernier pas qui coûte.

Le passage des deux premiers espaces au troisième est médiatisé par la restitution des cendres, geste de Ferragus démontrant, malgré la loi, que tout système clos peut être ouvert, et que la structure, comme l'a bien montré Henri Mitterand, a un avenir grâce au jeu, donc grâce à l'illimitation de ses limites [1]. C'est pourquoi, sur la fin, le texte ne semble plus pouvoir assurer cette frontière « qu'est la ligne de passage de la mort, celle qui sépare le mourant de l'au-delà de la vie », comme l'écrit Jacques Derrida [2]. La clôture institutionnalisée des attitudes devant la mort et la sépulture fait

1. Art. cit., p. 210.

2. *Apories. Mourir - s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 1996, pp. 87-88.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

place à la traversée des frontières dont témoignent la survie et même la revenance de Ferragus, dans une sorte de vie posthume qui inflige un contretemps à Jules Desmarets muni de « ses » cendres. Le père mourant, quant à lui, n'en finit pas de mourir, fidèle à son jeu de disparitions et de reparutions, de morts annoncées et de renaissances intempestives.

L'art n'a-t-il donc rien à faire avec lisières, menottes et bâillons, comme le voulait le jeune Hugo des *Orientales* ? Le Paris désenchanté de *Ferragus* inscrit pourtant toutes ces formes de limites, avant de les compromettre. Aveu différé, transgression et trahison y peignent un exercice de la parole dans lequel le secret de la naissance, plus ou moins divulgué au travers de révélations incomplètes, ne saurait être gardé. Le dévoilement de l'identité du père, tantôt chiffrée tantôt déguisée, entraîne les personnages dans une œuvre de mort, véritable « principe de ruine » [1], où se défont précisément les lignes de séparation et d'opposition ordonnant l'espace social. Pour raconter cette histoire, le narrateur, dans la « préface » à sa trilogie, s'avoue obligé de respecter « certaines convenances » (p. 18) et d'obéir aux « lois de la narration » (p. 19) ? Est-ce à dire qu'il reconnaît des bornes à l'exercice de sa parole sur les Treize, ces êtres sans limites et sans lois ? Ou plutôt qu'il doit poser des limites afin de mieux les enfreindre, à l'exemple de ses héros de la transgression, comme le montre ici même José-Luis Diaz ? Peut-être faut-il prendre en compte le véritable « parasitage » qui est à l'œuvre dès le moment où Balzac met en route son projet totalisant, la restitution du sens allant de pair avec ce « point de vue de la mort » dont je viens d'esquisser les contours [2]. Que, dans son étude du dernier roman balzacien, Brigitte Diaz évoque à plusieurs reprises *Ferragus* me paraît aller dans ce sens. Au même titre que l'art hugolien, qui se déclare dès l'origine hors de toutes limites, le roman balzacien vise, dans son œuvre de la mort, l'absolu de l'art moderne, et au-delà, l'excès « comme cela même par quoi, comme l'écrivait Bataille, l'être est d'abord, avant toutes choses, hors de toutes limites » [3].

Catherine Nesci
University of California, Santa-Barbara

1. Voir à ce propos Derrida, *op. cit.*, p. 129.

2. Voir mon *La Femme mode d'emploi. Balzac, de la* Physiologie du mariage *à* La Comédie humaine, French Forum Publishers, 1992, pp. 208-11. Et William Paulson, « De la force vitale au système organisateur : *La Muse du département* et l'esthétique balzacienne », *Romantisme* 55 (1987), pp. 33-40.

3. Notes de la « préface » à *Madame Edwarda*, p. 12.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

Aline Mura

Aux frontières du dicible

La nouvelle de Balzac intitulée *Adieu* met en scène une femme devenue folle, à la suite d'un choc violent. Publiée en 1830 en tant que récit soldatesque, puis classée dans les *Scènes de la vie privée* sous le titre *Le Devoir d'une femme* en 1832 avant d'appartenir aux *Etudes philosophiques* en 1834, elle ne cesse d'inquiéter et d'interroger le lecteur aussi bien que le critique. On choisira de repérer les incidences de ce choix thématique et générique sur l'agencement du récit, le statut des personnages et la poétique particulière qu'elle induit. Force est de reconnaître que le romancier menace les limites qui séparent les séquences narratives, le silence et la parole, la folie et la raison.

En 1978, Shoshana Felman, dans *La Folie et la chose littéraire* [1], propose une lecture originale de ce petit roman : elle met en particulier l'accent sur la fragilité de l'identité féminine et sa propension à se constituer aux confins de la déraison et du langage. Dans le prolongement de cette étude, il se dégage – semble-t-il – l'esquisse d'une poétique des limites s'articulant autour du dispositif narratif et de la constitution du sens.

Mise en péril du cadre narratif

En effet, le modèle suivi est celui de la structure enchâssée : c'est un schéma classique de la nouvelle que l'écrivain se propose d'observer ; il s'assigne des limites qu'il s'ingéniera ensuite à ne pas respecter. Un récit encadrant relate l'épisode inaugural de la partie de chasse entreprise par le colonel Philippe de Sucy et son « vieux camarade de collège » (X, 974), le marquis d'Albon ; les deux chasseurs aperçoivent « une sauvage thébaïde » (X, 977) habitée par une étrange femme qui n'est autre que la comtesse de Vandières, la femme aimée par P. de Sucy : l'évocation rétrospective par le médecin de la déroute de la Bérésina et du parcours de la comtesse devenue folle fait l'objet du récit encadré. La dernière étape reprend la narration interrompue et expose les projets conçus par le colonel pour ramener Stéphanie à la raison, huit ans plus tard. Celui-ci procède à une reconstitution de l'épisode militaire qui enleva la raison à la jeune femme : il obéit en cela à une logique de la représentation, à l'œuvre dans l'écriture.

Or, cette restitution du passé dérange la disposition canonique de la mise en abyme : il y a interférence entre les deux récits et brouillage de leurs frontières habituelles. La mise en scène d'un « souvenir vivant » (X, 1012) dans un autre site, la forêt de l'Isle-Adam, menace le choix narratif liminaire.

1. Paris, Seuil, 1978.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

De surcroît, la fin du récit secondaire est marqué typographiquement par un tiret [1] ; or, il se prolonge dans le récit principal. Le détour analeptique s'interrompt — quelques lignes plus loin — avec le silence méditatif du narrateur.

Une reprise spéculaire de la narration ainsi que le dépassement du cadre fixé tendent vers la négation de la structure initialement choisie. Le romancier ne pose des limites que pour les mieux transgresser, parcourant ainsi tout l'espace dans l'exercice d'une liberté conquérante.

Le texte présente un autre exemple de dysfonctionnement : l'hypertrophie du dénouement qui se déroule en deux temps. Par cette clôture redoublée, les limites diégétiques se trouvent fragilisées. Ainsi l'ultime parole de la femme et sa mort ne sauraient-elles clore le récit qui se poursuit jusqu'au suicide de M. de Sucy. Il ne s'agit pas d'un épilogue mais d'un rebondissement nécessaire de l'histoire. Il ne s'agit pas non plus d'une opposition entre le statut de l'homme et celui de la femme [2] mais d'un conflit entre le pouvoir du discours (ou les actes qui en tiennent lieu) face à celui de la parole. La Raison contre la démence et le recours tardif à une parole sensée, qui ne fait que répéter une parole prononcée dans une sorte de folie psittaciste... *Adieu*...

Les frontières du récit semblent mobiles : un lieu intermédiaire s'interpose qui sépare le texte du hors-texte, la parole de son amenuisement. Il est difficile de nommer la fin du texte, définie par Guy Larroux comme « une zone plus ou moins épaisse et reconnaissable, celle-là même qu'on baptise souvent du nom de "clôture" » [3]. Cet espace délimité par la mort de Stéphanie et celle du comte correspond à une *clausule* [4], selon le mot de Philippe Hamon. Mais, loin de tomber dans « un balisage forcené du texte » [5], il faut au contraire regarder ce flottement comme un signe pertinent et délibéré. Stéphanie et Philippe meurent successivement de ce passé trop présent, de cette déchirure trop vive encore.

Le texte s'interrompt sous l'effet d'une fracture : il s'est ouvert sur la blessure du souvenir de la guerre surgi de l'espace du champ de bataille ravivé ; il a accueilli l'épouvante de la mort et de la folie en son sein. Le paradigme de l'horreur au superlatif est omniprésent dans la nouvelle.

La dislocation ainsi produite ne peut que se répercuter, rejetée sur les bords du texte, en deux temps, pour l'un et pour l'autre, la femme puis l'homme. Chacun son dénouement, chacun sa folie. Il n'y a pas de *coupure* narrative mais un bégaiement de l'histoire qui diffère sa fin pour mieux inscrire l'effroi du silence dans les mots.

En somme, il s'agit moins de chercher des limites que les modalités de leur dépassement.

Penser la limite dans le système balzacien consisterait aussi à montrer comment s'affrontent le désir récurrent d'unification et la présence continue de fragments. Fracture du texte – dans le découpage prévu et revu des séquences temporelles, les fluctuations de l'excipit – liée à celle du sens inscrite dans les dérives discursives et psychologiques.

1. Voir X, 1001.

2. Conformément à la thèse de Shoshana Felman, *Op. cit.*

3. Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », *Poétique*, 98 (1994), p. 251.

4. Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, 24 (1975).

5. Guy Larroux, art. cit., p. 252.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

La contagion de la folie

La nouvelle oppose les paradigmes de la raison et de la folie. Elle délimite des espaces qu'elle ne cesse dans le même temps d'entrecroiser. Philippe veut, à l'aide du médecin, faire recouvrer la raison à la femme aimée devenue folle. Il a recours, pour ce faire, à une reconstitution rétrospective qui passe, aux yeux de la société, pour « une folie » (X, 1011). A plusieurs reprises, il perd ses repères. Serait-il contaminé par la folie, se demande même son compagnon ? « Vous ne comprenez plus le français ? Vous avez sans doute laissé votre esprit en Sibérie » (X, 974), ironise-t-il. Aurait-il contracté « sa terrible maladie » (X, 984) ? Le colonel s'enferme dans le silence, pleure et pâlit quand il constate l'état dans lequel se trouve Stéphanie. « Deviendrais-tu fou ? » (X, 1003) s'inquiète même son ami le magistrat. Quant au médecin, il va jusqu'à dire : « il est insensé, et toi ? Tu n'es que folle » (X, 1008). Le jeune homme s'évanouit et finit par se donner la mort. Sous l'effet du désir amoureux, Philippe renonce aux signes convenus de la passion : il communique par gestes, il mise sur la mélodie de la voix ou la mémoire des images. La folie contamine le discours et le dépouille de ses fonctions habituelles. Le processus est enclenché... Le lecteur apprend, dans le récit encadré, que le comte de Vandières a lui aussi perdu la raison, il est retombé en enfance sous la violence du choc.

Il n'y a pas à notre avis de frontière étanche entre la folie de la femme et la raison de l'homme mais une incertitude contagieuse qui parcourt le texte. La folie n'est-elle pas intrinsèquement débordement, dépassement des limites ? Elle progresse de proche en proche puis outrepasse cette limite même, n'épargnant que le narrateur et le narrataire diégétiques : ceux-ci mesurent les ravages de la folie – qu'ils tiennent encore à distance ; référents impuissants, ils tentent d'assembler les éléments épars du récit et les bribes incohérentes du langage. Dans *Adieu*, la parole folle a ouvert la brèche à des forces délétères qui atteignent les discours les mieux assurés de la raison ; les limites sont franchies et un dispositif subversif se met en place. Le langage est renvoyé à sa fonction de signifiant : des sons répétés et dérisoires, des cris étouffés ou hurlés se succèdent, installant une logique de la rupture. Ainsi en est-il de Louis Lambert, dans le roman éponyme, qui répète à l'envi, à la fin de sa vie, ce message sibyllin : « Les Anges sont blancs » (*Louis Lambert*, *Etudes philosophiques*, XI, 682). Détaché de son contexte, l'énoncé est de fait vidé de son contenu : dans la perspective swedenborgienne, il retrouverait sa pertinence. De même, l'« Adieu » prononcé sur la rive de la Bérésina n'était que trop sensé. En somme, la folie balzacienne réside moins dans la perte de la raison, que dans l'usage partiel de la parole et des repères énonciatifs qui l'accompagnent.

Le fou/l'artiste

Résolument située du côté de la démesure, la folie a aussi quelque chose à voir avec le génie.

La destinée de Louis Lambert en est la preuve. L'intensité des « visions » qui s'offrent à lui et la découverte de la matérialité de la Volonté, de la Pensée et des Sentiments le plongent dans un quasi-mutisme. C'est encore une « vision » qui permet au peintre Frenhofer d'achever le chef-d'œuvre fatal. Transfiguré par sa quête, l'artiste franchit une limite, celle du réel : « Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre » [1].

1. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, X, 415.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Dans *Adieu*, il n'est pas question d'art mais de dérèglements liés à un choc psychologique. Le discours de la raison a cédé la place à une succession de voix sporadiques et décalées, de silences pathétiques. La parole de la femme – entre aliénation patente et lucidité extrême – s'apparente toutefois à la vision de l'artiste, celle qui précède la construction du récit, l'avènement de l'écriture. Geneviève, sorte de double parodique de la comtesse, pressent le drame final : « [M. Fanjat] avait rencontré plusieurs exemples de l'esprit prophétique et du don de seconde vue dont quelques preuves ont été données par des aliénés » (X, 1012 ; nous soulignons). Sous la forme d'une incidence proleptique qui va à l'encontre de l'organisation globale du récit, l'écrivain réitère allusivement ses discours programmatiques et didactiques. Quant à Stéphanie, elle retrouve le passé dans toute son atroce vérité. L'exercice de cette faculté mystérieuse fait recouvrer à la comtesse, l'espace d'un instant, la raison ainsi que la parole : elle est capable de faire, à l'instar de l'écrivain, de l'illusion une réalité ; elle outrepasse les bornes habituelles de la représentation et de la temporalité, elle se situe du côté de l'unité – ou mieux – de la fureur analogique.

Or les contraintes du discours et de l'écriture génèrent la discontinuité, le morcellement même. Fulgurance de la pensée (on connaît la formule de Louis Lambert : « Penser c'est voir » – (XI, 615), qui pulvérise les frontières de dicible et du *logos*, qui fond et confond tout dans un désordre harmonieux [1] au lieu de séparer. Ainsi, pour l'écrivain – chercheur d'absolu – ou pour la femme extra-lucide – après avoir été démente —, une vision totalisante du référent s'impose-t-elle qui se dissipe immédiatement :

> un tremblement convulsif se communiqua des pieds au cœur. Puis ces phénomènes, qui éclatèrent en un moment, eurent comme un lien commun quand les yeux de Stéphanie lancèrent un rayon céleste, une flamme animée (X, 980).

Les derniers instants de Balthazar Claës sont de cet ordre-là [2]. Au delà des limites rationnelles, il y a la révélation du Sens qui se consume presque instantanément dans le silence de la mort : « Tout à coup ses pleurs se séchèrent, elle se cadavérisa comme si la foudre l'eût touchée », et dit d'un son de voix faible : « Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu ! » (X, 980).

Le romancier explore dans ce texte un sujet doublement tabou : il donne la parole à une femme sujette aux visions, victime d'une méprise et il montre, dans une clausule, un homme – un colonel de surcroît – exposé aux égarements du désespoir. Si « les femmes semblent liées au silence et à la folie » [3], comme l'assure S. Felman, les hommes – colonel ou artiste – ne sont pas totalement épargnés...

Et le texte, où s'arrête-t-il ? Où s'inscrit sa limite ? Comment et combien de temps maintient-il cette suspension de la raison, ces funestes paroles en équilibre sur un vertige, cette écriture du presque rien ?

1. Voir X, 980 : « Ici, tout est harmonie, et le désordre y est en quelque sorte organisé ».

2. *La Recherche de l'Absolu*, X, 835 : « Son visage s'anima d'un esprit de feu, un souffle passa sur cette face et la rendit sublime, il leva une main crispée par la rage et s'écria d'une voix éclatante le fameux mot d'Archimède : Eurêka ! ».

3. S. Felman, *op. cit.*, p. 154.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Entre rupture et continuité

La folie est du côté de la fracture : elle juxtapose les instants, les prive de cohérence ; elle accumule les phonèmes sans les relier toujours à une signification ou elle plonge dans le mutisme ceux qu'elle atteint. Mais elle est aussi du côté de l'illusion analogique. Toujours en porte-à-faux, elle se situe à la limite de l'un et de l'autre. La raison – et l'écriture qui s'en fait par intermittence l'écho – recherche au contraire les relations entre les éléments, la cohésion de l'ensemble. Autrement dit, la folie et le roman entretiennent des relations complexes avec le fragment et la totalité mais ne suivent pas le même parcours. Stéphanie – image approximative d'un lecteur complaisant – confond la fiction et la réalité du champ de bataille mais elle méconnaît jusque là son amant lorsqu'il réapparaît. Elle ne saurait viser l'unité puisque sa mémoire ne passe pas par le langage : elle la rencontre sous l'effet d'un nouveau traumatisme. Il incombe alors à l'écrivain de mettre en récit ces trajets et contraintes contradictoires : désir d'unification, transe analogique d'une part ; discontinuité obligée de l'écriture, discordances inhérentes à l'amnésie d'autre part. Le tracé des limites – tant narratives que conceptuelles – est désormais sinueux.

Une œuvre romanesque circonscrit nécessairement des espaces qui se modulent au gré de la pulsion pathologique décrite ici. Pratiquant des effets de reflets et autres redondances, la nouvelle joue avec les frontières : elle les dispose, les déplace ou les contourne. D'autres textes balzaciens tels que *La Muse du département* ou *Béatrix* misent plus nettement – et ce d'un point de vue structurel et génétique – sur une composition en mosaïque et s'efforcent d'estomper les coutures sans les effacer complètement.

Le texte d'*Adieu* ne connaît pas cette élaboration laborieuse mais il montre ses décalages dans la brisure d'un cadre (le récit premier et la clausule faisant des incursions dans le récit second par le biais d'anaphores, d'allusions et autres reprises). Il fragmente, il sépare, il cultive l'hétéroclite pour mieux en réunir les éléments puis les disjoint à nouveau et ainsi de suite pour différer la fin, pour éluder la limite. Il oscille peut-être tout simplement entre le discours contraint du réalisme et l'hésitation du discours fantastique : l'appartenance successive aux *Scènes de la vie privée* et aux *Etudes philosophiques* confirme l'ambiguïté.

Les interstices du silence

A l'évidence, cette nouvelle laisse une impression d'étrangeté et de confusion : la perte des repères contamine le langage, l'agencement du récit, sa réception. Le lecteur assiste à la représentation paradoxale du vide au sein de l'écriture sous la forme de silences répétés qui redistribuent les unités narratives. Il se heurte au mutisme des personnages saisis d'effroi devant la violence d'événements (figurés par le biais d'hypotyposes) qui déclenchent l'aphasie (la litote) : « Il respecta le silence de son ami [...] accablé sous le poids du souvenir. [...] Ils continuèrent à marcher en silence » (X, 976). Quant à Stéphanie, elle est frappée d'amnésie et d'aphonie, exceptés quelques cris et un seul mot. Lucide, elle se tait encore : « Elle se recueillit, regarda d'abord vaguement cet étrange tableau » (X, 1012). Le paysage est à l'unisson de cette douleur muette : « Le feuillage de quelques arbustes froissés retentit dans le silence. [...] La terre resta silencieuse » (X, 979). Le silence se colore au gré de l'intensité des émotions : il est question, à la fin du récit, successivement, du « silence et de la paix de ce champêtre asile » (X, 1008) et du « cri perçant [qui] retentit dans le silence de la nuit » (X, 1011). Peu de paroles émanent de Philippe ou de Stéphanie

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

mais des cris, une mélodie, un soupir, un sourire. Ainsi en est-il de quelques personnages de L.-R des Forêts comme « le bavard » ou l'enfant [1]. Le silence entrave et relance le dialogue tout à la fois; il le diffère et le remplace, modifiant ainsi les limites intradiégétiques. Il sert de démarcation entre l'épisode de la Bérésina reconstituée et la reconnaissance de l'affreuse vérité. Il trace une frontière entre le passé de Stéphanie – restitué dans le récit enchâssé – et sa vie actuelle de femme dépourvue de féminité et de raison : « L'oncle [...] se tut pendant un moment » (X, 1002). Il est à la fois toile de fond permanente et ponctuation du texte entre les divers changements scéniques et psychologiques. Respiration ténue de l'écriture, faire-valoir sous-jacent de son sens, le silence est un signe, le silence est une présence; il est ce qui souligne et encadre les temps forts de la narration.

