

Balzac
dans l'Histoire

Études réunies et présentées
par Nicole Mozet
et Paule Petitier

SEDES

GROUPE INTERNATIONAL DE RECHERCHES BALZACIENNES

Collection du Bicentenaire

BALZAC DANS L'HISTOIRE

ÉTUDES PRÉSENTÉES ET RÉUNIES PAR
NICOLE MOZET ET PAULE PETITIER

TEXTES DE

ANNE-MARIE BARON – ÉRIC BORDAS – THOMAS BOUCHET
JEAN-CLAUDE CARON – JOSÉ-LUIS DIAZ – PHILIPPE DUFOUR
JOËLLE GLEIZE – ROLAND LE HUENEN – CHRISTINE MARCANDIER-COLARD
JACQUES NEEFS – CATHERINE NESCI – MICHELLE PERROT
PAULE PETITIER – MICHÈLE RIOT-SARCEY – ELISHEVA ROSEN
FRANC SCHUEREWEGEN – FLORENCE TERRASSE-RIOU – DAMIEN ZANONE

Publié avec le concours du Conseil Général d'Indre-et-Loire
et de l'Université Paris 8 (équipe de recherche de « Littératures et histoire »)

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.

Balzac ou la tentation de l'impossible, études réunies et présentées par Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen, 1998.

Florence Terrasse-Riou, *Balzac, le roman de la communication* 2000.

L'Érotique balzacienne, études réunies et présentées par Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin, 2001.

Ce volume est issu du colloque du Bicentenaire qui a eu lieu à Tours les 7, 8 et 9 octobre 1999. Nous tenons à remercier spécialement l'équipe « Histoire des représentations » de l'Université de Tours, ainsi que le Conseil Général d'Indre-et-Loire, qui nous a accueillis. Que soient également remerciés les autres partenaires du projet : la Ville de Tours, le Conseil Régional du Centre, l'équipe « Littérature et civilisation du XIX^e siècle » (Paris 7), l'équipe « Littératures et histoire » (Paris 8), le Ministère de l'Éducation Nationale, la DRAC de la Région Centre et le Ministère des Affaires Étrangères.

© Sedes/vuef, 2001
ISBN 2-7181-9603-3
www.editions-sedes.com

RÉFÉRENCES

Sauf indication contraire, les références à *La Comédie humaine* renvoient à l'édition de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1976-1980, 12 volumes, (le titre du roman étant accompagné de l'indication du tome et de la page).

Les références aux *Œuvres diverses* (y compris les *Contes drolatiques*) renvoient également à la Pléiade, Gallimard, Paris, 1990-1996, 2 volumes parus : *OD*, avec l'indication du tome et de la page.

Correspondance, édition de Roger Pierrot, Garnier Frères, Paris, 1960-1969, 5 volumes : *Corr.* suivi du tome et de la page.

Lettres à madame Hanska, Roger Pierrot éd., Robert Laffont, Paris, 1990, 2 volumes : *LHB*, avec l'indication du tome et de la page.

L'abréviation *Lov.* renvoie au fonds Lovenjoul de l'Institut de France.

SOMMAIRE

Nicole MOZET et Paule PETITIER

INTRODUCTION 7

Croisements

Michelle PERROT Balzac et les sciences sociales de son temps	27
Elisheva ROSEN Droit et roman : le modèle balzacien	37
Catherine NESCI De l'histoire-panorama à l'histoire-mémoire : Balzac et la « fantasmagorie » du passé	55
Damien ZANONE Balzac, les mémorialistes et le romanesque consulaire et impérial	69
Anne-Marie BARON <i>L'Excommunié</i> : du roman familial au roman historique	83
Paule PETITIER Balzac, « historien des mœurs »	95

Représentations

Roland LE HUENEN Balzac préfacier de l'Histoire	111
Thomas BOUCHET L'écriture de l'insurrection dans <i>La Comédie humaine</i>	123
Franç SCHUEREWEGEN Nom : Lambrequin, prénom : Marie (Histoire et désir dans <i>Les Chouans</i>)	133
Christine MARCANDIER-COLARD Violence et histoire : exercices du pouvoir royal absolu dans l'œuvre balzacienne	145
Philippe DUFOUR Balzac, le langage, l'Histoire	159

L'auteur-siècle

Jean-Claude CARON Clio et les usages de Balzac : à propos de Louis Chevalier et de quelques autres (années 1950-années 1990)	183
--	-----

Michèle RIOT-SARCEY « Tout s'oublie », Ou comment penser l'histoire avec Balzac	199
Éric BORDAS L'ordre du temps drolatique	209
Joëlle GLEIZE Re-construire l'histoire : <i>Le Colonel Chabert</i>	223
Florence TERRASSE-RIOU La transmission des héritages dans <i>Le Cousin Pons</i> , <i>L'Interdiction</i> et <i>La Cousine Bette</i> : les dettes reparaissantes	237
Jacques NEEFS Balzac, le passage de l'histoire	251
José-Luis DIAZ Saisir le siècle	263
BIBLIOGRAPHIE	281

Introduction

par Nicole Mozet et Paule Petitier

Balzac et la « Clio classique »

Balzac s'invente romancier au moment où déferle sur la France de la Restauration une vague d'intérêt passionné pour l'histoire. Ses premiers romans, son projet d'*Histoire de France pittoresque* en portent la marque. Pourtant, en l'espace de dix ans, de 1820 à 1830, il imagine un rapport à l'histoire qui différencie son œuvre et du roman historique à la Walter Scott, et des nombreux Mémoires publiés à cette période, et de l'histoire proprement dite. Ce rapport particulier à la matière et au sentiment historiques sera déterminant pour l'invention de *La Comédie humaine* mais aussi pour le genre romanesque, qu'il va porter vers l'un de ses accomplissements possibles, voire l'un de ses dépassements: l'Œuvre, somme de plusieurs romans, dont le déploiement embrasse une époque (*Les Rougon-Macquart* ou le Second Empire, *La Recherche* ou la fin du XIX^e siècle).

L'attitude de Balzac vis-à-vis de l'histoire manifeste une ambivalence: s'attribuant le titre d'historien, il cherche pourtant à tenir ses distances envers les spécialistes – quitte à se montrer injuste en leur reprochant de « sèches nomenclatures » au moment même où leur pratique s'est profondément renouvelée. La discipline bénéficie alors d'un prestige indéniable: ses méthodes font en effet figure de modèles dans tout le champ du savoir; ses maîtres, Thiers et Guizot par exemple, voient s'ouvrir devant eux la carrière politique. La rela-

tion de concurrence qu'affiche Balzac ne dissimule pas une réelle convergence entre sa vision de l'histoire et celle de la nouvelle école historique. La rénovation des études historiques, préparée, relayée, amplifiée par Villemain, Daunou, Sismondi, Barante... puis Mignet, Thiers, Cousin et Guizot, a été exprimée avec force dès le début des années 1820 par les *Lettres sur l'histoire de France* d'Augustin Thierry¹.

Cette nouvelle histoire entend ne plus se cantonner à la chronique officielle des règnes; elle veut comprendre le passé dans toute son épaisseur et le restituer dans toute sa différence. L'enquête devra désormais suivre l'ensemble des ramifications qui composent la vie concrète et spirituelle d'une nation. La conception d'un agent historique pluriel et multiforme, influencée directement par la Révolution française, implique un élargissement du champ des causes et une expression adaptée à cette complexité nouvelle. Groupes sociaux, entités collectives, personnalités nationales, géographie, terroir, paysages, habitats, conditions matérielles de vie, parlars, mentalités, représentations, arts, littérature, croyances... tout le domaine des activités humaines, de leurs interactions et de leurs cadres entre de droit dans le champ historique. Si certains historiens estiment nécessaire de canaliser cette abondance de facteurs dans un exposé hiérarchisé et abstrait où ils ne figurent qu'à l'appui des idées générales expliquant l'évolution (Guizot, *Histoire de la civilisation en France*, par exemple), d'autres, et non des moindres, se donnent pour but une reconstitution vivante du passé. Le récit leur apparaît comme la forme la plus souple pour dire des configurations mouvantes, mettre en évidence des liens sans assigner de causalités univoques, intégrer les détails matériels au mouvement des institutions et des idées (Thierry, Michelet par exemple). L'histoire des mœurs figure au premier chef dans les centres d'intérêt de cette nouvelle pratique de l'histoire, qui en cela se réclame de l'héritage voltairien. Elle entraîne l'attention pour la vie privée et le rôle de la femme dans l'évolution des usages et des mentalités. « L'histoire des mœurs, écrit Michelet en 1837, est surtout celle de la femme². »

Certes, sous la Restauration, ces exigences sont restées assez largement programmatiques. Sous la monarchie de Juillet, Augustin Thierry donne avec les *Récits des temps mérovingiens* (1842), un des

1. Pour une vision générale de l'historiographie du XIX^e siècle, on peut se référer à l'ouvrage de S.-A. Leterrier, *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Belin, 1997 et au classique *L'Historiographie romantique française 1815-1830* de Boris Reizov, Moscou, s.d. [c. 1930].

2. Michelet, *Histoire de France* II, dans *Œuvres complètes* V, Flammarion, 1975, p. 200.

exemples les plus accomplis de ce que peut la narration au service de l'explication historique en articulant, à la Balzac, plusieurs récits différents, à personnages reparaissants, pour rendre compte d'une époque reculée. À cette date, on peut se demander si il n'y a pas eu un effet en retour du système romanesque balzacien sur l'écriture de l'histoire. Mais ce qui importe pour nous, c'est de saisir la parenté profonde entre le souci d'une histoire totale chez la nouvelle génération d'historiens et l'utilisation par Balzac de la forme romanesque pour décrire un monde foisonnant, aux acteurs multiples, aux causalités croisées, aux interférences innombrables.

Les historiens de la Restauration, doctrinaires ou libéraux pour la plupart, et animés du souci d'expliquer la Révolution française, ont inauguré une histoire de la longue durée. L'événement n'est jamais abordé dans sa ponctualité chronologique, mais inscrit dans une généalogie. Les révolutions, affirme Guizot, ne datent pas du jour où elles éclatent, ce dernier n'est que le dénouement d'un processus parfois séculaire. Pourtant l'événement ne se réduit pas à la somme des causes qui l'ont préparé, il subsiste comme épiphanie et rupture dans un contexte où l'idée de révolution et de surgissement de la nouveauté garde encore du sens. « Le 13 juillet, Paris ne songeait qu'à se défendre. Le 14, il attaqua./ Le 13 au soir, il y avait encore des doutes, et il n'y en eut plus le matin³. » Ces deux axes de construction de l'événement rappellent au lecteur de Balzac une dramaturgie romanesque particulière. Combien de fois le roman balzacien ne procède-t-il pas au lent examen des causes accumulées par les générations et les décennies précédentes, à l'exposé du temps répétitif de la vie quotidienne, pour, au prix d'une accélération de rythme saisissante, évoquer le développement – à la fois logique et surprenant par la manière dont il advient – de la crise et de son dénouement. L'intuition de temporalités différentes, articulant d'ailleurs le hasard et la nécessité, est transformée chez Balzac en principe de composition romanesque.

Si l'on compare l'évolution de la discipline historique au début du XIX^e siècle et le développement de la carrière de Balzac, on est frappé d'un point de concordance. Après 1830, la nouvelle école historique connaît une sorte d'épanouissement à la suite de sa phase programmatique et théorique: les grandes Histoires de France commencent à s'écrire sous la monarchie de Juillet (Michelet, Henri Martin). Le tournant de 1830 a souvent été commenté dans le parcours de Balzac:

3. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Gallimard. « La Pléiade », 1952, t. I, p. 145.

il marque la découverte d'un ton propre et entame une phase de production effrénée. Dans les deux cas, 1830 semble délivrer pleinement le regard historien. La promotion institutionnelle de la discipline historique par le régime de Juillet joua certainement un rôle dans l'évolution de ses productions. D'autre part, 1830 apparaît aux penseurs de la mouvance libérale comme l'événement qui clôt définitivement la parenthèse de la Restauration, renoue avec les valeurs de 89 et confirme l'irréversibilité des changements révolutionnaires. 1830, parape de la Révolution, accomplit l'Histoire et rend rétrospectivement lisible toute son avancée vers ce but, une monarchie constitutionnelle progressant asymptotiquement vers la démocratie. En présentant Juillet comme la butée glorieuse de l'Histoire, cette interprétation, que le nouveau régime fait sienne, justifie par avance l'immobilisme de celui-ci. Les plus progressistes des libéraux font porter l'accent sur la remise en route de l'histoire que Juillet a rendue possible et qui du même coup lance l'écriture de l'histoire. Le jeune Michelet se trouve dans cet état d'esprit au lendemain des Trois Glorieuses.

Dans le cas de Balzac, si l'effet est le même, les raisons en sont diamétralement opposées. 1830 apparaît à travers divers textes (*Zéro, Le Dôme des Invalides*) comme le moment d'une vacillation du sens, voire d'une sortie de l'Histoire⁴. Si par Histoire il faut entendre l'ambition et l'exigence qu'ont les hommes de construire leur avenir et leur destin, c'est bien cela que Balzac voit compromis avec 1830. Son repli vers une position légitimiste (à partir d'opinions initialement libérales) se comprend comme le deuil d'une conception volontariste de l'Histoire. Le légitimisme de Balzac s'est toujours donné comme la défense d'un pouvoir politique fort, dirigiste (« Je veux le pouvoir fort. », écrit-il à Zulma Carraud⁵). Ne croyant pas à la capacité de la masse (peuple ou bourgeoisie) de prendre en main consciemment son histoire, Balzac amorce après 1830 la défense d'une position royale, éminemment imaginaire et d'une certaine façon vouée à rester vide, certainement pas réactionnaire, dans la mesure où elle lui sert à préserver l'idée d'une histoire prométhéenne. La place-clef du monarque renvoie davantage à la figure du génie qu'à celle du souverain héréditaire: son modèle est plutôt Napoléon que Louis XVIII. En l'absence d'un tel démiurge, l'Histoire, que le discours dominant

4. On réserve ici la majuscule au mot « histoire » pour désigner un devenir rationnel, qui serait dirigé par une Providence ou par l'action concertée des hommes, une évolution reprise par un sujet; histoire sans majuscule renvoie au devenir qui s'accomplit à travers les actions non concertées des hommes, un processus sans sujet.

5. *Corr.*, II, 128-129.

exalte au sujet de 1830, ne saurait être qu'un leurre, Juillet une apparence d'événement. L'histoire des historiens, bénéficiaire du régime, ne peut être perçue que comme une fiction idéologique, un discours creux destiné à masquer des évolutions bien réelles, mais dépourvues de dignité historique puisqu'elles n'incluent aucun projet de société à long terme. Balzac décrit dans *La Comédie humaine* une société contemporaine dont l'évolution existe et s'explique parfaitement, mais n'est que la résultante, de surcroît assez déprimante, d'une multitude de motifs individuels et intéressés. L'Histoire est démystifiée, en revanche c'est dans la vie privée, sur « l'envers de l'histoire contemporaine » que peuvent parfois s'esquisser des projets porteurs, eux, d'une véritable dimension historique.

1830 marque dans les textes balzaciens une défaillance du symbolique qui repousse l'Histoire dans l'imaginaire: il ne peut plus y avoir de sujet de l'Histoire que dans la figure d'une grande âme et dans l'absence de l'utopie. Cependant, en raison même de l'éclipse du sujet de l'Histoire, le romancier dépasse sa condition d'amuseur pour endosser le rôle de l'inventeur d'histoire, du demiurge. Le désenchantement qui congédie la grande Histoire ouvre au romancier l'exploration mélancolique de la « comédie humaine », la lucidité du réalisme critique. En l'absence de dimension authentiquement historique, le jeu multiforme de la vie privée se substitue à la scène politique et en tient lieu. Lorsque l'Histoire devient fiction, la fiction peut revendiquer de se faire histoire.

L'histoire balzacienne se démarque donc à plus juste titre qu'on ne pourrait d'abord le croire de l'histoire des historiens contemporains, même si ce n'est pas pour les raisons explicitement évoquées. À partir d'une appréhension identique des agents et des paramètres historiques, on voit se creuser leur différence. Marcel Gauchet a montré dans un article consacré aux *Lettres sur l'histoire de France* de Thierry⁶ que tout le programme de la nouvelle école historique découlait du schème de la nation. En effet la constitution de la nation, elle-même conçue comme une totalité syncrétique, dans sa forme territoriale, puis humaine et enfin politique sera le noyau des grandes Histoires de France du xix^e siècle. La problématique de la nation ne semble pas en revanche retenir beaucoup Balzac: elle n'est en aucun cas centrale dans *La Comédie humaine*, pas davantage, semble-t-il, que l'idée de peuple. Une autre interrogation s'y substitue, celle qui porte sur la société. Or

6. M. Gauchet, « Les *Lettres sur l'histoire de France* d'Augustin Thierry », dans *Les Lieux de mémoire II. La Nation*, Gallimard, 1986, pp. 247-316.

ce schème ne contient pas les mêmes axes de sens. Si la nation apparaît comme un schème unificateur, la représentation et l'analyse de la société mettront au contraire l'accent sur des processus de division et de différenciation. L'absence d'unification chronologique de *La Comédie humaine*, éclatée en épisodes qu'il est impossible d'organiser linéairement, dépend sans doute aussi de ce déplacement. Balzac construit une histoire en réseau plutôt qu'en ligne, ce qui brouille incontestablement la perspective téléologique (presque toujours à l'œuvre chez les historiens contemporains). Si telle ou telle échappée esquisse l'avenir morose d'une médiocratie qui serait l'encéphalogramme plat de l'histoire, telle autre laisse à penser qu'il suffirait de quelques âmes héroïques pour lui redonner de la grandeur.

Balzac reste en retrait par rapport à la question du sens de l'histoire. La philosophie de l'histoire, qui s'inscrit peu ou prou dans toutes les réflexions contemporaines sur le passé collectif, reste étrangère à *La Comédie humaine*. Lorsque Balzac imagine la construction hiérarchisée de son œuvre, l'étagement des effets, des causes et des principes ne doit pas culminer dans une philosophie de l'histoire, mais dans un *Essai sur les forces humaines*⁷. Dans *La Peau de chagrin*, la philosophie de l'histoire hante le cerveau fiévreux de Raphaël lorsqu'il visite le magasin de l'Antiquaire, comme une sorte de vertige, d'élucubration sans cesse débordée par la prolifération du réel. Notons cependant que dans un autre contexte, celui du *Médecin de campagne*, l'exposé de Benassis applique à l'évolution du village un modèle des trois âges qui rappelle celui de beaucoup de spéculations sur l'histoire. Dans la société parisienne de 1830, la philosophie de l'histoire apparaît comme le délire d'un esprit malade; elle conserve du sens dans un monde où l'invention par l'homme de l'histoire aurait ses chances. Inconsistant ou héroïque, le sens de l'histoire est fait de l'étoffe de nos rêves.

L'œuvre de Balzac nous semble sans doute d'autant plus moderne qu'à l'opposé de celles de ses contemporains historiens elle ignore tout « réalisme » historique. L'Histoire n'y apparaît jamais comme un dessein transcendant le cours des choses humaines ou émergeant progressivement de la confusion concrète: elle est seulement l'effet de sens qui se dégage de la multiplicité non concertée des affaires humaines. Ainsi, à la fin du *Cabinet des Antiques*, la révolution de 1830, la fuite de Charles X viennent-elles signer la disqualification d'une aris-

7. *LHB*, I, 205.

toocratie inadaptée. Elles n'entrent pas dans l'intrigue, tout est joué quand ces « événements » arrivent. De façon générale, dans le récit balzacien les événements historiques sont parallèles à l'action plutôt qu'imbriqués à elle. 1830, dans *La Comédie humaine*, est présent comme le signifiant sous lequel on pourrait regrouper l'ensemble des changements qui se produisent autour de cette date dans l'univers romanesque.

Le déplacement majeur qu'opère Balzac par rapport aux historiens de son temps concerne l'objet d'étude. Pour la plupart des historiens du premier XIX^e siècle, la Révolution marque la limite du champ scientifique; elle balise le domaine du révolu. Les ouvrages portant sur la période contemporaine relèvent de l'engagement politique ou de ses retombées, comme l'*Histoire de dix ans* de Louis Blanc (1840) ou les *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* de Guizot (1858-1867). Le présent joue un rôle essentiel dans la nouvelle histoire, mais à titre d'impulsion heuristique. Une expérience historique accélérée – succession des régimes politiques, des guerres civiles et extérieures, changements sociaux – aurait armé les esprits du XIX^e siècle pour comprendre les vicissitudes du passé, y retrouver des affrontements comparables d'intérêts et de visions du monde. Pour Balzac aussi la Révolution joue le rôle d'une coupure fondatrice instaurant le regard historien, parce qu'elle souligne jusqu'à le rendre aveuglant le passage au révolu et le moment où la persistance artificielle de celui-ci cède devant la pression du nouveau. Ce mouvement correspond à la tension dramatique de maint récit balzacien. Cependant, à l'inverse des historiens, chez Balzac la Révolution historicise de façon privilégiée le temps qui la prolonge. Tandis que pour Michelet par exemple elle représente le point culminant du parcours millénaire d'une humanité tant bien que mal en progrès, pour Balzac elle fixe d'emblée les conditions de pensée de l'ère qui la suit logiquement mais ne se contente pas de la répéter ou de la déformer. Au fil du siècle, les historiens se demanderont pour quelles raisons le programme de la Révolution ne se réalise pas, et raisonneront en termes de dénaturation, de falsification, d'usurpation. Balzac, lui, conçoit dès le début le XIX^e siècle comme une époque périodisable et cohérente. Sa vision de la Restauration et de la monarchie de Juillet est celle d'une unité à deux faces, contrastée mais impossible à saisir autrement que comme un bloc, un peu à la façon dont la Révolution elle-même est pensée par les historiens. La Révolution historicise la compréhension de la période qui la suit dans la mesure où elle offre un repère pour mesurer la progressive disparition du projet politique – encore pensable sous la Restauration, définitive-

ment exclu sous la monarchie de Juillet. Et cependant, la mise à la porte de la grande histoire, celle dont l'homme se veut le démiurge ou tout du moins l'organisateur, ne cède pas, bien au contraire, la poursuite incessante des transformations inaugurées par la Révolution. Elle ouvre les yeux sur la loi de l'impermanence que celle-ci a instaurée, la succession logique des pouvoirs qu'elle a mise en route, de l'aristocratie vers la haute bourgeoisie puis vers les classes moyennes et populaires (*Les Petits Bourgeois, Les Paysans*); elle donne aussi à voir les stratagèmes du capital pour augmenter sa puissance et s'accommoder de cette évolution (*La Maison Nucingen*).

En favorisant la recherche et l'enseignement historiques, la conservation du patrimoine et la création de musées, le régime de Juillet met en place une politique de la mémoire destinée à produire un consensus autour de l'histoire nationale. Cette orientation de l'histoire vers la mémoire est sensible dans le projet des plus grands historiens, même si elle n'est pas réductible à un contenu idéologique univoque. La résurrection du passé que souhaite Michelet voudrait rejoindre une mémoire, une tradition, occultée et dénaturée, mais souterrainement vivace⁸. En choisissant de se faire l'historien du présent Balzac, d'emblée, refuse la perspective unifiante de la mémoire et fait primer le « tableau des différences » sur celui des ressemblances⁹. Au lieu de les familiariser avec un passé lointain, il invite ses contemporains à considérer avec distance ce qui leur est le plus proche. On ne trouve pas de personnage d'historien dans *La Comédie humaine*, comme si lui était par là signifiée son exclusion du champ de l'histoire concrète. Néanmoins il est intéressant de repérer l'opposition symbolique de deux diseurs d'histoire. La mémoire, fondatrice de la communauté, est représentée par Goguelat dans *Le Médecin de campagne*. Les modalités de l'histoire du contemporain seront inverses, leur conteur par excellence étant Bixiou lorsqu'il retrace l'histoire de la fortune de Rastignac, et au-delà l'(anti)épopée du capital (*La Maison Nucingen*). La situation d'écoute est analogue, clandestine dans les deux cas, mais la nature du groupe et celle de la parole sont antithétiques. Au parler populaire répond un discours carnavalesque et discordant renvoyant à une société qui joue de ses divisions. Encore qu'elle invente entre ces

8. Lorsque sa critique du régime se sera affirmée, il mettra en opposition cette mémoire avec le discours dominant qui cherche à s'y substituer (*L'Étudiant, Le Peuple, Histoire de la Révolution*).

9. Cette distinction entre une histoire « tableau des différences » et une mémoire « tableau des ressemblances » appartient à M. Halbwachs dans *Mémoire collective, mémoire individuelle*, nouvelle édition revue et augmentée, Albin Michel, 1997. Voir en particulier, dans le chapitre « Mémoire collective et mémoire historique », les pages 132 à 142.

deux pôles des dispositifs narratifs, des personnages relais propres à exprimer des situations mixtes, l'histoire balzacienne apparaît avant tout comme une mémoire iconoclaste et critique, comparable à celle du journaliste. Ou plus exactement, dans la mesure où le journaliste, homme de la pointe de l'actualité, n'est pas censé avoir une mémoire, l'histoire balzacienne du présent réaliserait ce tour de force de mettre bout à bout pour en constituer la fresque d'une époque ce qui ne se perçoit que dans l'instant, et d'en conserver l'acuité. *La Comédie humaine* révèle une histoire sans cesse éprouvée mais écrite nulle part parce qu'elle est une épopée de faits-Paris.