Outre le silence du hors-texte, la torpeur des personnages et l'interruption du récit confèrent à la nouvelle *Adieu* sa singularité. C'est là probablement la marque la plus forte que la folie imprime au discours : elle superpose un autre langage – syncopé, destructeur – qui réorganise le récit et redistribue le sens. Le mot même d'« Adieu » qui scande la nouvelle ne congédie-t-il pas sans cesse le personnage et le lecteur, ne menace-t-il pas la survie du texte ? A moins qu'il ne le fonde, sur un autre registre !

> L'écriture ne brise pas l'attente. Elle s'entretient avec le silence [...] Les mots se plaisent à l'écouter. Ils envient sa patience, et ce qu'elle recèle de musiques et de voix [...]. Les phrases s'alignent ainsi afin de résorber un vide qu'elles ne cessent de creuser [...]. La vie s'éloigne peu à peu; écrire est toujours un adieu [2].

Dans cette tentative insistante de dépassement des limites, indissociable d'une recherche différée de l'unité, il est possible de déceler les traces d'un silence tenace jamais *apprivoisé* – au même titre que la femme folle plongée dans une hébétude animale. Il convient de suivre les méandres d'une quête qui ne mène pas à un au delà du texte, du discours, de la raison mais qui dit l'impossibilité de le dire et la perméabilité des frontières. Un trouble de la limite – à l'instar du trouble de la perception – affecte le texte balzacien.

Pour lire Balzac, peut-être faut-il se tenir à *la lisière* du diégétique et de l'extra-diégétique, sur le bord du cadre.

Aline Mura
Université d'Amiens

1. Nous nous permettons de renvoyer à notre article intitulé « La Voix des personnages dans *Le Bavard* de L.-R des Forêts », dans *Roman 20/50*, décembre 1994.

2. Jean-Michel Maulpoix, « L'Ecrivain imaginaire », *Mercure de France*, 1994, pp. 42-43. Nous soulignons.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Anne-Marie Baron

Entre la toise du savant et le délire du fou

Au sortir de l'adolescence, Balzac est en pleine crise d'identité. Le voilà donc qui se lance, avec la fougue de la jeunesse, à la recherche de sa vérité. Ambition philosophique, attestée par les premiers essais ? Peut-être. Mais on peut penser qu'il est surtout, à ce moment précis, en proie aux grandes interrogations, naturelles à son âge, sur son avenir, sa vocation, ses capacités. Toutes les questions philosophiques qu'il pose ont un rapport troublant avec lui-même, et semblent relever d'une obsession toute personnelle. Car la force de son intelligence, sa mémoire, doivent probablement l'inciter à d'immenses projets. Est-il à la hauteur de ses ambitions ? Les étonnantes facultés qu'il découvre et expérimente en lui-même font de lui un être inadapté. De là la question clef : est-il un être normal, un fou, un monstre ou un génie ? Le génie est-il une maladie ou un privilège ? Où est la frontière ? Les premiers essais romanesques montrent bien cette interrogation essentielle et ces rêves de gloire, si difficiles à réaliser dans le cercle étroit de la vie privée. « Je prends mon désir pour du génie ! », écrit Del-Ryès dans *Sténie*. Tandis que le narrateur d'*Une heure de ma vie* se demande si son livre va « comparoir au grand tribunal de la postérité ». Un constat s'impose : ces essais philosophiques révèlent tous la même obsession, le besoin d'une intime conviction, d'une certitude concernant sa propre vie et la légitimité de ses projets intellectuels.

Essai sur l'entendement

La première grande recherche est destinée au projet d'un *Discours sur l'immortalité de l'âme*. Avec « l'élan d'un honnête homme désolé de voir la vérité méconnue », Honoré entame une chasse aux erreurs et aux illusions métaphysiques. Platon est sans doute sa première source. Au *Phédon*, il emprunte l'idée que l'âme, exempte de corporéité, est pure et sans mélange. Mais le *Phèdre* soutient qu'elle est composée. Comment concilier ces deux affirmations ? Comment concilier matérialité et immortalité ? En tout cas, entre les deux sortes d'immortalité, celle de l'âme qui suppose la résurrection et celle de perpétuer sa mémoire, l'écrivain débutant choisit de toute évidence la deuxième. Le problème le concerne au premier chef. « Si j'ai du génie », écrit-il à sa sœur en septembre 1819, « je me vois d'avance, errant, persécuté, sans asile, martyr de dame Vérité, mais Mlle la Gloire me récompensera ». Seul le génie lui paraît donc un vrai gage d'immortalité.

L'apprenti philosophe s'attaque donc à une définition du génie. L'*Essai sur le génie poétique* va tenter de répondre aux interrogations angoissées qu'il se pose depuis qu'il est né à la pensée. Le pari qu'il a pris avec lui-même et avec sa famille est bien celui du génie : « Sans génie je suis flambé », écrit-il à Laure à la fin de 1819. Entre l'*Essai analytique des facultés de l'âme* de Bonnet, l'empirisme de l'*Essai sur*

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

l'entendement humain de Locke et le sensualisme de Condillac, il va chercher sa propre réponse. Il a sans doute également présent à l'esprit l'article de l'*Encyclopédie* sur le Génie, sinon écrit, du moins approuvé par Diderot. « L'étendue de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie. » Et, plus loin,

> L'homme de génie est celui dont l'âme, plus étendue, frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment; tout l'anime et tout s'y conserve. Lorsque l'âme a été affectée par l'objet même, elle l'est encore par le souvenir; mais, dans l'homme de génie, l'imagination va plus loin : il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propres à faire naître le sentiment.

L'énumération que fait Balzac des circonstances favorables à l'éclosion du génie donne également la place principale à l'imagination et au don d'invention. Très proche de Diderot, il définit l'imagination comme « une espèce de mémoire; si la mémoire est la souvenance des idées, l'imagination est la souvenance des images ». Aussi difficile à concevoir que le mystère de la création, le génie est lui aussi un mystère. Balzac, en bonne méthode, doit définir d'abord le mot, mais il se lance dans une grande dissertation sur le langage, puis étudie l'âme, cette puissance interne dans laquelle réside la pensée, et ses deux productions, les idées simples et les idées composées. « Cette puissance est un genre qui contient des espèces et, de la défectuosité de ces espèces, dépend l'organisation et la manière d'être du génie ». Le degré de volonté, de mémoire, d'imagination, de jugement et la faculté d'inventer des rapports permettent de faire la différence entre les âmes et de distinguer le génie de l'esprit, de la médiocrité, de la sottise et de la folie. Balzac ne va pas plus loin. Il ne revient pas ici sur le mouvement, défini par Diderot comme « l'état naturel » du génie. Il en fera l'étude dans *Louis Lambert* et dans la *Théorie de la démarche*. S'arrête-t-il parce qu'il a le sentiment de ne pas dominer le sujet ? Ou parce que le problème le touche trop personnellement et trop profondément ? Seul le roman lui permettra d'aborder de front un sujet aussi crucial. L'*Histoire intellectuelle de Louis Lambert* sera la réponse à ce problème.

En 1823, le *Traité de la prière*, qui rompt nettement avec le matérialisme des premiers essais, apporte des éléments d'appréciation. Il commence par une étonnante profession de foi catholique. Conversion, ralliement sincère au trône et à l'autel ? Ou expression d'un trouble spirituel, d'une angoisse existentielle qui trouve dans le mysticisme un apaisement provisoire ? Il semble que le jeune philosophe doute encore sérieusement sinon de sa vocation, du moins de ses capacités. Il voit donc dans la prière, ce « sublime de la vie contemplative », une vérité primordiale d'expérience, commune à toutes les religions, qui domine la fausseté des institutions humaines. Croire en Dieu, c'est s'emparer d'une « grande idée », cet acte de la pensée est « le plus sublime et renferme toutes les magnificences de la pensée », disait-il déjà dans le *Discours de l'Immortalité de l'âme*. Car la prière est l'« un des grands véhicules de l'âme vers les célestes régions ». Placée sur le même plan que les autres états intermédiaires de la conscience, comme le rêve ou l'hallucination, elle consiste, au contraire de la pensée des réalités matérielles, dans l'activité psychique pure, c'est-à-dire l'exercice de la pensée sur « le domaine des idées morales » et sur elle-même. L'initiation que Balzac relate dans l'autre ébauche rattachée à ce traité le montre en communication avec une réalité d'un autre ordre, cosmique ou divine, en tout cas infinie et spirituelle, une « sphè-

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

re de joies lumineuses et de voluptés ». Tel est sans doute le privilège de la prière ; le croyant, comme le génie, devient un voyant. Louis Lambert en sera le prototype.

Leitmotive

L'exigence philosophique de Balzac est donc très haute. Malgré les oscillations de sa pensée entre le matérialisme et le spiritualisme, certaines réflexions reviennent comme des leitmotive d'un texte à l'autre.

— D'abord la recherche obsédante de l'origine, par laquelle passe fatalement toute enquête sur l'immortalité de l'âme ou sur le génie poétique. Un roman entier – *Sténie* – y est consacré. Balzac se heurte au problème de l'hérédité, ce mystère qui est « un vrai néant pour l'esprit humain ». Car « le plus difficile à expliquer, c'est l'origine ». Le rapprochement qu'il fait entre le mystère du génie et celui de la création est révélateur à cet égard.

— Tous les textes commencent par une réflexion sur le langage, suggérée par la lecture de Platon et de Rousseau. Le point de départ de toute recherche sur l'immortalité de l'âme doit être de fixer le sens des mots, de créer un vocabulaire car « le sens des mots est ce qui fournit la plus belle carrière aux subtilités et c'est ce qu'il s'agit de fixer d'une manière invariable. » Comment définir le génie poétique sans remonter à l'origine du langage ? Les premiers mots inventés ont désigné des « substances apercevables », il les nomme *mots simples* ; les termes qui indiquent des rapports entre les objets, comme les adjectifs ou les verbes par exemple ont ensuite été créés, il les appelle *mots mixtes* ; enfin sont venus les *mots abstraits*. Toute l'évolution de l'humanité est figurée par celle du langage. Le *Traité de la prière*, utilisant tout naturellement les mots abstraits, fera la distinction entre « deux espèces de sublime ; le sublime qu'offre la partie agissante d'une vie religieuse » et « le sublime de la vie contemplative ». Pourtant « souvent un seul mot produit plus d'effet que toute une oraison, comme cette interjection sublime, *ô mon père !* adressée à Dieu ». A partir de ce mot, Balzac essaie de faire « une faible esquisse de ce que nous présumons avoir été le langage intime » de l'extase de sainte Thérèse, dans une page où il initie son lecteur au mysticisme. Ainsi, pour Honoré, le langage peut être à la fois instrument d'une pensée scientifique tentant d'édifier une science de l'homme, moyen privilégié d'une quête de l'origine et occasion d'extase mystique. Le génie consiste sans doute à en exploiter toutes les possibilités.

— Le débat sur l'immortalité de l'âme a fait long feu. Ce qui préoccupe Balzac, c'est donc de « trouver une force autonome dans l'âme tout en récusant le dualisme cartésien. La prière a sa place dans le bilan qu'il s'efforce de faire du génie de l'homme ». Car le génie, comme la prière, est l'exercice d'une puissance intimement liée à la production des idées et même des erreurs philosophiques comme l'immortalité de l'âme. L'idée de Dieu est l'une des grandes idées premières de l'homme. Elle témoigne de sa capacité d'abstraction et d'émotion. « C'est une idée vivante, le sommaire éternel des idées de l'homme ». Toute cette recherche s'inscrit donc dans la tentative balzacienne de répondre aux grandes questions des années 1819-1823. Au lieu de sombrer dans la folie comme Louis Lambert, Balzac, lui, préfère renoncer à la philosophie et chercher la vérité dans le roman.

Louis Lambert va découvrir le lien étroit qui existe entre génie et volonté. Si le lecteur ne peut connaître le *Traité de la volonté* qu'il a écrit que par ce qu'en dit le narrateur, le texte en italique des pensées de Lambert recueillies dans le roman est

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

assez clair sur les positions de Louis. Volonté et Pensée sont deux formes de la Substance : les résultats obtenus par leur concentration et leur décharge s'apparentent nécessairement. La volonté est peut-être l'essence de cette âme qu'on a crue immortelle. « Cette *volonté*, si puissante d'homme à homme, cette force nerveuse et fluide, éminemment mobile et transmissible, est elle-même soumise à l'état changeant de notre organisation, et bien des circonstances font varier ce fragile organisme », écrit Balzac dans la *Physiologie du mariage*. En fait, « elle se situe dans une région où la pensée n'est encore pas, et mobilise tout l'être par un mouvement coercitif ». Balzac n'est-il pas très proche de la définition freudienne de l'inconscient ? En tout cas pour lui, la volonté ainsi comprise sera « la seule chose qui, dans l'homme, ressemble à ce que les savants nomment une âme ».

Plus ou moins matérielle au fil des épreuves, la pensée est d'abord « force », puis « masse de force », puis « substance éthérée », puis « substance procréée en nous », selon « une certaine perfection ou imperfection d'organes ». Lambert renonce donc peu à peu à Swedenborg et à un certain spiritualisme. Enfin, dans l'édition des *Etudes philosophiques*, entre matérialisme et spiritualisme, la synthèse se fait dans une perspective ésotérique et mystique.

La vision balzacienne du génie a donc évolué depuis l'*Essai sur le génie poétique*. *Louis Lambert* est un texte labile entre tous, dont l'évolution traduit les oscillations de la pensée de Balzac entre 1832 et 1836, pour ne pas dire 1842. Et l'apaisement progressif par la gloire littéraire de son angoisse d'identité. La frontière entre génie et folie y est sans cesse déplacée. Réponse glorieuse aux gens qui disent que l'auteur est fou, les premiers feuillets préparatoires conservés exaltent « le génie d'un cœur d'enfant », mais exorcisent le spectre de l'adulte fou. Les « bizarreries de son caractère », son « imagination déréglée mais féconde », les « rapprochements singuliers » dont il est capable, son « intuition » font de lui « un type digne d'exercer le talent autobiographique, de devenir sous une plume plus habile que la mienne une grande figure ». L'identification est claire entre le narrateur et son héros, qui ressemble d'ailleurs à s'y méprendre au Victor Morillon de l'*Avertissement du Gars*. Il s'appelle Henri Lambert, et n'est encore ni « illuminé », ni « voyant ». Le manuscrit, davantage centré sur la personnalité du héros, lui donne son prénom définitif, et se veut *Notice biographique* d'un « être inconnu tué comme tant d'autres par une passion », celle du mystère et de la connaissance. Balzac s'assimile au narrateur et suggère que Louis y a laissé la raison. Sur les épreuves et dans l'édition originale, sur les conseils de Mme de Berny, il élague le texte de nombreuses remarques autobiographiques et taille dans le rôle du narrateur. Mais surtout il insiste sur l'« originalité précoce » de l'enfant, atténue la part des « enfantillages » et souligne le caractère « exorbitant », « miraculeux », « immense » de ses facultés, qui font de lui « un géant ». Or, au moment de la préparation de l'édition des *Etudes philosophiques*, dans une lettre à Mme Hanska du 18 mars 1835, il lui parle de ses « efforts de géant » qui ont abouti à faire de la lettre à l'oncle quelque chose de « grandiose ». L'emphase du vocabulaire privé traduit bien l'identification du romancier à son héros, même si le texte du roman les distingue de plus en plus. Dans cette édition de 1836, Louis Lambert n'est plus un penseur foudroyé par la puissance électrique de son génie, mais un homme qui veut libérer son être intérieur, cette « vie si lumineuse », de son être extérieur, cette « sorte de minéral » qui l'emprisonne et l'empêche d'accéder à une « autre vie ». Swedenborg n'empêche pourtant pas un matérialisme encore plus affirmé. Louis Lambert n'est plus un croyant passionné de mystère, mais un philosophe qui a soumis ses convictions à l'épreuve du doute systématique,

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

un homme de science qui s'est converti en toute lucidité. La lettre à l'oncle, qui date de l'édition des *Etudes philosophiques*, est une étape importante de cette évolution. Elle affirme que Swedenborg implique Spinoza, que nos facultés sont matérielles et qu'un « système unitaire » est nécessaire.

Substance éthérée

La description clinique de la folie de Louis est différente selon qu'elle est faite par l'oncle, par Pauline ou par le narrateur. C'est une question de point de vue. Louis Lambert est-il vraiment malade, ou a-t-il quitté une sphère pour une autre ? Comme Frenhofer et Gambara, est-il un fou ou un génie ? Comme eux, il vit au-delà de l'humain, sur ces frontières où s'exercent les ravages de la pensée. Pauline, sa femme, arrive à suivre le déroulement sinueux de ses idées, qui procède par libre association. En l'écoutant avec l'attention de l'inquiétude, elle n'arrive pas à le sauver, mais elle lui permet de faire l'expérience suprême, celle de « se plonger avec orgueil dans le néant pour y perdre les secrets de sa vie ».

Quant au narrateur, une phrase du manuscrit, insiste sur « le bénéfice scientifique [de] la solidarité qui unit l'auteur à son récit, lorsqu'il croit relever quelque secret appartenant à la psychologie ». Parlant de la folie du dedans, c'est-à-dire à l'intérieur d'une relation privilégiée avec le héros, le narrateur s'identifie tellement à lui qu'il refuse lui aussi de croire à sa folie. « Chaque homme de talent a ses idiotismes particuliers. Plus large est le génie, plus tranchées sont les bizarreries qui constituent les divers degrés d'*originalité* ». Oscillant en permanence entre le discours du biographe et celui du génie, cédant à la séduction du discours du fou au point de le citer *in extenso* et même de le donner comme le seul discours théorique, le narrateur se veut complice du héros malade, qu'il accompagne dans l'expérience absolue d'une relation mystique avec le Verbe. Avec lui, il arrive à se dégager de son corps, découvre que « tout est le produit d'une substance éthérée », et élève son regard vers Dieu, qui est la vérité et l'Unité.

D'ailleurs, après avoir été l'apanage de Dieu, la « Clarté » devient dans l'édition Charpentier de 1842 le privilège de l'« ange », rapprochant ainsi le ciel de Louis Lambert. « Entre la sphère du Spécialisme et celle de l'Abstractivité, comme entre celle-ci et celle de l'Instinctivité, des êtres chez lesquels les divers attributs des deux règnes se confondent et produisent des mixtes : les hommes de génie ». C'est-à-dire Louis Lambert et le narrateur.

La *Théorie de la démarche*, publiée en 1833, c'est-à-dire après l'édition Gosselin de *Louis Lambert*, est l'écho des préoccupations de Balzac dans ce roman. Elle contient en effet un exposé plus général sur la pensée et la volonté. Adressée à l'*homo duplex*, elle propose à l'homme intérieur des formules de pouvoir et de longévité, à l'homme extérieur des recettes plus pratiques pour marcher dans la rue avec élégance. Si on voyait la volonté « foudroyer les obstacles » dans *Louis Lambert*, on la voit ici « filtrer malgré nos hypocrisies au travers de l'enveloppe humaine ». C'est ainsi qu'une pensée philosophique est mise à la portée du grand public sous une forme codifiée et plaisante. Le mouvement de la Pensée se traduit en Verbe et en Geste. La voix exprime les mouvements corporels, la démarche les mouvements intellectuels. C'est ainsi que sont appliqués à la vie quotidienne les rapports du Mouvement et du Nombre, de la Pensée et de la Volonté.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Surtout, une fois de plus, est posé d'emblée le problème du génie, dont Balzac fait ici l'analyse clinique ou chimique, non sans se l'attribuer aussitôt. N'a-t-il pas lui-même trouvé, avec la démarche, un sujet et même une science d'une parfaite nouveauté ? « Admirable privilège des hommes dont le génie est tout naïveté ! Leurs œuvres sont des diamants taillés à facettes, qui réfléchissent et font rayonner les idées de toutes les époques ». Victor Morillon était déjà le « miroir concentrique de l'univers ». Il avait l'apanage de la « contemplation », de l'« intuition profonde des choses ». Louis Lambert, lui, a une « perspicacité de sauvage », toutes les mémoires et l'imagination. Dans la *Théorie de la démarche*, après un répertoire des hommes de génie à travers les siècles, Balzac décrit la frontière ténue entre génie et folie. Le fou est celui qui réfléchit trop profondément à une action simple. Le savant est celui qui la décompose. Lequel des deux est le plus près de la vérité ? Balzac entend se situer « toujours entre la toise du savant et le délire du fou ». Il ose « côtoyer la folie sans crainte et la science sans peur » et se placer « au point précis où la science touche à la folie » sans « mettre de garde-fous ». Doué à la fois de l'intuition et de l'observation analytique, il veut « être un grand homme et un grand observateur, Jean-Jacques et le Bureau des Longitudes ».