Balzac n'ignore pas l'histoire des historiens et sa poétique romanesque s'élabore sur la conception identique d'une évolution complexe résultant d'une multiplicité de facteurs. Cependant son histoire du présent se construit sur le deuil de la grande histoire avec une pénétration toute mélancolique à saisir la petitesse des motifs et des acteurs qui produisent continûment les grands changements.

P. P.

La passion du présent

Ainsi que Paule Petitier vient de le faire remarquer, il manque un historien dans la cohorte des observateurs balzaciens. Les archéologues et autres antiquaires ne sont guère mieux lotis. En revanche, il existe une catégorie d'originaux, plus gens d'action que penseurs, qui sont animés du désir de sauver le passé, comme Pons, ou même de re-faire l'histoire, comme le marquis d'Espard. Alors que Derville, à la fin du Colonel Chabert, est forcé de constater qu'il a échoué à ressusciter le vieil officier de Napoléon, le marquis excentrique de *L'Interdiction*, qui est de surcroît un historien... de la Chine, réussit à laver la faute de ses ancêtres sans que sa femme parvienne à le faire interdire. Mais est-ce vraiment une victoire que ce dénouement furtif qu'on n'apprend qu'au détour d'une phrase du *Cousin Pons*?

Il n'y a pas de gagnants sur la scène balzacienne de l'Histoire. Ces héros de la restitution sont aussi isolés que Michel Chrestien et aussi anachroniques que les figures de cire du *Cabinet des Antiques*. Finalement plus heureux que ses personnages qu'il laisse sur le bord du chemin, l'auteur poursuit seul sa route, en s'appuyant quelquefois sur l'épaule de

Bianchon, qui est médecin. Comme lui, en bon philosophe du présent, il met toute sa science à explorer, comme autant de symptômes, le nombre infini des combinaisons significatives que lui offre la société de son temps. Balzac aime les extrêmes et va volontiers jusqu'au pathologique, plus « typique¹⁰ » que la norme statistique. À une époque faite de ruptures et de vides, dans un monde en morceaux d'où l'idée de providence s'est retirée, la profusion des accidents liés à ce nouveau dieu qu'est le hasard est illimitée. L'explication par l'absurde est la seule que Mme Vauquer trouve pour rendre compte de la déroute de sa pension, beaucoup plus scandaleuse à ses yeux que la chute de la monarchie :

[...] nous avons vu Louis XVI avoir son accident, nous avons vu tomber l'Empereur, nous l'avons vu revenir et retomber, tout cela était dans l'ordre des choses possibles; tandis qu'il n'y a point de chances contre des pensions bourgeoises: on peut se passer de roi, mais il faut toujours qu'on mange [...] ¹¹

Saisissant résumé de l'histoire de la France révolutionnaire...

Le roman balzacien joue constamment des superpositions incongrues entre le privé et le politique, avec un goût de la dérision qui est dans la droite ligne des classiques travestis: un du Bousquier devient le Kellermann de *La Vieille Fille*, en face d'une Rose Cormon caricaturant Pénélope sans le vouloir. Les comparaisons sont chez Balzac un système de pensée. Aussi sommes-nous autorisés à faire une lecture historique de beaucoup de récits domestiques, à voir l'ombre de Louis XVI derrière une mégère, celle de Napoléon derrière le vermicellier¹², celle de Charles X derrière une vicomtesse¹³. Dans le même passage où Mme Vauquer évoque l'« accident » de Louis XVI, elle est successivement comparée à Marius et à un poème de Byron :

La vieille hôtesse était là comme Marius sur les ruines de Carthage. Elle attendait les deux seuls pensionnaires qui lui restassent, en se désolant avec Sylvie. Quoique lord Byron ait prêté d'assez belles lamentations au Tasse, elles sont bien loin de la profonde vérité de celles qui échappaient à Mme Vauquer. [...] Qu'ai-je fait au ciel pour m'être attirée tous ces désastres? Nos provisions de haricots et de pommes de terre sont faites pour

10. D'après l'« Avant-propos », le type est une « figure saillante » (I, 18).

11. *Le Père Goriot*, III, 233.

12. Rappelons que Napoléon est mort en 1821, comme Goriot, après avoir subi comme lui les brimades de ses géoliers. C'est en 1813, l'année de Leipzig, que Goriot abandonne son fonds de commerce et en 1815 que commence son calvaire lorsqu'il passe, pour faire des économies, du premier au second étage de la pension de famille.

13. Je renvoie au parallèle que j'ai esquissé entre *Le Départ* (OD, II, 1021-1033), texte de 1832 qui évoque l'embarquement de Charles X à Cherbourg, et *La Femme abandonnée*: « Temps historique et écriture romanesque », *L'Année balzacienne* 1990, pp. 233-241.

vingt personnes. La police est chez moi! Nous allons donc ne manger que des pommes de terre! Je renverrai donc Christophe! (III, 232-233)

Les nouveaux pouvoirs de la fiction sont directement liés à cette revanche de l'aléatoire, qui fait du hasard, selon la formule de l'« Avant-propos », « le plus grand romancier du monde » (I, 11), ou encore, d'après le narrateur de *La Vieille Fille*, « le plus grand de tous les artistes » (IV, 889). Le passage à la limite, qui est une des lois du genre, permet également de mettre en scène l'impossible pour mieux cerner les frontières du vraisemblable: l'inimaginable résurrection du colonel Chabert, la dérisoire restitution du marquis d'Espard, l'impossible restauration d'un autrefois disparu. Dire les « illusions perdues » est la première étape du processus dynamique qui permet de parler du passé, lequel trouve forme et sens dans sa clôture même: c'est à Waterloo que Napoléon devient définitivement lui-même, et c'est à Cherbourg, lorsqu'il s'embarque pour son second exil, que Charles X met un point final à l'« ancien régime ». Mais, à partir de cette même clôture, c'est aussi le présent qui est en train de se construire, dans un désordre à la fois effrayant et fascinant, qui inclut bien des chevauchements et beaucoup de refoulé. Ces angoisses et ces fantasmes font également partie de l'histoire, et leur mise en fiction force à dépasser cette phase de mélancolie dont parle Paule Petitier. Dès *Le Dernier Chouan* de 1829, dans un roman historique opposant royalistes et républicains, on voit le romancier refuser les facilités du manichéisme. Le phénomène s'accroît après 1830, alors même qu'on sait l'hostilité de l'écrivain à l'égard du régime de Juillet. Lui fermant les portes de l'espoir, mais aussi d'une nostalgie sans relais, 1830 – dont il est dit dans *La Cousine Bette* qu'elle « a consommé l'œuvre de 1793 » (VII, 151) – a été une chance pour le romancier: l'auteur des « scènes de la vie privée » avait désormais les moyens d'être pleinement historien de son temps. La première phrase de *La Peau de chagrin* (1831) – « Vers la fin du mois d'octobre dernier [...] » (X, 57) – souligne l'entrée fulgurante du roman dans l'actualité (et dans une maison de jeu).

Cette attention au réel a valu à l'auteur le titre ambigu de réaliste, employé selon les cas de façon laudative ou péjorative. Ce qui est sans doute le plus étonnant dans la prose balzacienne, c'est la cohabitation permanente, l'un l'autre se confortant, du réel et du fictif, du social et de l'idéal, et même, comme dans *Séraphîta*, du Ciel et de la terre¹⁴. Dans *Melmoth réconcilié*, la monnaie du Diable se dévalorise en

14. « Au dehors, éclatait dans sa magnificence le premier été du dix-neuvième siècle. Les deux amants crurent entendre une voix dans les rayons du soleil. Ils respirèrent un esprit céleste dans les fleurs nouvelles [...] » (XI, 860).

Bourse. L'aisance à se mouvoir dans l'ici et le maintenant développe la faculté d'appréhender l'étrangeté du familier, qui va de pair avec celle de rendre familier le passé le plus lointain, comme dans *Sur Catherine de Médicis*. Les romans de *La Comédie humaine* se nourrissent de ces écarts, quelquefois infimes, vertigineux parfois. Les décalages idéologiques sont traités avec la même virtuosité. Vers 1832, Balzac a renoncé au libéralisme sans pour autant se faire jamais admettre dans le parti légitimiste. Qu'il soit devenu le romancier de la monarchie de Juillet s'explique par le besoin de comprendre ce qui était le plus rapproché et le plus éloigné de lui-même, en explorateur et en ethnologue. Il a beaucoup vitupéré l'« aplatissement » des mœurs de son époque, mais la fiction balzacienne, véritable tête chercheuse des grandes et petites différences, n'existerait pas sans cette table rase préalable – et d'ailleurs incomplète – des anciens codes de références sociaux et esthétiques. Pourrait-on parler de la « naïveté ¹⁵ » des temps féodaux si la féodalité n'était pas révolue?

Quand il crée un personnage, surtout à partir de 1840, Balzac manie l'art déconcertant de grandir et grossir ce qu'il déteste, mais d'obscurcir ou de diminuer ce qu'il aime. Il est essentiel donc de tenir compte de l'ordre chronologique de l'écriture, profondément bouleversé par l'agencement de *La Comédie humaine*: au même titre que 1830, quoique de façon plus masquée, 1840 marque un des grands « tournants ¹⁶ » de la production balzacienne. Être dominée par la tension entre répétition et innovation empêche l'écriture de Balzac d'être aussi immobile que le donne à penser le classement *a posteriori* de *La Comédie humaine*. Mille exemples pourraient être trouvés de ce qui paraît identique et qui se révèle pourtant radicalement autre, avec des phénomènes de métamorphoses extrêmement subtiles. Combien de personnages « reparaissants » que nous aurions bien du mal à reconnaître sans leur nom? Combien de romans, comme *Le Cabinet des Antiques*, qui ont mué entre le premier jet et le dénouement? Est-il possible que la Grenadière du *Lys dans la vallée* soit la même demeure que celle de la nouvelle qui porte ce titre? Méconnaissable aussi la fameuse province balzacienne lorsqu'on passe d'*Eugénie Gran-*

15. Par exemple dans *Béatrix*: « [...] l'esprit, la grâce, la naïveté de la vieille et noble Bretagne [...] » (II, 649).

16. Cf. Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Klincksieck, 1983; Claude Duchet et Isabelle Tournier, *Balzac, Œuvres complètes. Le moment de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

*det à Modeste Mignon*¹⁷. Se détacher tout en se souvenant, c'est ce qu'on a pris aujourd'hui l'habitude d'appeler « travail de deuil », élaboration difficile et douloureuse mais nécessaire à la survie. Comme l'avait déjà remarqué Lovenjoul, toutes ces mutations, à la fois logiques et thématiques, se font chez Balzac en passant du positif au négatif, ou si l'on préfère, de l'épique au réalisme, à condition de considérer comme Baudelaire que cette forme de réalisme fabrique de l'épique moderne et que les portières balzaciennes ont du génie¹⁸. C'est d'abord une question de productivité romanesque, car Balzac est beaucoup plus romancier qu'idéologue. Les idées, certes, foisonnent dans ses romans, mais de la façon la moins systématique qui soit. La capacité de réflexion est dévolue au roman lui-même, dialogique par définition, par nature pourrait-on dire: « Tout est double, même la vertu¹⁹. » Il semble que ce soit autour de 1840 que Balzac ait pris conscience de la façon la plus nette de cette contradiction majeure entre le bien-pensant et la grandeur esthétique, qui faisait le moteur de sa création. La préface de *Pierrette* (juin 1840) l'expose dans des pages éblouissantes de verve drolatique. L'argument se réduit à cette équation cynique d'un auteur qui avoue ressentir une « haine profonde²⁰ » envers ces êtres improductifs que sont les célibataires, mais qui affirme les adorer en raison de leur rentabilité:

[...] il les aime comme le marquis de Valenciana doit chérir les bien-aimés terrains d'où il tire annuellement ses lingots d'or.²¹

Les Parents pauvres, le dernier diptyque de *La Comédie humaine*, composé de *La Cousine Bette* et du *Cousin Pons*, constitue l'apothéose du célibataire balzacien.

Les catastrophes ne manquent pas dans l'univers de *La Comédie humaine*, mais la hiérarchie classique entre le noble (la mise à mort du roi) et le médiocre (la faillite d'une pension bourgeoise) n'est plus pertinente. Dans *Le Curé de Tours*, un abbé Troubert est comparé aux grands « meneurs de siècle²² », mais c'est son histoire à lui qui est

17. Cf. Nicole Mozet, « La province balzacienne confrontée au Temps de la Civilisation », *Province <=> Paris. Topographie littéraire du XIX^e siècle*, Amélie Djourachkovitch et Yvan Leclerc éd., Publications de l'Université de Rouen, 2000.

18. Baudelaire, *L'Art romantique*, « Théophile Gautier », IV.

19. Dédicace des *Parents pauvres*, VII, 14.

20. IV, 21.

21. IV, 24.

22. « 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. » (IV, 245).

racontée par le menu. Nous sommes loin des effondrements des puissants dont les tragédies se sont si longtemps nourries, pas encore dans l'horreur des exterminations massives, mais le récit balzacien, incapable de dépasser la première ligne de *La Bataille*, est déjà confronté aux limites du dicible: l'introduction de ce texte dans la Pléiade (XII, 649-652), par Roland Chollet, met bien en relief le fossé entre cet inachèvement et le projet initial, selon *Pensées, sujets, fragments*, de « Faire un roman nommé *La Bataille*, où l'on entend à la première page gronder le canon et à la dernière le cri de la victoire [...] » (XII, 650). C'est avec raison que R. Chollet laisse le soin de conclure à cette citation de l'« Avant-propos », qui est comme l'exact négatif de la déclaration d'intention précédente:

La bataille inconnue qui se livre dans une vallée de l'Indre entre Mme de Mortsauf et la passion est peut-être une chose aussi grande que la plus illustre des batailles connues [...] (I, 17)

Balzac n'écrira ni l'épopée de Wagram, ni le roman édifiant dont *Le Curé de village* n'est que l'envers²³. À l'intérieur de *La Comédie humaine*, vues des *Parents pauvres*, les destinées sublimes de la vicomtesse de Beauséant ou de la duchesse de Langeais, et de Mme de Mortsauf elle-même, ont quelque chose d'archaïque. Beaucoup plus « balzaciennes » sont les grandes dames qui, au lieu de se suicider, choisissent de renaître de leurs cendres, quitte à changer de nom comme Diane de Maufrigneuse reparaissant après 1830 en princesse de Cadignan. Quant aux parvenu(e)s, comme les Hulot, Camusot et autres Popinot, ils sont encore plus intéressants, la série de leurs avatars et métamorphoses semble inépuisable. Les pressant jusqu'à leur dernière goutte, les obligeant à danser jusqu'au dernier souffle, Balzac aime à faire durer certains de ses personnages. De ces indestructibles, qui ont tout fait, tout vu, tout connu, le baron Hulot, dans *La Cousine Bette*, est sans doute le plus coriace. Alors que Vautrin n'est pas sans avoir son talon d'Achille, Hulot n'en finit pas de tenir bon, au grand dam de son fils. Dans *Le Cousin Pons*, exemplaire à sa manière est l'apothéose de la Cibot, qui sert de conclusion au roman:

Mme Rémonencq [...] reste dans son magnifique magasin du boulevard de la Madeleine, encore une fois veuve. En effet, l'Auvergnat, après s'être fait donner par contrat de mariage les biens au dernier vivant, avait mis à portée

23. Cf. la préface de la première édition du *Curé de village*, roman que l'auteur juge incomplet du point de vue de la religion: « Si cet ouvrage est complet relativement à ce qu'on appelle aujourd'hui le *Drame*, il est évidemment mutilé dans ce que l'on appelle dans tous les temps la *Morale*. » (XI, 637).

de sa femme un petit verre de vitriol, comptant sur une erreur, et sa femme, dans une intention excellente, ayant mis ailleurs le petit verre, Rémonencq l'avalait. Cette fin, digne de ce scélérat, prouve en faveur de la Providence que les peintres de mœurs sont accusés d'oublier, peut-être à cause des dénouements de drames qui en abusent. (VII, 765)

Le romancier ne pouvait pas ne pas être complice de tous ces rebondissements, qui sont plus textuels que psychologiques. C'est pourquoi le lecteur a souvent l'impression que l'écrivain jubile d'autant plus que la fable qu'il invente est plus monstrueuse, pitoyable ou grotesque. À cet égard, l'histoire de son siècle ne devait jamais le décevoir, de même que les médecins les plus dévoués ne peuvent s'empêcher d'aimer les maladies. Comme Horace Bianchon, mais sans avoir comme lui le pouvoir de guérir, c'est en médecin que Balzac pratique et l'histoire et le roman. Les récits de l'Empire et de la Restauration ne prennent tout leur sens que d'avoir été écrits sous la monarchie de Juillet, pour les lecteurs d'après 1830. Hôpital, mais aussi cirque et théâtre, *La Comédie humaine* relègue les hauts faits militaires dans le fond d'une grange, comme dans *Le Médecin de campagne*, ou dans un simulacre à visée thérapeutique – mais qui échoue –, comme dans *Adieu*. De la période révolutionnaire, certes les exécutions ne sont pas oubliées, que ce soit dans *Le Réquisitionnaire*, *Un épisode sous la Terreur*, *Une ténébreuse affaire* ou *L'Envers de l'histoire contemporaine*, au titre révélateur. Mais les accidents domestiques, les drames de famille, les oppositions de classe ou de sexe, les histoires d'héritage et de spéculation, les mutations économiques, liées ou non à la vente des Biens Nationaux, sont bien davantage exploitées. L'histoire du présent et des multiples aspects de la quotidienneté irrigue tous les circuits du grand œuvre, dont le prestige n'est pas, en retour, sans magnifier la médiocrité des aventures.

N. M.

Les textes ici réunis sont le fruit d'une réflexion commune entre historiens et littéraires, que nous espérons poursuivre. Dans ses trois parties, sans prétendre à une impossible exhaustivité, ce volume esquisse une synthèse autour de trois grandes questions : celle des « croisements » historiques et méthodologiques, celle des « représentations », et enfin celle de la pensée de l'histoire depuis le XIX^e siècle, avec Balzac, après Balzac.

« Croisements » des outils méthodologiques, en ce début de siècle où se séparent historiens et gens de lettres et se différencient les disciplines, qui ne s'en influencent pas moins les uns les autres. Michèle Perrot fait le point sur les moyens de « l'enquête sociale », tandis qu'Elisheva Rosen montre que le modèle juridique, véritable schème structurant, est omniprésent dans le roman balzacien. Autres croisements : entre les genres (des physiologies et autres « tableaux » de Paris, par Catherine Nesci, à la construction romanesque de l'idée de passé ; des Mémoires historiques au roman, par Damien Zanone), mais aussi entre biographie et projet historique (Anne-Marie Baron, à propos de *L'Excommunié*). Pour clore cette partie, Paule Petitier revient sur la notion d'« histoire des mœurs ».

La deuxième section, sur les « Représentations », s'ouvre par le texte de Roland Le Huenen sur les préfaces balzaciennes comme lieu de réflexion sur l'Histoire. Les textes suivants présentent des mises en scène de la violence dans le roman balzacien : l'insurrection (Thomas Bouchet), la chouannerie (Franc Schuerewegen), le pouvoir absolu (Christine Marcandier-Colard). La conclusion est assurée par l'analyse que fait Philippe Dufour des « glissements de langage » dans *La Comédie humaine*, par lesquels est rendu le mouvement de l'Histoire.

« L'auteur-siècle » enfin, avec pour commencer deux points de vue historiens sur « Clio et les usages de l'histoire » (Jean-Claude Caron) et « Comment penser l'histoire avec Balzac », par Michèle Riot-Sarcey, à partir de cette citation de la première des *Lettres sur Paris*, datée du 26 septembre 1830 :

Les rues ont repris leur aspect accoutumé : les cabriolets élégants, les voitures, les fashionables roulent ou courent comme ci-devant ; et, sauf quelques arbres de moins, les boulevards sont toujours semblables à eux-mêmes. Les sommes destinées aux blessés s'encaissent, les blessures se guérissent, et tout s'oublie. (*OD*, II, 857)

Avec toute la génération romantique, Balzac s'est demandé comment penser le temps, le passage, le devenir à défaut du progrès, l'ancien et le nouveau. Sur ces questions, les cinq textes qui ferment le volume, tout en variant les perspectives, apportent des réponses convergentes. Le problème des *Contes drolatiques*, nous montre Éric Bordas, est de faire surgir « un ordre du temps interne » de la tension entre le passé de la fiction et le présent de l'énonciation. Dans le cadre d'une enquête en milieu étudiant sur la lecture du *Colonel Chabert*, Joëlle Gleize fait l'analyse d'un autre type de « re-construction » du passé. Superpositions temporelles, retours en arrière, perturbations des

héritages: Florence Terrasse-Riou retrace la « circulation de la dette » à travers les générations. Jacques Neefs s'interroge sur la mise en fiction du « mouvement » dans *La Comédie humaine*, dans une « re-composition fragmentée du présent, de récit à récit, avec des retours en arrière plus ou moins lointains ». En guise de conclusion, José-Luis Diaz nous offre un Balzac « à l'assaut du présent », faisant superbement coïncider le devenir de son œuvre et celui de son siècle.

CROISEMENTS

Balzac et les sciences sociales de son temps

par Michelle Perrot

Pour la génération historienne des années 1950-1960, Balzac a fait l'objet du soupçon et de l'évitement. C'était alors le triomphe de l'histoire quantitative. « Définir le Bourgeois? Nous ne serions pas d'accord », disait Ernest Labrousse au congrès de Rome en 1955. « Alors, comptons ». Ce que fit, par exemple, Adeline Daumard, dans sa thèse classique sur la bourgeoisie parisienne sous la Monarchie censitaire¹. Le jour de sa soutenance, au milieu des années 1960, à la Sorbonne, Louis Girard provoqua un quasi scandale en suggérant qu'après tout, il suffisait peut-être de lire Balzac plutôt que de se livrer à ces fastidieux dépouillements d'archives notariales ou de l'enregistrement, roc de l'étude des fortunes. Et puis, nous nous intéressions aux « masses », à la classe ouvrière. Les trouvait-on chez Balzac?

Le cas de Louis Chevalier, est à cet égard fort intéressant. D'un côté, découvrant qu'au recensement de 1872, il n'y a que quatre Auvergnats dans la rue de Lappe, dont Balzac avait fait dans *Le Cousin Pons* le type de la rue « auvergnate », il conforte la démarche statistique qui éradique les images d'Épinal et restitue le réel². De l'autre, ce grand lecteur de *La Comédie humaine* montre comment Balzac est saisi par l'histoire et les mutations de son temps, notamment par le biais de la criminalité qui, de limitée et pittoresque, devient plus dif-

1. Adeline Daumard, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, Sevpen, 1963.

2. Pierre-André Rosental, « La rue mode d'emploi », *Enquête*, 4, 1996, 123-143; cf. L. Chevalier, *La Formation de la population parisienne*, Paris, PUF, 1950, 238; *Leçon inaugurale au Collège de France*, 1952, 28-34. Rosental met en garde contre l'ambition cliométrique qu'il teste lui-même sur une rue de Loos, pour conclure qu'en somme la rue de Lappe était peut-être une vraie « rue auvergnate ».

fuse et plus angoissante dans la ville, et par une perception, périphérique il est vrai, des classes dangereuses et des changements de la capitale (il cite *Ferragus* et le projet ébauché dans *L'Hôpital et le peuple*³). Il ne cesse de revaloriser Balzac.

Est-il besoin de dire que, depuis ces années sceptiques, les historiens ont redécouvert Balzac, et de plusieurs manières. Par les mœurs, dont Balzac se voulait l'historien (« peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs » [I,11]) et dont il est, pour le XIX^e siècle, cet extraordinaire archiviste que Sand, déjà, avait discerné. Par la vie privée et la famille comme cellule de base de la société. Par son attention aux faits de génération et à la jeunesse dont il prédit qu'elle « éclatera comme la chaudière d'une machine à vapeur », car « elle n'a plus d'issue en France⁴ ». Par sa sensibilité aux femmes, à leur sujétion et à leurs pouvoirs, si précieuse pour dissiper quelques-uns des silences de leur histoire. Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, ne fait-il pas de la différence des sexes un des critères de la complexité du social par rapport au naturel? Ce que nous appellerions « le genre » ne lui était pas indifférent.

Enfin, la réflexion sur le récit qu'est toute histoire a singulièrement brouillé les frontières factices, du moins complexes, établies entre le « réel » pur et dur et les représentations, supposées imaginaires et fausses. À côté de la rigueur du chiffre, de séries chiffrées qui sont souvent des artefacts, il y a place pour la liberté de la fiction, dont Balzac se revendiquait, et qui se révèle infiniment plus riche que l'empilement statistique. On s'interroge désormais sur la généalogie de ces discours et sur leur production solidaire.

On peut, à cet égard, se poser légitimement la question du rapport de Balzac avec les sciences sociales de son temps. Au moment où, taraudées par le « problème social », elles tentent de s'émanciper en se donnant un objet et des règles, comment Balzac les voit-il? Quelle connaissance en a-t-il? Quelle attention porte-t-il à cette sociologie balbutiante dont l'historiographie a beaucoup progressé récemment⁵.

3. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1958, 469-496; *Id.*, « *La Comédie humaine*, document d'histoire? », *Revue Historique*, CCXXXII, 1964. L'auteur écrit : « Plus les recherches d'histoire sociale se développent, plus le témoignage de Balzac semble véridique; plus la prétention semble justifiée; plus les documents pour appuyer cette prétention semblent nombreux, plus l'opinion concernant l'authenticité de son œuvre se généralise » (p. 31).

4. Cité par Pierre-Georges Castex, Introduction à l'édition de la Pléiade, I, LVIII.

5. Cf. les travaux de Laurent Mucchielli, Alain Desrosières, Gérard Leclerc, Bernard Lécuyer, Marc Renneville, etc.

Deux exemples nous serviront de test : celui de la statistique morale ; celui de l'enquête sociale. D'un côté la comptabilité sociale ; de l'autre la recherche du terrain.

Statistique criminelle et science de l'homme

État civil et statistique criminelle ont fourni les bases des premières mesures des faits sociaux. Buffon, le grand modèle de Balzac, dans son *Essai d'arithmétique morale* (1777) s'était intéressé à la « mesure des choses incertaines ». « Je vais tâcher de donner quelques règles [...] et juger en même temps de la valeur réelle de nos craintes et de nos espérances⁶ ». Peut-on appliquer le calcul des probabilités à des phénomènes humains, en l'occurrence démographiques, Buffon ayant choisi la mortalité, scrupuleusement enregistrée et mesurable ?

Au même moment, Montyon, préoccupé des désordres urbains, fait relever dans les minutes du Parlement de Paris le nombre des condamnés pour crime de 1775 à 1786. Il les classe, les étudie et écrit de brèves *Observations sur la moralité en France* qui traduisent son anxiété. S'il constate la régression de la criminalité de sang, il souligne la montée des crimes contre la propriété. « Toute grande ville est un corps monstrueux et nuisible par la difficulté des approvisionnements, la cherté des denrées et la pente des mœurs. » Pour encourager la moralité, il crée un « prix de vertu » que Balzac n'appréciera guère⁷.

Ce premier dénombrement est à l'origine du *Compte Général de l'Administration de la Justice Criminelle*, publié à partir de 1827 par le ministère français de la Justice. Il fournit annuellement la statistique nationale et départementale des délits et des crimes, avec de plus en plus de variables (sexe, âge, profession, degré d'alphabétisation, etc. des accusés) qui permettent tableaux croisés et cartographie. Cette série, remarquablement homogène et continue, très imitée à l'étranger, a servi de base à la criminologie dans laquelle André-Michel Guerry, d'Angeville et surtout Adolphe Quételet voient les linéaments d'une science de l'homme⁸. Les deux premiers (Guerry, *Essai sur la statistique morale de la France*, 1832 ; d'Angeville, *Essai sur la statistique de la population française, considérée sous quelques-uns de ses rapports*

6. Jean-Louis Binet et Jacques Roger, *Un autre Buffon*, Paris, Hermann, 1977 ; publication du texte de Buffon, *Essai d'arithmétique morale*, 1777.

7. Jean Lecuir, « Criminalité et moralité. Montyon, statisticien du Parlement de Paris », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet-septembre 1974, 445-493.

8. Michelle Perrot, « Premières mesures des faits sociaux : les débuts de la statistique criminelle en France (1780-1830) », INSEE, *Pour une histoire de la statistique*, I, 1977, 125-137.

physiques et moraux, 1836) s'attachent surtout à cartographier, voire – Guerry surtout – à dégager des tempéraments criminels régionaux.

L'œuvre du mathématicien belge Adolphe Quételet (1796-1874) est d'une tout autre envergure⁹. Cet astronome, en relation avec les sommités mathématiques et médicales d'alors (il correspond fréquemment avec Villermé), friand de toutes les formes de statistiques, est fasciné par le *Compte Général* et par l'« effrayante régularité avec laquelle les crimes se reproduisent ». Cette régularité est telle qu'on peut prédire aisément leur retour. Cette similarité entre phénomènes physiques et moraux autorise la recherche de lois, susceptibles de mesure. Mesurer, c'est calculer des moyennes. Sous l'angle statistique, la principale innovation de Quételet réside dans l'emploi de la courbe de Gauss pour figurer la distribution des comportements humains. Ceux-ci se situent dans la moyenne. Cette moyenne dessine un « homme moyen », dont Quételet développe la théorie dès 1835 dans son *Essai de physique sociale*¹⁰, qui eut un grand retentissement: « Cette stabilité de la moyenne, opposée à la dispersion des cas individuels, va fonder l'usage des statistiques en sociologie¹¹ ». L'« homme moyen » esquisse une norme et les écarts à la moyenne mesurent la déviance que peut estimer le calcul des probabilités. Ainsi Quételet « traite les faits sociaux comme des choses » et, ce faisant, ouvre la voie à Durkheim, auteur de la formule. Une science de la société est envisageable: une sociologie, dont la statistique, la graphie et le calcul sont les instruments.

Une telle perspective posait la question de la nécessité et du hasard, du déterminisme et du libre arbitre. « C'est un fait remarquable dans l'histoire des sciences que, plus les lumières se sont développées, plus on a vu se restreindre la puissance qu'on attribuait à l'homme », écrit Quételet. « Le libre arbitre de l'homme s'efface et demeure sans effet quand les observations s'étendent sur un grand nombre d'individus¹². » Cette interprétation a soulevé bien des objections scientifiques (peut-on fonder une science de l'homme sur des observations aussi parcellaires?) et philosophiques. On lui reprochait notam-

9. Alain Desrosières, *La Politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, Paris, La Découverte, 1993, ch. 3; *Id.*, « Quételet et la sociologie quantitative », Colloque de Bruxelles (1996), Bruxelles, 1997.

10. Adolphe Quételet, *Sur l'homme et le développement de ses facultés ou Essai de physique sociale*, Paris, Bachelier, 1835; 2^e édition complétée, *Physique sociale ou Essai sur le développement des facultés de l'homme*, Paris, 1869.

11. Alain Desrosières, *op. cit.*, 1997, p. 179.

12. Quételet, *Physique sociale*, 2^e édition, p. 97 et 320.

ment son matérialisme. Surtout, un des principaux représentants, objectait que les faits sociaux étaient bien trop complexes pour être mesurés. Mais nombreux étaient ceux qui partageaient l'idée d'une société formant système et projetaient une « science de l'homme », les Idéologues notamment – Cabanis, Destutt de Tracy – que Balzac connaissait certainement mieux que Quételet, qu'il ne cite jamais; au contraire de Cabanis, dont il critique d'ailleurs le matérialisme (cf. *La Peau de chagrin*, X, 257).

Balzac avait l'esprit de système, mais il n'appréciait guère les statistiques. « [...] moi, je n'aime les chiffres que dans mon revenu, et c'est une passion malheureuse; aussi, foin des calculs!...¹³ » Boutade, assurément, et relative au quotidien. Louis Chevalier discerne chez lui une « sensibilité statistique » croissante, qui se traduit par le besoin de citer des chiffres, de multiplier les évaluations, parfois fantaisistes, peut-être pour sacrifier au langage de l'époque, peut-être parce qu'il est envahi par la nécessité de la mesure¹⁴.

Plus que par la physique et les mathématiques, fussent-elles sociales, Balzac est – on le sait¹⁵ – imprégné par les sciences du vivant, séduit par la médecine et la physiologie, même s'il convient de ne pas prendre au pied de la lettre son usage d'un mot polysémique¹⁶. Il se servait volontiers des « métaphores de l'organisme¹⁷ » et a projeté des « études de pathologie sociale » dont le paupérisme aurait pu être un symptôme.

Que pensait-il alors de l'enquête, destinée à le découvrir?

13. Cité par Térésa Chevrolet dans *Romantisme*, 58/1987, p. 98 (*Lettre à Nodier*, OD, II, p. 1207).

14. Louis Chevalier, *Classes laborieuses*, op. cit., p. 20.

15. Cf. les études de Madeleine Ambrière-Fargeaud, *Balzac et La Recherche de l'Absolu*, Paris, Hachette, 1968; « Balzac et ces Messieurs du Muséum », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1968; « Balzac, homme de science(s) », dans C. Duchet et J. Neefs (dir.), *Balzac. L'Invention du roman*, Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1980; et ses diverses présentations de l'édition de la Pléiade; Françoise Gaillard, « La science: modèle de la vérité. Réflexions sur l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* », Colloque de Cerisy, cité.

16. Richard Sieburth, « Une idéologie du lisible: le phénomène des physiologies », *Romantisme*, 47, 1985, pp. 39-60.

17. Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.

Paupérisme et enquêtes sociales ¹⁸

Aux yeux de bien des observateurs, la société est un corps malade qu'il faut ausculter pour mieux le soigner. Il convient d'appliquer à l'analyse sociale les méthodes de la clinique: palper, écouter, voir, aller voir. Le paupérisme est un mal endémique. Lorsque l'épidémie y surajoute ses effets, elle constitue un terrain privilégié. Le choléra morbus de 1832 a suscité une enquête plurielle associant administrateurs et médecins pour scruter quartiers, rues et immeubles, procéder à des relevés précis des conditions sanitaires, compter les morts. Cet effort d'investigation aboutit à une monumentale publication ¹⁹, où, au-delà de l'aérisme traditionnel, qui explique la contamination par les miasmes et l'entassement, on voit poindre d'autres corrélations, entre mortalité et pauvreté.

Qui enquête? Des administrateurs, qui appliquent les consignes d'un pouvoir plus désireux de connaître pour gouverner. Les préfets de l'Empire, sous l'impulsion de Chaptal, ont dressé un tableau non seulement statistique, mais quasiment ethnographique de la France de 1804, dont Marie-Noëlle Bourguet a fait l'inventaire ²⁰. Des économistes sociaux, venus de l'économie critique comme Buret, ou du christianisme social, comme Villeneuve-Bargemont ou Bigot de Morogues. Des philanthropes, coutumiers des quartiers pauvres et qui systématisent leurs observations, comme Gérando. Des femmes, dans la lignée de la mission de charité qui leur confie les déshérités de toute nature. Flora Tristan est la plus remarquable. Ses *Promenades dans Londres* (1840) sont un classique de l'enquête urbaine. Son *Tour de France*, inachevé et posthume, est un précieux témoignage sur la situation sociale et politique des ouvriers français au début des années 1840 ²¹.

18. Sur les enquêtes, cf. notamment Hildegard Rigaudia-Weiss, *Les Enquêtes ouvrières en France entre 1830 et 1848*, Paris, 1936; Michelle Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au XIX^e siècle*, Microéditions Hachette, 1972; Gérard Leclerc, *L'Observation de l'homme. Une histoire des enquêtes sociales* (en France et en Angleterre), Paris, Le Seuil, 1979.

19. *Rapport sur la marche et les effets du choléra morbus dans Paris et les communes rurales du département de la Seine*, année 1832, Paris, Imprimerie Royale, 1834.

20. Marie-Noëlle Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 1988; Jean-Claude Perrot, *L'Âge d'or de la statistique régionale française (an IV-1804)*, Paris, Société des études robespierristes, 1977.

21. Michelle Perrot, « Flora Tristan, enquêtrice », *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 301-313.

Mais les plus actifs et les plus avertis des enquêteurs furent les médecins. Depuis la fin du XVIII^e siècle, ils ont pris l'habitude de répondre à des questionnaires, de faire des relevés statistiques, de tracer des tableaux, de rédiger des « topographies médicales » où le milieu, géographique, climatologique, mais aussi humain, est central. Statisticiens, ils ont le respect du chiffre. Cliniciens, ils transposent dans l'observation sociale leurs méthodes d'investigation. Le regard y est primordial, puisqu'il s'agit de déchiffrer les signes visibles pour porter un diagnostic. Cette idée d'une correspondance entre le physique et le moral, entre le visage et l'âme, entre la forme du crâne et la moralité, mais aussi entre le vêtement et la position, entre l'intérieur et les habitudes, Balzac la partage et l'adopte comme un de ses procédés romanesques. Ses descriptions, si abondantes, ne sont pas seulement pittoresques, mais présentation de l'espace et des ressorts de l'intrigue. Pourtant, il n'est guère adepte de la visite, démarche première de l'enquêteur.

Car l'enquête est d'abord visite, à la manière du *Visiteur du pauvre* (Gérando, 1820), du praticien ou du voyageur ethnologue. Il faut se déplacer, aller voir « de ses yeux » : « Le meilleur moyen de donner une idée vraie de la misère, c'est d'en voir et d'en toucher les signes matériels. Quelques promenades dans les rues de Londres et des autres grandes villes d'Angleterre en apprennent plus sur les conditions sociales de cette nation que les plus savantes statistiques », écrit Buret²². Toucher, sentir, écouter, parler aussi, comme le fait Parent-Duchâtelet avec les prostituées ou les égoutiers²³.

L'enquête vise les gens, mais surtout les lieux, les points névralgiques que sont les quartiers pauvres des villes, telle rue déshéritée, comme la rue des Fumiers, décrite par les docteurs Guépin et Bonamy à Nantes²⁴, les hôpitaux et les prisons, les bas-fonds (bordels ou égouts) dont Parent-Duchâtelet s'était fait l'explorateur, plus rarement les ateliers et les usines, les conditions de travail suscitant moins d'intérêt que les densités urbaines. D'où le caractère novateur du *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufac-*

22. Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en France et en Angleterre*, Paris, Paulin, 1840.

23. Parent-Duchâtelet, A. J.-B., *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, 1836; Alain Corbin a donné de cet ouvrage une édition abrégée et commentée, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 1981.

24. Ange Guépin, *Nantes au XIX^e siècle. Statistique topographique, industrielle et morale*, Nantes, Sebire, 1835.

tures de coton, de laine et de soie²⁵ (1840) que le docteur Louis-René Villermé, déjà auteur d'une remarquable enquête sur les prisons (1820), avait réalisé à la demande de l'Académie des Sciences morales et politiques, qui jouait alors le rôle semi-public d'observateur et dont les questions, mises au concours, traduisent quelques-unes des angoisses du temps. La dégradation des conditions physiques et morales de la classe ouvrière, l'accroissement du nombre des enfants abandonnés, la crise de la famille, le développement de la mendicité et du vagabondage préoccupent de plus en plus, de même que les médecins s'inquiètent de devoir réformer tant de conscrits, lors des conseils de révision, principalement dans les régions industrielles. L'usine et ses interminables journées (12, 14 heures et plus) n'est-elle pas en train de tuer la race, de rendre impossible la reproduction même de la force de travail? Certains patrons, notamment protestants, le suggèrent et préconisent des mesures de réduction de la durée du travail du moins pour les enfants. Cette situation a suscité l'enquête demandée à Villermé. En dépit de son moralisme rampant, elle demeure, par son investigation de terrain, le plus suggestif des témoignages sur la situation des travailleurs de la grande industrie. Elle aboutit à la loi de 1841, interdisant l'emploi des enfants de moins de huit ans et limitant la journée à 10 heures pour ceux de huit à seize ans. Loi non appliquée faute de véritable volonté politique et de moyens (quatre inspecteurs seulement pour toute la France), mais qui n'en marque pas moins l'entrée dans l'ère de la législation industrielle et d'un droit social balbutiant.

De tout cela, il n'est guère question dans l'œuvre de Balzac, qui baigne dans une France préindustrielle, une France du XVIII^e siècle où la poussée urbaine, sensible dans *La Comédie humaine*, est affaire de migrations liées au commerce plus qu'à l'industrie, au marché plus qu'à l'usine, à la croissance certes, mais pas nécessairement à la production industrielle, d'ailleurs sise en grande partie à la campagne à cette époque. La démarche de l'enquête sociale, la peur de l'usine, l'angoisse du paupérisme ne sont pas vraiment des données balzaciennes. Vers 1840, Balzac s'inquiète pourtant de l'exode provoqué par les grands travaux parisiens. « Le jour où les 250 000 ouvriers qui campent dans Paris, et qui vont arriver au chiffre de 300 000 par

25. Louis-René Villermé, *Des prisons, telles qu'elles sont et telles qu'elles devraient être par rapport à l'hygiène, à la morale et à l'économie*, Paris, Méquignon, 1820; *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, Paris, Renouard, 1840.

l'entreprise des fortifications, seront sans ouvrage, vous n'aurez aucune force morale pour repousser leur agression. [...] Les ouvriers sont l'avant-garde des Barbares²⁶. » Que faire de ces masses en mouvement, sans lien social? On sait qu'il n'était pas le seul à s'en émouvoir. Et il n'avait pas tort.

Quant aux médecins, ils occupent dans son œuvre une place importante et respectée. Ils font partie des savants les plus souvent cités. Si Balzac ignore Villermé, il cite Cabanis, Broussais et Parent-Duchâtelet, sans toutefois le nommer. À deux reprises, il parle d'« un savant médecin » (*La Vieille Fille*, IV, 845), « un médecin arrêté par la mort [qui] a eu le courage d'entreprendre des études restées incomplètes » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 468). Dans la fiction, les figures de médecins sont plutôt estimables. Ainsi Bianchon et surtout Benassis, exemple du médecin philanthrope et réformateur. On sait que ses modèles furent le pasteur alsacien Jean-Frédéric Oberlin (1740-1826) et le père de Rétif de la Bretonne (cf. *La Vie de mon père*), c'est-à-dire des hommes profondément liés à la terre et dont l'horizon demeure la transformation du village. L'utopie dauphinoise du docteur Benassis est rurale. L'organisation agraire, l'hygiénisme y précèdent l'introduction des industries (chapeaux et chaussures), cependant considérées comme utiles à la croissance. Benassis, ce « Napoléon de notre vallée » (IX, 601), est un despote éclairé, un hygiéniste quasiment eugéniste qui n'hésite pas à transporter les « crétins » de l'autre côté de la rivière pour protéger la « race » (au sens de l'époque). Il illustre ce que Michel Foucault appelait le « totalitarisme de l'ordinaire ». On pourrait y voir l'intuition du pouvoir normalisateur de l'hygiénisme moderne. Mais il faut se défier de l'anachronisme.

Ainsi, dans ces deux directions des sciences sociales au XIX^e siècle – la statistique morale et l'enquête – nous n'avons pas rencontré Balzac qui, médecine exceptée, y demeure assez indifférent.

Sa démarche scientifique, formée et informée par l'ère des Lumières, procède d'abord de Buffon. Elle est naturaliste et classificatoire, non fixiste cependant. À la physique, il préfère la chimie de Lavoisier et de François Arago, susceptible de le mettre sur la voie du principe

26. Balzac, « Sur les ouvriers » (vers 1840), cité par P.-G. Castex, « L'univers de *La Comédie humaine* », introduction au tome I, Pléiade, 1976, p. LVI. Il faut rappeler qu'il y eut en 1840 d'importantes grèves à Paris, de grandes manifestations de rues, y compris contre les fortifications, qui n'étaient pas populaires, mais qui furent en effet des chantiers de grands travaux essentiels pour l'emploi et les migrations ouvrières.

unique, cet « Absolu » qui constitue le noyau, la matière même du monde naturel et social.

Son usage du chiffre est ornemental et rhétorique plus que véritablement opératoire. Sa pédagogie du regard n'est pas nécessairement visuelle. On sait d'ailleurs que Buffon lui-même doutait de la puissance de l'œil et lui préférait le toucher comme mode de connaissance. Balzac n'éprouve pas le besoin d'« aller y voir » qui pousse les enquêteurs. Les livres et les tableaux suffisent à ce qu'il appelle « la double vue », celle de l'imaginaire. Pas besoin, dit-il, d'aller à Florence ou à Douai pour les connaître. Et ses descriptions savamment composées ne sont pas le fruit du voyage. Balzac n'est pas un touriste, pas plus que ne le sera Marx, également réticent à cet égard. Il est un homme de cabinet et de chambres nocturnes. Son regard est celui de l'analyse des correspondances intimes qui tissent les sociétés et font le lien social. Enfin, les classes lui importent beaucoup moins que la famille, cette structure élémentaire du système qu'il cherche à décrire et à comprendre. Sur elle, ses conflits, les rapports des parents et des enfants, les relations entre les sexes, les échanges avec l'extérieur, il a porté un regard d'une rare acuité qui nous le rend proche. Au point qu'on peut se demander si son relatif archaïsme n'a pas fait, au bout du compte, sa singulière modernité.

« J'ai mieux fait que l'historien: je suis plus libre » (I,15). L'historien d'aujourd'hui peut-il revendiquer cette liberté de Balzac?

(Université Paris 7)

Droit et roman: le modèle balzacien

par Elisheva Rosen

Un personnage de roman (il s'agit d'un avoué, pris d'un sérieux coup de *blues*) dit à un autre personnage de roman, avoué de même, et censé lui succéder :

[...] nous autres avoués, nous voyons se répéter les mêmes sentiments mauvais, rien ne les corrige, nos Études sont des égouts qu'on ne peut pas curer. Combien de choses n'ai-je pas apprises en exerçant ma charge! J'ai vu mourir un père dans un grenier, sans sou ni maille, abandonné par deux filles auxquelles il avait donné quarante mille livres de rente! J'ai vu brûler des testaments; j'ai vu des mères dépouillant leurs enfants, des maris volant leurs femmes, des femmes tuant leur maris en se servant de l'amour qu'elles leur inspiraient pour les rendre fous ou imbéciles, afin de vivre en paix avec un amant. J'ai vu des femmes donnant à l'enfant d'un premier lit des goûts qui devaient amener sa mort, afin d'enrichir l'enfant de l'amour. Je ne puis vous dire tout ce que j'ai vu, car j'ai vu des crimes contre lesquels la justice est impuissante. Enfin toutes les horreurs que les romanciers croient inventer sont toujours au-dessous de la vérité. Vous allez connaître ces jolies choses-là, vous; moi, je vais vivre à la campagne avec ma femme, Paris me fait horreur. ¹

Pour couper court à tout état d'âme, son successeur lui répond :
« J'en ai déjà bien vu chez Desroches ».

Tout le monde connaît ces lignes célèbres par lesquelles s'achève *Le Colonel Chabert*.

1. *Le Colonel Chabert*, t. III, p. 373.

Derville, puisque c'est de lui qu'il s'agit, fait bien de prendre sa retraite. Celui qui voit un roman dans tout dossier, un roman qui de surcroît dépasse tout ce que les romanciers sont en mesure d'imaginer, n'est plus tout à fait apte à exercer sa profession. Désabusé, Godeschal sera, à n'en pas douter, plus efficace. Il n'est pas recommandé à un juriste (mais est-ce encore un homme de loi qui parle?) de mélanger les genres: le romanesque ne lui sied pas. Est-ce à dire qu'ayant renoncé aux servitudes de la robe, Derville pourrait songer à composer des romans? L'hypothèse a bien évidemment quelque chose de tentant. Elle n'est pas sans susciter des échos du côté de la biographie balzacienne. Balzac, qui a fait des études de droit, qui s'est initié aux arcanes du métier en travaillant comme clerc chez l'avoué M^c Guillonnet-Merville², puis chez un notaire, mais qui a surtout retenu de cette expérience, à la fois théorique et pratique, de quoi alimenter ses romans, dont *Le Colonel Chabert*, s'amuse évidemment à orienter son lecteur sur cette piste. D'autant que ce lecteur sait bien que les horreurs décrites par Derville renvoient à des intrigues balzaciennes, à celle du *Père Goriot* ou de *Gobseck*, entre autres. On aurait alors affaire à une mise en abyme discrète, aux allures de « private joke »: micro-énigme dont les lecteurs se flattent de reconnaître le fin mot. Le jeu baroque avec les frontières de la fiction a toujours quelque chose de séduisant, et nous fait volontiers rêver.

Le roman de Derville

Faut-il se laisser aller à confondre le romancier et son personnage? On n'a bien sûr aucune raison de s'en priver. Mais tant qu'à faire, la dissociation des figures, sur fond de cette invite à la confusion, apparaît à son tour pleine d'intérêt. Le mirage baroque inverse les positions de la créature et du créateur. Il joue des frontières de la fiction, de manière à nous faire prendre des vessies pour des lanternes, en l'occurrence, à confondre le roman avec l'une de ses composantes. Il y a bien un roman de l'« injustice de la loi³ », des « crimes cachés » mais ce roman c'est celui de Derville, ce n'est pas (pas tout à fait du moins) celui de Balzac. Le roman de Derville est saisissant, il est plein de compassion pour les victimes d'un ordre social irrémédiablement défectueux: il dénonce et il émeut, façon Sue (*Mystères*) ou façon Hugo (*Misères*). C'est un roman

2. Sur la formation juridique de Balzac, voir Michel Lichtlé, « Balzac à l'école du droit » dans *L'Année balzacienne 1982*, pp. 131-150.