C'est bien le génie qui réalise la fusion dialectique de l'analyse et de la synthèse. Car l'analyse, préliminaire scientifique, n'est aux yeux de Balzac que décomposition sans création. Observation sans vision. « [...] souvent l'homme doué de ce microscope moral, indispensable pour ce genre d'étude, manque de la puissance qui exprime, comme celui qui saurait s'exprimer manque de la puissance de bien voir. » La vision synthétique est le privilège du génie, car seule la synthèse recrée la vie dans son unité primordiale. L'intuition du poète, ou du génie, est une vision qui joint l'analyse à la synthèse.

Le cadavre, le génie

Une définition très voisine du génie est donnée dans les trois articles sur les artistes publiés dans *La Silhouette* de février à avril 1830, c'est-à-dire à la même époque que le *Traité de la vie élégante*. Pour la première fois, l'artiste y est défini comme « l'être doué de puissance créatrice ». Dans le premier de ces articles, Balzac s'interroge, de façon moins angoissée et plus rhétorique que dans ses premiers essais, sur les conditions de l'éclosion du génie. Est-il « une faculté commune à tous les hommes » ou « une difformité du cerveau », « une maladie humaine », comparable à la perle de l'huître ? Quoi qu'il en soit, l'artiste est un élu de Dieu, « il est reconnu qu'il n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse. » « Ce n'est pas lui qui tient le pinceau, la cire ou la plume, c'est un autre, c'est son double, son Sosie ». Comment dire plus clairement que dans l'œuvre d'art, c'est l'inconscient qui est à l'œuvre. Comme le rêve, l'art

> est une vision, aussi passagère, aussi brève que la vie et la mort ; c'est profond comme un précipice, sublime comme un bruissement de la mer ; c'est une richesse de couleur qui éblouit ; c'est un groupe digne de Pygmalion, une femme dont la possession tuerait même le cœur de Satan ; c'est une situation à faire rire un pulmonique expirant ; le travail est là, tenant tous ses fourneaux allumés ; le silence, la solitude ouvrent leurs trésors ; rien n'est impossible. Enfin, c'est l'extase de la conception voilant les déchirantes douleurs de l'enfantement.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Esclave de ses folies, à la fois dieu et cadavre, le génie est une vivante antithèse. Toujours sur le fil du rasoir, il vit de méditation et d'extase, de générosité et de paresse. Inapte à la vie matérielle des gens ordinaires, il « se passionne comme un enfant pour tout ce qui le frappe. Il conçoit tout, il éprouve tout » car il fait « de son âme un miroir où l'univers entier vient se réfléchir ». Cette belle définition est à double tranchant, car cette faculté est dangereuse et effrayante. « L'abus de pensée » mène à la déraison. L'artiste « a tous les symptômes de la folie » et « peut ressembler dix fois par jour à un niais ». Mais si l'artiste n'est pas fait pour la société, « c'est un type éternel de la gloire humaine ». Véritable Christ de la pensée, il « est l'apôtre de quelque vérité, l'organe du Très-Haut qui se sert de lui, pour donner un développement nouveau à l'œuvre que nous accomplissons tous aveuglément ». C'est un « être à seconde vue », écoutant une voix intérieure ou voyant une lumière éclatante et invisible au commun des mortels. Grâce à ce prodige, sa mission – tout esthétique – est de produire sur le public un « effet prodigieux ».

D'emblée, Louis Lambert est « un vrai voyant ». Pour lui, « penser, c'est voir ». « La Spécialité, [qui] consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles » est la forme la plus achevée de l'intuition propre au génie. Louis Lambert, délaissant la sphère de l'Abstraction et de la raison, évolue dans celle de la Spécialité, où la connaissance est vision. Par la force de sa volonté, il se rend ainsi capable d'apercevoir l'unité et la diversité. C'est-à-dire la vérité. Qu'il soit seul à apercevoir cette vérité, comme Frenhofer ou Gambara, incapables de la communiquer, ou au contraire reconnu de tous comme Théodore de Sommervieux, l'artiste « marche la tête dans le ciel et les pieds sur cette terre. C'est un enfant, c'est un géant ». *Séraphîta* en fera le premier degré de l'esprit angélique, qui en comporte trois, l'amour de soi, l'amour du monde et l'amour du ciel. La suprême expression de l'amour de soi est le génie humain.

Dès ses premiers essais philosophiques, le jeune Balzac se pose donc avec angoisse le problème de son identité. Partagé entre matérialisme et spiritualisme, entre analyse et synthèse, entre observation et vision, il est avant tout obsédé par de lancinantes questions sur la nature de sa vocation et sur son avenir. Mobilisant toute son énergie, il s'est plongé dans la lecture des philosophes pour y trouver des éléments de réponse. Il cède à plusieurs reprises à la tentation, vite repoussée, de l'autobiographie, qui donne naissance au prodigieux Victor Morillon. Mais c'est à travers un héros de roman, Louis Lambert, plus « création » que « créature », comme *La belle Noiseuse*, le tableau de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, qu'il fait une véritable analyse du génie, poursuivie dans la *Théorie de la démarche*. Car la folie de Lambert « aurait mérité un autre nom ». Peut-on « juger sa vie selon les lois ordinaires [...] et toiser le bonheur d'autrui avec la mesure du nôtre » ? Déplaçant sans cesse la limite entre folie et génie au cours des éditions successives, Balzac parvient ainsi, au long de dix années de travail, à acquérir la certitude de son propre génie, qu'il affirme avec orgueil dans ses articles de *La Silhouette* sur les artistes. A une société nourrie de valeurs mensongères et incapable de discerner la vérité, le narrateur apprend la différence entre folie et génie en administrant par le texte brut la preuve irréfutable du génie de Louis Lambert. Ainsi Balzac se rend justice à lui-même. Sa recherche de l'absolu est légitime. A la société, il peut lancer son défi. A nous deux maintenant !

Anne-Marie Baron
Paris

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Éric Bordas

Au commencement était l'impossible (la *Physiologie du mariage*)

L'ORIGINE

Premier des textes balzaciens, dans l'ordre chronologique de rédaction, à entrer dans l'ensemble qui devait devenir *La Comédie humaine*, la *Physiologie du mariage* en est aussi, par sa position finale assignée par l'auteur, le dernier texte achevé. De la publication de 1826-1829 à la composition de l'ensemble romanesque de 1842, c'est un peu comme si l'aventure de l'écriture balzacienne se tendait d'un point de départ vers un identique point d'arrivée, qui ne coïncident que pour souligner les écarts. La *Physiologie du mariage* semble en effet marquer un renoncement énonciatif dans l'évolution de l'écriture balzacienne. L'œuvre-repère se désigne par cette position *historique* comme une certaine forme de limite stylistique, par rapport à laquelle – contre laquelle ? – pourrait apprendre à s'énoncer le récit balzacien.

On se propose ici d'étudier la question technique de la limite entre récit et discours, dont la frontière est l'objet même de la possibilité d'énonciation du roman balzacien. Cette frontière, la *Physiologie* en neutralise le péril d'une violation par la subversion ludique des codes d'écriture et de lecture attendus. Mais l'insertion de ce texte dans *La Comédie humaine* – et à son terme stratégique d'inachèvement – rend cette résolution à la fois exemplaire et dérisoire. Le possible énonciatif que propose la *Physiologie du mariage*, et qui est fondamentalement un impossible, semble néanmoins repris, mais sur le mode sérieux et réaliste, par l'énoncé métadiscursif dans le récit balzacien des *Etudes de mœurs* par exemple. C'est cette proposition de la résolution d'un problème d'écriture par un texte « à part » dans l'œuvre de Balzac, et sa reprise, déguisée et transformée, par les textes plus canoniques, qui va maintenant être analysée.

Rédigée sous l'influence des codes parodiques, ces « mémentos malicieux des obligations sociales » [1] qui se multiplient entre 1822 et 1827, la *Physiologie du mariage* a une origine très précisément liée à l'évolution de la culture française [2]. Tous ces textes à la mode, consacrés à « l'art de conserver les substances alimentaires, l'art d'empêcher les cheminées de fumer, l'art de faire de bons mortiers, l'art de mettre sa cravate, l'art de découper les viandes » (*Physiologie du mariage*, XI, 906)

1. Maurice Bardèche (éd.), *La Physiologie du mariage pré-originale (16)*, Paris, Droz, 1940, p. 15.

2. Sur les ressemblances avec certains textes contemporains, en particulier *Les Divorces anglais* de H. de La Pierre de Châteauneuf, *L'art de rendre les femmes fidèles*, et surtout la très célèbre *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin publiée en 1825, voir *op. cit.*, p. 24.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

ne font rien d'autre, en effet, qu'étendre à des domaines incongrus, et sur un mode impertinent, les observations curieuses de Lavater, dont les dix tomes de la nouvelle édition présentée par Moreau de la Sarthe ont paru en 1821. Caricaturant la démarche sémiotique naissante qui invite à savoir lire les signes, par la confrontation burlesque d'un discours analytique et d'un objet de discours dont la trivialité – mais non la futilité – déconsidère cette analyse, les codes et physiologies de la Restauration, et bientôt ceux de la Monarchie de Juillet, s'énoncent comme un mélange séduisant de doctes intitulés et d'amusantes fantaisies. Par là, le discours théorique semble travailler à défaire cela même qu'il construit : du sens, et des propositions de sens qui seraient autant de repères. Mais cette déconstruction est la finalité du texte qui ne dissimule en rien son objectif humoristique et irrévérencieux envers toutes les formes de pouvoir, et surtout le pouvoir intellectuel. Textes de modèle journalistique le plus souvent, et anti-textes d'auteur, textes qui prétendent « n'avoir ni style, ni préméditation de phrase » (XI, 920) [1].

Pistes

C'est cette forme, déjà conventionnelle dans son anticonformisme, que choisit le jeune Balzac pour proposer une série de réflexions morales sur le mariage et la place de l'individu dans la société bourgeoise telle qu'elle est en train de s'ériger derrière les mensonges politiques. Il entend faire œuvre de moraliste, fût-ce avec humour. Se pose alors le problème de l'énonciation de son discours de moraliste. Il faut éduquer le lecteur, mais il faut aussi le distraire, le séduire. Il suffira pour cela de faire passer la théorie par l'exemple, et de mêler le discours analytique à un discours démonstratif qui prendra la forme narrative d'une anecdote dont la vulgarité sera censée avoir des vertus de clarté didactique. Rhétorique et empirisme se trouvent ainsi réconciliés : « Aujourd'hui, en morale, comme dans les sciences exactes, le siècle demande des faits, des observations. Nous en apportons » (XI, 919) [2]. La fin de l'introduction, datée du 5 décembre 1829, est à cet égard un parfait résumé-mode d'emploi : pour éviter « la fatigue » au lecteur, « l'auteur » a eu soin de lui « ménager des haltes » en essayant de constamment « anecdoter » son propos, « puisqu'aujourd'hui les anecdotes sont le passeport de toute morale et l'antinarcotique de tous les livres », même de celui-ci « où tout est analyse et observation » (XI, 911-912). Ce choix stylistique est la grande différence entre la *Physiologie* pré-originale de 1826 et le texte de 1829 finalement repris dans *la Comédie humaine* : simple série d'observations, la première *Physiologie* n'intègre qu'une seule anecdote à sa démonstration [3], quand elles se recensent par dizaine dans la seconde version, qui tire donc l'analyse vers le récit et suscite alors des problèmes de rivalité dans la production de l'intérêt visé. Au-delà du goût personnel de Balzac pour l'anecdote, qui lui fait éditer en 1827 un *Album historique et anecdotique* [4], on peut voir en cette évolution l'affirmation désormais maîtrisée et assumée d'une

1. La *Physiologie du mariage* se rattache incontestablement à cette tendance de l'écriture romantique qui réactive la très ancienne tradition anti-romanesque par des textes que Daniel Sangsue commente comme des « récits excentriques » (*Le récit excentrique*, Paris, Corti, 1987, p. 409).

2. Ou encore : « L'auteur [...] raconte des faits qui pourront servir à l'histoire de la pensée humaine, et qui expliqueront sans doute l'ouvrage même » (XI, 910).

3. Il s'agit de l'histoire des moxas, (XI, 1031-1033) ; voir le texte de 1826 dans l'édition de Maurice Bardèche, pp. 118-119.

4. Voir Bruce Tolley, « Balzac anecdotier », *L'Année balzacienne 1967*, Paris, Garnier, pp. 37-50.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

dynamique énonciatrice qui va assurer le sens du texte par des effets de dérapage constants et par des hésitations génériques bien propres à une œuvre subversive [1].

Car le texte de 1829, qui est donc celui de *La Comédie humaine*, ne cesse de proposer des pistes narratives qui sont autant de relances de l'intérêt dramatique tendu par l'acte de lecture, en même temps qu'elles sont des exemplifications sur le mode romanesque des théories illustrées par ces exemples. Ainsi, pour rendre compte des « premiers symptômes » (XI, 989) par lesquels se déclare la guerre du ménage qui suit la période de la lune de miel, le narrateur de la *Physiologie* se livre à une énumération au futur de l'indicatif des actions annonçant la crise et dont il fait le lecteur le héros ; puis suit sans transition une anecdote à caractère historique, simple parenthèse dans le système énonciatif mis en place, lequel est repris dès la fin de ce bref récit :

> [Votre femme] commencera à blâmer vos moindres actes, parce qu'ils seront en contradiction avec ses idées ou ses intentions secrètes. Elle n'aura plus autant de soin de ce qui vous touche, elle ne saura seulement pas si vous avez tout ce qu'il vous faut. Vous ne serez plus le terme de ses comparaisons.
>
> A l'imitation de Louis XIV qui apportait à ses maîtresses les bouquets de fleurs d'oranger que le premier jardinier de Versailles lui mettait tous les matins sur sa table, M. de Vivonne donnait presque tous les jours des fleurs rares à sa femme pendant le premier temps de son mariage. Un soir il trouva le bouquet gisant sur une console, sans avoir été placé comme à l'ordinaire dans un vase plein d'eau. « Oh ! oh ! dit-il, si je ne suis pas un sot, je ne tarderai pas à l'être ».
>
> Vous êtes en voyage pour huit jours, et vous ne recevez pas de lettre, ou vous en recevez une dont trois pages sont blanches... Symptômes (XI, 997-998).

Encore dans cet exemple le discours théorique enchâssant est-il lui-même de type narratif avec sa série de verbes d'action et son principe de transitivité linéaire. Par rapport au discours enchâssé, anecdotique donc, il n'y a que déplacement du thème et variation du sujet. La lecture d'une anecdote consacrée à un IL (le personnage historique, M. de Vivonne en l'occurrence) s'inscrit dans le processus de constitution d'un sujet sur le mode manipulatoire et disponible d'un VOUS qui surgit dans la chaîne du discours d'un JE qui entend bien maintenir les préséances indispensables au fonctionnement de ce qui deviendra une « étude analytique ». Il n'y a pas vraiment rupture dans l'énonciation, mais glissement d'un mode d'énoncé à un autre mode d'énoncé, la transition étant assurée par la cohésion cotextuelle. Le texte se dispense d'ailleurs de tout connecteur argumentatif et privilégie une simple juxtaposition des faits dont le rapprochement suggère un discours moraliste non énoncé, mais qui n'est pas plus imputable à l'auteur qu'au lecteur. Mais ailleurs, Balzac n'hésite pas à marquer les clivages par un métadiscours très net dans son lexique, et cette affirmation de la différence permet de réelles modifications des systèmes énonciatifs qui illustrent alors les rivalités de hiérarchie dont les différents types de discours sont l'objet :

> toutes nos observations précédentes se résolvent à une seule proposition qui peut être considérée comme le dernier terme ou le premier, si l'on veut, de cette secrète théorie de l'amour, qui finirait par vous ennuyer si nous ne la terminions pas promptement. Ce principe est contenu dans la formule suivante : [LVII] Entre deux êtres susceptibles d'amour,

1. L'explication de René Guise, selon qui Balzac cherche d'abord à tirer à la page pour remplir rapidement le second volume prévu par l'éditeur (voir « Histoire du texte », XI, 1745, et « Notes », XI, 1774) ne semble donc pas suffisante.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

la durée de la passion est en raison de la résistance primitive de la femme, ou des obstacles que les hasards sociaux mettent à votre bonheur (XI, 980-981).

L'énonciation transitive qui permettait la narration des anecdotes s'opacifie en se regardant fonctionner et devient autonymique en se désignant comme outil de langage, et qui plus est de langage théorique : le « principe » psychologique est résumé en une « formule » qui s'intègre dans la série de maximes et théorèmes divers que décline le livre depuis le début des méditations et qui porte le numéro LVII. C'est là le propre des textes rigoureux et méthodiques, des textes qui rationalisent leur énonciation jusqu'à savoir en faire un autre objet de discours, lequel peut alors prétendre à rivaliser avec le prétendu sujet du livre (anecdotique donc) pour parvenir à imposer sa voix. C'est également l'annulation (prétendue) d'une liberté de composition puisque les faits sont censés s'enchaîner les uns aux autres selon une logique de démonstration, non réductible à la subjectivité d'un individu, mais relevant d'une réalité quasi immanente – et l'usage de la numérotation n'est pas un faible atout dans le processus d'intimidation que le texte a enclenché : il est d'ailleurs récurrent sous des formes narrativisées par l'usage des adverbes ordinaux notés en chiffres arabes, 1°, 2°, etc. [1], ou par les appuis sur des « statistiques » précises [2], les lexèmes numériques fonctionnant chaque fois comme des sèmes connotatifs d'une scientificité à la fois respectable et dérisoire. Ailleurs, ce sera même l'algèbre qui sera convoquée pour convaincre de la qualité de la démarche : « Deux maris étant donnés, et qui seront A, B [...]. Nous mettrons le mari A au centre d'une table » (XI, 1091). Le problème de la césure théorie/anecdote est alors résolu puisque l'anecdote est théorisée en même temps que la théorie est « anecdotée ». Tel est le « bluff » énonciatif de la *Physiologie du mariage*, dont la charge humoristique portée par une telle distorsion entre l'énonciation et l'énoncé feint de ne pas prendre au sérieux un discours qui a pourtant pour fonction d'avancer des vérités dérangeantes et de proposer un mode de fonctionnement qui ne demande qu'à s'épanouir en système, « à poser des règles générales, résultat d'une longue observation » (XI, 931).

EXIT L'ÉCRITURE ROMANESQUE ?

Le contenu des anecdotes est pourtant suffisamment saillant pour pouvoir retenir l'attention et éventuellement faire de la *Physiologie* une série de propositions narratives plus ou moins développées [3]. Il y a en fait, là aussi, un déplacement des énonciations qui porte le sens, et l'exemplarité, d'un texte quelque peu bâtard du point de vue générique. L'écriture romanesque de la *Physiologie du mariage* est celle du surgissement d'une parole sous une autre parole. L'aventure est ici celle des discours en

1. Voir XI, 970 et 1199.

2. Voir XI, 921, 925-926 et 933-934. Là encore, l'évolution du texte atteste de l'importance accordée par Balzac à cette référence chiffrable : 20 pages de statistiques concernant la population dans l'édition de 1826, 62 en 1829 (volume in-8° dans les deux cas).