3. Cf. Pierre-François Mourier, *Balzac, L'injustice de la loi*, éd. Michalon, 1996.

de chair, de larmes et de sang, qui ne peut s'énoncer qu'à distance du savoir, d'un savoir peu soucieux d'« incarnations » aussi encombrantes. Balzac, par l'entremise de son personnage, nous incite bien à concevoir ce roman-là, et à l'identifier avec ses propres œuvres. Mais c'est dans le même temps pour couper court à cette rêverie. S'il choisit de mettre l'homme de loi Derville à la retraite, il interrompt aussi brutalement ce qui aurait pu s'entendre comme l'amorce d'une carrière de romancier. Le personnage Derville est celui qui « ne peu[t] pas dire tout ce [qu'il a] vu »: il ne le peut pas parce que l'incarnation se dérobe au dire, et menace de se résorber en un musée des horreurs. Reste ce possible esquissé, qui échappe à l'emprise de la justice et que les romanciers ne conçoivent pas. Ce possible que pourtant les lecteurs s'entendent parfaitement à actualiser lorsqu'il lisent un roman... de Balzac, en le confondant allègrement avec un roman de Derville. Si ces lecteurs n'ont pas tort, c'est bien parce que le roman balzacien ne peut s'écrire qu'en convoquant le roman de Derville. S'ils n'ont pas raison pour autant, c'est parce que le roman balzacien précisément convoque certes le roman de Derville, mais s'entend aussi à le congédier.

... et celui de Balzac

Le juriste qui se mêle de concevoir des romans le fait aux dépens de ses aptitudes professionnelles. Mais qu'en est-il du romancier qui se mêle de questions de droit, qui ne cesse de leur accorder droit de cité dans ses romans? Ne risque-t-il pas de mettre son œuvre en péril? Qu'est-ce qui est plus déplacé? Le romanesque dans un dossier d'avoué ou les préoccupations concrètes, et ô combien spécialisées, du juriste dans un roman? Dans l'œuvre du romancier, le droit fait inévitablement figure de « corps étranger », voire de « langue étrangère ». Rien de plus rébarbatif que le discours juridique, rien de plus pénible à suivre qu'un raisonnement d'avoué pour une personne extérieure au métier. La culture juridique se montre volontiers accueillante à la culture littéraire, mais l'inverse n'est pas vrai. La littérature s'accommode mal du droit. Elle a développé moult stratégies pour maintenir la culture juridique à distance. La plus connue est la satire et ses variantes: le juriste, ses causes et son langage, sont une cible privilégiée des charges comiques. Dans le registre sérieux, on s'exercera plutôt à la transposition. Le résumé, la « traduction en clair », les simplifications de tout ordre feront l'affaire, et permettront d'éviter les « monstruosité[s] » d'un jargon de métier inélégant et lassant. Bref, la littérature privilégie, en matière de droit, des stratégies

d'« assimilation » qui visent à réduire ce qui se perçoit du même coup comme des « idiosyncrasies » de la culture juridique. Le cas échéant, elle en rendra parcimonieusement compte, au titre de singularité significative mais néanmoins secondaire. Balzac, pour sa part, ne se conforme pas à ces normes hégémoniques de la culture littéraire : il les enfreint délibérément⁴. Plutôt que d'atténuer la spécificité et l'étrangeté de la culture juridique, il s'exerce au contraire à la mettre en relief. Il lui importe qu'elle soit perçue dans sa différence, c'est la condition même d'un début de compréhension. Son roman ne vise pas, pas prioritairement du moins, à « assimiler » des matériaux juridiques, mais bien à rendre compte de la dynamique des échanges entre culture littéraire et culture juridique.

Écrire à contre-courant

Le parti pris balzacien a de quoi étonner. Pourquoi tenter d'écrire à contre-courant et refuser les amalgames qui séduisent le public ? Les modèles « romanesques » font recette en matière de compte rendu juridique : le succès de la *Gazette des tribunaux* l'atteste. La verve satirique, la charge et les Physiologies (dont la *Physiologie de l'homme de loi*) trouvent une large audience, dont profite également la caricature (Gavarni, mais surtout Daumier pour les avocats et la magistrature). Et Balzac qui a lui-même prêté sa plume à ce genre de production (le *Code des gens honnêtes*)⁵ ne l'ignore guère. Pourtant, c'est bien une autre voie qu'il entend explorer dans son œuvre, et qui n'est pas dénuée de risques. Pourquoi, par exemple, le lecteur accepterait-il de lire ne serait-ce qu'une page de contrat dans un roman, alors qu'il se garde généralement de fréquenter ce genre de « littérature » au quotidien, à moins d'y être absolument astreint ? Et en quoi la savante négociation d'un contrat de mariage entre gens de métier est-elle censée retenir son attention ? *Le Contrat de mariage*⁶ est sans doute un exemple extrême dans *La Comédie humaine*, par l'ampleur (et il faut bien le dire, l'austérité) de la séquence juridique dans ce roman. Mais, il n'en est pas moins révélateur des risques que

4. Sur ce sujet voir *Balzac et le style*, études réunies et présentées par Anne Herschberg-Pierrot, collection du Bicentenaire dirigée par Nicole Mozet, SEDES, 1998.

5. Encore faut-il rappeler que même dans ce genre, la démarche balzacienne ne laisse pas d'être retorse, voir à ce propos Catherine Nesci, *La Femme mode d'emploi. Balzac de la Physiologie du mariage à La Comédie humaine*, French Forum, Publishers, Lexington, Kentucky, U.S.A., 1992.

6. Voir Pierre Antoine Perrod, « Balzac et les majorats, de la brochure sur le *Droit d'aînesse* au *Contrat de mariage* » in *L'Année balzacienne 1968*, pp. 211-240.

Balzac se montre prêt à assumer. Risque quasi constant, au demeurant, puisque les séquences juridiques abondent dans *La Comédie humaine*, même si elles sont d'inégale longueur. Il suffit de songer à un roman comme *Ursule Mirouët*, destiné selon Balzac aux jeunes filles, ou à *Eugénie Grandet*, et à la part du droit dans ces romans, pour mesurer le sérieux de l'engagement balzacien. En somme, et pour dire les choses rapidement, le droit, parce qu'il concerne tout un chacun, semble bien pour Balzac une affaire trop importante pour être abandonnée aux juristes. En revanche, en raison même de son importance, il n'y a pas lieu d'en traiter en faisant l'économie d'un savoir spécialisé.

Une situation mixte

Reprenons donc: le droit est l'affaire de tous et concerne tout un chacun, mais il est aussi l'affaire d'une institution. C'est l'évidence, elle est incontournable et n'est pas en tant que telle à déplorer. Ce qui fait néanmoins problème, c'est la manière de gérer cette situation mixte, et les contradictions qu'elle engendre. Et tout d'abord de concevoir en tant que telle cette situation mixte. Car il n'est pas certain qu'on la perçoive avec toute la netteté qui s'impose. Il est même probable que généralement, on ne l'envisage pas sur ce mode. Les conditions habituelles du débat public s'y opposent, et elles sont en parfait accord sur ce point avec la culture littéraire. Pour ne prendre qu'un petit exemple, on estime généralement que le discours juridique doit être accessible au plus grand nombre. Cela vaut aussi bien pour le texte de la loi, pour tout ce qui touche à la codification, que pour le texte d'un contrat par exemple, que le signataire doit être à même d'entendre. Or la « traduction », bien souvent, induit en erreur. On peut parfaitement percevoir le sens des mots, même s'ils apparaissent à première vue barbares et nécessitent une explication, sans en saisir pour autant les implications. Sans comprendre en particulier que les problèmes de sémantique ne sont pas nécessairement les plus importants en matière juridique. Le texte de la loi ou celui d'un contrat peut fort bien être limpide et s'avérer néanmoins obscur. C'est que les règles de l'interprétation juridique, de même d'ailleurs que celles de la rédaction d'un texte juridique, ne sont pas les mêmes que celles du discours courant. *Traduttore, tradittore* est la situation courante dans la transcription « en clair » du discours juridique. Il n'est que de se reporter au *Curé de Tours*, par exemple, pour s'en persuader. Réfugié chez Mme de Listomère où il souhaite se remettre de ses ennuis domestiques, l'abbé Birotteau reçoit la visite de l'avocat de sa logeuse, Mlle Gamard:

- La conférence entre l'avocat et Birotteau dura peu. Le vicaire rentra tout effaré, disant: – Il me demande un écrit qui constate mon *retrait*.
 – Quel est ce mot effroyable? dit le lieutenant de vaisseau.
 – Qu'est-ce que cela veut dire, s'écria Mme de Listomère?
 – Cela signifie simplement que l'abbé doit déclarer vouloir quitter la maison de Mlle Gamard, répondit M. de Bourbonne [...]
 – N'est-ce que cela? Signez! dit Mme de Listomère.⁷

Bien évidemment, il ne s'agit jamais que de « cela », et l'on sait ce qu'il en coûtera à ce malheureux abbé Birotteau. Le discours juridique pour le profane est inévitablement un discours piégé, précisément parce qu'il en perçoit mal la spécificité. Il l'envisage à l'aune du discours courant. Si bien que présenter le discours juridique comme une langue étrangère, ce n'est pas nécessairement verser pour autant dans la spécialisation juridique. C'est rendre sensible au profane, à tout un chacun si l'on préfère, le principe même d'une situation mixte, d'un dénivellement irréductible. Et d'ailleurs, ce dénivellement ne concerne pas seulement le « profane », il affecte également à sa manière le juriste. Le mixte participe à ce titre de la situation commune. C'est une donnée fondamentale qu'il importe de mettre en relief, et c'est aussi un grand principe heuristique qui ouvre tout un champ d'exploration.

Le chantier du romancier

Rendre sensible le mixte, l'aggraver pour faire apparaître l'hétérogénéité qu'il cèle, plutôt que de s'en détourner et de tenter de l'amoin-drir, c'est une perspective qui peut se gagner par la voie d'une entreprise romanesque. C'est un enjeu susceptible de nourrir une telle entreprise, puisqu'il offre un support à une dramatisation possible, et d'autant plus fécond qu'il incite à l'invention et lui fraye la voie. Les risques d'une écriture à contre-courant des normes hégémoniques de la culture littéraire se trouvent ainsi largement compensés par l'incommensurable richesse d'un chantier qui s'ouvre comme une promesse d'œuvre quasi illimitée. Une œuvre qui se doit d'être proluxe, polymorphe, parce que le sens du mixte et de l'hétérogène ne s'acquiert véritablement que dans la masse de ses actualisations possibles, dans l'appréhension de leur variabilité. Le point n'est pas de les explorer toutes, mais bien de découvrir qu'elles sont légion et d'offrir au lecteur la possibilité de s'imprégner de cette découverte. Il y a donc des spectacles multiples à proposer, à inventer, des spectacles susceptibles de

7. *Le Curé de Tours*, t. IV, p. 218.

nous sensibiliser à un nouveau régime de la connaissance. Mais quelle scène concevoir pour ces spectacles? Balzac choisit à dessein celle de la vie quotidienne. Elle permet bien mieux qu'une autre d'envisager l'irréductibilité de la situation mixte à laquelle nous confronte le droit, et elle lui offre toute une gamme de supports concrets. À l'échelle de la vie quotidienne, le droit s'impose immédiatement comme l'affaire de tout un chacun. Qu'il s'agisse d'une location, d'une succession, d'un mariage, d'un constat d'état civil, d'un quelconque contrat commercial, voire d'un litige ou d'un procès, il est inconcevable qu'une existence s'écoule sans être confrontée à un moment ou à un autre à des questions d'ordre juridique. Généralement ce ne sont pas ces situations courantes qui sont envisagées lorsqu'on évoque le droit, mais bien plutôt celles qui participent de situations d'emblée dramatiques et qui relèvent du droit pénal. Balzac leur fera aussi un sort dans *La Comédie humaine*: il n'y a pas lieu de les négliger. Il refuse néanmoins, à l'encontre de la plupart de ses contemporains, de les privilégier. Le Code civil et le droit du commerce seront plus souvent invoqués que le droit pénal. C'est la gamme diversifiée des interactions juridiques, dans la variété de son étendue, qui mérite dans cette optique de retenir l'attention. D'un roman l'autre, Balzac envisagera tout un jeu de possibles.

Le droit au quotidien: décalages

Dans le cadre de la vie quotidienne et de ses préoccupations, le droit occupe rarement une position centrale. Il est bien entendu présent à l'arrière-plan, mais n'occupe que rarement le devant de la scène. De là à considérer les situations juridiques comme marginales, ou inversement comme dûment localisées, il n'y a qu'un pas qu'habituellement on franchit volontiers. Le droit au quotidien ne sollicite qu'une attention intermittente. Balzac respecte ce principe. Malgré (ou à cause de) tout l'intérêt qu'il accorde aux questions juridiques, elles ne figurent le plus souvent que l'un des foyers de la représentation et elles en occupent rarement le centre. Si bien qu'il n'y a pas à proprement parler de roman juridique dans *La Comédie humaine*. Même les œuvres que l'on serait tenté de qualifier comme telles n'entrent pas dans ce cadre. Pour prendre un exemple, *L'Interdiction* est bien une nouvelle qui aurait pu s'inscrire dans cette catégorie. Il n'empêche qu'elle comporte d'autres centres d'intérêt, qui peuvent retenir eux aussi l'attention des lecteurs, tels le pouvoir féminin, objet du débat de Bianchon et de Rastignac sur lequel s'ouvre cette nou-

velle. L'une des fonctions majeures de ce dialogue initial est bien d'éluider une lecture du texte axée sur le seul foyer que privilégie le titre, et de mettre en relief l'importance des foyers multiples dans l'interprétation de l'œuvre. La composition du *Contrat de mariage* repose sur des principes similaires, attestés par l'hésitation sur le titre: l'œuvre ne devait-elle pas s'appeler antérieurement *La Fleur des pois*? Le drame dans l'univers balzacien n'est jamais à proprement parler juridique, il ne se résorbe pas en une étude de cas. La dramatisation est toujours décalée par rapport au cadre juridique. Ainsi, elle ne s'aligne pas sur le modèle agonistique du procès promis à un si large succès littéraire, cinématographique et télévisuel. Les menaces de procès sont nombreuses dans *La Comédie humaine*, mais les situations concrètes de procès plutôt rares. La salle d'audience du tribunal n'est pas l'un des lieux de prédilection de la fiction balzacienne. On y accèdera certes, ici et là, à l'occasion d'un procès politique (*Une ténébreuse affaire*), ou d'une péripétie de l'action (Derville retrouvant son « client », Chabert, au tribunal), car il ne s'agit pas pour autant d'en faire abstraction. Reste que la modération s'impose, car le procès parle trop haut et trop fort et menace d'accaparer toute l'attention.

Localisation et cadrage

En vertu de ce même principe, Balzac évitera de localiser les interactions juridiques uniquement dans le cadre socio-professionnel qui leur est généralement assigné. Il n'éluidera pas la présentation de ce cadre, mais il veillera à ménager le sens du décalage qui permet de concrétiser une situation mixte. Ce souci est permanent dans le roman balzacien, et les exemples de ce mode de figuration dûment concerté abondent. Le contrat de mariage se négocie à l'occasion d'un dîner dans la demeure de la future, auquel les notaires seront conviés. Nous entrons avec le colonel Chabert dans l'étude de Derville, mais c'est dans la salle à manger attenante que l'avoué recevra son singulier client. Le juge Popinot viendra enquêter chez la marquise d'Espard, qui le recevra dans son salon. Incidemment, un juge d'instruction n'était pas censé enquêter au domicile des parties, mais devait les convoquer dans ses bureaux. Très attentif en général aux règles de procédure, Balzac se permet ici une entorse légère à la véracité⁸, une entorse révélatrice de son souci de focaliser l'attention sur des situations mixtes. Dans cette optique, toute la question des lieux dans cette nouvelle mérite de rete-

8. Voir Michel Lichtlé « Sur l'Interdiction » dans *L'Année balzacienne 1988*, pp. 141-161.

nir l'attention du lecteur. Les définitions polyvalentes des lieux, y compris des lieux socio-professionnels eux-mêmes, sont ainsi de règle dans le roman balzacien. Certaines habitudes de pensée, confortées par la culture littéraire, incitent à considérer cette question en termes de « coulisses ». La représentation balzacienne toutefois n'accrédite pas vraiment ce modèle, de même qu'elle ne conforte pas ses implications. L'un des effets de la mise en relief du mixte et du décalage, est aussi de remettre en cause les évidences qui se rattachent à une perception en termes de « scène » et « coulisses », de relativiser leur définition, de même que les rapports hiérarchiques qui dérivent de cette définition. La prédilection balzacienne pour les lieux polyvalents tient précisément à ce qu'ils soulèvent des problèmes de définition, et échappent par là même aux réponses toutes faites qu'une distinction prégnante du type scène/coulisses sollicite d'emblée.

Définition des acteurs sociaux

Ce qui vaut pour les lieux, vaut également pour la définition des acteurs sociaux. Le personnel du roman balzacien comporte une gamme diversifiée d'hommes de loi: magistrats, avoués, avocats, notaires y figurent en bon nombre, ainsi que leurs auxiliaires, clerks ou huissiers. Pour l'ensemble de ces personnages, le mode de présentation adopté par Balzac prend en compte aussi bien leur position dans la société civile, que leur statut dans l'institution juridique. Rien que de très banal en apparence, puisque aussi bien on retrouve là des distinctions familières, celle de la vie privée et de la vie professionnelle notamment. La « petite différence » qu'introduit ici le romancier tient à la manière dont il investit ce que l'on serait tenté de considérer comme de simples rubriques d'état civil. Balzac s'entend à jouer des multiples définitions de l'acteur social⁹. Elles sont toujours au moins doubles dans *La Comédie humaine*. Qu'il s'agisse de Camusot, de Popinot, de Derville, de Fraisier ou de Cardot pour ne mentionner qu'eux, ces différents hommes de loi nous seront présentés sous un double jour, celui d'acteurs de la société civile et celui d'acteurs de l'institution juridique. La représentation balzacienne cultive les distinctions et les affine de manière à donner un maximum de consistance à chacune des définitions de l'acteur social. Côté société civile, ce sont les origines sociales du personnage, ses biens, ses

9. Voir également mon article « Le personnage et la poétique du roman balzacien » dans *Balzac, une poétique du roman*, sous la direction de Stéphane Vachon, PUV, XYZ éditeurs, Saint-Denis et Montréal, 1996.

espérances, sa situation familiale, son cadre de vie, ses fréquentations et ses habitudes qui nous seront détaillées. Côté institution juridique, c'est tout ce qui a trait à sa carrière, à son rapport avec ses collègues, à ses aptitudes socio-professionnelles, à sa manière d'exercer ses fonctions, qui sera mis en lumière. Mais ces distinctions ne sont si bien établies qu'en vue de les brouiller. À l'encontre d'œuvres qui donnent la préséance à l'une des définitions de l'acteur social et lui subordonnent hiérarchiquement l'autre, Balzac les place sur le même plan. C'est le jeu de leur intrication qui le fascine, et sur lequel il focalise l'attention des lecteurs. La vie privée de l'homme de loi n'est pas évoquée pour faire diversion au drame qui se joue sur le théâtre de sa vie professionnelle, en vertu d'un procédé vulgarisé depuis par tant de romans « juridiques ». Inversement, sa vie professionnelle n'est pas considérée comme une donnée accessoire d'une représentation focalisée sur la vie privée. De fait, la représentation balzacienne heurte en cela même nos schémas habituels de perception, et le principe de hiérarchisation sur lequel ils se fondent. Ce sont bien ces schémas qui, en un premier temps du moins, nous donnent l'impression que Balzac en dit d'une manière ou d'une autre, trop. Trop sur la vie privée, s'il entend focaliser l'attention sur la vie professionnelle ou à l'encontre, trop sur la vie professionnelle, s'il s'agit de mettre l'accent sur la vie privée. Mais cet « excès » apparent, ce luxe de détails, cesse d'être gratuit lorsqu'on perçoit ce qui le motive. Il s'agit en effet, au gré de la double définition de l'acteur social, et en remettant en cause les hiérarchisations habituelles, de mettre en lumière l'interférence de champs d'action diversement structurés. Une autre manière en somme de faire apparaître le mixte. À titre d'exemple, Popinot dans *L'Interdiction* est aussi bien un juge d'instruction que l'oncle de Bianchon. Dans le salon de la marquise d'Espard, c'est surtout l'oncle de Bianchon que les convives perçoivent, un homme disgracieux, à la tenue peu soignée et à la conversation indigente. Cette espèce de « parent pauvre » efface quasiment la personne du juge d'instruction, et la marquise ne s'avisera que bien trop tard, et avec un dépit évident, que ce qu'elle avait tenu pour une causerie maladroite, était en fait un interrogatoire brillamment conduit, au cours duquel elle n'a cessé de fournir au juge tous les renseignements qu'il souhaitait obtenir. En revanche, c'est bien au sein de l'institution juridique que l'absence de savoir-faire mondain a pour le juge Popinot, pour sa carrière, comme pour les causes dont il a la charge, les conséquences les plus néfastes. Ses capacités professionnelles sont hautement appréciées, mais dans la mesure où il se montre très peu soucieux de cultiver ses relations, il se

verra toujours relégué dans des positions subalternes. Est-ce à dire que la justice est corrompue? Le point de vue balzacien est infiniment plus nuancé. Axé sur une logique de l'action, le récit balzacien met en relief le fait que la justice est aussi une administration, et que son exercice est indissociable de tout un jeu de contraintes propres à la gestion d'une administration. C'est pour mépriser cette dimension des pratiques juridiques que Popinot se trouve systématiquement marginalisé. De fait, son erreur d'appréciation est quasiment la même que celle de la marquise. Si Mme d'Espard, dans son salon, mesure tout à l'aune de la mondanité, Popinot au Palais de Justice ne valorise que les compétences juridiques *stricto sensu*. Il néglige partant, tout ce qui, par voie administrative, est susceptible d'infléchir l'exercice de la justice. Et cette négligence, contrairement aux apparences, n'est pas nécessairement louable. D'autant moins d'ailleurs que, même professionnellement, la justice ne se conçoit pas indépendamment de son substrat bureaucratique.

Transactions

La dimension administrative de la pratique du droit retient souvent l'attention balzacienne. On la tient volontiers, de même que les règles de procédure, pour accessoire dans l'exercice du droit. Mais une telle vision n'est guère conforme à la logique des pratiques juridiques. Comme toute pratique, le droit comporte une marge de manœuvre, souvent étroite certes, mais jamais négligeable. Un retard dans la remise d'un document peut être fatal (voir les mésaventures d'Oscar Hussonnet dans *Un début dans la vie*), de même que l'absence de diligence d'un juge (voir Popinot, dans *L'Interdiction*). C'est sur une bonne évaluation de cette marge de manœuvre que repose le succès de bien des affaires juridiques, et c'est faute de l'identifier adéquatement, d'en mesurer l'incidence, qu'une cause qui semble juste peut devenir une cause perdue, ou qu'inversement, une cause perdue peut s'avérer beaucoup moins désespérée qu'il n'y paraissait au premier abord. Balzac excelle à mettre en relief cette marge de manœuvre, qui ne relève pas nécessairement de la bureaucratie ou de règles de procédure. Elle peut tenir aussi bien à l'interprétation du code, ou à des considérations économiques (gagner du temps peut jouer en faveur de l'une des parties, indépendamment de la cause envisagée, comme c'est le cas notamment dans *Eugénie Grandet*), à une évaluation des comportements de la partie adverse et de ses ressources, et ainsi de suite. L'exercice du droit fait la part belle au savoir-faire, au savoir-vivre, au

sens de la diplomatie, voire de la politique entendue au sens large du terme. Le savoir juridique *stricto sensu* est certes essentiel et contraignant, mais ce qui est le plus souvent décisif dans le succès d'une affaire relève d'un ensemble de compétences qui ne s'enseignent pas à l'École de Droit. C'est cet aspect concret et complexe des pratiques juridiques qui retient l'attention de Balzac. De là sa prédilection pour la mise en scène de transactions plutôt que de procès. La transaction est une pratique juridique reconnue et recommandée par les tribunaux qui souffrent à l'époque (mais la situation n'a guère changé depuis) d'engorgement¹⁰. Elle n'est pas destinée à résoudre uniquement des cas extrêmes, comme celui du colonel Chabert, mais à offrir des solutions pratiques qui permettent dans bien des cas d'éviter les longueurs, le coût et les aléas d'un procès. Pour le romancier, il s'agit d'une pratique d'autant plus intéressante qu'elle permet de mettre en relief la dimension de la négociation dans les pratiques juridiques. Une dimension que Balzac fera systématiquement apparaître dans toutes les interactions juridiques qu'il mettra en scène, y compris dans celles qui concernent des procès. Il n'hésite d'ailleurs pas à en faire état en creux, et va au besoin, comme c'est le cas dans *Une ténébreuse affaire*, jusqu'à faire intervenir Napoléon pour s'en expliquer. À la faveur de ce parti pris, Balzac excelle à produire dans son œuvre romanesque une représentation du droit en société en lieu et place d'une représentation juridique du social.

Une logique de l'action

Attirer l'attention sur la part de négociation constitutive des pratiques juridiques les plus courantes, c'est mettre en relief une dimension capitale de l'exercice du droit qui l'associe à d'autres pratiques sociales, puisque aussi bien la négociation n'est pas l'apanage des interactions juridiques. Mais ce n'est pas pour autant renoncer à la spécificité du juridique, bien au contraire. L'art de la négociation implique en effet, entre autres, une parfaite connaissance du champ d'action dans lequel elle s'exerce, une bonne appréciation des forces en présence, l'identification d'une marge de manœuvre et des possibilités qu'elle offre, et le sens de la conjoncture. Si ces principes de base ont une validité générale, leur application est tout sauf mécanique. Ainsi une stratégie qui aurait fait ses preuves dans une situation donnée s'avèrera parfois désastreuse si l'on cherche à y avoir recours une nouvelle fois. Balzac exploite

10. Voir Félix Ponteil, *Les Institutions de la France de 1814 à 1870*, P.U.F., 1966.

systématiquement ces propriétés de la négociation. Il examine en détail, dans leur spécificité et leur diversité, les différentes pratiques sociales et considère chacune d'elles comme un champ d'action particulier. Ce qui vaut pour le droit, vaut également pour d'autres activités, ainsi du journalisme, des lettres, du commerce, etc. Chaque champ d'action que Balzac envisage dans ses romans est pour une part considéré comme autonome: il a ses propriétés, ses traits distinctifs (dont les techniques, le langage, les mœurs) qu'il convient d'apprécier à leur juste mesure et qui ne se laissent pas déduire de ce que l'on croit d'emblée connaître. Mais par ailleurs cette autonomie reste relative: les acteurs du champ ne sont jamais définis uniquement dans les termes propres à un seul champ d'action, et le champ lui-même peut subir des changements. Une même logique descriptive peut ainsi donner lieu à des représentations infiniment variées. Il suffit de se référer à une brève nouvelle comme *L'Illustré Gaudissart*, pour comprendre que les principes qui sont à l'œuvre dans la représentation du juridique peuvent être transposés aux activités d'un commis-voyageur, sans même qu'il y paraisse. Le mode de représentation balzacien n'est si efficace que parce qu'il contraint à mobiliser un savoir positif. En matière de droit, de même qu'en ce qui concerne d'autres champs d'activité, Balzac se doit de faire appel à tout un ensemble de connaissances sans lesquelles la logique de l'action n'apparaîtrait guère dans sa complexité et ses aléas. D'une œuvre à l'autre, c'est un véritable stock de connaissances encyclopédiques qui se constitue de la sorte sur la société française du temps.

Une monographie virtuelle

Pour en revenir au droit, qui fait à bien des égards figure d'exemple paradigmatique de la manière balzacienne, on pourrait aisément reconstituer au fil de *La Comédie humaine*, à partir des informations que les romans nous proposent, une monographie des hommes de loi. Pourtant, il est essentiel de remarquer que cette monographie demeure virtuelle. On ne le remarque sans doute pas assez, mais l'approche monographique est à bien des égards étrangère au roman balzacien. Elle est incompatible avec sa prédilection pour les situations mixtes, l'intrication des différentes sphères d'action, l'unicité (plutôt que l'exemplarité) des situations qu'il met en scène, l'importance qu'il accorde dans la définition d'un champ aux acteurs sociaux qui le constituent, à leurs aptitudes concrètes, à leur personnalité particulière. Les situations qu'envisage Balzac ont toujours quelque chose d'unique,

elles tiennent à une conjoncture particulière aussi complexe soit-elle, à un moment précis de l'Histoire. C'est bien pourquoi la présentation de l'acteur social chez Balzac est toujours axée sur un moment particulier de sa trajectoire, un moment qui ne se laisse pas véritablement déduire de ses antécédents dont la connaissance est pourtant nécessaire à la compréhension de la stratégie d'action qu'il adopte, un moment qui par ailleurs ne permet pas nécessairement de présager de l'avenir. Ce qui vaut pour l'acteur, vaut également pour les champs d'action, soumis eux aussi au changement. Mettre l'accent sur la trajectoire ¹¹ n'implique pas l'absence totale de régularité dans les comportements, ou dans les contraintes qui pèsent sur la logique de l'action, mais n'incite pas moins à valoriser tout ce qui en dépit des pesanteurs peut s'interpréter en termes de changement, de mouvance, tout ce qui permet de rendre compte d'une dynamique sociale. Parce qu'il insiste sur la trajectoire des acteurs, sur la mouvance de leur champ d'action, sur le jeu des opportunités, le roman balzacien suscite parfois des malentendus. On peut le juger, à l'échelle de l'œuvre isolée, insuffisamment systématique, le considérer comme surchargé de détails dont on ne perçoit pas toujours la portée. En ce sens la monographie virtuelle qui se dégage d'une lecture de *La Comédie humaine*, contribue à corriger cet effet. Elle permet, pour le domaine juridique comme pour d'autres sphères d'activité, de mesurer l'ampleur des données brassées, d'apprécier le répertoire des rôles et des situations traitées. La lecture hypertextuelle rend aujourd'hui ce type de parcours particulièrement aisé ¹². On peut également assez rapidement faire l'inventaire des questions juridiques qui ont plus particulièrement retenu l'attention balzacienne, les critiques que le Code civil lui inspire ou les lacunes de la législation qu'il dénonce. (Ce n'est pas le lieu ici de développer cet aspect de la question ¹³ qui nécessiterait une autre étude.) C'est sans doute la complémentarité et la tension entre la dynamique sociale privilégiée par le roman, et la marquetterie monographique que fait apparaître la lecture hypertext-

11. Sur l'intérêt actuel des sociologues et des politologues pour cette notion de trajectoire, voir Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, NRF, 1998, et plus particulièrement le chapitre de conclusion de cette étude.

12. Je renvoie au CD-ROM, *Honoré de Balzac, Explorer La Comédie humaine*, Acamedia, 1999 (sous la direction de Claude Duchet, Nicole Mozet et Isabelle Tourmier).

13. Pour des enquêtes de détail dans ce domaine, voir notamment Pierre Antoine Perrod, art. cit., René-Alexandre Courteix, « Les biens nationaux dans *La Comédie humaine* » dans *L'Année balzacienne 1988*, pp. 203-220, Michel Lichtlé « Sur *L'Interdiction* », art. cit. Pour des aperçus plus généraux, voir Barbara Lichtenthaler, *Balzac als Jurist. Das Recht – Strukturelement der Comédie humaine*, Romanistischer Verlag, Bonn, 1988.

cette rencontre échappe à toute enquête sociale. La sociologie de l'action, le sens de la négociation, de ses possibles et de ses limites, l'initiative des acteurs, la mise en relief d'un moment de leur trajectoire, tous ces éléments retenus par Balzac pour construire cet épisode du *Cousin Pons* n'éclairent néanmoins si bien un fragment de la dynamique sociale que parce qu'ils prennent appui sur des données positives, de celles que l'enquête sociale révèle parfois, mais aussi parce qu'ils n'émanent pas de ces données. Et ce n'est pas tout à fait un hasard sans doute, si la scène fait intervenir un homme de loi. Les situations où le juridique entre en jeu sont communément chez Balzac celles qui permettent d'établir un relais entre des acteurs sociaux, et par leur entremise, entre des milieux, qui n'étaient pas destinés à communiquer entre eux. Le droit, dans *La Comédie humaine*, n'est pas seulement un secteur d'activité particulier, c'est aussi un relais privilégié qui permet tout à la fois de mettre en réseau des champs d'action différents, et qui est susceptible de faire office d'interface entre les activités des particuliers, et une vision d'ensemble de la société. *Le Curé de Tours* est peut-être l'un des récits où cette fonction d'interface du juridique apparaît le plus clairement. La menace de procès qui pèse sur l'abbé Birotteau, la nécessité qui se fait jour de transiger, la dynamique de la négociation qui en résulte, a pour effet dans cette nouvelle de transformer une histoire purement privée en une intrigue politique qui fait intervenir les rapports de Paris et de la province, et qui éclaire, au-delà de la scène tourangelle, les impasses d'un régime. Cette fonction cruciale du juridique dans la représentation balzacienne du social est aussi, il n'est peut-être pas inutile de le rappeler, de celles qui échappent à une lecture hypertextuelle à orientation monographique.

La « science sociale » balzacienne

La mise en scène du juridique, dans les multiples variations qu'invente Balzac dans ses romans, semble bien dans cette perspective le fil d'Ariane qui permet de prendre la mesure de la « science sociale » actualisée dans le dispositif complexe de *La Comédie humaine*. Elle est, comme j'ai tenté de le montrer ici, un peu trop rapidement sans doute, l'un des révélateurs les plus efficaces d'une démarche heuristique originale qui n'a pas d'équivalent dans les sciences sociales de l'époque, même si par certains de ses aspects elle les rencontre sur sa voie. Il importe dans cette optique de remarquer que l'originalité de ce qu'il faut bien appeler la découverte balzacienne, une découverte qui conjugue l'invention d'un médium nou-

tuelle de *La Comédie humaine* qui permet la meilleure appréhension de l'originalité de l'entreprise balzacienne.

L'interface juridique

C'est bien parce qu'il laisse la monographie à l'état de virtualité, tout en offrant à ses lecteurs la possibilité de l'actualiser, que Balzac se rapproche et s'écarte tout à la fois des différentes entreprises qui marquent de son temps l'avènement des sciences sociales¹⁴. Qu'il s'agisse des nombreuses enquêtes statistiques menées à l'époque dans les domaines les plus divers, des questionnaires adressés aux administrés en vue d'un programme d'action ministériel, des mémoires rédigés sur divers problèmes concernant l'hygiène publique, l'insalubrité de certains quartiers, ou sur les conditions de vie de certains secteurs de la population, ce qui caractérise ces diverses recherches à orientation empirique, c'est leur caractère strictement monographique. Elles fascinent Balzac, qui n'hésitera pas à intégrer certaines de leurs données à titre d'information dans son œuvre, mais qui ne prendra pas pour autant modèle sur leur démarche. Les moyennes statistiques, la définition unidimensionnelle des acteurs sociaux, la sectorialisation des enquêtes, les présupposés qu'elles reconduisent, sont aux antipodes de sa propre approche du social. Pour Balzac, l'invention du social commence là même où s'arrête la monographie, dans l'interférence des sphères d'action, dans le jeu de leur intrication. Les conditions de vie d'une concierge dans sa loge l'intéressent modérément, en revanche la rencontre d'une concierge et d'un avocat, de la Cibot et de Fraisier¹⁵, les possibles de leur coopération qui requièrent pour être compris un fragment de monographie relatif à la concierge comme à l'avocat en mal de cause et d'avancement, retiendront pleinement son attention. C'est qu'ils figurent un foyer de l'invention de la société, même s'il n'en éclairent qu'un infime fragment, et si leur association, pour faire sens, doit s'intégrer dans un dispositif de représentation bien plus ample. La rencontre de la Cibot et de Fraisier, les règles précises de leur coopération – une coopération qui les métamorphose l'un et l'autre puisque la Cibot n'est plus tout à fait une simple concierge, ni Fraisier uniquement un avocat en mal de cause, bien que leurs sphères d'action réciproques ne cessent de compter dans leur association –,

14. Voir ici même l'étude de Michelle Perrot.

15. Voir Lucienne Frappier-Mazur, « Le discours du pouvoir dans *Le Cousin Pons* » dans *Balzac et les Parents pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES, 1981.

veau, le roman moderne, et d'un mode de connaissance inédit, échappe aux interrogations conventionnelles sur les rapports entre littérature et science¹⁶. Peut-être Balzac doit-il à sa formation de juriste, à la double dimension tout à la fois théorique et pratique de cette formation, d'avoir compris que la culture littéraire, comme véhicule d'un savoir de sens commun, était vouée à conforter ou à produire des évidences contre-intuitives. De ce point de vue, on peut considérer le roman balzacien comme lieu de l'invention d'un nouveau régime du savoir sens commun, un savoir qui se doit désormais d'être attentif aux dénivellements irréductibles que la culture littéraire a pour vocation de masquer. Identifier ces dénivellements, les mettre en relief, en explorer l'incidence, c'est tout un programme dont une connaissance intime de la culture juridique offre les rudiments. Un tel programme, on l'aura compris, n'est pas l'affaire des juristes mais bien d'un explorateur de génie, capable de frayer de pair de nouvelles voies à la littérature et à la connaissance.

(Université de Tel-Aviv)

16. Cf. Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures. Entre science et littérature l'avènement de la sociologie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

De l'histoire-panorama à l'histoire-mémoire: Balzac et la « fantasmagorie » du passé¹

par Catherine Nesci

Histoire romantique, nation et patrimoine

La rupture épistémologique naguère analysée par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, le passage du « tableau » à l'histoire comme forme et modèle de la connaissance, ne saurait se comprendre sans l'importance que prit l'intelligence historique dans le premier XIX^e siècle, comme le soulignait récemment Sophie-Anne Leterrier: « L'histoire, déjà conçue au XVIII^e siècle comme un inventaire de l'expérience des hommes, auxiliaire d'une philosophie laïcisée, est apparue, après la Révolution, comme le moyen par excellence de comprendre le sens de l'événement, de la « force des choses », de retrouver la rationalité derrière le chaos apparent, pour déchiffrer et pouvoir infléchir le cours des choses². » La réflexion sur la Révolution française et sur la nation devint ainsi la véritable « matrice de la réforme historique »; la génération de 1820, celle des jeunes historiens tels Guizot, les frères Thierry et Michelet, lit les notions de continuité, de rupture, de crise et d'époque à travers le modèle de la Révolution (Leterrier, p. 13). Le goût pour la vérité psychologique et

1. Je remercie la Fondation Borchard du soutien qu'elle a apporté à cette recherche.

2. Sophie-Anne Leterrier, *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Belin-Sup Histoire, 1997, p. 11. Dans cette étude, l'auteur fait le point sur l'intelligibilité de l'Histoire et l'organisation de la science historique au XIX^e siècle.

historique, ainsi que l'extension de la connaissance historique, accompagnent le renouveau des études historiographiques. Les projets de jeunesse de Balzac portent la marque de la passion du passé qui s'empare de la France sous la Restauration, que ce soit dans les livres d'histoire, la peinture ou les romans. Dans une lettre du 23 novembre 1821, Balzac, qui songe à se rendre à Bayeux, expose à sa sœur Laure plusieurs sujets de représentation d'une histoire nationale, histoire aussi politique que polémique et marquée par les désastres de la mémoire collective : « Le roman que j'irai faire [chez vous] sera, ou *la Démence de Charles VI*, ou *la Faction Armagnac et Bourguignonne*, ou *la Conspiration d'Amboise*, ou *la S[ain]t-Barthélemy* ou *les Premiers Temps de l'histoire de France*. » L'apprenti écrivain demande aussi à sa sœur s'il y a des bibliothèques dans sa ville de province et s'il pourra y trouver « beaucoup de livres sur l'histoire de France, surtout des mémoires particuliers, qui donnent du jour sur les époques ³. » Les écrits du jeune Balzac, qui a déjà imité Scott dans *Agathise*, *Falthurne* et *Clotilde de Lusignan*, reflètent cet envahissement de l'espace culturel par l'Histoire, non tant l'Histoire-événement que « l'Histoire comme dimension du réel, comme matière d'avant-garde, à la fois poétique, politique et philosophique », comme l'écrit Claude Duchet ⁴. C'est l'Histoire comme signe du réel et modèle de sens qui m'occupera ici, donc l'Histoire comme marque de l'intelligible et obsession synthétisante dans un monde menacé d'éclatement et dont le rapport collectif au passé s'exprime néanmoins par l'évocation des violences de la nation en proie à la guerre civile ou religieuse.

L'Histoire comme forme du sens, c'est bien le rôle que lui assignera quelques années plus tard l'*Avertissement du Gars*. « [H]omme courageux qui prend pour sujet de ses compositions l'Histoire et la Nature de son pays ⁵ », le jeune Victor Morillon s'y présente en effet comme un émule des historiens libéraux de 1820 en ce qu'il critique la « Clio classique » au profit de « ces courageux jeunes gens qui s'en vont [...] étudier l'esprit des époques les plus sombres de notre histoire, essayant de retrouver la vérité cachée par le sacerdoce, mutilée par l'aristocratie, frayant ainsi la route à ceux qui, avec une imagination plus hardie, viennent sculpter et décorer le monument dont ils ont posé les

3. *Corr.*, t. 1, p. 117.

4. Claude Duchet, « L'illusion historique : L'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 75 (mars-juin 1975), p. 246. Pour la fonction qu'occupe l'histoire dans les modalités de la connaissance au XIX^e siècle, voir la présentation de Paule Petitier, « Avant-propos », *Romantisme*, « Penser avec l'histoire », n° 104 (1999-2), pp. 3-6.

5. *Avertissement du Gars*, éd. Lucienne Frappier-Mazur, *CH*, t. VIII, p. 1677.

premières pierres » (*Avertissement*, VIII, 1680-1681). Comme Guizot et A. Thierry, qui représentent l'école philosophique, Morillon souhaite relater et comprendre l'histoire; à l'instar de Barante, représentant de l'école narrative, il cherche la peinture vivante des mœurs et des caractères⁶. Fidèle à l'historiographie romantique, Morillon fait du style et de l'imagination un élément clef de la conception de l'œuvre et de sa valeur heuristique. C'est pourquoi l'Histoire ne saurait être réduite à « un charnier, une gazette, un état civil de la nation, un squelette chronologique » (*Avertissement*, VIII, 1680). L'antithèse qui sous-tend la valeur fondamentale que Morillon accorde à l'histoire jette pourtant le soupçon sur le rapprochement entre histoire et fiction: si d'un côté Morillon valorise comme sujet la totalité structurelle et génétique que comportent « l'Histoire et la Nature de son pays », de l'autre, il articule une tension entre conservation archivée et effondrement, ruine, dégradation, en nommant tout ce que l'histoire ne doit pas être, c'est-à-dire commerce avec les morts, pure successivité, trivialité du mode journalistique, réplique classifiée de la nation, entre autres reflets rejetés de l'histoire comme forme positivée du sens.

La pratique du récit historique ainsi que l'invention d'un nouveau discours sur et de l'histoire font donc figure de parcours obligé dans l'apprentissage de l'écrivain romantique. Le premier XIX^e siècle, « âge des inventaires » comme l'écrit Paule Petitier⁷, attribue au moins deux valeurs fondamentales et inséparables à l'histoire, valeurs qui caractérisent le culte moderne des images et la conception naissante de l'héritage culturel: d'un côté, l'histoire configure la restitution, dans sa vérité positive, d'un passé défunt, la mise au jour d'un passé enfoui – c'est sa passion archéologique et philologique; de l'autre, on y retrouve une dimension mémoriale et la recreation d'un patrimoine culturel collectif dans lequel l'histoire nationale est reliée à des lieux de mémoire et à des monuments précis. Dans ses trois mémoires de l'an II sur le vandalisme, l'abbé Grégoire expose déjà une entreprise systématique de conservation tout en pointant la crise de la relation collective au passé qu'engendrera l'iconoclasme révolutionnaire⁸. Le XIX^e siècle emboîte le

6. Pour tous ces points, voir le chapitre 3 « Les écoles historiques », de Leterrier, *op. cit.* Également, Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge, Cambridge UP, 1984; Boris Reizov, *L'Historiographie romantique française 1815-1830*, Moscou, s.d. (c. 1930).

7. Paule Petitier, « L'histoire romantique, l'encyclopédie et le moi », *Romantisme*, n° 104 (1999-2), p. 27.

8. Pour la question du patrimoine, on se reportera aux travaux de Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Gallimard, 1997.

pas à ce gardien du patrimoine, comme le montrent ces nouvelles démarches de conservation patrimoniale que sont le musée des « fragments errants » d'Alexandre Lenoir ou les restaurations architecturales de Viollet-le-Duc, les voyages pittoresques de Nodier et Taylor (dont la transcription est assortie de 3000 estampes lithographiées), la création de la Commission des monuments historiques dans les premières années de la monarchie de Juillet et le voyage héliographique de Le Secq et Marville, entre autres photographes, en 1851, pour citer les exemples les plus connus⁹. Enfin, l'écriture d'une nouvelle histoire nationale chez Barante, Guizot et A. Thierry présente la révélation et le déroulement de la civilisation française, tout à la fois « Histoire et Nature » du pays, pour reprendre les termes mêmes du jeune Morillon. Comme l'écrit l'historien Dominique Poulot, « [l]'héritage, son entretien et son étude font l'objet d'une exigence identitaire parce qu'ils garantissent la représentation de la Nation¹⁰. »

Mon étude portera sur l'échange balzacien entre vision panoramique et perspective historique, échange qui marque la réinvention narrative du modèle du « tableau de Paris » comme forme de l'histoire et du récit des mœurs. Je me pencherai sur la « figuration du présent comme histoire », comme l'écrivait Lukács, figuration que j'analyserai comme transfiguration, en savoir absolu et commémoratif, de la réalité fragmentaire des mœurs¹¹. La création balzacienne est

9. C'est le 22 nivôse, an II (11 janvier 1794) que l'abbé Grégoire emploie le terme de « vandalisme » dans son rapport sur les monuments publics. Pour ses trois rapports à la Convention relatifs à l'instruction publique, rapports dans lesquels il aborde la question du vandalisme, voir Bronislaw Baczko, *Comment sortir de la Terreur*, Paris, Gallimard, 1989; Stanley J. Idzerda, « Iconoclasm during the French Revolution », *American Historical Review*, n° 60 (1954), pp. 13-26; et le volume collectif *Révolution française et « vandalisme révolutionnaire »*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand 15-17 décembre 1988, dir. Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemin et Jean Ehrard, Paris, Universitas, 1992. Pour Grégoire et Lenoir, voir Anthony Vidler, « Grégoire, Lenoir et les 'monuments parlants' », dans *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, sous la direction de J.-Cl. Bonnet, Paris, Armand Colin, 1988, pp. 131-153; Dominique Poulot, « Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français », in Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, tome II « La Nation », Paris, Gallimard, 1986; rediffusion, 3 volumes, Gallimard « Quarto », 1997, tome I « La République, la Nation, les France », pp. 1515-1543. En 1825, le projet de Nodier et Taylor compte trois volumes; l'ensemble du projet sera repris sous le titre: *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, par MM. Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux, 21 volumes, Paris, Gide fils, 1820-1878.

10. *Musée, nation, patrimoine*, p. 13. Pour la mise en fiction du vandalisme, on se reportera aux deux études de Nicole Mozet, « Un roman du vandalisme en 1837 : *La Bande noire* de Jules A. David », dans *Révolution française et « vandalisme révolutionnaire »*, Universitas, 1992, pp. 83-92; « La bande noire ou un morceau d'histoire post-révolutionnaire dont la littérature n'a pas raconté l'histoire », dans *Littérature et Révolutions en France*, dir. G.T. Harris et P.M. Wetherill, Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 61-75.

11. G. Lukács, *Le Roman historique*, Payot, 1965, p. 89.

ainsi fidèle à la « mission d'intelligence de la modernité » qui caractérise l'historiographie romantique¹². J'interpréterai en dernier lieu la passion archéologique et la dimension mémoriale de la fiction balzacienne à la lumière de la tension entre conservation et dégradation qui sous-tendait le projet de Victor Morillon.

Le siècle des panoramas

L'esprit commémoratif du siècle, l'invention d'une nouvelle histoire narrative et/ou philosophique (chez Thierry, Mignet, Thiers, Barante et Michelet) et celle du roman historique sont des phénomènes qui, au XIX^e siècle, n'affectent pas que les élites de la société française. L'historien James Smith Allen a pu montrer que certains genres de la littérature romantique appartiennent à la fois à l'art de l'élite et à la culture populaire ou à un art de masse¹³. Le roman historique et l'histoire nouvelle, celle de la génération de 1820, bénéficient de cette double appartenance. L'infra-littérature panoramique qui propose aux Parisiens et Français de tous âges, sexes et horizons sociaux, des images-miroirs semble appartenir davantage à un art de masse, bien qu'incluant souvent des écrivains pratiquant les genres littéraires de l'élite. Je pense ici aux diverses adaptations du *Tableau de Paris (1781-1788)* de Mercier, depuis *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin* jusqu'aux *Français peints par eux-mêmes* et à la mode des *Physiologies*, en passant par *Paris, ou le livre des Cent-et-un*. L'exploration des formes spécifiques de la vie urbaine et la figuration du présent comme histoire sont à mon sens deux visées qui relient la représentation balzacienne, dès la *Physiologie du mariage*, aux formes culturelles non seulement élitistes mais aussi populaires de son époque, littérature panoramique, roman historique et nouvelle histoire. Ce qui m'intéresse ici, c'est la rencontre, chez cet écrivain de l'œil qu'est Balzac, de ces deux visées dans ce que j'appellerai l'histoire-panorama, ajoutant ainsi au diorama verbal des pensionnaires de la Maison Vauquer. L'histoire-panorama, ce sera cette entreprise de savoir qui s'effectue

12. Comme l'écrit Leterrier, *op. cit.*, p. 25.

13. Sur l'histoire dans le romantisme populaire, voir James Smith Allen, *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the Nineteenth Century*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1981; et Petra Ten-Doesschate-Chu, « Pop Culture in the Making: The Romantic Craze for History », dans *The Popularization of Images: Visual Culture under the July Monarchy*, sous la direction de Petra Ten-Doesschate-Chu et Gabriel P. Weisberg, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 166-188. Sur les rapports entre histoire, historiographie et peinture sous la Restauration, voir la passionnante étude de Beth S. Wright, remarquablement documentée, *Painting and History during the French Restoration. Abandoned by the Past*, Cambridge University Press, 1997.

par la médiation d'un voir totalisant, bref une forme et un mode d'exposition au même titre que les passages, les collections privées et les expositions universelles sur lesquels se sont penchés Walter Benjamin et, plus récemment, Philippe Hamon, Pascal Ory et Tony Bennett.