3. Histoire de la vieille comtesse Van Ostroëm et de son mari enterré sous le plancher (XI, 907-908), qui conduit directement à *La Grande Bretèche* ; histoire du comte de Nocé et de son sémillant neveu (XI, 1034-1037) ; histoire drolatique de M. de B., victime d'une joyeuseté de la reine Hortense, bien digne du malicieux « roy Loys le unziesme » des *Contes* tourangeaux (XI, 1108-1112) : liste non exhaustive de récits qui sont autant de *synopsis* des textes à venir. Le narrateur de la *Physiologie* est en train d'inventer le romanesque balzacien.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

interaction, voire en rivalité. Le contenu des anecdotes – mais également des théories – est prétexte au développement de discours rivaux, dont l'équilibrage correspond à l'enjeu de la représentation. On voit, par exemple, le texte fonctionner à plusieurs reprises par des séries de systèmes symétriques par adjonction d'oppositions : « soit que [...] soit que » (XI, 1045), « mais [...] mais » (XI, 937-938 et 951). Au-delà du style démonstratif, cet usage de l'alternative qui confronte des pistes énoncées à d'autres pistes comme autant de possibles énonciatifs, renvoie au fonctionnement même de l'énonciation de la *Physiologie du mariage*, qui est un texte progressant par les dérobades permanentes de propositions énonciatives, aussitôt dénoncées dans leur insuffisance pour se voir remplacées par d'autres propositions, elles-mêmes inabouties. Le modèle romanesque par exemple, tout autant que le modèle analytique, de type sociologique tel que le XIXe siècle est en train de l'inventer, se trouve utilisé comme outil de contrepoint afin de figurer une limite dont il faut s'affranchir [1].

En cela, la *Physiologie du mariage* est un texte de la subversion, mais l'insolence irrévérencieuse, du jeune libéral autant que de l'écrivain romantique qui cherche encore sa manière sinon sa matière, dégage des failles dont il faudra bien toute *La Comédie humaine* pour parvenir, ensuite, à s'accommoder. En effet, comme l'a parfaitement montré Catherine Nesci, par la destitution du modèle préexistant, littéraire et donc idéologique, voire politique, « se découvre l'incapacité du discours à construire ou à stabiliser un *système* d'explication du réel » [2]. Cette incapacité du discours à énoncer une ligne rectrice qui permettrait de suggérer un sens, et même une direction, dans un monde gouverné par le non-sens, la *Physiologie* l'assume et en fait sa principale force de démonstration. Le discours de l'auteur éclate et se diffracte en une multitude de propositions de discours : discours de l'auteur *vs* discours du lecteur, discours ludique *vs* discours sérieux, discours misogyne *vs* discours féministe, etc. [3] Aucun de ces discours ne s'impose comme l'ultime tant l'énonciation matricielle qui

1. Pour Arlette Michel, « il serait aisé de montrer comment un texte comme la *Physiologie* sous son habillage ironiquement moderne (scientifique : physiologique ; philosophique : "éclectique") est fidèle à un modèle rhétorique : définition par généralisation, jeu du particulier et du général, utilisation d'exemples, d'apophtegmes, etc. » (« Balzac ou l'idée contre l'idée reçue », dans *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 36, n. 14). Soit. Mais à condition d'admettre que cette fidélité n'est que la condition indispensable à une subversion du discours rhétorique classique. Ruth Amossy a une analyse très nette de ce phénomène d'écriture : « La manipulation complexe de modèles génériques ayant partie liée avec une idéologie datée aboutit à leur décentrement. Brisant leur monologisme, elle autorise une quête formelle qui brouille les images toutes faites du réel, et déborde les représentations officielles que la société se donne d'elle-même » (« L'exploitation des contraintes génériques dans *La Comédie humaine*, l'exemple du récit licencieux », dans *Balzac, l'invention du roman*, Paris, Belfond, 1982, p. 101).

2. Catherine Nesci, « *Mimesis* ou autoréférence : les apories des *Etudes analytiques* », dans *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 161. C'est cette destitution du modèle (social) qui fait, par exemple, proposer au narrateur de « prendre une fille à l'essai » (XI, 971), autant que c'est elle qui fait se diffracter le modèle (énonciatif) en aphorismes, anecdotes, récits et réflexions, sans jamais proposer l'unité rassurante d'un sens qui serait aussi une direction de lecture. Sur cet aspect du texte, voir Eric Bordas, « Instruire la femme quand on est un homme : Balzac, la *Physiologie du mariage* », dans Guyonne Leduc (éd.), *L'Education des femmes en Europe et en Amérique du Nord de la renaissance à 1848 : réalités et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 469-482.

3. Cette diffraction n'a pas échappé aux journaux de l'époque qui n'eurent aucune difficulté à piller le livre de Balzac pour en publier tel ou tel fragment, dont le sens prenait alors une tout autre signification hors de son contexte global ; voir Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, pp. 64-65.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

tisse et réunit ces occurrences opposées travaille elle-même à saper les fondements de toute unité du sujet.

Car en soumettant le discours de l'auteur à des principes de contre-discours systématisés, Balzac non seulement subvertit l'objet du discours, *i.e.* la place de l'individu dans le monde contemporain, mais aussi le sujet de ce discours – en particulier en déléguant l'énonciation à un lecteur anonyme et indifférent : « Laissons à chacun le soin d'argumenter le nombre des exceptions suivant sa propre expérience (car, avant tout, le but d'un livre est de faire penser) » (XI, 940). Cet objectif maïeutique pourra user des impératifs les plus directs : « Augmentez » ceci, « diminuez » cela, pour aboutir à un « vous trouverez » qui assigne le récepteur à une position idéale de producteur d'une idée qui ne sera pas la sienne mais dont il devra assumer la responsabilité (XI, 944). Parfois, le texte délaisse la manipulation ouverte au profit des enseignements d'un discours aphoristique qui résume la même idée mais dans une perspective de séduction, dont ce livre consacré à la question du rapport à l'autre ne peut pas faire l'économie : « Lire, c'est créer peut-être à deux » (XI, 1019). Qui peut s'affirmer comme le maître du discours lorsque celui-ci a d'abord pour fonction d'illustrer un processus qui entend lui-même échapper à ce qui le rend possible ?

SCÉNOGRAPHIES

C'est pourtant parmi ces combinaisons, ces perspectives, ces figures dialectiques dessinées par toutes ces interactions discursives, que se définit l'identité balzacienne telle qu'elle est en train de s'inventer, « comme une suite de fragmentations, une *série* d'hypothèses toujours menacée par les suivantes, toujours en instance de transformations » [1]. On aboutit à un étonnant paradoxe : alors que dans la nouvelle perspective recherchée par Balzac, l'unité du corps social ne devrait se faire « ni par la réduction de multiples voix à une seule, ni par une agrégation de voix indistinctes, mais par la création d'*un* ordre fondé sur la différence, sur une hiérarchie » [2] – et c'est sans doute la raison pour laquelle ce texte fondateur qu'est la *Physiologie du mariage* s'est vu assigner sa position privilégiée dans *La Comédie humaine*, en tant qu'exposé des « principes » [3] –, le texte qui prétend reproduire et expliquer cette unité travaille, au moment même de la naissance du système qu'il entend théoriser, à sa propre impossibilité. La rivalité entre la pluralité des possibles énonciatifs convoqués par l'objet du discours aboutit à une impossibilité de la représentation autrement que sur le mode de la parodie. En soumettant l'observation « réaliste », ou prétendue telle, à la restriction du discours, des discours, Balzac se heurte à une limite qu'il va lui falloir résoudre, et que Jean Paris a parfaitement résumée : « le *possible* ici dévore le *réel* » [4].

Les choses ne sont pas simples donc, pour qui prétend écrire un roman réaliste, et le cynisme volontairement anecdotique de la *Physiologie du mariage* témoigne à sa manière de ce que « l'ère du soupçon » ne date pas des années 1950. Jules Janin

1. Jean Paris, *Balzac*, Paris, Balland, 1986, p. 69.

2. Nathalie Basset, « La *Physiologie du mariage* est-elle une physiologie ? », *L'Année balzacienne 1986*, Paris, PUF, p. 113.

3. Le mot est dans la fameuse lettre programmatique à Madame Hanska du 26 octobre 1834 pour définir, précisément, les *Etudes analytiques*. Balzac conclut : « Les principes, c'est l'*auteur* » (I, 204).

4. *Op. cit.*, p 90.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

ne s'y était pas trompé, qui voyait en la *Physiologie* un « livre infernal », qu'il faut prendre « comme il a été fait, sérieusement. Ce sont des chiffres, des calculs, des arrêts »[1]. Autant d'énoncés « arrêtés », en effet, qui ne font que davantage ressortir l'hésitation permanente de l'énonciation quant à sa propre possibilité d'être : « L'être ou ne pas l'être, voilà toute la question » (XI, 1009)

L'hésitation de l'énonciation recouvre chez Balzac une incertitude identitaire, tant de la nature du discours énoncé que de la personnalité de celui qui assume cette énonciation. Or, il y a dans le texte de la *Physiologie du mariage* une technique d'écriture qui joue de cette incertitude pour en faire une force supplémentaire de représentation non figurative : la citation.

Balzac cite beaucoup dans la *Physiologie*, ce livre qui se présente comme « une insignifiante compilation » (XI, 915), et le sens se construit fondamentalement par des renvois intertextuels qui font ou défont les propositions attendues dans la perspective du monde contemporain. Les allusions, références et hommages se multiplient dans ce texte « carnavalesque », mais, en citant, Balzac intègre un énoncé qui est étranger à sa démonstration : il le fait sien et l'annexe à son énonciation, le soumettant à une problématique dont il pouvait originellement être fort éloigné. Comme l'a expliqué Jean-Claude Fizaine, le procédé citationnel « se voit promu au rang de principe désorganisateur du texte. Des prélèvements de discours pris, dans l'horizon culturel du lecteur, en des lieux aussi éloignés l'un de l'autre que possible, imposent ou suggèrent [...] des lignes interprétatives différentes et contraires »[2]. Ce que désorganise la citation, c'est d'abord l'identité de l'énonciateur, à travers celle de l'énonciation. En superposant deux énoncés, et donc deux énonciations, la pratique d'écriture balzacienne confronte le texte de l'un et le texte de l'autre, et construit son sens propre sur cette confrontation et parfois contre cette confrontation, à ses dépens. Ce phénomène est très net dans le cas de l'intégration du récit de Vivant Denon, *Point de lendemain*, au sein d'une anecdote elle-même introduite par l'habituel métadiscours : « Un exemple fait concevoir plus de maximes, révèle plus de ressources, que toutes les théories possibles » (XI, 1131). La nouvelle obéit au principe du récit enchâssé : un vieillard lit un petit livre à un cercle de convives; la lecture reproduit le texte de l'édition de 1812, à quelques détails près dont la censure est justifiée ensuite par le narrateur balzacien; cette lecture recueille un grand succès et le vieillard, en remerciement, offre un peu plus tard à ses auditeurs « un exemplaire de ce charmant récit imprimé à vingt-cinq exemplaires par Pierre Didot. C'est sur l'exemplaire n° 24 que l'auteur a copié les éléments de cette narration inédite et due, dit-on, chose étrange, à Dorat » (XI, 1144). Les hétérogénéités montrées, entre texte de l'autre (Vivant Denon, ici anonymé et *in extremis* rappelé en la personne de celui à qui on attribuait, à l'époque, cette nouvelle libertine, Dorat) et discours de l'un (le narrateur balzacien, lui-même soumis à la simple reproduction du discours du vieillard), sont constitutives du sens de cette intégration à la *Physiologie du mariage*. Anticipant le Pierre Ménard de Borges, Balzac démontre que seul le contexte scénographique assure le sens de l'énoncé[3], et redéfinit ainsi l'identité de

1. *Journal des débats*, Paris, 7 février 1830.

2. « Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac », dans *Balzac, l'invention du roman*, Paris, Belfond, 1982, p. 168.

3. Dominique Maingueneau propose d'appeler *scénographie* la situation d'énonciation de l'œuvre, « en prenant garde de rapporter l'élément *-graphie* non à une opposition empirique entre support oral et support graphique mais à un processus fondateur, à *l'inscription* légitimante d'un texte stabilisé. Elle définit les

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

l'énonciateur en dédoublant la pratique d'énonciation qui ne coïncide jamais avec une identique reproduction. Là encore, dans le cadre de la *Physiologie du mariage*, le contenu anecdotique de cet énoncé libertin n'est que le piège tentateur d'une lecture réductrice qui ramènerait le sens à la signification de l'énoncé, là où la pratique d'écriture – et même ici de lecture, par son dédoublement à deux niveaux, hypertexte et hypotexte – illustre d'abord un refus de toute stabilité identitaire univoque. Faire s'énoncer une vérité quelconque au moyen du détour du discours citationnel mis en fiction par une pratique narrative d'écriture, c'est délibérément vouloir refuser les facilités d'une énonciation transitive afin de pouvoir s'appuyer sur la « valeur endoxale ou dialogique que créent les rapports entre discursivité théorique et fictionnalité » [1]. Mais, dans cet exemple, la discursivité théorique est implicitée par l'énonciation au second degré et s'offre à lire dans le non-énoncé rendu sensible par le dialogisme qui confronte deux discours au sein d'une commune énonciation [2]. C'est alors que la question de l'identité du texte devient difficilement envisageable : où est le texte *balzacien* dans ce feuilleté d'énoncés qui vise précisément à rendre vain tout clivage afin de mieux rendre sensible cette polyphonie du discours moderne ? Question qui peut être reformulée : où est le sujet balzacien du discours ?

L'AUTEUR

Ce sujet, il est inscrit dans le texte, et on vient de voir un exemple de mise en scène de la pratique d'énonciation qui se termine par l'image de « l'auteur » recopiant le texte qu'il fait sien. Cet « auteur » est un actant très présent et surtout très lisible dans la *Physiologie du mariage*. Il est partout dans ce texte publié anonymement, un peu comme si l'effacement du nom de l'auteur, ce jeune célibataire, devait être compensé par la présence envahissante d'un JE de discours d'auteur. Nous avons d'ailleurs été prévenus : dans cet essai « où tout est analyse et observation, la fatigue chez le lecteur et le MOI chez l'auteur étaient inévitables » (XI, 912). Ce MOI va prendre toutes les formes attendues par les conventions d'énonciation : le pronom personnel déictique, assez fréquent : « je me suis aperçu » (XI, 984), « j'ai souvent rencontré » (XI, 1128), « j'ai connu un mari » (XI, 1169) ; l'énallage de personne avec un « nous » de majesté, ou de modestie : « nous avons observé » (XI, 1129) [3] ; la périphrase de troisième personne : « l'auteur de ce livre [...] offre aujourd'hui au public » (XI, 904), toujours quelque peu susceptible d'une représentation proche de la vision interprétative : « l'auteur » devient ensuite « le magister » (XI, 1174).

statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation » (*Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Bordas-Dunod, 1993, p. 123).

1. Catherine Nesci, *La Femme mode d'emploi. Balzac, de la Physiologie du mariage à la Comédie humaine*, Lexington French Forum Publishers, 1992, p. 36.

2. Les quelques pages de *Tristram Shandy* recopiées plus haut dans l'ouvrage (XI, 961-964) ne produisent pas le même effet disruptif, tant le prestige de l'intertexte sternien est un facteur de cohésion dans l'énonciation d'un texte ostensiblement « excentrique » (cfr. Sangsue, *op. cit.*), quasiment lisible en repère isotopique.

3. Cette forme, plus lourde et moins ostensiblement discursive que la précédente est plus rare : elle s'intègre moins bien au projet stylistique de ce texte du bavardage mondain, qui permet à l'énonciateur de glisser une phrase comme : « Je dois à Beyle une anecdote italienne » (XI, 1073), et Balzac a un certain mal à la maintenir comme l'atteste quelque dérapage : « *Nous* sommes forcés d'avouer [...] *je* ne sache pas » (XI, 1144 ; je souligne).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Non seulement ce MOI est donc très présent dans l'énonciation de son texte, mais il se dote de toute une histoire personnelle qui évolue avec le texte qui le constitue, et à cet égard l'écriture analytique de la *Physiologie* n'est jamais très loin de l'écriture romanesque. La méditation XXIX s'ouvre, par exemple, sur un regard ironique de cet auteur envers lui-même : « Mon esprit a si fraternellement accompagné le Mariage dans toutes les phases de sa vie fantastique, qu'il me semble avoir vieilli avec le ménage que j'ai pris si jeune au commencement de cet ouvrage » (XI, 1187). De là à développer une fiction autour de ce nouveau sujet de discours, il n'y a qu'un pas, vite franchi, et le texte propose avec humour quelques pistes romanesques de caricature qui seront, elles aussi, de simples virtualités énonciatives : « Il me semble que j'ai un catarrhe, que je porte des lunettes vertes, que mes mains tremblent [...]. Je me vois entouré de grands enfants que je n'ai point faits et assis auprès d'une femme que je n'ai point épousée » (XI, 1187) [1]. Ici, l'auteur est le héros de l'aventure de l'écriture de son livre, ou de sa conception, mais ailleurs il peut être le personnage principal d'un récit balzacien : « En 1819, j'habitais une chaumière au sein de la délicieuse vallée de l'Isle-Adam. [...] Un matin que j'étais assis sous un beau tulipier [...] » (XI, 952-953) ; ou encore : « L'an 1822, par une belle matinée du mois de janvier, je remontais les boulevards de Paris depuis les paisibles sphères du Marais jusqu'aux élégantes régions de la Chaussée-d'Antin » (XI, 1011). C'est le début d'une « scène de la vie parisienne », et la proposition qui est avancée renvoie à la nature de l'énoncé qui va suivre autant qu'à la pratique d'énonciation privilégiée par cet « auteur » qui devient alors le héros. Le procédé est récurrent et parvient à presque toujours faire de l'auteur un témoin privilégié qui racontera des histoires étonnantes : « Je me souviens d'avoir été témoin d'une des plus magnifiques réparations que puisse offrir un amant au mari qu'il minautorise. Par une chaude soirée de l'été de 1817, je vis arriver [...] » (XI, 1184). L'auteur raconte et se fait narrateur : il prend en charge une locution dont l'énonciation doit être imputée aux autres, un inconnu que l'institution nous a appris à nommer Vivant Denon au risque de nous empêcher de le considérer comme un membre du personnel de l'énonciation de la *Physiologie du mariage*, ou des personnages fictifs dont la présence n'est peut-être inscrite que pour justifier « l'auteur » qui prétend leur être soumis : « l'auteur ne se donne que pour l'humble secrétaire de deux dames » (XI, 911) – dont l'une des deux aura d'ailleurs le mot de la fin en racontant « un petit apologue oriental », qu'elle conclut, de façon métadiscursive, sur un : « Monsieur le docteur, n'oubliez pas ce tour-là dans votre recueil » (XI, 1205) [2]. Là encore, l'effet de désinvolture peut parfois savamment venir subvertir ce qui est en train de devenir un style : « Cette manière ayant été assez bien traitée par un contemporain, nous le laisserons parler » (XI, 1028).

On retrouve, par ces procédés d'énonciation déléguée, la problématique des glissements des énoncés qui avait été le point de départ de cette étude, mais l'inscription d'un « auteur » en tant que principal personnage balzacien permet de répondre à la

1. Dans le paratexte publicitaire, Balzac reproduit la même tendance, mais en en déplaçant l'objet puisqu'il développe un autoportrait du *lecteur* de la *Physiologie du mariage* : « Je suppose [...] que je suis marié avec une jeune femme ou vieille, laide ou belle, vertueuse ou non ; je suppose encore que j'ai des enfants qui me ressemblent ou ne me ressemblent pas », *Le Mercure de France*, Paris, février 1830 (dans Balzac, *Œuvres diverses*, éds. Rolland Chollet et René Guise, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 302).

2. De même, l'auteur n'est que celui à qui un vieux marquis déclare : « il faut que vous exprimiez [dans votre livre] au sujet de l'amour quelques idées viriles que je vais vous communiquer » (XI, 1191).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

question précédemment posée quant à la position du sujet du discours par rapport au texte produit. Cette unique instance qui assume le triple rôle d'auteur, de narrateur et de personnage, et qui peut développer *ad libitum* des discours correspondant à ces fonctions complémentaires, est inscrite dans le texte pour servir de limite à la tentation permanente de la contamination du discours analytique par le discours narratif – ou l'inverse. L'auteur n'est pas convoqué en tant que personnalité empirique, pas plus que ses projections syncrétiques qui ont surtout pour rôle d'hypostasier cette personnalité, indispensable mais gênante dans sa manipulation. L'auteur est là en tant que principe pour feindre la régulation ordonnée d'un discours dont tout démontre qu'il dépasse ce qui l'a enclenché.