Lorsque Louis-Sébastien Mercier s'écrit que « tout est optique », il signale l'épistémologie visuelle qui sous-tend sa peinture de la « physionomie morale de cette gigantesque capitale » qu'est Paris. Et il adapte la conception du tableau comme peinture morale, propre à Diderot, au genre descriptif de la vie urbaine. Le tableau, collection de détails saisis par le citoyen observateur des mœurs de tous les Parisiens, est aussi commentaire social en ce qu'il révèle les fondements politiques et moraux de la société pré-révolutionnaire. Se donnant pour tâche de fixer les « nuances fugitives » du moment historique dans lequel il écrit, Mercier compose sur le mode de l'esquisse, et son tableau comprend deux formes en tension : une vue de loin, synthétisante, et l'examen particulier, fragmentaire de l'observateur-flâneur. L'entreprise de Mercier dessine un mode ethnographique de savoir puisque la grande ville et son labyrinthe, devenus un objet étranger aux yeux des Parisiens mêmes, doivent être déchiffrés et racontés ; l'observateur réapprend leur ville aux citadins, tout en rendant compte de leur expérience d'étrangeté et d'anonymat¹⁴. Le développement de cette littérature panoramique au XIX^e siècle met en place le programme de la modernité esthétique : chaque tableau va démoder le précédent, *L'Hermitte* remplaçant le tableau de Mercier, le collectif des *Cent-et-un* prenant le relais du solitaire *Hermitte*, et ainsi de suite. Cette infra-littérature propose aux lecteurs en quête d'identifications des reflets d'eux-mêmes et de l'extension de leur domaine public. L'œuvre balzacienne alimente à son tour la demande identificatoire qui saisit le siècle en quête de lui-même et de ses origines¹⁵. Mais il le fait sur un mode critique, en transformant Paris en objet privilégié de son observation totalisante. La réécriture du « Tableau de Paris » médiatise ainsi un

14. L'expression « Tout est optique » apparaît dans le chapitre 248 du sixième volume du *Nouveau Paris* (6 vols., 1798). Édition moderne, *Le Nouveau Paris*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1994, p. 878. Les autres références proviennent de la Préface de l'édition d'Amsterdam du *Tableau de Paris*, 12 vols., 1782-1788. Édition moderne de Michel Delon, *Paris le jour Paris la nuit*, Laffont « Bouquins », 1990, p. 5. Sur Mercier et la lecture de Paris, voir en particulier Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris As Revolution. Writing the 19th-Century City*, Berkeley/Los Angeles/Londres, UC Press, 1994, p. 48-60.

15. Pour le concept de représentation au XIX^e siècle et ses valeurs identificatoires, voir les propositions, tout à fait novatrices à l'époque, de Nicole Jacques-Chaquin, « Présentation : Le XIX^e siècle au miroir », *Les Cahiers de Fontenay*, n° 44-45, « Aspects du XIX^e siècle par lui-même » (décembre 1986), pp. 9-16.

questionnement sur le siècle et sur ses « fantasmagories » du passé. C'est ce que je vais montrer à partir de deux exemples: la flânerie esthétique de Lucien au moment de son suicide; la vision muséographique de *La Peau de chagrin*.

Lucien dans l'histoire: une hallucination

Lucien vit le Palais dans toute sa beauté primitive. La colonnade fut svelte, jeune, fraîche. La demeure de saint Louis reparut telle qu'elle fut, il en admirait les proportions babyloniennes et les fantaisies orientales. Il accepta cette vue sublime comme un poétique adieu de la création civilisée. En prenant ses mesures pour mourir, il se demandait comment cette merveille existait inconnue dans Paris. Il était deux Lucien, un Lucien poète en promenade dans le Moyen Âge, sous les arcades et sous les tourelles de saint Louis, et un Lucien apprêtant son suicide¹⁶.

Faite du « point de vue de la mort », la flânerie imaginaire et nostalgique de Lucien fait resurgir le passé dans sa nouveauté, lui découvrant un monde de pureté esthétique, non touché par le pouvoir de l'échange. Si Lucien avait commencé sa carrière d'écrivain par une imitation de Walter Scott et sa carrière de dandy par ses vagabondages sur les boulevards (sans parler de son saut sur la scène, justement, du Panorama-Dramatique), le voilà en émule de Hugo esthétisant l'édifice de saint Louis qu'il rend à sa pureté originelle de totalité circulaire et unifiée. Le monument redevient signe et memento, recevant ainsi un surcroît d'être dépassant l'idée de mort, de perte définitive du passé et de passage du temps qui était associée à la réflexion romantique sur la ruine et le monument. Dans son hallucination, Lucien réactive le mythe des origines sarrasines de l'architecture gothique, de l'art ogival comme imitation de l'art oriental durant les croisades. Sa restauration imaginaire vise aussi l'abolition du présent parisien, lieu où s'exerce le pouvoir universaliste de l'échange et où le désir de voir est avant tout désir de posséder, tout l'inverse de ce qu'incarnent la demeure de saint Louis et sa pure contemplation. La flânerie esthétique de Lucien, emprisonné et au seuil de la mort, symbolise la position ambiguë de celui que Balzac avait nommé le « flâneur-artiste » dès la *Physiologie du mariage*, ce héros conquérant et fantassin de Paris, apparemment libre de flâner et de s'appropriier visuellement le monde urbain, mais de fait profondément divisé par son acte de saisir le

16. *Splendeurs et misères des courtisanes*, t. VI, p. 794. Dans le fragment de cette partie parue dans *L'Époque* (7-29 juillet 1846), ce chapitre s'intitulait, on le notera, « Une hallucination ».

réel et d'en donner une vision synthétisante¹⁷. Enfin, dans son appréciation exaltée du monument, Lucien-connaisseur figure une incarnation bien ironique du sublime touristique, de la vision de l'esthète face au beau monument gothique.

Raphaël et l'histoire-panorama: l'optique du bazar

C'est le même point de vue de la mort qui marque la flânerie « mélancolique » de l'inconnu dès l'ouverture de *La Peau de chagrin*¹⁸. L'expression hégélienne de « point de vue de la mort », que Sartre appliquait au seul Flaubert, décrit aussi le paradoxe selon lequel s'effectue la restitution romantique du sens: lorsque, comme Hegel, les romantiques rêvent d'achever l'Histoire en l'accomplissant en panorama, ils la vouent aussi à la mort, comme le signale Claude Reichler¹⁹. Le trajet du jeune inconnu et sa visite du bazar des curiosités représentent pourtant cette Histoire-panorama sur un mode critique. Il est révélateur que l'« étranger », différant sa mort jusqu'à la tombée du jour, endosse « la démarche indolente d'un flâneur qui veut tuer le temps » (p. 30), et ce, après son passage catastrophique par la maison de jeu. Et dans cette posture, l'inconnu collectionne les vignettes, changeant de « cadre » (p. 32) dans sa déambulation parisienne, passant de deux mendiants savoyards au tableau d'une belle élégante qui entre dans un magasin pour marchander des albums et des collections d'estampes. Le désir de cadrer le réel (cadrer surtout la collection des multiples détails du milieu parisien) ne disparaît pas lors de la visite du magasin d'antiquités, bien au contraire. Les références à l'état hallucinatoire du jeune spectateur multiplient les réminiscences des phénomènes populaires que sont la lanterne magique, le diorama et le panorama dont les illusions visuelles fascinaient les foules de l'époque. Se contentant de parler de « phénomènes d'optique » (p. 44) sans en donner une explication claire, le narrateur épouse le point de vue du jeune homme qui « [s]ouhaitant plus vivement que jamais de mourir » laisse toutefois « errer ses regards à travers les fantasmagories

17. Voir à ce propos John Rignall, *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, London/New York, Routledge, 1992, p. 61.

18. *La Peau de chagrin*, éd. P. Barbéris (texte de l'éd. orig. de 1831), Le Livre de poche, 1972, p. 32.

19. Claude Reichler, « Hugo déchiffreur de pierres », *Revista di Letteratura Moderna e Comparate*, vol. 39, n° 2 (1986), p. 135. Pour le rapport entre mort et totalisation, voir Sartre, *L'Idiot de la famille*, notamment les pages 1488-1489 pour le rapport totalisation et néant; et le livre premier du 3^e volume: « La névrose objective ». Pour une analyse du « point de vue » de la mort dans l'œuvre balzacienne, voir mon article « L'œuvre de la mort », *Balzac ou la tentation de l'impossible*, dir. Franc Schuerewegen et Raymond Mahieu, SEDES, 1998, pp. 143-51.

(p. 42) auquel se livre Cuvier dans son travail d'assemblage, le narrateur loue l'« épouvantable résurrection » (p. 43) qui donne le temps, cet « infini sans nom ». Le fantasma de totalisation qui sous-tend le « regard rétrospectif » de l'inconnu (p. 43) trouve ainsi son accomplissement dans le modèle de Cuvier qui, créant du sens à partir de bribes et de résidus, prodigue une forme intelligible à des fragments pétrifiés venus d'un autre âge. On notera que Cuvier et l'Antiquaire apparaissent comme des figures de totalité « régulatrice » en cette époque de redistribution du sacré et du profane où les processus symboliques, fixés auparavant sur les liens entre l'homme et Dieu, vont bientôt se greffer sur un ensemble de disciplines qui ont en commun leur caractère indiciaire. Raphaël, présence au monde sans la médiation d'une totalité « régulatrice », est bien à la recherche d'images transcendantes de son moi, comme le suggère sa contemplation du « portrait de Jésus-Christ peint par Raphaël » (p. 49), son homonyme²¹.

La poétique visuelle que Balzac expose dans la Préface de 1831 reçoit donc une illustration des plus désenchantées dans le parcours du héros Raphaël et dans la chute de l'Antiquaire, double échec qui symbolise la part d'aliénation des deux figurations du génie artiste que sont le don, totalisant, de seconde vue et le miroir concentrique, tout aussi englobant, de l'univers²². Car si, dans ce magasin d'antiquités où il entre sous prétexte de marchander des objets d'art, Raphaël se laisse fasciner par le spectacle muséographique qui s'offre à son regard, il ne pourra accomplir de mise à distance dans sa découverte de la société parisienne et dans la possession immédiate des objets du désir que lui procure la peau talisman. La vision panoramique de l'histoire par ses résidus, qui ouvre le récit, fait donc place à l'appréhension d'une réalité mouvante et incontrôlable, d'un présent profondément aliénant. C'est par cet échange que le narrateur balzacien peint le tableau des mœurs parisiennes, mais tableau que traverse une tension entre con-

21. Voir à ce propos Claude Reichler, « Écriture et topographie dans le voyage romantique : la figure du gouffre », *Romantisme* n° 69 (1990-3), pp. 3-13. On remarquera que le culte de Raphaël prit son essor dans le musée napoléonien, rapprochement de valeurs qui n'est pas insignifiant pour un jeune homme qui vient de jouer son dernier... napoléon. La narration compare l'émotion de l'inconnu devant le vieillard « à celle que nous avons tous éprouvée devant Napoléon, ou en présence de quelque grand homme revêtu de gloire, brillant de génie » (p. 48). Dans sa lecture du roman, Pierre Bayard note lui aussi l'importance de Napoléon et du peintre Raphaël. Voir *Balzac et le troc de l'imaginaire. Lecture de « La Peau de chagrin »*, Lettres Modernes-Minard, 1978, p. 46-47. P. Bayard précise aussi que toute la mémoire de l'humanité est pratiquement présente dans le texte, tout en soulignant le rapport entre hallucination, philosophie de l'histoire et parole du désir (p. 48).

22. On se rappellera que l'*Avertissement* du *Gars* appliquait déjà l'expression d'« imagination fantasmagorique » à cet être saturnien, doué de seconde vue, qu'est le voyant Morillon-Lambert, et dont l'âme est un « miroir concentrique de l'univers » (t. VIII, p. 1674-1675).

de ce panorama du passé²⁰ » (p. 43). Le jeune désenchanté saisit ainsi par le regard, et dans une co-présence spatiale, la successivité des lieux et des générations dans l'Histoire. Je ne citerai qu'un exemple de cette « Apocalypse rétrograde » (p. 43): « Une multitude de figures endolories, gracieuses, terribles, lucides, lointaines, rapprochées, se leva par masses, par myriades; par générations... » (p. 36).

Si la maison de jeu, « véritable morceau d'ensemble » (p. 20) était un lieu de totalisation au même titre que le magasin d'antiquités, celui-ci, à l'instar du tripot, est un lieu intermédiaire entre vie et mort (voir p. 39). L'entassement muséographique présente en effet ce « bazar des folies humaines » (p. 39) sous l'aspect d'un cimetière où se dissout l'unité de la vie; en même temps, la vision de l'inconnu semble rendre œuvres et objets d'art à la vie. Ceux-ci forment un assemblage de débris errants, symbolisant la perte d'une homogénéité physique et celle d'une continuité temporelle. Mais le magasin à l'aspect nécrophilique expose toutefois une convergence entre dégradation et conservation en ce que la fragmentation et même la mutilation des objets d'art sont et la marque préalable de leur historicisation et le signe du démembrement des patrimoines familiaux. Les curiosités à l'état de ruines font surgir tout un passé révolu aux yeux de l'inconnu, prenant ainsi une valeur qui transcende l'ordre de l'art. Et c'est une véritable mise en perspective historique que contemple le faux touriste-collectionneur, mais perspective incomplète dont il rêve l'achèvement: « Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composaient un poème sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait achever les croquis du grand peintre qui avait fait cette immense palette, où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain » (p. 37-38). C'est dans la pause narrative que constitue l'hymne à Cuvier (qui n'est pas faite du point de vue de l'inconnu) que la voix narrative donne un modèle de complétude visuelle. Dans la contemplation de l'« abîme sans bornes du passé »

20. L'hallucination rend ici l'*ekphrasis* plus saisissante. Voir la lecture que Tony James fait du statut littéraire de l'hallucination dans cet épisode du roman, *Vies secondes*, Gallimard, 1997; éd. originale, *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth-Century France*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 79-83. Je remercie Max Milner de cette référence. Jean-Pierre Richard remarque à juste titre que la joie de planer dans le temps et l'espace appartient à l'artiste, au philosophe, à Louis Lambert, mais aussi à Melmoth, Gambara, Séraphita et à l'Antiquaire de *La Peau de chagrin*. C'est là le thème de la domination panoramique, « Corps et décors balzaciens », *Études sur le romantisme*, Seuil, 1970, p. 116. La particularité du parcours de Raphaël repose sur l'insistance des connotations hallucinatoires et donc sur l'aspect fantasmagorique de sa contemplation restauratrice. Pour cette question d'optique et ses rapports à la fantasmagorie de Robertson, voir Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

servation et dissolution dont la peau est l'allégorie. C'est bien au prix d'un « contrat infernal » que la fiction peut écrire l'histoire des mœurs, rendre Paris lisible et visible, en déchiffrer les codes et consacrer la transparence, trompeuse, de ses hiéroglyphes sociaux.

La valeur historique : entre conservation et dégradation

Entre la promenade esthétique de Lucien et la contemplation muséographique de Raphaël, doit-on se demander si la représentation balzacienne choisit, ou bien si elle oscille entre deux théories opposées de la valeur historique, entre deux historicismes ? Mon trajet rétrospectif montre qu'à l'évidence, je n'ai pas choisi, mais ai exposé les termes de l'alternative. D'une part, la vision presque préraphaélite de Lucien esthétique le monument et la ville sans recours à un matériau étranger qui altérerait le style originel de l'édifice, et surtout sans désir de maîtrise et de possession. Le narrateur prête à son héros une démarche que l'on pourrait comparer à celles de Deseine et de Quatremère de Quincy, qui attaquent le musée des Petits-Augustins de Lenoir, sous prétexte qu'il coupe l'objet d'art de son contexte d'origine tout en lui enlevant sa signification première ; « prétendu Conservatoire [...], véritable cimetière des arts », le musée n'est plus qu'un « étalage de magasin ²³. » De l'autre côté, la contemplation du bric-à-brac auquel est exposé Raphaël, prélude à la signature du contrat de toute-puissance, établit le moment de 1830 dans un contexte qui rappelle plutôt le démantèlement muséographique de Lenoir et le « nouveau régime des images collectives » qui se met en place dans la France post-révolutionnaire, avec la transformation « en patrimoine moderne des héritages traditionnels ²⁴. » Comme le souligne l'historien américain de l'architecture Anthony Vidler, à propos du musée des Monuments français de Lenoir, « la réinscription sémantique des fragments comme éléments d'un langage historique » entraîne « la désémantisation comme parties organiques des ensembles monumentaux, liés à un site et à une région, d'où ils avaient été détachés ²⁵. » La contemplation de Raphaël a beau restaurer du sens, faire sens, elle n'en réunit pas moins des objets en exil, déplacés de leur contexte initial que le jeune homme restitue sur le mode de la fantasmagorie optique. Le magasin nécrophilique est donc bien lieu de totalisation, mais lieu où frag-

23. Expressions de Quatremère, datées de l'an VIII et de l'an IX, cit. Poulot, *Musée, nation, patrimoine*, p. 262, p. 271.

24. Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine*, p. 268.

25. Anthony Vidler, « Grégoire, Lenoir et les 'monuments parlants' », réf. en note 9.

ments et ruines, en quête de leur signification première et de leur lieu d'origine, ne trouvent de sens que sur le mode du supplément et de la représentation.

L'histoire-mémoire ou le pari(s) de la postérité :

D'où la question que pose l'œuvre de Balzac en tant qu'elle cherche à se constituer comme monument à transmettre à la postérité: la réécriture balzacienne du « Tableau de Paris » redonne-t-elle sens aux fragments errants des hiéroglyphes sociaux au prix de la même « désémantisation » que condamnent les détracteurs de Lenoir? Le fragment en tant que débris ou ruine, et toujours trace visuelle, impose certes à l'herméneute du fait social une tâche de réparation. Le sens renaît à partir des détails et des reliques que capte amoureusement le connaisseur-flâneur, cet alchimiste de l'œil et maître du savoir urbain. Archéologue du social et poète en promenade dans les « savanes parisiennes », le narrateur balzacien inscrit ainsi la mémoire des événements historiques et politiques du passé récent tout comme des réminiscences beaucoup plus humbles, notamment celles extraites de la culture populaire, qui datent le texte urbain tout en lui donnant une épaisseur archivée en prise sur le réel. Enfin, la mise en place d'une trame de ressemblances et de différences, de relations de parties à totalité, caractérise le travail du poète qui resémantise l'espace urbain. Bref, en choisissant de préserver certaines images, le texte balzacien montre à la fois l'importance et la fragilité de l'héritage culturel, du passé-patrimoine et aussi celles d'un présent dans lequel « l'objet le plus insignifiant par son matériau, sa facture et sa fonction » s'emboîte dans la mosaïque des souvenirs à léguer à la postérité²⁶.

Dès *La Peau de chagrin*, la figuration balzacienne du présent comme histoire s'effectue bien sur le mode de la totalisation, mais c'est une totalité au vrai travaillée par la ruine qui n'est plus, dans le Paris moderne, aboutissement, comme elle l'était dans la thématique « ruiniste » du romantisme. La ruine serait plutôt à l'origine de la représentation, et c'est bien à titre de spectre qu'elle figure dans le parcours de Raphaël, lui prescrivant l'exercice d'une mémoire et d'un

26. Voir Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, Seuil, 1984, p. 55. Le romancier, comme les collectionneurs qu'il met en scène, est ainsi autant un sauveur qu'un brocanteur, comme l'avait bien montré Nicole Mozet, « La bande noire ou un morceau d'histoire... », p. 74-75.

désir mélancoliques. Dans Paris enfer de signes et de débris, l'histoire-mémoire se présente comme seule immortalité humaine dévolue à l'artiste. Cité des morts et cité des vivants communiquent non par le regard mais par la mémoire, le texte, la langue, car Paris est institué sur le pouvoir que possède le signe-simulacre de rendre présent l'absent, mais d'une présence fictive, hallucinatoire ou même vide. Ce mode d'être du signe, Baudelaire l'allégorisera dans « Le Cygne ». Présence de la mémoire fertile et du travail de la langue, en exil dans Paris, certes, mais n'en faisant pas moins des déchets et de l'ordure de la métropole moderne et de ses travailleurs, le point de départ de l'œuvre d'art. En intitulant « Tableaux parisiens » la section qu'il ajoute à son édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, Baudelaire revient ainsi au modèle initial de la littérature panoramique, modèle pourtant passé de mode dès la fin de la monarchie de Juillet. Face à la perte de l'éthique et à une histoire qui reste de l'ordre de l'informulable, l'artiste et le poète ne fondent donc pas d'esthétique compensatoire: ils doublent le siècle trivial qui a choisi le pouvoir universaliste de l'échange, sous sa forme fiduciaire ou oculaire, d'autant de « fantasmagories » de la vie moderne²⁷. Et c'est l'extraordinaire dépense de l'œuvre d'art que ressent déjà Raphaël lorsqu'il s'empare des « détails » de la vie individuelle après avoir repoussé la vie des nations: « Il s'accrochait à toutes les joies, saisissait toutes les douleurs, s'emparait de toutes les formules d'existence; éparpillant si généreusement sa vie et ses sentiments sur les simulacres de cette nature plastique et vide, que le bruit de ses pas retentissait dans son âme comme le son lointain d'un autre monde, comme la rumeur de Paris sur les tours de Notre-Dame » (p. 39). Cette clause sur la multiplicité dans l'unité ouvre l'hallucination panoramique à une musique embrassant la ville depuis le point de vue surplombant de Notre-Dame; elle offre un nouveau foyer à l'esprit qui rêve tout à la fois l'intelligence de la modernité et la ville comme demeure de l'âme.

(Université de Californie, Santa-Barbara)

27. Expression de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, éd. Jean Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 60. Richard Terdiman fait du « Cygne » une lecture qui va dans le même sens que mon enquête sur le texte balzacien. Voir son ouvrage *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca et Londres, Cornell UP, 1993, chapitre 4.

Balzac, les mémorialistes et le romanesque consulaire et impérial

par Damien Zanone

Chez les historiens de la littérature comme chez les théoriciens du roman, l'œuvre de Balzac aimante tous les discours sur le roman dans la première moitié du dix-neuvième siècle: l'émergence de la poétique romanesque balzacienne est identifiée comme le moment d'un important renouvellement du genre romanesque, situé autour de 1830.

Pour rendre compte de la rupture balzacienne en la mettant en contexte, les efforts d'explication ont traditionnellement beaucoup insisté sur l'importance du roman historique comme modèle narratif. Cette généalogie, comme on le sait, peut se réclamer de l'autorité de Balzac lui-même, qui a réitéré les hommages à Walter Scott, le « trouveur (trouvère) moderne¹ ». Georg Lukács se place ainsi dans la perspective rétrospective de l'accomplissement balzacien pour valoriser le roman historique et accorder à Scott une influence majeure: « la grandeur de Scott réside dans son aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux² ». Lukács exalte Balzac comme le « grand admirateur et continuateur³ » du romancier écossais; il définit son œuvre comme une « continuation du roman historique dans le sens d'une conception consciemment historique du

1. H. de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine* [1842], *Œuvres complètes*, Paris, Fume, Durochet, Hetzel et Paulin, vol. I, pp. 12-13; Pléiade, I, 10.

2. G. Lukács, *Le Roman historique*, trad. par R. Saille sur l'édition allemande de 1956 (édition originale russe en 1937), Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1977 [1965], p. 35.

3. *Loc. cit.*

présent » : le roman moderne naît dans « le moment esthétique formel où Balzac passe de la description de l'*histoire passée* à la figuration du *présent comme histoire*⁴ ». Ce « moment », de manière exemplaire, se produit à la suite de la parution des *Chouans* en 1829 : on a souvent remarqué le fait que ce soit par un roman historique consacré à une période récente que Balzac ait⁵ conquis le statut d'auteur, échappant à celui de « faiseur », de mercenaire soumis aux commandes des libraires-éditeurs.

Ces analyses, fortement étayées et argumentées – et auxquelles Lukács a presque donné force de loi –, sont très convaincantes. Mon but n'est donc pas de les contester; mais j'aimerais leur apporter un complément. Les observations que j'ai faites dans le cadre de mon étude sur les *Mémoires* publiés après 1815 – textes qu'à l'époque on nomme « Mémoires historiques » – me poussent à vouloir accorder à ces écrits, aux côtés du roman historique, une influence notable sur le renouvellement du genre romanesque des années 1830: sur le roman balzacien, donc. Si la qualité de ce dernier est – pour reprendre les termes de Lukács – de manifester « une conception consciemment historique du présent » et d'opérer une « figuration du *présent comme histoire* » alors il me paraît incontestable que le modèle des *Mémoires*, prégnant dans les années 1820, y a contribué également.

Si l'on éprouvait le besoin d'invoquer la biographie comme caution, la chose ne serait pas difficile. Les volumes de *Mémoires* sont nombreux dans la bibliothèque de Balzac. Plus encore, on pourrait rappeler que le jeune Balzac a commencé aussi bien en écrivant des *Mémoires* (pour le compte d'autres énonciateurs) que des romans historiques: dans les années de la Restauration, il pratiquait les deux genres dont les libraires-éditeurs voulaient garnir leurs catalogues. Stéphane Vachon donne toutes les précisions nécessaires, dans *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, sur la participation de Balzac à la rédaction de *Mémoires* apocryphes: par exemple à celle des *Mémoires de Sanson*, le bourreau de la Révolution, ou des *Mémoires du marquis de Bausset*, ancien préfet de palais de Napoléon⁵. Je ne m'attarde pas sur ce point, mais signale quand même qu'on pourrait voir dans

4. *Ibid.*, pp. 88-89.

5. La question de la participation éventuelle de Balzac à la rédaction des *Mémoires* de son amie Laure d'Abrantès, parus quand, dans les années 1830, il se consacre avant tout à édifier une œuvre personnelle, est un cas infiniment plus complexe (et bien connu comme une sorte de tarte à la crème de l'érudition balzacienne). Pour une mise au point complète à ce sujet, voir l'article de Hervé Rousseau, « Quelques précisions sur la duchesse d'Abrantès et Balzac », dans *L'Année balzacienne 1968*, pp. 47-58.

cette activité de « teinturier », de scribe prêtant sa plume aux discours supposés des autres, une première incarnation, en acte, du rôle que Balzac revendiquera plus tard dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*: celui de « secrétaire » de l'histoire.

On peut cependant – on le doit! – se passer de la biographie pour mieux cerner l'influence des Mémoires dans le renouvellement de la poétique romanesque lors du « moment » balzacien. Le discours des textes en dit assez pour cela. J'envisagerai la question de deux manières. D'une part, en soulignant les traits qui rapprochent le roman historique et les Mémoires: afin de faire bénéficier les Mémoires, volontiers oubliés, d'une part du prestige reconnu au roman historique. D'autre part en identifiant plus précisément l'apport spécifique des Mémoires dans l'invention d'un nouveau modèle romanesque.

Mémoires et roman historique: complémentarité des modèles narratifs

On sait la promotion extraordinaire dont bénéficie l'histoire dans la première moitié du dix-neuvième siècle: dans le champ du savoir et dans celui de l'écrit. Dans l'état d'esprit post-révolutionnaire qui suit Waterloo, l'histoire fixe autour d'elle tous les prestiges: épistémologique, herméneutique et narratif. Elle est en effet valorisée – et aussi, dans une certaine mesure, inventée – comme objet de savoir, comme clef de compréhension du monde et comme modèle de récit. Le but n'est pas, au moment de cet enthousiasme pour l'histoire, de se rassurer par la précaution graphique qui, en déclinant le terme avec ou sans majuscule, essaie de délimiter des espaces étanches pour protéger le savoir de la séduction du narratif. Dans cette configuration, qui est celle des années 1820 et 1830, l'histoire, le roman et les Mémoires se tiennent dans une proximité étroite: chacun de ces trois pôles narratifs s'attire l'un l'autre, dans un jeu d'attraction mais aussi de différenciation réciproques.

On comprend, pour ces raisons, la concomitance du succès critique et public dont bénéficient les Mémoires et le roman historique. Les deux genres prospèrent en réponse à un besoin commun, celui de l'histoire, cristallisé comme une passion; et ils trouvent pour le satisfaire les mêmes moyens qu'offre une édition délibérément commerciale. On peut envisager plus précisément quelques points communs qui rapprochent Mémoires et roman historique. On les remarque aussi bien dans l'encadrement éditorial des textes que dans leur contenu.

Du point de vue externe de la sociologie de l'édition, on constate que les phénomènes de réception sont, pour les Mémoires et pour le roman historique, étonnamment parallèles: engouement intense, mais éphémère, resserré dans les années de la Restauration et du début de la monarchie de Juillet. Dans les deux cas, on retrouve les mêmes symptômes de spéculation éditoriale. À titre d'exemple, on peut rappeler le conseil adressé à Lucien de Rubempré par les libraires-éditeurs auxquels il propose des sonnets: comme Lucien est un peu neuf pour donner des Mémoires, qu'il produise un roman historique! Mémoires et roman historique partagent également le sort d'avoir reçu un premier accueil favorable de la part des historiens. Le promoteur de l'histoire narrative, Augustin Thierry – qui, lui aussi, a dit son admiration et sa dette à l'égard de Walter Scott –, a songé à composer une histoire de France sous la forme d'une collection de Mémoires, un peu comme le jeune Balzac a rêvé de faire la même chose grâce à une collection de romans historiques. Mais dans les deux cas, tant pour le roman historique que pour les Mémoires, l'admiration initiale des historiens doit bientôt tourner court: ce qui apparaissait d'abord comme de nouvelles méthodes narratives est trop vite dévalué en recettes de fabrication grossière par la pression des libraires-éditeurs.

Plus fondamentalement, on retiendra les points communs qui apparentent ces textes au plan interne du projet narratif. Mémoires et roman historique se rencontrent et donnent forme à l'espace intermédiaire où se font les échanges entre l'histoire et le roman – ou, pour le dire mieux, entre l'historique et le fictionnel. La même réception qu'ils partagent désigne en fait une fonction identique: Mémoires et roman historique sont traités comme deux annexes narratives du discours historique, deux proses adjacentes à l'histoire savante qu'elles entourent de récits proliférants. Cette similitude est relevée par un observateur de l'époque, Joseph-Marie Quérard, le grand identificateur de faux:

Walter Scott, ce brillant auteur écossais, qui a mis l'Histoire dans le roman, ne tarda pas à faire l'admiration de la France comme de tout le continent. Il fit école chez nous, à cette différence pourtant, que les écrivains français mirent l'Histoire en roman. Nous eûmes donc, à l'imitation de Walter Scott, des romans historiques et des Mémoires, autres romans historiques, sous des titres plus pompeux⁶.

6. J.-M. Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1845-1853, 2 vol., vol. I, p. 24.

Ainsi, dans le travail de « figuration du présent comme histoire », on peut éclairer l'apport spécifique des Mémoires, distinct de celui du roman scottien. Ce dernier fournit un modèle narratif (celui que précise Balzac dans son article sur *La Chartreuse de Parme*: Scott sert de modèle pour la peinture des mœurs, pour le caractère dramatique de l'action, pour le rôle nouveau du dialogue dans le roman). En complément, les Mémoires nourrissent ce modèle narratif de thèmes, au premier rang desquels vient, dans son ensemble, l'histoire contemporaine. Première mise en intrigue de l'époque contemporaine, de ses mœurs et surtout de son histoire politique, ils l'accommodent comme une matière propice au travail de la représentation romanesque.

Les Mémoires au service du roman: le temps contemporain devient matériau pour la fiction

La vie des Français depuis quarante ans – depuis 1789 jusqu'à 1830 – est cette matière narrative qu'ils inventent.

Aux mœurs, certes, ils ne consacrent pas tant de pages que cela – à quelques exceptions près, dont par exemple les plus « balzaciens » des *Mémoires*, ceux de la duchesse d'Abrantès. Mais, si la chose n'est pas si fréquente, elle se rencontre cependant: tel mémorialiste plus ambitieux que les autres peut se risquer à livrer parfois des aperçus de sociologie historico-politique qui cherchent à s'imposer comme des codes de représentation, à constituer des *topoi*. Je m'arrêterai, pour en donner illustration, sur un extrait de *Mémoires* parus en 1829: ceux de Bourrienne, l'ancien secrétaire intime de Napoléon. Évoquant une à une toutes les réactions que suscite la nouvelle de l'exécution du duc d'Enghien, morceau de choix pour tous les mémorialistes du temps, et pas seulement pour Chateaubriand, l'auteur en vient à esquisser la réaction générale du pays dans son ensemble et écrit:

Une classe tout entière de la société, la plus influente dans les départements, ce que l'on appelle les habitants des châteaux, qui formaient, si je puis ainsi parler, *le faubourg Saint-Germain* de la province, en fut atterrée. [...] Tout le monde sait, en effet, qu'il n'était pas en France, à cette époque, un manoir anciennement surmonté de deux girouettes, qui n'eût son grand politique, et où l'on n'agitât la question de savoir si le premier consul jouerait le rôle de Cromwell, ou le rôle de Monck. Dans ces innocentes controverses, on commentait aussi le peu de nouvelles qu'il était permis aux journaux de publier, et une lettre confidentielle de Paris y servait quelquefois d'aliment à la conversation pendant plus d'une semaine. [...] Il [Bonaparte] mettait beaucoup de prix à l'opinion des châteaux parce qu'il

Si j'avais à problématiser ici une étude poétique des Mémoires, il me faudrait nuancer ce jugement et sans doute récuser l'identité générique qu'il pose hâtivement entre Mémoires et roman historique. Mais pour mon propos de ce jour, ce qui importe, c'est qu'un tel jugement soit possible et, dans le cadre de l'argumentation de Quérard, pertinent. Écoutons son discours sur les *Mémoires* qui, parus une vingtaine d'années avant ses *Supercheries littéraires* de 1845, fournissent une énorme matière à son enquête. Après les avoir condamnés au nom de l'histoire, il ne résiste pas au plaisir de s'attarder sur eux, pour leur adresser un étrange compliment :

La plupart de ces Mémoires, que l'on condamne comme supposés et surtout comme ennuyeux, impriment toutefois à notre siècle, accusé si souvent de manquer de caractère, un cachet particulier: celui de commérage. La nomenclature de ces diverses confessions serait curieuse à faire: essayons-la. Ce sont des ministres à qui l'on fait raconter soigneusement toutes les petites choses qui les touchent, et garder pour eux les secrets d'État. [...] Ce sont des chefs de la police de sûreté, qui nous épellent l'argot des bagnes et qui nous éclaboussent avec la fange du ruisseau de Paris. Et de ce fatras de Mémoires supposés nés de la Révolution, de l'Empire, de la Restauration et de la Monarchie citoyenne, que reste-t-il ⁷?

En effet, que reste-t-il? Quérard constate que la vanité de ces écrits les condamne à un oubli rapide, déjà à l'œuvre quand il écrit ces lignes en 1845 : il parle de ces textes parus vingt ans plus tôt comme s'ils étaient, déjà, définitivement « vieillots », d'une inactualité radicale. Usé, le « mensonge » ne fait plus peur et n'appelle plus de graves condamnations: spontanément, le critique trouve un ton de moquerie légère, amusée, pour esquisser une typologie qui a l'air bizarre et qui pourtant ne manque pas de justesse. Il constate que de tout cela, il ne reste rien, ou plutôt si, quelque chose d'impalpable qui s'apparente au bruissement des paroles: « un cachet de commérage imprimé à notre siècle ». L'expression se veut évidemment péjorative: mais c'est au nom d'un système de valeurs, celui des historiens, qui ne nous lie aucunement. Apprécions ce « cachet de commérage » d'une autre manière: emportés par leur dynamisme narratif, les Mémoires en font trop. Ce qu'ils ont d'abord saisi solennellement comme historique, ils le déportent ensuite vers le fictionnel, jetant un pont narratif de l'un à l'autre.

7. *Ibid.*, pp. 110-111.

avait été témoin de l'influence morale que leurs habitants exerçaient dans le voisinage [...] ⁸.

Ce que l'on reconnaît pour la texture même du romanesque balzacien (une scène de la vie de province dans sa relation à la capitale, décrite avec le sérieux de l'ethnologie mais aussi l'ironie de la distance) est déjà en place ici : et qui plus est, introduit à l'occasion d'un événement marquant de la vie nationale. C'est grâce à Balzac – et pas grâce à Chateaubriand, le seul mémorialiste dont la réception soit restée toujours active –, que le lecteur de la fin du vingtième siècle n'est pas surpris ni dépaysé devant le développement d'une telle description : l'œuvre du romancier est l'intertexte qui lui rend lisible un tel passage. Mais pour les contemporains qui ont vu peu à peu se construire *La Comédie humaine*, l'ordre de l'intellection est allé dans le sens exactement inverse : pour eux, les Mémoires avaient déjà rendu prégnants de tels discours ; le talent de Balzac n'a donc pas consisté à les inventer, mais à les dominer et à les orchestrer.

C'est cependant l'histoire politique à laquelle se consacrent presque exclusivement les Mémoires : concernant les mœurs, l'initiation narrative se fait du côté de Walter Scott, tant pour Balzac que pour Augustin Thierry. La vie des Français depuis quarante ans, ces textes l'abordent sous l'aspect de la vie de l'État pendant ces années. Leurs protagonistes exclusifs sont les personnages qui incarnent l'État et dont les relations tiennent lieu de vie de l'État : monarques, ministres, diplomates, hauts fonctionnaires, favorites, dames d'honneur, etc. Peu à peu, au fur et à mesure que s'empilent les centaines de Mémoires qui inlassablement les décrivent et les mettent en scène, ces personnages sont de moins en moins référencés dans le réel, et mènent de plus en plus une existence autonome comme êtres de papier. Les Mémoires codifient l'histoire contemporaine comme une vulgate, avec ses anecdotes topiques et ses personnages enclos dans des rôles, et en même temps lui donnent la souplesse d'une première narrativisation. Ils extirpent de l'histoire contemporaine les premiers ferments de son « romanesque », tel que Marc Angenot le définit : « le romanesque discursif part de l'axiome selon lequel avec un événement brut, isolé, on ne peut rien faire (c'est-à-dire rien interpréter) et que pour pouvoir gloser, commenter, il faut insérer cet événement dans une séquence narrative, complète et linéaire, allant idéalement d'une *Vorgeschichte* à un dénouement, qui permet de rattacher l'événement à un « type »

8. Bourrienne, *Mémoires de M. de Bourrienne, ministre d'État, sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris, Ladvocat, 1829, 10 vol., vol. VI, pp. 2-3.

humain, à une destinée intelligible et à un corpus de savoirs doxiques⁹ ».

Le romanesque consulaire et impérial

J'en arrive, pour montrer comment les Mémoires réalisent en partie ce programme, à l'exemple qui donne son titre à ma communication. Dans l'histoire contemporaine en question (celle des quarante années que j'ai dites), il est un moment qui « passe » particulièrement bien des Mémoires aux romans: la période du Consulat. Il est facile d'en comprendre les raisons historiques. L'historiographie insiste généralement sur l'ambivalence du pouvoir napoléonien pendant ces cinq années, entre toute-puissance et fragilité. Certes, l'éparpillement des responsabilités a cessé, un homme seul gouverne et jette les bases d'un système étatique durable, mais il n'est pas encore entouré de structures stables: qu'il disparaisse, et l'ordre entier qu'il a créé semble devoir s'évanouir. La vérité historique de cette période a, ainsi, toutes les caractéristiques dont les Mémoires sont friands: l'action y est très personnalisée autour d'une poignée de protagonistes, les grandes décisions abondent et sont prises dans des cercles restreints, sans aucune publicité des débats. Le secret, dans ces conditions, revêt un prestige fascinant, les moments d'apparition publique des personnages sont l'occasion d'une herméneutique qui cherche à décrypter leurs intentions profondes. En outre, l'incarnation absolue du pouvoir en une personne semble désigner une cible qui légitime l'organisation de complots, républicains et royalistes. Parmi les complots royalistes, celui de Cadoudal est le plus connu, auquel ont été mêlés les noms de généraux importants: Pichegru et Moreau. Pour alimenter la griserie paranoïaque qui se convainc que tout ce qui est essentiel est caché et que les complots sont partout, cette période est donc propice aux méditations les plus inépuisables.

La conséquence, dans les Mémoires qui paraissent après l'Empire, n'est pas surprenante: la parole, ressaisie, prend sa revanche et tous les bavardages naguère tenus sous le boisseau de la censure explosent. Les contemporains de ces années troubles ont eu le sentiment que de profonds événements s'accomplissaient dont ils ne percevaient que l'écume édulcorée par la presse officielle: la seule pensée politique possible, était faite de supputations fantaisistes, sans aucun moyen de

9. M. Angenot, 1889 - *Un État du discours social*, Longueuil, Québec, Éditions du Préambule. « L'Univers des discours », 1989, p. 177. « Vorgeschichte » signifie « préhistoire » en allemand.

vérification. On assiste à l'exécution publique de Cadoudal, on apprend le suicide de Pichegru, l'exil de Moreau, l'exécution du duc d'Enghien, la disgrâce de Fouché: mais on ne sait rien d'autre. Comment comprendre tous ces événements, comment les situer dans leurs tenants et aboutissants, c'est-à-dire dans la pensée du maître absolu? Si, dans tant de Mémoires, on bute constamment sur ces noms ressasés de manière obsessionnelle, c'est qu'enfin il est permis de les prononcer et d'inventer des contextes neufs pour les moments qui leur ont valu la célébrité.

Dans ce contexte, les Mémoires sont pléthore à faire surenchère de révélations – ou de fantaisie narrative, comme on voudra. On peut rappeler des titres un peu moins oubliés que d'autres: les *Mémoires* de Fouché, de 1824, où l'ancien ministre décrit les mécanismes de l'institution policière qu'il a mise en place; les *Témoignages historiques ou Quinze ans de Haute-Police sous Napoléon*, en 1833, de Pierre-Marie Desmarest, qui était un subordonné de Fouché. Il est un texte plus obscur qui présente l'avantage, pour l'analyse, d'exhiber une matière presque caricaturale: il s'agit des *Mémoires* de Louis Fauche-Borel, agent secret qui œuvrait pour la cause du futur Louis XVIII entre les années 1790 et la Restauration. Pour renverser le Directoire, puis le Consulat, puis l'Empire, Fauche-Borel passe son temps dans des complots. Une des péripéties les plus saillantes de sa carrière – de ses Mémoires – se situe sous le Consulat. Dans ces années héroïques, vivre en politique n'était, semble-t-il, qu'anticiper des morceaux de bravoure pour la mémoire écrite à venir. Fauche-Borel consacre trente pages enfiévrées¹⁰ à retracer les tenants et aboutissants d'une sombre trame, qui finit mal: son neveu, arrêté, est exécuté. Dans le cours de cette ténébreuse affaire, les lettres qui s'échangent (par exemple dissimulées dans le bambou d'une canne) portent un sens ambigu (et précaire, l'encre s'effaçant d'elle-même); des agents doubles montent des combinaisons complexes en se prétendant appuyés de Fouché (nom de code de ce dernier: « *Maradan* »)... Un activisme royaliste mené dans le secret avec, à l'arrière-plan, la figure manipulatrice et inquiétante de Fouché: on repère là des ingrédients significatifs de ce qu'on peut nommer le « romanesque consulaire », et que les Mémoires ont fortement contribué à promouvoir.

10. L. Fauche-Borel, *Mémoires de Fauche-Borel, dans lesquels on trouvera des détails et des éclaircissements sur les principaux événements de la Révolution*, Paris, Moutardier, 4 vol., vol. III, pp. 339-370.

Après avoir été essayé dans de tels récits, ce romanesque est prêt, en quelque sorte, à servir l'écrivain qui s'y montrera sensible. Son prestige n'a pas touché que Balzac. On le trouve, par exemple, dans un roman aussi fragile, intimiste, que *Volupté* de Sainte-Beuve (1834). Amaury, héros si mal à l'aise pour s'inscrire sur le fond de son siècle, y croise la figure agissante, mi-fictionnalisée de « Georges » (Cadoudal). Il est dans les confidences de ce dernier, où circulent les noms de Pichegru et de Moreau. Un an avant de publier son roman, Sainte-Beuve rendait compte avec éloge, dans *Le National*, des *Témoignages historiques* de Desmarest¹¹. Nul doute que l'imaginaire romanesque de l'auteur de *Volupté* s'est nourri des révélations historiques du mémorialiste: c'est au point qu'il a intégré Desmarest, aux côtés de « Georges », dans sa fiction: « je courus aux bureaux de la Police, auprès de M. D.¹² »... *Volupté* est paru trente ans seulement après les événements qui ont fait la trame du Consulat. À la brièveté de ce délai, on constate que la matière historique considérée semble idéalement prête, dans les années 1830, à servir à la représentation romanesque: le détour par les Mémoires fut de courte durée, mais c'est lui qui a montré la polyvalence de ce matériau, « histoire » dans tous les sens du terme.

Le phénomène apparaît encore plus remarquable si l'on considère Balzac: en effet, puisqu'il est le plus massif et le plus cohérent, l'univers romanesque construit par cet auteur est, de loin, celui qui reprend le mieux l'héritage des Mémoires en matière d'histoire contemporaine. Quand il ressaisit de manière condensée les éléments du romanesque consulaire pour l'un de ses romans, Balzac a le mérite de leur trouver un titre emblématique: *Une ténébreuse affaire*. *L'Envers de l'histoire contemporaine*, un autre de ses titres, est encore plus suggestif: il pourrait être aisément étendu à une bonne part de *La Comédie humaine*, mais aussi à l'univers que dévoilent les Mémoires historiques. Le rapprochement entre eux de ces romans a déjà été opéré par les spécialistes de Balzac; il est formulé de façon stimulante dans un article de Renée Arlettaz, qui relève « d'étranges, de nombreux traits communs entre quatre "romans chouans" de Balzac, *Les Chouans*, *Une ténébreuse affaire*, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, et *Mademoiselle du Vissard*. Certes, les trois derniers sont en partie inspirés par la conspiration de Cadoudal et ses suites, tandis que le

11. L'article est du 20 avril 1833. Il est repris dans les *Premiers Lundis*, Michel Lévy frères, 1874-1875, 3 vol., vol. II, pp. 185-196.

12. Ch.-A. de Sainte-Beuve, *Volupté*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986 [1834], p. 133.

premier, apparemment, ne doit rien à cet événement. Mais une parenté certaine de caractère entre les héroïnes, la proximité des époques illustrées par ces romans (1799, 1803, 1807), la place capitale occupée par Fouché et sa police, la présence discrète mais permanente de la Normandie incitent à se demander si une même source ne se trouve pas à l'origine des quatre¹³ ». Les récits oraux et écrits de la duchesse d'Abrantès ont constitué, selon Renée Arlettaz, l'aliment principal de l'imaginaire balzacien en matière de romanesque consulaire et impérial. L'intertexte paraît cependant beaucoup plus large: le jeune écrivain vivait au cœur du foyer de production qui inondait le marché de Mémoires et en obsédait la conscience historique contemporaine. Concernant Fouché et sa police, par exemple, ce sont des Mémoires – ceux de Fouché au premier chef – qui ont d'abord dégrossi l'objet: en constituant la police secrète comme mythe et en l'entourant, en outre, de premières propositions narratives. La figure inépuisable et perpétuellement « ténébreuse » de Corentin, qui opère dès l'époque de la Terreur (*Les Chouans*) et est encore là pour traquer Lucien et Vautrin au début de la Restauration (*Splendeurs et misères des courtisanes*), en donne une incarnation romanesque: elle a la même longévité que le ministre. Se plaçant du point de vue de *La Comédie humaine* pour juger le développement de ce foyer narratif cohérent, Renée Arlettaz le nomme « chouan »; du point de vue « archéologique » des Mémoires qui précèdent l'œuvre balzacien, il est préférable de le dire « consulaire ».

Préfaçant *Le Roman historique* de Lukács, Claude-Edmonde Magny écrit que « tout imaginaire apporte avec lui son temps et son espace propres », et que la force de Balzac a consisté à opérer « l'annexion, l'assimilation totale du temps et de l'espace objectifs à l'univers de *La Comédie humaine* »: « à la fin d'*Une ténébreuse affaire*, Napoléon devient tout naturellement un personnage de *La Comédie humaine*¹⁴ ». On peut ajouter qu'il avait été apprêté pour cela par des centaines de Mémoires. Débordant la période du Consulat, le temps du pouvoir napoléonien a été construit par les Mémoires comme un chronotope romanesque de référence, celui-là même que, par exemple, définit précisément, en 1831, la préface à *Histoire des Treize*: « Il s'est rencontré, sous l'Empire et dans Paris, treize hommes également frappés du même

13. R. Arlettaz, « Balzac, la duchesse d'Abrantès et les romans chouans de *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne* 1975, Paris, Garnier, 1975, pp. 81-88, p. 81.