Et c'est là, précisément, ce qui permet d'expliquer le rôle de la *Physiologie du mariage* au faîte de l'édifice balzacien construit par la volonté de l'auteur. Ce texte illustre une poétique du récit à la pratique de laquelle Balzac n'a renoncé que pour mieux la réinventer dans son objectif de représentation réaliste. Non que la *Physiologie* ne soit pas un texte réaliste à sa façon : comme l'a démontré Jean-Claude Fizaine, « le poids de réalité d'un discours est inversement proportionnel à sa valeur de vérité. Le discours dérisoire est réel, parce que le réel est ce qui échappe au discours » [1]. Mais la *Physiologie* n'est pas un roman figuratif, et sa représentation du réel ne passe pas par une concrétisation suivie et développée de référents posés comme préexistants au discours qui les fait surgir. Il va donc falloir à Balzac réinventer une poétique d'énonciation afin de marquer ces limites du discours de la représentation qui, seules, permettent de situer le sujet et l'objet du discours par rapport à un réel qu'ils contribuent à rendre sensible.

Epuisement

Dès 1829 la limite discours/récit est ainsi nettement assumée comme une condition des possibles textuels et transformée, sur le mode humoristique, en dynamique énonciative par la thématisation de ce problème d'écriture – jusqu'à en faire le sujet propre de la *Physiologie*. La manipulation des énoncés romanesques (les anecdotes) par une énonciation narrative en forme de locution discursive, opérée sur le mode ludique dans la *Physiologie*, sera elle aussi thématisée en récit réaliste par l'énonciation, sciemment lourde et visible – jusqu'à susciter une opacité dissimulatrice -, du métadiscours dans les romans de *La Comédie humaine* (« il n'est pas inutile d'expliquer » – *Illusions perdues*, V, 559 ; « rien ne peut mieux achever de peindre cette figure » – *Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 732 ; « il faut se servir d'un terme générique » – VI, 778, etc.) : il s'agit toujours de repousser la fin du discours et le début du récit, aussi bien que la fin du récit et le début du discours ; il s'agit encore de subvertir la pratique d'énonciation pour renvoyer à une impossibilité de dire, à une limite, qui est aussi une impossibilité d'être dans la mesure où le sujet littéraire ne se définit jamais que par rapport à son discours. Après nous avoir appris, dans la *Physiologie*, à lire les signes parmi lesquels nous évoluons, Balzac nous apprend, dans *La Comédie humaine*, à écrire cette lisibilité. Et cette écriture doit être de nature romanesque pour pouvoir s'inventer elle-même, en même temps qu'elle invente une fiction.

1. Art. cit., p. 169.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Semblable évolution stylistique s'explique-t-elle par la crainte de la disparition de ce « MOI » que la *Physiologie* pouvait encore exhiber[1] quand *La Comédie humaine* l'oblige à se dissimuler, ou au contraire par la crainte de sa révélation ? La limite des énonciations textuelles est un enjeu d'ordre identitaire, on l'a vu. Son illustration par la *Physiologie*, et le redoublement de cette problématique illustrée par l'insertion de ce texte dans l'ensemble romanesque à dominante réaliste qu'est *La Comédie humaine*, invitent à une découverte de la « dé-mesure » d'une lisibilité du sujet bien menacée. Comment dire le sujet du discours ? c'est-à-dire, comment représenter une énonciation qui doit concrétiser le réel suscité par ce discours ? Serait-ce en renonçant à *écrire* pour se mettre à *décrire* ?

S'il va de soi que la grande force de la littérature, c'est sa force de représentation, le Balzac de la *Physiologie* – qui est aussi celui des *Chouans* et sera bientôt celui de *La Peau de chagrin*[2] – semble découvrir que le réel n'est pas représentable. Et l'on en vient à penser à la leçon inaugurale de Roland Barthes au Collège de France, en 1977, qui proposait la synthèse suivante :

> Que le réel ne soit pas représentable – mais seulement démontrable – peut-être dit de plusieurs façons : soit qu'avec Lacan on le définisse comme l'*impossible*, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage)[3].

Soit encore, a-t-on envie d'ajouter, qu'avec Balzac on accepte de renoncer à une pratique de discours transitif direct pour privilégier une énonciation détournée qui rendra possible une autre pratique, de discours du récit. A la saturation des signes du monde contemporain, répond une opacité du discours narratif qui se dérobe à la transparence simpliste de son énonciation. La tâche du romancier est alors « de remplir un vide qui refuse d'être rempli »[4]. Et c'est ce refus qui l'oblige à réinventer une écriture qui ne renonce à une possibilité de dire – et de signifier – que pour mieux proposer une possibilité d'être au monde.

Dans la *Physiologie du mariage*, la perspective stylistique privilégiée pour rendre sensible ce renoncement énonciatif est l'ironie, ce *perpetuum mobile*, « cette inquiétude féconde qui oblige, devant l'introduction d'un élément de sens en trop, à casser une configuration de sens » (Fizaine) dont l'auteur, autant que le lecteur, risquerait de vouloir se contenter pour affirmer son discours dans la perspective historique du moment de l'énonciation. Le choix de l'énonciation, c'est-à-dire aussi son refus, fonctionne alors comme un révélateur, accusant les limites du donné dont témoigne le décalage entre le code restrictif mimétique et la réalité complexe que le discours

1. « Saint Honoré, mon patron » (XI, 1065), énoncé unique dans la production balzacienne, à rapprocher du « c'est une rue où ie suys né » de *L'Apostrophe*, dans *Les Cent Contes drolatiques* (dans Balzac, *Œuvres diverses*, éds. Nicole Mozet et Roland Chollet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. 149), autre texte périphérique par rapport au système balzacien, et par là même plus libre.

2. Pour Maurice Bardèche, « la *Physiologie du mariage* n'est pas, comme on le croit souvent, la première œuvre de sa maturité ; elle est, avec *Les Chouans*, sa dernière œuvre de jeunesse » (*op. cit.*, p. 65).

3. Roland Barthes, « Leçon », dans Barthes, *Œuvres complètes*, éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 1995, tome III, p. 806.

4. Martin Kanes, « Langage balzacien = splendeur et misère de la représentation », dans Balzac, l'invention du roman, Paris, Belfond, 1982, p. 291.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

qui énonce ce code prétend exprimer [1]. Le Balzac de la *Physiologie du mariage*, avec l'impertinence de la logique des contradictions, assume ce décalage pour en faire une force d'adhésion supplémentaire à son propos de représentation : « J'avoue que je ne connais guère à Paris qu'une seule maison conçue d'après le système développé dans les deux Méditations précédentes. Mais je dois ajouter aussi que j'ai bâti le système d'après la maison » (XI, 1050). L'objet représenté n'est pas donné comme préexistant à un discours qui doit suffire à susciter ce dont il nous entretient [2]. Et c'est parce qu'il en prend conscience que l'auteur de la *Physiologie du mariage* va devoir devenir « le grrrrand auteur de la grrrrande *Comédie humaine* ».

De la déconstruction par l'ironie de la *Physiologie du mariage*, à la reconstruction par le métadiscours de *La Comédie humaine*, l'aventure de l'écriture balzacienne aura ainsi épuisé les possibles de l'énonciation romanesque dans le monde moderne. La fonction de l'écriture ne semble désormais plus « tant de ressusciter le réel que de s'en débarrasser » [3]. Claude Simon avait remarqué qu'à sa naissance même, « le roman réaliste commence déjà à travailler à sa propre destruction » [4]. C'est ce commencement précis qu'illustre, sans doute, la *Physiologie du mariage*, cette poétique raisonnée du récit réaliste, qui ne pouvait pas ne pas être un texte unique et isolé, un texte limite. D'où son illisibilité pour le lecteur moderne, *i.e.* le lecteur du roman balzacien, *i.e.* le lecteur d'un monde construit par un discours construit : ce texte de la déconstruction, qui prend le risque de placer son sens ailleurs que dans sa signification linéaire, ne peut que déroger aux habitudes de lecture du récit réaliste. S'il est vrai qu'on ne peut reproduire un objet qu'en le détournant, surtout quand cet objet est un discours, la *Physiologie du mariage* aura sans doute été pour Balzac son épreuve de résistance la plus décisive, en même temps que son ultime tentation.

Éric Bordas
Université Michel-de-Montaigne, Bordeaux 3

1. Sur l'usage ironique par Balzac de certains codes culturels pour dévoiler dans ses récits les limites du discours doxologique — cette ironie ayant parfois échappé à Roland Barthes –, voir Michèle Hannoosh, « La femme, la ville, le réalisme : fondements épistémologiques dans le Paris de Balzac », *The Romanic Review*, New York, 82 (mars 1991), pp. 127-145.

2. « Le roman balzacien fait ainsi de la construction fictive une sorte d'imaginaire performatif (son énoncé engage son énonciation), pour se poser comme la forme moderne de la discursivité (réaliste), qui échapperait au régime de la représentation où sont disjoints discours et réel, pour se poser comme discours du réel » (Jacques Neefs, « *Illusions perdues* : représentations de l'acte romanesque », dans *Le Roman de* Balzac, Montréal, Didier, 1980, p. 129).

3. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991, p. 10.

4. *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 19. Ce que Claude Lévi-Strauss comprenait de la même façon quand il remarquait qu'il était « inévitable que le roman racontât une histoire qui finit mal et qu'il fût – comme genre –, en train de mal finir » (*L'origine des manières à table*, Paris, Plon, 1968, p. 106). Et ce, donc, au moment même où il naissait.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Stéphane Vachon

La robe et les armes [1]

> Des lignes partant du commencement, du milieu ou de la fin des phrases, se dirigeaient vers les marges, à droite, à gauche, en haut, en bas, conduisant à des développements, à des intercalations, à des incises, à des épithètes, à des adverbes. Au bout de quelques heures de travail, on eût dit le bouquet d'un feu d'artifice dessiné par un enfant. Du texte primitif partaient des fusées de style qui éclataient de toutes parts. Puis c'étaient des croix simples, des croix recroisetées comme celles du blason, des étoiles, des soleils, des chiffres arabes ou romains, des lettres grecques ou françaises, tous les signes imaginables de renvois qui venaient se mêler aux rayures. Des bandes de papier, collées avec des pains à cacheter, piquées avec des épingles, s'ajoutaient aux marges insuffisantes, zébrées de lignes en fins caractères pour ménager la place, et pleines elles-mêmes de ratures, car la correction à peine faite était déjà corrigée. Le placard imprimé disparaissait presque au milieu de ce grimoire d'apparence cabalistique, que les typographes se passaient de main en main, ne voulant pas faire chacun plus d'une heure de Balzac [2].

En décembre 1833, lorsque Honoré de Balzac fait ses valises pour Genève, Genève lui doit une revanche et une réparation. En août de l'année précédente, il avait, pour la première fois de sa vie, quitté le territoire français. A Aix-les-Bains (la Savoie était redevenue sarde après Waterloo), l'écrivain rejoignait le duc de Fitz-James, chef du parti légitimiste et directeur du *Rénovateur* auquel il collaborait depuis mars, et sa nièce, la marquise de Castries (devenue duchesse en 1842) dont il

1. Une première version a été présentée au colloque « Chemins croisés : de Balzac à Proust, de Balzac à Galdós, de Proust à Villalonga » (Lleida, Espagne, 23 au 26 octobre 1995). Le texte est ici corrigé, revu et augmenté.

2. Théophile Gautier, « Honoré de Balzac », *L'Artiste* les 21, 28 mars, 4, 18, 25 avril et 2 mai 1858 ; cité d'après la réédition procurée par Claude-Marie Senninger, Paris, Nizet, 1980, p. 75. On notera la proximité de la dernière affirmation de Gautier avec celle de Eugène de Mirecourt : « Dans chaque traité qu'ils [les typographes] passaient avec leurs patrons, ils spécifiaient, comme clause rigoureuse, qu'ils n'auraient pas, journée commune, plus de *deux heures de Balzac* » (*Balzac*, Bruxelles, A. Lebègue, « Les contemporains » n° 17, 1854, p. 92 ; cité par nous en exergue à « Un manuscrit dans une robe », dans *Balzac. Une poétique du roman*, Paris et Montréal, Presses Universitaires de Vincennes, XYZ éditeur, 1996, p. 321).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

fréquentait le salon de la rue de Grenelle. Cette grande dame du Faubourg qui avait publiquement affiché, sous la Restauration, sa liaison avec le fils aîné du prince-chancelier de Metternich, avait attiré Balzac à elle au moyen d'une lettre anonyme disant l'admiration et les réserves que lui inspiraient ses œuvres [1].

Le 14 octobre 1832, Balzac suit le duc et la marquise à Genève. Si ce n'est pas à Aix-les-Bains, comme semble l'avoir établi Roger Pierrot [2], c'est au bord du lac Léman, peut-être à Cologny sur le chemin de la villa Diodati hantée par le souvenir de Byron, qu'il est éconduit par la marquise qui opposa un refus formel à ses revendications amoureuses. Entre le jeudi 18 et le vendredi 19 octobre, auprès de la police genevoise, cachant sa blessure d'orgueil et sa désespérance d'amour, le soupirant meurtri qui s'était mépris sur le sens de l'amitié provocante qu'on lui avait prodiguée, fait enregistrer son départ : il quitte la ville dans la nuit. A son retour à Paris, une autre lettre anonyme, qui n'a pas été mise à la poste par une marquise mais par une comtesse, l'attend. C'est de cette répétition que lui viendra la revanche et la réparation.

Offert par l'auteur

Situation loin d'être unique parmi les artistes en vogue, de nombreuses femmes écrivirent au romancier mondain lancé par le succès de *La Peau de chagrin*. L'auteur de *La Comédie humaine* avait l'habitude – que l'on pourra juger mauvaise, ou imprudente... – de répondre, sans trop se méfier des mystifications, à celles de ces correspondantes qu'il jugeait dignes de ses confidences, dans lesquelles il cherchait des âmes d'élection, dont il pensait qu'elles croyaient au talent, qu'elles savaient reconnaître un homme de génie, et qu'elles appartenaient au grand monde [3]. Peu nous importe ici l'humiliation et le désespoir consécutifs au fiasco de l'équipée d'Aix – dont on connaît la fortune littéraire dans l'œuvre balzacienne [4] —, peu nous importe les débuts de la correspondance de Balzac avec madame Hanska (au moyen tout moderne de petites annonces insérées dans les journaux), et peu nous importe enfin leur première rencontre à Neuchâtel en septembre 1833. Pour son second rendez-vous avec la comtesse polonaise, à Genève en décembre, Balzac ne s'est pas embarqué sans biscuits. Dans ses bagages, il a rangé le manuscrit d'*Eugénie Grandet* dont il vient d'achever la rédaction. La page de garde porte cet envoi : « Offert par l'auteur à Madame de Hanska comme un témoignage de son respectueux attachement. 24 décembre 1833. Genève ». Il suffit de rappeler que le roman *Eugénie Grandet* sera en août 1839, à l'occasion de sa réédition par Gervais Charpentier, dédicacé à « Maria »

1. Lettre perdue, mais la réponse de Balzac, du 5 octobre 1831, a été conservée (*Corr.*, t. I, pp. 590-593).

2. *Corr.*, t. II, p. 153 n 1.

3. Outre la marquise de Castries et madame Hanska, Balzac entra de cette manière en relations avec Louise « la mystérieuse » (il lui enverra 22 lettres en 1836, et une vingt-troisième en 1837), avec Virginie Prignot (dont les lettres, signées « Fleur d'automne », ont été publiées par Danielle Dupuis dans *L'Année balzacienne 1989*, pp. 93-149 ; celles de Balzac sont perdues), avec Caroline Marbouty (avec laquelle il s'offrit l'agrément d'un voyage en Italie en 1836). On se rappellera que ce type de situation épistolaire fournira le point de départ de *Modeste Mignon* (1844-1845).

4. *Dezesperance d'amour*, dixième *Conte drolatique* du *Second Dixain* (juillet 1833), la « Confession inédite » du *Médecin de campagne* (septembre 1833), *La Duchesse de Langeais* (1833-1834). Voir l'article de Roland Chollet : « De *Dezesperance d'amour* à *La Duchesse de Langeais*. Un exemple de l'unité dans la création balzacienne », *L'Année balzacienne 1965*, pp. 93-120.

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

– à Marie Du Fresnay [1] avec qui Balzac entretint une brève relation à l'automne 1833 – pour que l'on voie, en mesurant l'écart entre l'envoi (autographe) et la dédicace (imprimée), entre le manuscrit et le livre, le jeu que joue Balzac. « Dédicacer » n'est pas « envoyer », offrir le manuscrit n'est pas offrir l'œuvre ; l'un, dans la sphère privée, n'a pas la même fonction, ne remplit pas le même office que l'autre, dans la sphère publique. Dans l'esprit du romancier, s'opère un étrange divorce symbolique entre le manuscrit et l'œuvre, entre deux objets matériels pourtant solidaires par leur appartenance à un même projet d'écriture, liés par un même processus de création, mais dissociés par leur caractère privé ou leur destinée publique. Le manuscrit n'est pas l'œuvre.

Auprès de madame Hanska avec laquelle il correspond depuis dix-huit mois, Balzac passe à Genève quarante-cinq jours au cours desquels il visite, à Cologny – c'est la répétition [2] –, la villa Diodati toujours hantée par le souvenir de Byron, mais aussi, dorénavant, par celui de la marquise de Castries. Promenades et pèlerinages littéraires, cour assidue, soigneusement préparée, terme heureux. Le 26 janvier 1834 est, pour le romancier, le « jour inoubliable », celui de l'union charnelle des nouveaux amants. Ce dénouement lave l'affront essuyé quinze mois plus tôt sur les mêmes lieux ; Balzac aura même l'atroce naïveté de s'en confesser immédiatement auprès de sa nouvelle maîtresse. Il est encore à Genève quand il lui écrit : « J'ai pleuré sur le chemin de Diodati lorsqu'après m'avoir promis tout autant de caresses que tu m'en as accordés [*sic*], une femme a pu, d'un seul mot, couper la trame qu'elle avait paru prendre plaisir à tisser » (*L.H.*, I, 115 ; janvier 1834). Il le répétera six mois plus tard, depuis sa solitude parisienne : « Quand je veux me donner une magnifique fête, je ferme les yeux, [...] et je me reporte à cette bonne journée de Diodati qui a effacé les mille chagrins qu'un an auparavant j'y avais éprouvés » (*L.H.*, I, 166 ; 3 juin 1834). Revanche et réparation avons-nous dit. Faisant paraître en librairie *La Duchesse de Langeais* en avril 1834, quelques semaines après son achèvement, toute honte bue, Balzac ajoute une souscription mensongère : « Genève, au Pré-Lévêque, 26 janvier 1834 ». Confiant à son personnage le marquis de Montriveau le soin de le venger de la femme qui avait deux années plus tôt, sans rien céder, excité sa vanité et aiguisé son désir, l'auteur transforme l'œuvre en victoire publique, signée et datée, sur le passé. Peut-il sérieusement croire que ce cri de triomphe lancé à Paris ne sera pas entendu en Ukraine ? La scène fantasmatique est ici singulièrement tissée. Des histoires amoureuses entrelacées de Balzac perce un nœud supplémentaire : la dernière phrase de *La Duchesse de Langeais*, « Il n'y a que le dernier amour d'une femme qui satisfasse le premier amour d'un homme » (V, 1037), doit être lue comme un hommage à madame de Berny ; la souscription, qui la suit immédiatement (« Genève, au Pré-Lévêque, 26 janvier 1834 »),

1. Modèle d'Eugénie Grandet, Marie Du Fresnay donna naissance à une fille, Marie-Caroline, le 4 juin 1834, dont Balzac fut sans doute le père. Le 12 octobre 1833, il avait annoncé à sa sœur Laure sa paternité (à venir) : « Je suis *père*, voilà un autre secret que j'avais à te dire, et à la tête d'une gentille personne [Marie Du Fresnay], la plus naïve créature qui soit tombée comme une fleur du ciel, qui vient chez moi, en cachette, n'exige ni correspondance, ni soins, et qui dit : – Aime-moi un an ! Je t'aimerai toute ma vie » (*Corr.*, t. II, p. 390). Voir André Chancerel et Roger Pierrot : « La véritable Eugénie Grandet », *Revue des sciences humaines*, nouvelle série, fascicule 80, octobre-décembre 1955, pp. 437-458.

2. Ou plus exactement la première répétition ; car il y en aura une seconde, avec une troisième femme. Le 16 août 1836, sur le chemin du retour d'Italie, en compagnie de Caroline Marbouty, Balzac s'arrêtera à Genève et s'empressera d'écrire à madame Hanska : « Ayant pour compagnon de voyage une amie [...] de Jules [Sandeau] [...] j'ai revu le Pré-Lévêque et la maison Mirabaud. [...] J'ai refait la route de Coppet, de Diodati » (*L.H.*, I, 331 ; 22 août 1836).

s'adresse, nous venons de le dire, à la marquise de Castries ; le manuscrit est « Offert à Madame Éveline de Hanska, née comtesse Rzewuska, en témoignage d'un constant et respectueux attachement » (*Lov*. A 100, 1er folio).

Le 26 janvier 1835, en trichant un peu (*Le Père Goriot* ne sera achevé qu'en février), Balzac écrit à madame Hanska : « *Aujourd'hui* a été fini *Le Père Goriot*. Spachmann en relie pour vous le manuscrit » (*L.H.*, I, 227). L'italique est de Balzac, qui souligne le rappel d'un souvenir sentimental, qui célèbre à distance – « J'aurais eu bien du bonheur à venir vous dire le 26 janvier que je vous aime encore mieux le 26 janvier 1835 que le 26 janvier 1834, mais de loin quelque ardent que soit le cœur, rien ne vaut les délices de la présence » (*L.H.*, I, 223) – un épisode amoureux que répète l'envoi autographe au verso du premier feuillet du manuscrit du *Père Goriot*, qu'il offre à madame Hanska, comme il lui avait offert celui d'*Eugénie Grandet* treize mois plus tôt :

> « A Madame E. de H.
> Tout ce que font les mougicks appartient à leurs maîtres,
> de Balzac
> mais je vous supplie de croire que je ne vous devrais pas ceci en vertu des lois qui régissent vos pauvres esclaves que je l'apporterais encore à vos pieds, amené là par la plus sincère des affections.
> [le jour inoubliable]
> 26 j(anvi)er 1835, l'habitant de l'hôtel de l'arc à Genève »[1]

L'achèvement du *Père Goriot* commémore le premier anniversaire de leur amour ; et le manuscrit pour l'éternité consacrera ce lien charnel.

Tissus

On voit l'écrivain dessiner le premier rôle symbolique de son manuscrit, espace de la projection de son moi, lieu de l'inscription de son désir quoi qu'il en coûte aux tiers, écriture de son économie amoureuse en palimpseste de l'écriture de l'œuvre, surimpression d'un tracé désirant, tissage de son intimité affective et de son intimité créatrice. L'offrande à madame Hanska d'un troisième manuscrit, après ceux d'*Eugénie Grandet* et du *Père Goriot*, accomplit cette assomption poétique de l'imaginaire amoureux et de la création littéraire. *Séraphîta*, roman mystique rédigé à la demande de la comtesse, entrepris à ses côtés, en janvier 1834 à Genève (on y revient toujours), coexiste tout au long de l'année, dans l'esprit du romancier, avec *Le Père Goriot*. La preuve en est que, dans la *Revue de Paris*, la publication du *Père Goriot* succède à celle, interrompue, de *Séraphîta*, qui ne sera achevée qu'en décembre 1835[2]. Le 23 mars 1836, Balzac annonce à madame Hanska qu'il vient de recevoir de son relieur le manuscrit de ce roman qu'il lui destine : « Hier on m'a apporté tous les travaux de *Séraphîta* reliés. Le m[anu]s[crit] en drap gris et les intérieurs en satin noir avec le dos

1. Manuscrit du *Père Goriot*, Bibliothèque de l'Institut de France, fonds Lovenjoul, cote *Lov*. A 183, folio A verso. Le vicomte de Lovenjoul, et Pierre-Georges Castex à sa suite, qui a levé le secret de cette dédicace (« "Le jour inoubliable" », *L'Année balzacienne 1960*, pp. 189-190), ont déchiffré les trois mots « le jour inoubliable » sous une vigoureuse rature, signalée par les crochets droits, rature surchargée par la signature « l'habitant de l'hôtel de l'arc ».

2. Après la parution de quatre chapitres, les 1er juin et 20 juillet 1834. La publication du *Père Goriot* débute le 14 décembre. Une note du directeur précise que ce roman est une « espèce d'indemnité offerte aux lecteurs et à la *Revue*. La fin de *Séraphîta* paraîtra d'ailleurs dans le prochain volume ». Cette promesse ne sera pas tenue : la fin de *Séraphîta* parut en librairie.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

en cuir de Russie » (*L.H.*, I, 302). Ce manuscrit, précise-t-il, est « relié avec tes présents d'amour » (*L.H.*, I, 148), « avec le drap gris qui glissait si bien sur les planchers » (*L.H.*, I, 136) ; il faut comprendre dans le tissu d'une robe de laine ayant appartenu à madame Hanska à Genève en 1834. L'image du drap furtif et la précision du vêtement silencieux évoquent en effet la robe que portait (peut-être) la comtesse le « jour inoubliable », le 26 janvier, ou lors des rendez-vous secrets des amants genevois.

Nous l'avons écrit ailleurs [1], qu'il nous soit permis de le répéter : le processus qui mène à l'enrobement des manuscrits les magnifie en contre-don d'amour, après avoir enveloppé le corps de la femme aimée, les plis de la robe devenus plats de couverture protègent le corps-manuscrit de l'œuvre, sublimement érotisé, fétichisé dans la laine, le cuir et le satin [2]. Fétiche puisque objet portant nécessairement une signification, mais objet dont cette signification ne peut être détachée ; fétichisé car la psychanalyse nous a, depuis longtemps, appris que lorsqu'il est perdu, l'objet originaire d'un désir est fréquemment représenté par une série infinie d'objets substitutifs : manuscrit de *La Recherche de l'Absolu* (septembre 1834), de la *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle* (novembre 1834), du *Père Goriot* (janvier 1835), de *La Duchesse de Langeais* et de *La Fille aux yeux d'or* (mars-mai 1835), de *Séraphîta* (mars 1836), du *Lys dans la vallée* (juin 1836) ; nous pourrions prolonger aisément l'énumération, que nous résumerons par cette confidence du romancier à sa maîtresse : « Mes manuscrits s'entassent pour vous. [...] C'est une vraie bibliothèque. Que faire ? » (*L.H.*, I, 320-321 ; 12 juin 1836) [3]. Nous ferons grâce au lecteur de ceci, qu'il faudrait pourtant suivre attentivement afin de saisir le système complet de cette activité fantasmatique liée à la fabrication de manuscrits d'apparat : si Balzac, en 1836, transforme les robes de la femme aimée en manuscrits reliés en livres, il est naturel qu'en 1846, prévoyant de faire maison commune avec sa correspondante, il veuille convertir ses meubles (ou ses corps – nous passera-t-on ce jeu de mots ?) de bibliothèques en garde-robe : « Tu auras une magnifique lingerie où mes bibliothèques que tu admirais tant, achèveront leur carrière en contenant les robes et le linge de ma docte amie, maîtresse, et femme » (*L.H.*, II, 447 ; 6 décembre 1846).

Il nous faut revenir, dans le déploiement de cette énergie pulsionnelle, à l'envoi intermédiaire, entre *Eugénie Grandet* et *Séraphîta*, du manuscrit du *Père Goriot*, dont Balzac s'excusait en ces termes : « J'ai respecté vos volontés en vous envoyant le mss [manuscrit] de *Goriot* dans sa sale intégrité. Il y a trace de bien des ennuis, de bien des fatigues » (*L.H.*, I, 236 ; 11 mars 1835). Le manuscrit est un objet souillé et maculé. Que sont les maculatures ? Ou des taches d'encre sur les feuillets ou des feuilles gâtées et mal tirées « dont on ne se sert que pour faire des enveloppes » précise le *Dictionnaire de l'Académie* [4], dont les imprimeries se servaient pour emballer

1. « Un manuscrit dans une robe », *loc. cit.*, pp. 321-329. Voir aussi l'« Histoire du texte » de notre édition du *Père Goriot* (Livre de poche « classique », 1995, pp. 414-416).

2. Il serait facile de développer : « La fourrure et le satin fixent – comme on le suppose depuis longtemps – le spectacle des poils génitaux qui auraient dû être suivis du membre féminin ardemment désiré » (Freud : « Le fétichisme » [1927], dans *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 136). Nous n'insistons pas. Quant au cuir...

3. Balzac poursuit : « Vous les garder. Cependant je voudrais bien que vous les eussiez ». La difficulté matérielle de leur transmission – de leur transport – deviendra pour le romancier une obsession : « M. Frankoski [un colonel polonais] se serait bien chargé de mes manuscrits, [...] mais il a craint des difficultés à la douane. Vous avez donc ici une vraie bibliothèque » (*ibid.*, p. 344 ; 22 octobre 1836).

4. *Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1835.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

les manuscrits ou les épreuves – autre enrobage. Une scène célèbre de *La Comédie humaine* illustre cette fonction. Deux Parisiens, le médecin Horace Bianchon et le journaliste Étienne Lousteau, séjournent en province chez Mme de La Baudraye, où ils font suivre leur courrier :

> Lousteau vit Bianchon perdu dans une rêverie inspirée par l'enveloppe des épreuves. – Qu'as-tu ? lui dit Étienne. – Mais voici le plus joli roman du monde contenu dans une maculature qui enveloppait tes épreuves. Tiens, lis : *Olympia ou les Vengeances romaines* » (*La Muse du département*, IV, 703).

Qu'il s'agisse du « plus joli roman du monde » ou de *Séraphîta*, une « œuvre tant chérie, tant caressée » (*L.H.*, I, 573), l'enrobement du manuscrit, comme l'enrobage des épreuves est une maculature et une souillure. Le corps-manuscrit est, au sortir de l'imprimerie, un objet sali qui porte « trace de bien des ennuis, de bien des fatigues » disait Balzac à madame Hanska ; « un manuscrit imprimé est bien sale » avait-il dit à la marquise de Castries [1] ; des « sortes de *langes* où se remue la pensée, où elle fait sa toilette » dira-t-il à un ami (*Corr.*, t. III, p. 144) ; « des pages, dira-t-il à Louise, froissées dans les ateliers, et qui sentent le travail » (*ibid.*, p. 47) [2] ; un objet passé entre plusieurs mains d'hommes : une vingtaine de compositeurs de l'imprimerie de Bourgogne et Martinet se sont échinés sur le manuscrit de *Illusions perdues* en 1837 [3], cinq des ouvriers d'Adolphe Éverat sur celui du *Colonel Chabert*, une équipe de chez Béthune et Plon a succédé à une équipe de chez Fournier sur *Le Lys dans la vallée*, « onze homme à *La Presse*, et onze chez Plon, pour faire aller tout de front » ont travaillé sur *Les Paysans* (*L.H.*, I, 912 ; 20 septembre 1844), tous et chacun se relayant aux heures [4]. C'est ainsi que Balzac annonce encore à madame Hanska le 25 août 1834 : « Cette semaine j'aurai l'excessif plaisir de vous adresser [...] deux manuscrits, bien crasseux » (*L.H.*, I, 186).

PROSTITUTION

Ce fantasme du corps prostitué, son horreur et son attrait, est évidemment sous-tendu par une conception romantique de la publication. Dès 1828, rédigeant un « Avertissement » au roman *Le Gars* qu'il projette de publier sous le pseudonyme de Victor Morillon, le jeune Honoré Balzac, qui n'a encore rien signé de son nom hormis, en mai 1825, une maigre « Notice sur la vie de La Fontaine », dénonce haut et fort « cette prostitution de la pensée qu'on nomme : *la publication* » (VIII, 1669). Dans *Un grand homme de province à Paris*, panneau central du triptyque d'*Illusions perdues*, le romancier de la maturité en produira une forte équivalence par sa description de la déambulation anxieuse du jeune Lucien de Rubempré cherchant à publier son recueil de poésies aux Galeries du Palais-Royal, haut-lieu et « temple » (V, 360) de la prostitution parisienne où sont installés, dans un voisinage aussi cordial que

1. En lui offrant le manuscrit de *La Femme de trente ans* en avril 1832 (*Corr.*, t. I, p. 692).

2. A Louise « la mystérieuse », Balzac offre le manuscrit de *L'Interdiction* et des épreuves corrigées du *Lys dans la vallée*.

3. D'après Suzanne-Jean Bérard, *Illusions perdues. Le manuscrit de la collection Spoelberch de Lovenjoul*, Paris, Armand Colin, 1959, p. XVIII et note.

4. S'il faut en croire le témoignage de Théophile Gautier (que nous avons donné en exergue), ou celui d'Eugène de Mirecourt (voir note 2), ou celui de Balzac lui-même : « J'ai eu la plaisante surprise d'entendre crier dans l'atelier de M. Éverat : *J'ai fait mon heure de Balzac ; à qui à prendre sa copie !* car les ouvriers font cela par corvée » (« Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » ; IX, 932).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

symbolique, les éditeurs de littérature : « Harcelé par les regards des femmes, sollicité par des gorges audacieuses, qui l'éblouissaient, il [Lucien de Rubempré] se raccrochait à son manuscrit qu'il serrait pour qu'on ne le lui volât point, l'innocent ! » (V, 361). C'est dans l'officine du libraire Dauriat que le jeune poète se départit, pour examen, de son manuscrit ; c'est là, parmi celles qui vendent leur corps, qu'il vend son œuvre – qu'il se vend [1].

Le manuscrit enrobé qui exalte l'union de deux êtres (« *Séraphîta*, c'est nous deux » ; *L.H.*, I, 142) introduit la souillure dans l'amour, salit ce qui a été désiré, goûte une joie profanée, exalte la prostitution de l'idéal amoureux, dont il nie la beauté. Est, d'une manière indélébile, sali ce qui s'est offert, qui a été consommé – la femme par l'amour, le manuscrit enrobé par la publication. Plus grande est l'œuvre de la pensée – *Séraphîta*, dit encore le romancier dans la dédicace imprimée du roman adressée à madame Hanska [2], est un livre « arrach[é] aux profondeurs de la mysticité » pour « méditer la fin de l'homme » (XI, 727) —, plus violente est la souillure. La perfection matérielle du manuscrit et la pureté du « livre d'amour céleste » (*L.H.*, I, 136) brutalisent l'opposition entre, d'une part, le divin de la pensée et la noblesse de l'esprit – « ces nobles esprits préservés, comme vous l'êtes, des petitesses mondaines par la solitude » (XI, 727) – et, d'autre part, la lourde matérialité des corps, et l'angoisse de leur confusion. Offrant à madame Hanska le manuscrit de *Séraphîta*, Balzac envoie à la femme qu'il vénère, à sa muse – « Madame, voici l'œuvre que vous m'avez demandé » (XI, 727) précise la dédicace – le substitut de son corps prostitué et souillé. Dans la laine, le cuir et le satin, la magnification du manuscrit exhibe la profanation de la pensée tandis que sa fétichisation l'exhibe lui-même comme ersatz du corps de la femme dont il livre le secret.

Au don d'offrande, à cette fonction symbolique des manuscrits balzaciens, il existe un second versant : le rapport aux grands du monde, qui déploie une autre scène où se croisent le « prince » et le « mendiant ». Ces deux termes se rencontrent sous la plume de Balzac pour désigner l'écrivain dans l'« Envoi » à madame Hanska – nous ne quittons pas notre corpus – du *Prêtre catholique*, œuvre ébauchée et abandonnée à la fin de l'année 1833 ou au tout début de 1834 – nous ne quittons pas notre période [3].

Dédaignant la rémunération préalable ou différée, consentie par le mécénat ou le patronage, échappant au système des commandes et des pensions, refusant une position économique assurée par la naissance ou la profession, l'homme de lettres du dix-neuvième siècle prend conscience, avec le sentiment d'une libération, de sa plongée en situation de marché, de son installation dans un commerce (relativement) libre, au

1. Voir encore telle analogie explicite : « A l'aspect d'un poète éminent [Nathan] y prostituant la muse à un journaliste [Blondet], y humiliant l'Art, *comme* la Femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province [Lucien] recevait des enseignements terribles » (V, 365 ; nous soulignons). Toute cette scène a été remarquablement analysée par Franc Schuerewegen : « Le prix de la lettre. Réflexions axiologiques », dans *C.R.I.N.* [*Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises*], 18 (1988), Groningue, pp. 78-88 ; article repris et développé dans *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, Paris et Toronto, S.E.D.E.S., Paratexte, 1990, pp. 33-54.

2. Qu'il faut, on l'aura compris, lire en même temps que l'envoi que porte le manuscrit. On remarquera, dans le cas de *Séraphîta*, contrairement à *Eugénie Grandet*, la coïncidence d'identité entre la dédicataire de l'œuvre et la donataire du manuscrit.

3. Notre propos ne porte ici que sur l'« Envoi » du *Prêtre catholique*. Le texte de cette œuvre ébauchée, puis abandonnée, a été étudié par Franc Schuerewegen : « Dans la cathédrale : *Le Prêtre catholique* de Balzac », *Etudes françaises* (Montréal), vol. XXXII, n° 2 (1996), pp. 97-104.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

moment d'une crise chronique de la librairie romancière, largement artisanale, pré-industrielle, concurrencée par la presse et le journal, dans une France qui entre en bourgeoisie, une bourgeoisie qui se constitue en public anonyme et indifférencié, « en masse lisante » [1]. Dans un régime libéral (au point de vue politique), l'écrivain revendique un statut professionnel libre (au point de vue économique) assuré par les profits toujours aléatoires de la vente de ses œuvres.

La pensée vient de Dieu

Sur cette toile de fond commune à tous, celle d'un changement de société privée de ses figures tutélaires, dans le déferlement anti-bourgeois de la littérature des années 1830, l'écrivain, chez Balzac, revendique les qualités, la mission du prêtre, du prince, du prophète et du « pontife » : sa « puissance ne relève [...] plus ni des rois, ni des grands, il tient sa mission de Dieu » clame l'« Envoi » du *Prêtre catholique* (XII, 803). A son tour prêtre, prince, prophète, tirant son pouvoir de lui-même, ne dépendant que de Dieu, l'écrivain ne dédicacera plus son œuvre au mécène : « Le temps des dédicaces n'est plus » (XII, 802). Se passer de dédicace, ne plus se mettre sous la protection du prince, c'est poser un geste d'autonomie. Balzac ajoute encore : « Une œuvre ne saurait donc être cachetée aux armes d'un clan, offerte à un financier, prostituée à une prostituée » (on y revient ; *ibid.*). La dédicace, en tant qu'elle manifeste publiquement la cession symbolique de l'idéalité de l'œuvre, est désormais impossible à celui qui revendique le statut sacré d'une pensée et d'une puissance supérieures, une position intermédiaire entre Dieu et l'humanité. Dans la société moderne, celle du journal (« la presse a organisé la pensée », XII, 803), celle de l'imprimerie (« L'imprimerie lui a fait avancer l'avenir, tout s'est agrandi, le champ, la vue, la parole et l'homme », *ibid.*), à l'écrivain qui s'empare de la parole (« il console, il maudit, il prie, il prophétise », XII, 802) reviennent les fonctions, le rôle et la mission sociale, assumées par le prêtre dans les sociétés anciennes. « Catholique », ce prêtre s'adresse à l'universalité chrétienne, à une universalité organique qui tient ensemble la diversité du monde contre l'éparpillement, la dissolution, le nivellement (« Une feuille de papier, frêle instrument d'une immortelle idée peut niveler le globe », XII, 803). Aux Ecritures saintes, l'écrivain substitue son écriture : « A l'Ecrivain, toutes les formes de la création » (XII, 803). La majuscule est transgénérique : l'écrivain, c'est le poète, le penseur, le philosophe, le savant, le romancier, l'historien, c'est celui par qui la littérature arrivera. L'on ne peut arguer du caractère intime de l'« Envoi » du *Prêtre catholique*, ni de sa condition privée, ni de son statut impublié, ni de son état inachevé, pour l'exclure d'une histoire des représentations et des revendications de l'homme de lettres. Au cours de la même année 1834, dans la *Revue de Paris*, le 2 novembre, Balzac publie une *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle* – elle mènera à la création de la Société des gens de lettres en 1837-1838 –, qui admoneste le personnel politique en développant la même argumentation : « Messieurs d'hier, qui vous a fait rois ? [...] La pensée vient de Dieu, elle y retourne ; elle est située plus haut que ne sont les rois ; elle les fait et les défait » (*O.D.*, II, p. 1238). Dans cet appel à la solidarité, qui expose un programme d'action collective pour la protection de la propriété littéraire et pour la dignité de l'homme de

1. Premier emploi dans l'article sur la *Biographie Michaud* (*La Quotidienne*, 22 août 1833 ; *O.D.*, II, p. 1221) ; plusieurs fois réutilisé : le 2 novembre 1834 dans la *Lettre adressée aux écrivains français du XIXe siècle* publiée par la *Revue de Paris* (*ibid.*, p. 1237) ; puis, en 1835, dans la première « préface » du *Lys dans la vallée* (IX, 915).

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

lettres, la communication que l'écrivain entretient avec ses lecteurs obéit à un même scénario de la profanation. Comme dans son manuscrit, dans son œuvre publiée, dans le livre « l'auteur a mis une offrande écrite » (*ibid.*, p. 1246). Mais le livre circule. Loué par les cabinets de lecture, il est prêté, échangé, souillé, avili. Pour lire un roman,

> en France, [...] où les femmes sont élégantes et gracieuses comme elles ne sont nulle part, la plus jolie femme attend patiemment [...] que la modiste ait lu le volume en compagnie, le soir, dans son lit ; que la femme d'un charcutier ait achevé le dénouement et l'ait graissé, que l'étudiant y ait laissé son parfum de pipe, y ait cloué ses observations lascives ou bouffonnes » (*ibid.*).

Mais cette salissure est intolérable parce qu'elle est celle des autres ; elle demande – ici, la publication inverse paradoxalement la perspective – une nouvelle pureté originelle ; Balzac déplore que personne n'accepte plus de « lire à son aise dans un livre propre et vierge » (*ibid.*).

Choix idéologique (« J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie » ; « Avant-propos », I, 13) et trait d'époque peut-être, la puissance de l'écrivain est donc, chez Balzac, encore directement détenue de Dieu. Pierre Larousse, dénonçant les réseaux littéraires de clientélisme, la « camaraderie » qu'avait vilipendée Latouche [1], indiquera : « On sait ce que vaut la ligne de ces hommages rendus par bassesse ou par vanité. C'est à la foule aujourd'hui qu'il faut dédier ses œuvres » [2]. En régime républicain, c'est évidemment à ceux qui composent le public, à ceux qui constituent le marché, que l'écrivain doit s'adresser. Sans débattre du statut de l'artiste, ou de l'écrivain, dans la pensée balzacienne (il faudrait convoquer l'importante série d'articles intitulée « Des Artistes » publiée dans *La Silhouette* entre février et avril 1830), sans réexaminer l'alliance politique que prône Balzac d'une « triple aristocratie de l'argent, du pouvoir, et du talent » composée des « princes de la pensée, du pouvoir ou de l'industrie » (dans le *Traité de la vie élégante* publié par *La Mode* en octobre-novembre 1830 ; XII, 222 et 223), nous voulons signaler, pour ce qui concerne le rapport de l'artiste au prince, le déplacement qui s'opère, une fois encore, du public au privé, de l'œuvre au manuscrit, de la dédicace (imprimée) à l'envoi (autographe). En régime libre, au temps de l'autonomie de la littérature, la liberté de l'écrivain est la liberté – relative – de donner et de dédicacer à qui il veut : à ses lecteurs, au peuple (Larousse), à sa muse, à un prince, « Aux Bourgeois » (Baudelaire [3]). Mais si le romancier tient sa mission de Dieu, il ne peut plus dédicacer ses travaux qu'à Lui (Dieu) ou à Elle (madame Hanska), la femme aimée, la muse, la plus digne incarnation sur terre du divin.

Si le romancier Balzac ne dédicace plus ses œuvres aux grands de ce monde parce qu'il détient lui-même la grandeur, il leur envoie toutefois ses manuscrits. Ainsi, au prince Alfred de Schönburg-Hartenstein, envoyé extraordinaire de la Cour d'Autriche venu notifier au roi de France l'avènement de l'Empereur Ferdinand II, qui rendit visite à Balzac dans sa « cellule inabordable » (*Corr.*, t. II, p. 644) de la rue des Batailles à Chaillot, et qui apportait une invitation de madame Hanska à venir la rencontrer à Vienne, Balzac offre, le 19 avril 1835, des épreuves corrigées de *Melmoth réconcilié* formant un livre « reli[é] luxueusement, en plein maroquin rouge », aux armes de la

1. H de Latouche, « De la camaraderie littéraire », *Revue de Paris*, tome VII, octobre 1829.

2. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, article « Dédicace ».

3. Salon de 1846.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

maison Schönburg [1]. Le comte Rodolphe Apponyi, secrétaire à l'ambassade d'Autriche à Paris a noté dans son journal ce petit événement, sa réaction et celle du prince :

> J'ai vu ce manuscrit, c'est la première épreuve de l'imprimeur, toute tachée et biffée, chargée de corrections de la main de M. de Balzac, mais cela ne peut pas cependant s'appeler un manuscrit. M. de Balzac a-t-il voulu se moquer du prince, ou est-il pétri de vanité au point de croire qu'une mauvaise épreuve soit un trésor pour le prince, par la seule raison que lui, auteur de ce livre, a corrigé de sa main les fautes de l'imprimeur. Dans ce genre tout est possible, mais ce dont j'aurais douté, si je n'en avais été témoin, c'est de voir M. de Schönburg ravi de Balzac et de son cadeau [2].

Il y a, ici, beaucoup d'acteurs, et beaucoup d'objets. Les épreuves chez Balzac, appartiennent, on le sait, à l'espace autographe. Elles supportent et relancent les processus de création et le travail d'une écriture mue par le principe de l'addition, dont la méthode et les techniques résistent à la fixité typographique en refusant le devenir-livre-imprimé de l'œuvre, qui se développe et se gonfle dans l'étoilement dont Théophile Gautier a laissé une juste description. Le typographique, l'imprimé – et le publié –, permettent en effet la réécriture en manuscrit de l'œuvre et son infinie reprise.

Circuit d'échange

Il y a donc un manuscrit, qui possède sa reliure de cuir. On objectera qu'il n'y a pas de robe, ni de satin ajouté au revers ; mais il y a des armes gravées sur le premier plat de couverture, celles du prince Schönburg que Balzac lui remet donc symboliquement, lui donnant son nom, son titre et son rang, l'instituant, le définissant, le constituant, le sommant de se conformer à sa fonction, lui enjoignant d'être ce qu'il est, prince de Schönburg. Par là, Balzac forge sa propre image sociale, façonne la représentation qu'il peut et qu'il doit donner de sa personne morale. Dispensant au prince sa justification et sa raison d'exister, le consacrant et le reconnaissant prince, il se sacre et se reconnaît prince lui-même plus grand que le prince.

Il y a Rodolphe Apponyi, le secrétaire. Tout comte qu'il soit, il n'est que secrétaire. Sa perplexité médusée devant le don du romancier autant que face à la satisfaction du prince étale son exclusion d'un circuit d'échange et d'un ordre symbolique dont il ne reconnaît ni les formes ni les enjeux. Sa méconnaissance du sens et du profit de l'offrande du manuscrit le repousse, ni donateur ni donataire, dans une extériorité spectatrice et impartiale qui n'investit rien dans une action dont la valeur et la signification ne lui apparaissent que sous la forme de la moquerie ou de la vanité (chez Balzac) ou du divertissement (chez le prince de Schönburg), dans tous les cas, pour l'un et pour l'autre, illusion, erreur, tromperie de soi (sur soi), et de l'autre (sur l'autre).

Il y a le prince Schönburg dont la réaction fut, semble-t-il, de ravissement, d'un ravissement amusé qui permet de réintroduire la distance entre le « prince » et le « mendiant »,

1. La description est de Roger Pierrot, qui attira l'attention des balzaciens sur ce cahier (*Corr.*, t. V, p. 850, et note 2).

2. *Vingt-cinq ans à Paris (1826-1850), journal du comte Rodolphe Apponyi attaché de l'ambassade d'Autriche à Paris*, publié par Ernest Daudet, Paris, Plon, 4 vol., 1913-1926 ; tome III, 1914, pp. 76-77 (28 avril 1835). Il s'agit bien de Rodolphe, secrétaire à l'ambassade d'Autriche (ce que Daudet précise clairement dans son "Introduction", I, 1913, p. I), qu'il ne faut pas confondre avec son cousin *Antoine*-Rodolphe, nommé ambassadeur d'Autriche auprès de Charles X, arrivé à Paris en cette qualité le 5 février 1826 ; qu'il ne faut pas confondre davantage avec l'un des fils d'Antoine, portant lui aussi le prénom de Rodolphe. On peut encore lire Marcel Bouteron : « Balzac et les Apponyi (lettres inédites) », *Nouvelle Revue de Hongrie*, 53 (1935), pp. 297-304.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

entre le roi et le fou – ce que fit, par exemple, le prince de Metternich, chancelier d'Autriche, qui reçut Balzac en audience à Vienne en 1835 : « Il a commencé la conversation en ces termes : – Monsieur, je n'ai lu aucun de vos ouvrages, mais je vous connais et il est clair que vous êtes fou ou que vous vous égayez aux dépens des autres fous, et que vous voulez les guérir au moyen d'une folie encore plus grande »[1]. Balzac sut répondre à cette rude entrée en matières, mais il en fut intérieurement échaudé : « Quant aux séductions du prince [de Metternich], il m'a attrapé une fois, et j'ai trop de fierté pour me laisser prendre encore ; je passerais pour un niais » (*L.H.*, I, 249).

C'est donc par ses manuscrits d'apparat que Balzac attire sur lui l'attention du prince, dont le regard se trouve orienté vers la fabrique de l'œuvre qui prouve la compétence de l'écrivain et sa qualité de créateur, qui spectacularise son effort et son travail. L'énergétique balzacienne nous l'a depuis longtemps enseigné : s'enfermer dans son cabinet, s'attacher à sa table, tenir la plume, faire de la littérature, écrire des romans – vivre, en un mot, « la vie du forçat littéraire » (*Corr.*, t. III, p. 147) ou celle du « galérien de plume et d'encre » (*ibid.*, t. II, p. 35) –, exige une intense disponibilité corporelle, une activité du corps autant que de la tête, un effort physique et musculaire. Balzac le dit tant et plus à ses correspondants : « Je suis perdu de travail, je vis comme un fou, toujours à raboter, à polir » (à « Louise » ; *ibid.*, t. III, p. 78) ; « J'ai encore huit feuillets à remanier, corriger, laminer » (au docteur Nacquart ; *ibid.*, t. III, p. 86) ; « Je n'ai pas le bonheur [...] de formuler du premier coup ma pensée, j'ai le travail long, difficile, martelé » (au marquis de Custine ; *ibid.*, t. III, p. 530). Ecrire, pour l'auteur de *La Comédie humaine*, c'est « tracer, comme un pauvre bœuf de prosateur, [s]on sillon tous les jours » (*ibid.*, t. IV, p. 449), c'est être un « manœuvre qui travaille des phrases comme les autres portent du mortier » (*L.H.*, I, 174). Il le répète aux donataires de ses manuscrits, à son ami le docteur Nacquart, lui offrant, le 15 octobre 1835, un volume d'épreuves corrigées du *Lys dans la vallée* : « Voici ce qui me semble le plus curieux manuscrit, cher docteur. C'est la preuve de mes efforts » (*Corr.*, t. II, p. 730) ; à l'ami Albert Marchant de La Ribellerie, ex-condisciple du collège Vendôme, en janvier 1837 : « Je te donnerai le m[anu]s[crit] des *Illusions perdues* puisque je l'ai martelé dans ton grenier de peintre » (*ibid.*, t. III, p. 220) – promesse non tenue, remplacée le mois suivant par l'envoi d'un volume de cinquante-deux feuillets d'épreuves de *Le Secret des Ruggieri* : « Mon vieux camarade, Albert, ne valait-il pas mieux te réserver ceci où le travail de nain auquel m'a condamné une mauvaise fée se voit bien mieux » (*ibid.*, t. III, p. 239)[2]. Au sculpteur David d'Angers, Balzac remet, en 1843, le manuscrit et les épreuves corrigées des *Employés* : « A son ami David d'Angers. de Balzac. Il n'y a pas que les statuaires qui piochent. de B. »[3].

Ces « efforts », ce « travail de nain », révèlent une esthétique du labeur, du laminage, du rabotage, du martèlement, de la pioche, qui entraîne une fabuleuse contraction

1. *Journal* de la princesse Mélanie de Metternich, à la date du 20 mai 1835 ; nous citons d'après *L.H.*, I, 249 n 1.

2. Balzac conservera ce manuscrit d'*Illusions perdues* (il s'agit du manuscrit de la première partie, que nous connaissons aujourd'hui sous le titre *Les Deux Poètes*, laquelle parut en librairie sous le titre général de l'ensemble en février 1837), et le fera relier pour son usage personnel par Wagner (factures de ce relieur : *Lov.* A 340 f° 370-372).

3. Trois volumes reliés et conservés à la Bibliothèque Nationale sous la cote N.a.fr. 6899-6901. La formule que nous citons d'après VII, 1545, a été reproduite en 1993 dans l'ouvrage collectif publié sous la direction de Louis Hay : *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette, C.N.R.S. éditions, p. 41.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

du temps de vie de l'homme-machine – « machine à phrases » (*L.H.*, I, 697) et « machine à copie » (*ibid.*, II, 425) –, de l'homme-roman, depuis l'acte créateur : « Savez-vous qu'en littérature je ne puis pas écrire plus de 15 feuillets [...] par jour, et qu'il faut quinze heures » (*ibid.*, I, 686), jusqu'au résultat publié : « Vous vous demanderez, en voyant ces masses d'épreuves et de corrections, s'il y a eu des années dans ces mois-ci, et des jours dans les heures » (*ibid.*, I, 273). L'envers de cet investissement forcené, l'envers de ce travail littéraire forcé, de cette autobiographie héroïque d'un moi narcissique, ce sont les premiers signes de défaillance – dès l'automne 1834, Balzac est obligé de ralentir ses travaux, notamment la rédaction du *Père Goriot*, sur l'ordre des médecins –, la maladie, l'atonie, le désintérêt graduel pour *La Comédie humaine* en voie d'achèvement, le *dés-œuvrement*. Ce que Balzac offre au prince Schönburg – comme au baron Roger d'Altenbourg, et comme à d'autres seigneurs auprès desquels nous pourrions pousser l'enquête –, c'est, frappé aux armes de la maison princière, non pas la prostitution d'une dédicace imprimée (voir l'« Envoi » du *Prêtre catholique*), mais la prostitution d'un envoi (autographe) ; comme un signe de propriété et d'appartenance, c'est, visible dans les ratures, les reprises, les corrections et les repentirs de son manuscrit habillé de cuir, la projection, l'exhibition de son corps souffrant et torturé par l'effort de création. Dans la plus belle tradition du livre broché (et non massicoté) – le livre de série devenant unique par sa reliure, en revêtant la tunique de son maître, signe de propriété –, le manuscrit relié en livre offert au prince revêt le spectacle du corps écrivant du vêtement du propriétaire auquel il s'offre.

Dans son envoi au prince Schönburg, Balzac précise encore que cette offrande qu'il lui fait est une infidélité commise à l'endroit de sa maîtresse : « La personne [madame Hanska] à laquelle j'envoie ces sortes de tributs, ne se plaindra pas que j'aie détourné ceci pour vous remercier de votre gracieuse attention, et pour que vous ne perdiez pas tout souvenir de v[otre] d[évoué] s[erviteur] » (*Corr.*, t. V, p. 850). Le mot « tribut » indique bien la contrainte, la liberté relative de l'écrivain, sa dette et son obligation.

L'infidélité, le « détournement », surtout, dit que cette transmission du manuscrit au noble, par laquelle Balzac s'assure subjectivement de sa propre valeur arrachée à la contingence, à l'insignifiance et à l'indifférence, substitue un corps à un autre : celui de madame Hanska, symbolisé par le manuscrit enrobé, est brutalement remplacé par celui de l'écrivain. Balzac s'accapare de la position qu'il assignait à madame Hanska, mais sa prostitution n'est pas souillure, elle est élévation, elle est gloire, elle est grandeur. Dans le monde moderne (celui de l'argent, de l'industrie, du journal et de l'imprimerie), dans le monde bourgeois, la prostitution de l'écrivain qui « a remplacé le prêtre » (XII, 802), serait une prostitution archaïque – celle des sociétés anciennes –, une prostitution sacrée en même temps qu'un sacre. Crise de la sacralité ? Ceci reste à voir. Retenons, pour l'heure, qu'aux marges de l'œuvre, aux bords du publié, aux frontières de l'autographe et de l'imprimé, aux bornes de soi et de l'autre, aux limites de l'intime et du public, dans le passage de la robe aux armes, du manuscrit enrobé au manuscrit armorié, la transmutation de « l'abject pour les autres » en « sublime pour moi » affirme le pouvoir, la puissance et la liberté de l'écrivain.

Stéphane Vachon
Université de Montréal

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

ENVOI

© SEDES Balzac ou la tentation de l'impossible

Raymond Mahieu

Balzac, Vidocq, Gozlan

PAR UNE SOIRÉE D'ÉTÉ

Et si Balzac, c'était encore un peu plus qu'un immense texte ? Et si ce nom nous autorisait à franchir les limites des discours qu'il signe, à interroger aussi les travaux et les jours d'Honoré, et même sa légende ? C'est en tout cas sur une des pièces de cette dernière que se fondent les quelques brèves réflexions qui clôturent ce volume : transgression d'autant moins répréhensible qu'elle nous reconduira, en dernière analyse, à l'intérieur des frontières du roman.

Voici donc une belle histoire, à lire d'abord pour le plaisir. Est-elle de tout point authentique ? On ne peut certes oublier que Léon Gozlan, qui la raconte dans son *Balzac chez lui* [1], était lui-même trop romancier pour ne pas connaître la tentation d'arranger un récit, et notamment aux fins d'en accroître la densité herméneutique. Il n'importe : le jeu réclame ici une adhésion inconditionnelle. Sous peine de tout y perdre, il nous faut donc suivre confiants le narrateur qui nous introduit, par une chaude soirée de septembre 1844, dans la maison de la rue Basse.

Dans la salle à manger, où le dîner s'achève, quatre personnes : le maître des lieux, l'inévitable Mme de Brugnol, un rédacteur de *La Presse*, de passage et qui va s'éclipser aussitôt, et un inconnu au corps imposant et aux traits mal discernables ; aussi impressionnant que mystérieux.

> [...] je sentis, bien avant que Balzac m'eût présenté à ce convive, nouveau pour moi, qu'il remplissait l'espace où nous nous trouvions de sa puissance translucide : enfin, on éprouvait [...] qu'il n'y avait pas que le poids d'une seule planète souverainement intelligente dans le milieu où nous respirions [2].

C'est Vidocq, on l'apprend bien vite, qui est ainsi posé d'entrée en figure symétrique de celle du romancier, et installé sur le terrain de celui-ci. Car la discussion, déjà engagée avant l'arrivée du visiteur et poursuivie devant lui, porte sur la rivalité du réel et de la fiction. Plus précisément, il s'agit de décider si c'est dans la vie ou dans l'imagination qu'il faut trouver la matière de ce que l'on raconte — l'enjeu de ce choix étant, même si le terme n'apparaît pas dans le débat, l'effet de vérité produit. A l'ancien policier qui s'étonne de ne pas voir l'écrivain utiliser la « réalité », qu'il n'y a qu'à observer et retranscrire (elle est là « devant vos yeux, près de votre oreille, sous votre main »), celui-ci reproche sa naïveté, proclamant hautement qu'il n'y a sens que dans l'invention (« c'est nous qui la faisons, la réalité ») [3] :

1. Léon Gozlan, *Balzac chez lui*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862.
2. *Op. cit.*, p. 209.
3. *Ibid.*, p. 214.

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

> [...] toutes les fois que des gens sont venus me dire : « — Monsieur de Balzac, j'ai un superbe sujet de roman à vous confier ; vous ferez un chef-d'œuvre avec ça ; » — je n'ai rien trouvé qui valût la peine... Quand le fait y était, les détails, qui sont tout, les détails manquaient complètement, quand, au contraire, on m'apportait de jolis détails, bien gais, bien friands, à *se lécher les badigoinces*, comme dit mon compatriote Rabelais, le sujet n'existait pas [1].

L'affrontement des thèses contradictoires risquerait de se prolonger indéfiniment si Vidocq, résolu à prouver le mouvement en marchant, ne proposait de raconter une histoire issue à l'état brut du réel, et capable par sa perfection de concurrencer le plus élaboré des récits imaginaires ; une histoire, comme le réclame Balzac, « avec ses deux jambes, le cœur et la tête » [2]. Son récit, Gozlan va le reproduire avec un luxe de précisions qui lui confèrent un agrément auquel un résumé ne peut évidemment prétendre, et on devra se résigner à n'en retrouver ici que les éléments schématiques nécessaires à la suite du propos... Donc, une nuit d'hiver, au début des années trente, Vidocq, de garde à la préfecture de police, est appelé chez le préfet, qui le présente à la belle comtesse de B..., une des égéries de la monarchie de Juillet. L'urgence la plus absolue a commandé cette surprenante réunion : quelques heures plus tôt, l'amant de la noble dame, un jeune officier hongrois, est tombé mort chez elle, en plein colloque amoureux clandestin ; talonnée par l'angoisse du retour imminent de son mari, elle a réussi, avec l'aide de sa femme de chambre, à transporter le corps dans sa voiture, à l'insu de ses autres domestiques ; et, pour l'heure, le cadavre est sous les fenêtres du quai des Orfèvres, sous la surveillance d'un cocher inconscient de ce qu'il véhicule, et heureusement endormi. Que faire pour se débarrasser, de manière expéditive, mais digne, de la dépouille, et conjurer ainsi l'affreux scandale qui menace ?

Vidocq, on n'en pouvait douter, trouvera la solution. Avec un de ses acolytes, il parvient à extraire le corps de la voiture sans réveiller le cocher et, donnant la comédie d'un trio de noctambules éméchés, à le faire prendre en charge par un fiacre, payé pour reconduire l'intempérant jeune homme à son domicile, où on ne pourra que constater son décès subit. Et tout se déroule aussi bien que possible, personne ne doutant des circonstances ainsi orchestrées de cette mort dramatique. La suite de l'histoire est d'une tristesse prévisible. Epuisée par les dissimulations mondaines auxquelles elle est contrainte, brisée par le chagrin, la jeune comtesse tombe malade et meurt bientôt. Quant à son mari, il s'exile, solitaire, sur les rives de l'Adriatique, où il connaîtra une fin assez mystérieuse : ayant surpris un soir, à l'opéra de Trieste, les propos d'un jeune fat débarqué de France sur son infortune conjugale, il le provoquera en duel ; mais, délibérément, s'offrira aux coups de son adversaire, cherchant ainsi une mort qui ne peut être comprise que comme un suicide déguisé.

Le comte a-t-il donc été mis au fait de la vérité, malgré toute l'habileté du stratagème policier ? Et comment ? Arrivé au terme de son récit, Vidocq est contraint d'en rester aux interrogations. Et Balzac, bien sûr, triomphe. L'histoire séduit, mais sa fin insatisfaisante demande que le romancier vienne relayer l'historien :

1. *Ibid.*, p. 215.
2. *Ibid.*, p. 216.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

> Si je reprenais en sous-œuvre ce drame domestique pour le raconter à ma manière, je chercherais, j'inventerais, j'imaginerais une fin plus pleine, plus logique : non que je ne trouve pas le genre de mort choisi par le comte d'un caractère possible, vrai, très-vrai dans son originalité ; mais, encore une fois, — et j'en reviens toujours là, — le comte, pour un si grand désespoir, ignore trop ce qui s'est passé chez lui. Vous voyez donc, dit Balzac, s'interrompant lui-même, que votre histoire n'est pas encore la pêche philosophale que vous prétendiez m'apporter, que vous supposez exister, une histoire toute faite et qu'il n'y a qu'à cueillir et manger[1].

Ce que Balzac ne sait pas, et que ne savent pas davantage ses compagnons, c'est que le véritable dénouement est encore à venir. Vidocq, comme pour s'excuser de l'imperfection relative de son histoire, invoque la circonstance qui la lui a rappelée à la mémoire : un hasard étonnant a voulu que le fiacre qui l'a mené à Passy fût précisément conduit par le cocher à qui il avait confié, une dizaine d'années plus tôt, le jeune officier ; et l'homme est là, dehors, attendant son client pour le ramener à Paris. Convoqué sur le champ, et dûment interrogé, le cocher corrobore, dans un premier temps, le récit de Vidocq. Mais surtout, il le complète, révélant à ses auditeurs qu'au domicile du défunt les choses se sont passées de façon un peu plus compliquée que prévu : la découverte du cadavre, son transport, les questions posées ont pris un temps que le cocher estimait légitimement devoir être rétribué ; or, n'ayant rien pu obtenir sur place, il s'est avisé, qu'un petit portefeuille abandonné dans la voiture contenait une lettre adressée à la comtesse de B..., et c'est donc à l'hôtel de cette dernière qu'il est allé réclamer son dû, en remettant la lettre au comte.

Ne boudons pas notre plaisir. Ce cocher resurgi du passé comme par miracle pour ranimer de vieux souvenirs, et surtout pour apporter une solution à la part irritante d'énigme qu'ils laissaient subsister, nous ne devons pas refuser d'y croire. Car c'est au prix de notre confiance en la véracité du témoignage de Gozlan que ce texte péri-balzacien nous laisse, nécessairement, pensifs. Tel est, à n'en pas douter, son principal mérite, ce que l'auteur semble d'ailleurs avoir si bien compris qu'il termine là son récit (et en même temps son livre), sans l'assortir de commentaires, sans faire état non plus des fort probables réactions du romancier. A nous de nous arranger de cette trop belle fin. A nous de mesurer, et plutôt deux fois qu'une, tout ce qu'elle implique.

Questions

Pour mettre un peu d'ordre dans notre perplexité, il convient d'abord de revenir sur la date de la scène – septembre 1844 –, et sur la présence en son prologue d'un personnage fugitif, le rédacteur de *La Presse* venu demander à Balzac « la suite » des *Paysans*[2]. Réserve faite d'un léger flottement dans la chronologie (en septembre, le journal n'a publié des *Paysans* que l'annonce, et le premier feuilleton ne verra le jour qu'en décembre), l'arrière-plan de l'affrontement théorique entre Balzac et Vidocq est bien défini : le romancier qui discute si passionnément des rapports du réel et de la fiction est celui-là précisément qui, au même moment, se collette, dans la douleur, avec celle de ses fictions qu'il veut le plus en prise sur le réel, avec ce roman que tout à la fois il proclamera « d'une effrayante vérité » (« Dédicace », IX, 49), et ne parviendra jamais à achever. Il y a sans doute quelque ironie à voir Balzac affirmer la supériorité des agencements de l'art alors même que ceux-ci, au plus fort de leur

1. *Ibid.*, pp. 294-295.

2. *Ibid.* ; voir p. 207.

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

ambition, rencontrent une résistance insurmontable. Mais cette contradiction montre surtout à quel point le débat, sous ses apparences ludiques, est sérieux, et de quelle incidence est l'aboutissement de ce que raconte Gozlan.

Or, cet aboutissement paraît imposer, au moins, la conviction que la contingence de la vie peut faire aussi bien que la nécessité de l'imaginaire. Apparemment, la théorie de Balzac s'effondre : si le réel est capable d'égaler le fictif – et non seulement en tant que crédible, mais en tant que dicible et donc scriptible – le second ne peut plus prétendre à prévaloir sur le premier, et risque même de perdre sa légitimité. A quoi bon inventer s'il suffit pour dire le monde de savoir l'observer assez attentivement ? Curieusement, le récit de Gozlan suggère du reste, dans le chef de Balzac, le passage de l'une à l'autre de ces compétences. Dès que les événements racontés par Vidocq commencent à se nouer, on y voit le romancier se métamorphoser en enquêteur :

> [...] en ce moment, [il] ressemblait plus que Vidocq à un homme de la police, tant il y avait d'inquiétude, de ruse en quête d'une solution, allumée dans ses yeux [...] [1].

Plus remarquable : une fois que Vidocq en a fini avec son histoire, résigné à l'incertitude qu'elle laisse subsister, c'est Balzac qui relance l'investigation en insistant pour faire comparaître sur le champ le cocher, comme si, d'amateur devenu professionnel, il pressentait, avec un flair plus aiguisé que celui, pourtant célèbre, de son invité, que la clef de l'énigme est dans l'audition de ce témoin de dernière minute. Moyennant une bonne dose d'impertinence, on pourra à ce point se demander si l'effet de l'histoire n'est pas d'illustrer une erreur de vocation. Balzac n'avait-il pas mieux à faire que d'écrire des romans ?

Bien entendu, ce n'est pas aussi simple. Avant d'avaliser une semblable lecture, qui revient à confiner la vérité dans les limites du réel constaté, et à la soustraire à l'autorité de la fiction romanesque, il s'indique de reconsidérer un peu suspicieusement l'espèce de document sur lequel elle s'est opérée. Non pas – il n'y faut plus revenir – pour en évaluer la véracité, mais pour en examiner la composition. Car, sous ses allures linéaires et objectives, il se révèle plus complexe et surtout beaucoup plus conjectural qu'il n'en donne d'abord l'impression. D'une part, ce récit est constitué, pour sa plus grande part, d'un méta-récit : les seuls éléments relatés directement par Gozlan sont ceux du dénouement, tout le reste étant porté par un discours reproduit, avec les aléas que ce statut médiatisé comporte. D'autre part, ce qui semble devoir garantir la crédibilité de cette narration au second degré, à savoir sa nature homodiégétique (Vidocq est censé rapporter ce dont il a été témoin, et, pour une part, acteur) est bien moins assuré qu'il n'y paraît. Toutes les péripéties initiales de cette nuit agitée – l'introduction de la comtesse auprès du préfet, les supplications de l'une, l'embarras de l'autre – le policier ne les a pas vécues, n'ayant été mis en présence de Mme de B... qu'une fois appelé à la rescousse. Et pourtant il les raconte longuement, dialogues à l'appui, comme s'il y avait été. En d'autres mots, sur ces préambules, dont il n'a pu au mieux que rétablir le canevas, le narrateur « fait du roman » sans en avoir l'air. Semblablement, à l'autre bout de l'histoire, tout ce qui suit le chargement du cadavre dans le fiacre a échappé à l'observation directe de Vidocq, et ce qu'il en expose n'est, encore une fois, qu'une reconstitution plausible de ce qui a été fait et dit. Bref, dans une mesure importante, le récit ressortit plus à une économie du vraisemblable qu'à une économie du vrai.

1. *Ibid.*, p. 263. Plus tôt, Vidocq avait déjà évoqué la parenté du romancier et du policier : « J'ai le nez fendu comme les chiens chasseurs. Vous aussi, vous avez le nez fendu. Nous flairons de loin » (p. 223).

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

Et ce n'est pas tout. Ce qui est raconté, à son tour, efface de plus d'une manière la limite qui sépare le fictif du réel. Avant même d'agir comme il en est requis, la première tâche du policier sera, dans un but d'efficacité, de connaître les circonstances exactes de la mort de l'amant ; mais, face à une femme affolée, que le souci de sa dignité fait s'enferrer dans un système de demi-mensonges et d'omissions, toute sa détermination et toute sa sagacité n'arrivent qu'à reconstruire, au plus approchant, un scénario intellectuellement acceptable. Après quoi il lui faudra, en sens inverse, repasser du réel au fictif. Ce qu'on demande en effet au génie de Vidocq, c'est de fabriquer à partir des éléments dont il dispose un drame crédible, pour le substituer au drame réel que les intérêts supérieurs de la société commandent d'annihiler ; d'inventer un possible au moins aussi recevable que la réalité – et plus recevable même que celle-ci, puisqu'il doit oblitérer jusqu'aux soupçons qui pourraient y conduire. Faire de la police, en la circonstance, va bien au delà de la traditionnelle quête d'une histoire perdue ou dissimulée. Ici, il faut réaménager le réel, en plus *nécessaire*.

Ainsi, c'est de l'intérieur, pour ainsi dire, que l'histoire de Gozlan tend à dissoudre la ligne de partage entre fiction et réalité. Aux deux extrémités de son texte il y a bien une vraie table, avec ses convives, et un vrai cocher. Mais entre les deux se creuse, dans l'emboîtement de séquences événementielles tantôt authentifiables, tantôt hypothétiques, tantôt machinées, l'horizon d'un construit toujours sur le point d'envahir un donné aux frontières décidément bien perméables. Qui s'y retrouvera ? Le lecteur de Gozlan risque bien, tout autant que celui de Balzac, de se perdre dans l'indécidable, tant il est vrai que le régime du mentir vrai, condition d'existence du genre romanesque, organise tendanciellement toute tentative de dire le monde en le racontant.

Pour achever de nous désorienter, les dernières lignes, emblématiques, du livre de Gozlan — que, trichant mimétiquement, j'ai passées jusqu'à présent sous silence. Alors que Balzac et ses compagnons manifestent leur satisfaction de maîtriser une histoire enfin « complète », grâce à l'intervention du cocher, celui-ci remet en question l'euphorie générale :

> — Mais non ! mais non ! elle n'est pas complète, dit le cocher, s'imaginant qu'on prenait un grand intérêt à lui : je retournai trois fois encore à l'hôtel de la rue Bellechasse pour réclamer ; mais plus personne !
> — Mais réclamer quoi ?
> — Comment quoi ?
> — Tu avais été payé.
> — La pièce de quarante sous était fausse [1].

Correctif salutaire, qui nous renvoie à nos pensées, à supposer que nous en soyons sortis. Anticipant la pièce fausse que, dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard produit au beau milieu d'une discussion sur la vérité du romanesque [2], les quarante sous du cocher, équivalent monétaire de sa collaboration à une construction narrative artificieuse, disent bien que le récit, monnaie du réel, est contrefaçon. Et que, assumant l'incertitude de la frontière qui sépare ce qui est de ce qui pourrait être, c'est le romancier qui est dans le vrai.

Raymond Mahieu
Université d'Anvers

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Table des Matières

EN GUISE D'INTRODUCTION 7

Scories ou pourquoi il y a une œuvre là-dessous,
par Franc Schuerewegen 9
D'abord, un détour s'impose 10
Fin de l'excursus 10
Poursuivons, extrapolons 11
La mort n'est pas la mort (avec elle, tout commence) 13
Enfin, un début de réponse 14

LIMITES 17

La Stratégie de l'effraction, par José Luis Diaz 19
L'observateur 20
Pénétrer 22
Portrait de l'écrivain en plongeur 25

Sans limites, par Brigitte Diaz 29
L'espace brouillé 29
Melting pot 31
Dégénérescences 32
Forces de déliaison 33

Balzac, Tocqueville, Michelet : du Roman à l'histoire,
par André Vanoncini 37
Le faux et le vrai 37
Victimes 39
Penser la Révolution 41
Pauvres et riches 42
Théorie et société 43

Les Enjeux de la représentation d'un *seuil* : l'hôtel de Chaulieu,
par Florence Terrasse-Riou 47
Articulations du topologique et de l'idéologique
dans le texte balzacien 47
Le rejet d'un personnage à la charnière de l'Histoire 50
Revaloriser l'anachronisme par une jubilation herméneutique 51

A la limite, la peinture : *Le Chef d'œuvre inconnu*, par Didier Maleuvre 57
Passage de la critique 57

© SEDES - Balzac ou la tentation de l'impossible

L'obstacle 59
La fin 61
La ligne 62

L'Agonie, par Max Milner 67
Aux bords de l'inconnaissable 67
Sagesse de l'agonie ? 70
Du sens du pathétique 72

MARQUAGES 77

Lettres, hiéroglyphes, arabesques, par Andrea Del Lungo 79
La Lettre et le Monde (l'œil du créateur) 80
Seuil barrés (l'œil du lecteur) 83
Hiéroglyphes (l'œil du déchiffreur) 84
Ondulations, sinuosités, arabesques (l'œil envoûté) 86

A la limite du roman et de la nouvelle : le problème du genre,
par Georges Jacques 89
À sa sœur 89
L'Océan qui gronde 90
La Bièvre 92
Une mère et ses enfants 93
Dénué de sens 95

« Immenses détails ». Le détail balzacien et son lecteur, par Joëlle Gleize 97
Le détail des préfaces 97
Tout faire voir, tout faire deviner 100
Des romans de la lecture lente 102
Détail et démesure 104

Marque, trace, pistes : Balzac à la recherche d'une science des indices,
par David Bell 107
Trace pénitentiaire 108
Absence de trace, absence de limite 109
Incertitude, interprétation 111

Quand les mots ne suffisent plus..., par Caroline Nez 113
Les limites du comportement 114
A bout de souffle 116

Au limites du genre : *Melmoth réconcilié*, par Françoise Gaillard 121

SEXES 133

Homo - diégèse, par Lawrence Schehr 135
Constatif vs performatif 136
Ironie 138
Altérité, travestissement 139

« L'œuvre de la mort », par Caroline Nesci 143
La Frontière et la mort dans *La Peau de chagrin* 144
La Frontière et la mort dans *Ferragus* 146
Histoire d'un coin 148
Marchez, postillon 150

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Aux frontières du dicible, par Aline Mura 153
Mise en péril du cadre narratif 153
La contagion de la folie 155
Le fou/l'artiste 155
Entre rupture et continuité 157
les interstices du silence 157
Entre la toise du savant et le délire du fou, par Anne-Marie Baron 159
Essai sur l'entendement 159
Leitmotive 161
Substance éthérée 163
Le cadavre, le génie 164
Au commencement était l'impossible (la *Physiologie du Mariage*), par Eric Bordas 167
L'origine 167
Pistes 168
Exit l'écriture romanesque ? 170
Scénographies 172
L'auteur 174
Epuisement 176
La Robe et les armes, par Stéphane Vachon 179
Offert par l'auteur 180
Tissus 182
Prostitution 184
La pensée vient de Dieu 186
Circuit d'échange 188
ENVOI 191
Balzac, Vidocq, Gozlan, par Raymond Mahieu 193
Par une soirée d'été 193
Questions 195

Maquette et mise en page : Bertrand THÉVENOT

© SEDES – Balzac ou la tentation de l'impossible

Note
sur les éditions utilisés

La Comédie humaine dans l'édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, 12 vols (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Les références aux Lettres à Madame Hanska concernent l'édition établie par Roger Pierrot, Paris, Laffont, 1990, 2 vols. (coll. « Bouquins »).

Achevé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie CHIRAT
42540 Saint-Just-la-Pendue
Dépôt légal juin 1998 N° 5522
N° d'éditeur 1662

Balzac, a-t-on dit, est le plus fécond de nos romanciers, l'athlète littéraire, le « baron Total ». Ainsi s'appelle un de ses savants. Rien ne lui résiste, tout lui réussit. Un écrivain de génie, un visionnaire qui a vu tout dire, tout montrer, tout expliquer.

Certes, tout y est, dans Balzac, mais savons-nous à quel prix ? Avons-nous donc oublié que sur le Chemin du Grand Tout erre le spectre du Grand Rien ? *La Comédie humaine* est un monument inachevé, une tour de Babel abandonnée en rase campagne. Vue de loin, c'est une vaste bâtisse aux contours imposants. Approchez-vous et ce ne sont que trous et béances, crevasses et fissures.

Et si la chose avait été voulue ainsi par l'écrivain ? Si Balzac n'avait jamais réellement souhaité terminer son œuvre ? Si c'était là pour lui comme un pari à tenter ?

Il y a du Frenhofer dans Balzac et *La Comédie humaine* est l'autre chef-d'œuvre inconnu. De là où nous sommes, nous ne voyons que le bout de pied, seul fragment rescapé d'une vaste entreprise qui restera sans doute inaccessible à tout jamais. Et comme cela arrive aussi aux amis du peintre dans la fable, c'est ce rien qui nous fascine.

Ce volume est issu d'une réflexion collective, menée au sein du Groupe International de Recherches balzaciennes, sur l'inscription des limites dans l'œuvre de Balzac. Il marquera à sa manière l'année du Bicentenaire.

9 782718 191232

150 FF

SEDES