14. Cl.-E. Magny, « Préface » à G. Lukács, *Le Roman historique*, op. cit., p. 9.

sentiment, tous doués d'une assez grande énergie [...] » (V, 787). Paris sous l'Empire est devenu l'espace-temps fantasmatique où tout était possible à qui le voulait, entre autres les activités de prestige prêtées à la confrérie secrète des « Treize¹⁵ ». Ce sont en fait les Mémoires qui ont distordu ce cadre spatio-temporel et l'ont rendu apte à accueillir cette fantaisie romanesque. La manière dont ils ont miné l'histoire des historiens pour imposer un nouveau système épistémologique est reprise à son plus grand profit par le romancier. Celui-ci ne s'en cache guère quand, continuant la préface à *Histoire des Treize*, il lui faut trouver un comparant pour évoquer l'abondante matière qui se présente à lui :

Quant aux Treize, l'auteur se sent assez fortement appuyé par les détails de cette histoire presque romanesque, pour abdiquer encore l'un des plus beaux privilèges de romancier dont il y ait exemple, et qui, sur le Châtelet de la littérature, pourrait s'adjuger à haut prix, et imposer le public d'autant de volumes que lui en a donné la CONTEMPORAINE. (V, 790-791)

Dans cette préface datée de 1831, mais effectivement écrite en 1834, Balzac désigne directement l'histoire politique comme une matière propice à l'exercice de son art: ce dernier semble n'avoir qu'à transformer ce qui est « presque romanesque » pour qu'il devienne véritablement la matière de romans. De manière significative, ce constat passe par la référence à des Mémoires: l'allusion à la « Contemporaine » se donne pour un clin d'œil plaisant, mais tombe à propos en rappelant le titre le plus réputé et le plus provocant de mémoire fictionnalisée de l'histoire récente. À la suite des mémorialistes, le romancier se trouve ainsi le mieux placé pour évoquer celle-ci. C'est le sens qu'on peut trouver aux propos de l'« abbé Carlos Herrera », dans la brillante leçon sur « l'Histoire » qu'il fait à Lucien, dans *Illusions perdues*: il faut chercher « dans l'Histoire les causes humaines des événements, au lieu d'en apprendre par cœur les étiquettes » (V, 696). C'est là ce que disent tous les mémorialistes soucieux de légitimer leur ouvrage.

Aux côtés du roman historique, les Mémoires méritent donc d'être mis en valeur comme un modèle discursif qui compte dans le renouvellement de l'esthétique romanesque que déclenche Balzac. Ces textes sont encore narrativement très actifs au moment où, dans les années 1830, des romanciers reprennent certains de leurs éléments thématiques. Ils ne sont pas comme une matière inerte dont il aurait fallu réveiller les significations; c'est mus par leur propre dynamisme que ces

15. Activités que Balzac, d'ailleurs, ne mène pas vraiment au bout des promesses énoncées dans la fameuse préface.

textes se sont trouvés portés vers les romanciers et ont forcé l'attention de ces derniers. Les Mémoires constituent ainsi un lieu privilégié pour observer la convergence, dans l'imaginaire des années 1820 et 1830 et dans celui de Balzac, de l'historique et du romanesque.

(Université de Grenoble)

L'Excommunié : du roman familial au roman historique

par Anne-Marie Baron

Il me semble nécessaire d'ouvrir une autre perspective, qu'il faut prendre en compte dans l'étude de Balzac historien, celle de l'écriture romanesque et surtout de sa dimension fantasmatique qui joue un rôle essentiel dans cet « auguste mensonge » qu'est toujours le roman, fût-il historique. Il s'agit donc ici d'inciter au soupçon, à la méfiance à l'égard de cette illusion historique que Balzac a su si bien créer par les dates, les faits, les mœurs, les personnages et de diriger l'attention vers un envers de l'écriture. Certes, la tentation historique de Balzac remonte à l'adolescence. La lecture de Walter Scott représente pour l'apprenti écrivain une véritable illumination, décrite dans l'« Avertissement » du *Gars*. Elle lui suggère une forme de roman historique bien particulière, qui restitue « l'esprit des anciens temps », en s'attachant moins aux événements qu'à la vie privée des familles et aux rapports qu'entretiennent entre eux les ordres de la société. Ce déplacement de l'histoire événementielle vers la peinture des mœurs d'une époque lui semble l'idée maîtresse du romancier. Mais Walter Scott lui a appris aussi une autre chose, non moins importante, l'universalité des passions, qui « sont les mêmes dans tous les états de la société », bien qu'elles « reçoivent une couleur nouvelle de l'état différent des mœurs et des lois »¹. La « résurrection » du passé, qui sera l'ambition de Michelet, devient dès lors moins difficile. Retrouver « les causes humaines des événements »², et expliquer les comporte-

1. *Waverley*, éd. Bouquins, Robert Laffont, 1990, ch. I, p. 49.

2. *Illusions perdues*, t. V, p. 313.

le sérieux requis pour créer l'illusion historique. Le premier se veut un roman gothique, où la parodie désamorce la terreur et où le style frénétique côtoie la verve drolatique. Le second, plus romantique car inspiré par l'amour pour Mme de Berny, parvient difficilement à faire « cheminer ensemble... la Philosophie, l'Histoire et la Vérité ». R'hoone y affiche une attitude faussement désinvolte à l'endroit du roman historique qui est la version comique de celle d'*Une heure de ma vie*:

Chaque jour l'on nous retrace des scènes de la vie humaine; mais rarement on nous offre des scènes de la vie de ces grandes masses que l'on nomme nations, et de ces rois qui les conduisent bien ou mal... je vais essayer de remplir la lacune des histoires, quant aux secrets de l'intérieur des conseils des rois, et je vous introduis sans façon, et sans pudeur aucune, dans le cabinet du roi de Chypre... en déclarant, que je regarde cette scène comme le type, prototype, archétype de toutes celles qui se sont passées, qui se passent ou qui se passeront dans le cabinet des rois morts, vivants ou à naître. Pour la rendre ressemblante, l'on n'aura qu'à l'étendre, y mettre plus de monde, de plus grands intérêts, et la mienne sera comme une lanterne magique dans laquelle on met les verres que l'on veut.⁵

Cette définition préserve l'intérêt du spectacle animé, mais ramène l'histoire à des schémas, à des structures adaptables à toutes les époques. Quoi qu'il en soit, dans ces romans de jeunesse où les mécanismes de censure jouent faiblement, et où le genre est subverti par une dérision très sternienne, l'identification de Balzac à ses personnages est évidente et on voit apparaître au grand jour les grandes obsessions qui structurent son roman familial, mères indignes, parents criminels, enfants sacrifiés. André Lorant a sans doute raison de voir les initiales du romancier dans le titre de *L'Héritière de Birague*.

On aurait donc pu penser que le projet sérieux de roman historique qui succède à ces opérations de littérature marchande, c'est-à-dire celui de *L'Histoire de France pittoresque* et plus particulièrement de *L'Excommunié*, le seul texte que le jeune Balzac ait mené un peu plus loin que les autres et auquel il tienne assez par la suite pour vouloir l'intégrer à l'édition Souverain, aurait livré moins de champ à ces fantasmes reparaisants. Pourtant une lecture attentive de ce texte apporte un démenti à cette hypothèse.

5. *Clotilde de Lusignan*, Hubert, 1822, t. I, p. 191-193.

ments par l'histoire des mœurs est à la portée du jeune romancier. Il faut pour cela s'identifier aux hommes du passé, comprendre leurs motivations en se mettant à leur place. Si le roman historique est, au même titre que tout roman, « une histoire feinte » qui « ne s'éloigne pas du train ordinaire des choses humaines et de l'état actuel de la société ³ », il suffit peut-être d'observer les hommes et la société autour de soi et de les transposer à l'époque voulue à l'aide d'un décor approprié et minutieusement reconstitué.

Théorie de l'histoire et autobiographie

Peut-être aussi de commencer par s'analyser soi-même. L'auteur d'*Une heure de ma vie* (1820) se montre disciple de Montaigne en se présentant comme l'échantillon parfaitement représentatif de la « majorité humaine ». Surtout, avant la préface des *Études historiques* de Chateaubriand (1831), il affirme la valeur historique de l'individu en tant que partie de ces « grands troupeaux humains que l'on nomme nations ». Il déplore que « jusqu'ici l'on ne [se soit] occupé que des bergers et de leurs chiens » et proclame l'avènement d'une autre histoire, celle de la masse, capable de « dévoiler l'*intus* de l'homme », « cette histoire secrète du Genre humain, cet inventaire de tous ses sentiments ⁴ », qu'il a l'intention d'entreprendre. Toute l'œuvre future est contenue dans ces lignes.

Mais ce qui frappe le plus, c'est que dans cette ébauche de roman, comme plus tard dans l'« Avertissement » du *Gars*, la théorie de l'histoire est indissociable de l'autobiographie, sans doute en vertu de cette conception du roman historique centrée sur les individus, dans laquelle certaines personnalités marquantes d'une époque, comme l'écrivain, plus empreintes de son esprit, sont choisies pour la représenter. Comment une telle conception a-t-elle été mise en œuvre dans les premières compositions de ce type ?

Sans parler d'*Agathise* et de *Falthurne* (1820), essais maladroits pour intégrer à la forme romanesque scottienne les préoccupations philosophiques du jeune Balzac, comment l'écriture historique est-elle pratiquée dans les romans de jeunesse ? *L'Héritière de Birague* (1821) et *Clotilde de Lusignan* (1822), rédigés à la hâte et sans soin excessif, portent bien l'empreinte de Walter Scott. Mais la distance ironique prise par Lord R'hoone à l'égard du genre l'empêche de le traiter avec

3. Walter Scott, *Essais historiques et littéraires*, Hachette, 1825, t. I, 2-3.

4. *O. D.*, t. I, pp. 869-870.

avec le XIX^e. Une variante souligne que la France connaît alors « des malheurs presque aussi étonnants que ceux de la révolution française »⁷. C'est une sorte de chaos originel, d'où émerge un véritable paradis terrestre, celui du château de la Roche-corbon, qui va être perdu par la faute. Important élément autobiographique de l'intrigue proprement dite, le décor tourangeau, « romantique et enchanteur ». Ce paysage si cher au cœur du jeune Balzac va être le décor des *Contes drolatiques* et celui de nombreux romans de la vie de campagne, en particulier du *Lys dans la vallée*, dont *L'Excommunié* annonce l'une des scènes les plus célèbres, avec la séduction de Catherine par Louis au milieu des fêtes données à Tours lors du passage du duc d'Orléans.

Second fantasme du romancier, la scène de la noyade, qui figure ici en double exemplaire, avec le sauvetage du mendiant par Ombert et les jeux dangereux de Savoisy et de Louis d'Orléans sur les rochers bordant la Loire. Ces jeux mettent aux prises deux jeunes gens qui sont probablement frères, et dont l'un s'amuse à pousser l'autre au risque de le précipiter dans l'eau. Encore un motif récurrent de *La Comédie humaine*. Deux autres frères, ou plutôt cousins, apparaissent au début du roman, Jean Sans Peur et le duc d'Orléans, opposés en tous points et ouvertement ennemis. Inimitié fraternelle qui reproduit celle d'Honoré pour son frère adultérin Henry ou dédoublement du romancier ? En tous cas, on ne peut qu'être frappé par la ressemblance qu'offrent leurs portraits avec ceux des protagonistes d'une ébauche de 1830, celle des *Deux Amis*. Ces personnages antithétiques reparaisants, ici appelés par dérision Jean qui pleure et Jean qui rit, témoignent du processus de scissiparité qui préside à la création des personnages balzaciens. Ils incarnent peut-être l'écartèlement du romancier entre son moi-plaisir et son moi-réalité.

Un motif lié à sa vie personnelle impose d'ailleurs dans ce texte sa présence obsédante, celui du mendiant, qui poursuit déjà en 1821 le jeune collaborateur de Lepoitevin de l'Egreville, mentionnant deux sujets dramatiques un *Mendiant* et un *Damné*, et en 1822, le romancier débutant d'*Une heure de ma vie*. On peut se demander si le jeune Balzac, qui présente dans l'« Avertissement » du *Gars* son alter ego Victor Morillon comme un enfant « végétant dans un état voisin de l'indigence », ne s'est pas imaginé quelquefois lui-même abandonné par les siens et risquant de devenir ce mendiant qui joue dans son œuvre un rôle certainement fantasmagique. Il est le destin fatal de tous

7. *Ibid.*, p. 1379.

Honoré l'excommunié

Tout d'abord le thème de l'excommunication, qui a fait son apparition dans *Falthurne* et dans *Clotilde de Lusignan*, a probablement une origine fantasmagorique. N'est-il pas la version historique et religieuse de l'exclusion qu'Honoré a lui-même subie si douloureusement pendant toute son enfance? Cette mise à l'index, au ban de la société familiale, il ne l'a jamais admise et en fait le destin de Nephtaly, le beau Juif de *Clotilde de Lusignan*, type du paria auquel il s'identifie nettement. Par une mise en scène appropriée, il en démontre, dans *L'Excommunié*, l'injustice et la barbarie.

L'intrigue de ce roman oppose le baron Joseph Ombert de La Rochecorbon et son épouse Catherine, amoureuse de Louis d'Orléans, à l'abbé Hélias qui décide l'excommunication du baron comme hérétique. Il faut d'abord remarquer que le nom du héros contient celui d'Honoré de Balzac, déjà pourvu de la particule. De plus, Ombert est « le descendant d'une antique et noble famille » et ses ancêtres auraient possédé « de grands biens en Touraine car on retrouve leur nom dans les histoires les plus anciennes⁶ ». Une note rayée insiste sur la continuité de la lignée en ces termes: « Nous avons appris au moment où nous terminions cette histoire, qu'il existe encore des descendants de cette noble famille. Leur situation ne nous permet pas d'en dire davantage sur leur compte et comme cette histoire ne leur... » (p. 1381). Bel exemple d'autocensure que cette prétention supprimée après un accès de mégalomanie. La continuité des familles et des traditions est un thème cher à Lord R'hoone, et pour cause. Le portrait d'Ombert est d'ailleurs nettement un autoportrait physique et moral de l'écrivain: « Cet inconnu était d'une taille moyenne, mais il avait une de ces physionomies sur lesquelles l'esprit se plaît à voir tracés à grands traits le courage, l'audace et la supériorité. Ses petits yeux, perçants et noirs, semblaient se cacher sous d'épais sourcils qu'il faisait mouvoir avec vivacité selon ses affections, ce qui donnait beaucoup d'expression à sa figure. Ses cheveux noirs retombant en boucles épaisses sur ses épaules annonçaient qu'il était noble... » (p. 321). Plus loin, Balzac ajoute: « Ombert avait une de ces âmes fortes dont tout le malheur est de se trouver dans un siècle indigne d'elles » (p. 416).

Les mœurs sont tout aussi corrompues et déshonnêtes que dans *L'Héritière de Birague*. Confusion, pillage, obscénité et libertinage règnent en ce début du xv^e siècle, qui a beaucoup de points communs

6. *L'Excommunié*, O. D., t. II, p. 322.

les mal aimés, comme Chabert ou Goriot et les trop aimants comme Ferragus.

On voit les liens que tisse l'histoire avec l'autobiographie imaginaire. *L'Excommunié* me semble un exemple frappant du rôle joué par les fantasmes dans l'écriture du roman historique. De même que les vieillards impuissants des romans de jeunesse ou des *Contes drolatiques* projettent dans l'imaginaire l'image dévaluée de Bernard-François Balzac, les personnages et les thèmes de cette ébauche doivent beaucoup au roman familial. Dans cette scène de la vie privée, dont l'intrigue est si intemporelle et tellement liée à l'histoire personnelle du jeune romancier, la couleur locale et historique a été surajoutée, comme le montrent les corrections du manuscrit. Elles ont généralement pour but de préciser le décor, d'y adjoindre des accessoires, de composer avec un soin d'antiquaire l'atmosphère de ces intérieurs médiévaux. Tandis que les notes prises sur des ouvrages spécialisés, comme le *Traité des excommunications et monitoires* de Jacques Evillon, servent à étoffer les scènes proprement historiques.

Armagnacs et Bourguignons

En fait la conception balzacienne du roman historique est étroitement liée au projet autobiographique. Il n'est pas indifférent que le jeune homme mentionne dans une lettre à Laure de 1822 un projet de roman – peut-être féodal – qui s'intitulerait *La Famille R'hoone*⁸ au milieu d'autres projets proprement historiques. D'autant plus que tout donne à penser que cette famille R'hoone est apparentée à la famille Saint-Aubin, mêlée à la querelle historique des Armagnacs et des Bourguignons, dont une note trouvée dans les papiers de Balzac ébauche le destin quelques mois avant que Balzac n'adopte ce pseudonyme⁹. L'écrivain débutant se plaît à se dédoubler, à se créer une biographie imaginaire et à s'introduire comme personnage dans ses romans. La biographie fictive dictée par Balzac à Jules Sandeau en 1836, *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin*, expliquera ainsi les

8. *Corr.*, t. I, p. 133.

9. « La famille St Aubin se composait en 1409 de deux frères Georges et Jacques. Georges embrasse la cause des Bourguignons, il avait une fille de 19 ans en 1409, Isabelle.

Jacques prit la cause d'Armagnac, il avait un fils de..., Jean, en 14... ils voulurent cesser leurs querelles, marier leurs enfants et rester neutres.

à ce moment on découvrit qu'Isabelle avait été séduite par un armagnac, elle avait un enfant.

Les deux frères restent ennemis et meurent laissant pour seuls héritiers

Isabelle, Bourguignonne -Jean L'Armagnac. » *Lov*. A 158 fol. 17.

origines d'Horace: « Son père, François de Villerglé, comte de Rhoon, seigneur de Saint-Aubin, possédait, avant la Révolution de 89, de nombreuses propriétés dans le département des Deux-Sèvres. On montre encore auprès de Niort les tourelles ruinées d'un château que le comte de Rhoon tenait de ses ancêtres, et que ses ancêtres avaient reçu, dit-on, de la magnificence de Saint Louis... » Le roman familial se reconnaît aisément dans cette construction biographique à couleur médiévale, qui rappelle certains passages des lettres d'Honoré à Laure.

D'autres projets historiques non réalisés de 1821, « ou *La Démence de Charles VI*, ou *La Faction Armagnac et Bourguignonne*, ou *La Conspiration d'Amboise*, ou *La Saint-Barthélemy*, ou *Les Premiers Temps de l'histoire de France*¹⁰ » circonscrivent l'époque historique qui intéresse le plus le jeune homme et qui est le cadre des ébauches ultérieures. Si les Armagnacs et les Bourguignons fascinent tellement Balzac¹¹, on peut supposer que ce n'est pas seulement pour des raisons historiques, mais parce que cette querelle de famille, qui met aux prises deux factions ennemies briguant toutes deux le pouvoir royal, lui semble un beau point de départ pour une épopée nationale. C'est peut-être à un avatar de ce roman historico-familial que correspond le titre *Les Deux Frères*, qui prend le relais d'*Odette de Champdivers*. Le thème éternel des frères ennemis, origine du récit biblique avec Caïn et Abel, comme de l'histoire romaine avec Romulus et Rémus, lui paraît le point de départ idéal de toute histoire. Ce thème, qui touche de près à ses propres fantasmes, sera transporté en 1841 à l'époque contemporaine dans un autre roman intitulé *Les Deux Frères* et qui n'est autre que la future *Rabouilleuse*. Que ce soit au XV^e ou au XIX^e siècle, le thème des frères ennemis est d'une vérité universelle, il comporte les mêmes péripéties et les mêmes implications. C'est ce que dit clairement la dédicace de ce roman, d'abord destinée par Balzac – est-ce un hasard? – à M. de Margonne:

10. *Corr.*, t. I, p. 117.

11. Un passage annulé et décrypté par la suite sur un folio du *Bal de Sceaux* témoigne de la prédilection durable de Balzac:

« L'assassinat commis en 1407 par le duc de Bourgogne sur la personne du duc d'Orléans plongea la France dans une guerre civile qui dura près de trente années. Le pays resta divisé en deux factions nommées l'une des Armagnacs l'autre des Bourguignons. Le parti des Armagnacs prit ce nom du comte d'Armagnac beau-père du duc d'Orléans, fils de celui qui périt sous les coups de Jean sans Peur et si l'esprit de cette faction était animé du désir de venger la mort du duc d'Orléans, il dégénéra bientôt et devint après de sanglantes guerres plutôt une dispute de pouvoir royal qui n'avait aucune force par suite de la maladie du roi Charles. Ce fut le véritable motif de ces discordes civiles. La peinture de la ville de Paris pendant ces temps de révolution donnera mieux que toute autre une idée de la situation de la France, car c'était à Paris que la lutte entre les deux factions était plus vive et chaque ville offrait le même spectacle ». *O.D.*, t. II, p. 1372.

les époques et donne lieu aux mêmes intrigues. Il n'a qu'à regarder autour de lui pour découvrir dans sa propre famille les conflits qu'il exposera dans ses romans historiques. Ou les fantasmes qui les ont déjà remplacés.

Une famille idéale

En effet sa famille, cette famille peu reluisante et qui de surcroît lui a chichement mesuré son affection, il la transfigure sans cesse en imagination, et rêve pour elle un passé plus brillant qui l'inscrirait lui-même dans l'histoire comme acteur de la vie publique au lieu de le confiner dans l'ombre hostile de la vie privée. Faut-il parler de mensonge ou d'affabulation protectrice quand il se prétend issu des Balzac d'Entragues? Il introduit d'ailleurs la famille Balzac d'Entragues dans son principal roman historique, *Sur Catherine de Médicis*, entremêlant autobiographie, fiction et histoire, pour brouiller définitivement les pistes.

« L'Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* » contient en 1836 une mise au point qui marque l'appropriation d'une histoire liée à son patronyme. Il y affirme que le nom de Balzac est bien son nom, qu'il est celui d'une vieille famille gauloise, et ajoute fièrement: « mon père se glorifiait d'être de la race conquise, d'une famille qui avait résisté en Auvergne à l'invasion, et d'où sont sortis les d'Entragues. Il avait trouvé, dans le Trésor des Chartes, la concession de terre faite au V^e siècle par les Balzac pour établir un monastère aux environs de la petite ville de Balzac¹⁴. » Ce monastère – purement fictif – est, dans *L'Excommunié*, sur les terres de la famille La Rochecorbon. Il est clair que la frontière est des plus floues entre le mensonge, l'affabulation, l'imagination créatrice et le roman familial ou historique. Car Balzac entend réécrire l'histoire de façon à y créer sa place, puis faire de ce passé individuel un fil de la trame historique de son pays, qui sert de toile de fond à ses romans. Par ce coup de force, qui est un coup d'éclat, il se confère une place comparable à celle de n'importe quel personnage célèbre. La famille R'hoone entre dans l'histoire de France. Le roman historique est bien pour Balzac à la fois l'occasion de se doter d'un passé inscrit dans les annales nationales, de faire de ce passé une référence à partir de laquelle il construit les intrigues de ses romans et de se situer politiquement dans le présent.

14. T. IX, p. 929.

N'est-ce pas, Monsieur et ami, quelque chose de tout aussi important pour l'histoire de l'Humanité d'expliquer pourquoi deux frères nés du même père et de la même mère peuvent un jour se trouver non seulement indifférents mais encore étrangers, et pis que cela peut-être, ennemis, que de rechercher par où Annibal franchit les Alpes... Aussi, me suis-je toujours plus occupé des grands événements secrets du cœur humain que des faits constatés de la vie des nations...¹²

Comme si l'histoire de l'humanité se résumait pour Balzac à cette lutte fratricide – décrite par Lucien de Rubempré dans sa lettre à Carlos Herrera – entre la postérité de Caïn et celle d'Abel. Diverses constatations s'imposent. Balzac ne serait sans doute pas devenu un grand romancier s'il n'avait eu de tels fantasmes à mettre en œuvre, y compris dans le roman historique. L'époque compte moins pour lui, on l'a vu, que les vérités humaines et même familiales qu'il connaît plus intimement. Et en cela, les romans historiques de Balzac ne seront jamais rien d'autre que des études de mœurs et des scènes de la vie privée. Les mêmes sujets universels y sont traités. Il faut simplement, selon lui, avoir l'habileté de savoir inventer une intrigue vraisemblable et des personnages cohérents dans un cadre vrai, ce que Vigny par exemple n'a pas su faire, selon lui, dans *Cinq-Mars*¹³. Une technique romanesque moderne et le respect de l'esprit du temps, telle est à ses yeux la règle d'or du roman historique. La documentation que Balzac a réunie sur la guerre des Armagnacs et des Bourguignons peut aussi bien servir pour *Odette de Champdivers*, pour *Les Deux Frères* ou pour *L'Excommunié* qu'il écrit ensuite. Le plan de ce roman témoigne en effet que l'intrigue n'est pas encore située dans le contexte historique de la lutte des Armagnacs contre les Bourguignons. Cette indépendance respective des divers éléments, noms des personnages, intrigue, et cadre historique est très instructive quant à la méthode de travail de Balzac. Le personnel romanesque lui-même est d'une confondante mobilité. Certains personnages qui figurent dans la liste dressée pour *Odette de Champdivers* se retrouvent dans *L'Excommunié*. L'essentiel pour le jeune romancier, c'est le thème familial, présent sous différentes formes dans les trois romans. Car la vie privée est la même à toutes

12. *Lov.* A 168 fol. 58.

13. « Plein de dédain pour la vérité historique, M. de Vigny... avait tordu l'histoire comme un vieux linge dont un sculpteur se sert pour draper une jeune statue; il avait vu quelques scènes poétiques, et il les avait jetées à la face de la Vérité, pour nous convaincre que les artistes vivent de mensonges, et qu'il s'agit bien moins de mettre le vrai dans le faux que le faux dans le vrai. » *Feuilleton des journaux politiques*, « Richelieu », *O. D.* II, p. 702. Il écrit ailleurs : « suivant les doctrines professées par ce poétique écrivain dans la nouvelle préface de *Cinq-Mars*, il y a un vrai qui est faux et un faux qui est vrai. » *Les Deux Amis*, t. XII, p. 696.

type que le romancier étoffera par la suite, celui de la femme mal mariée, dont *La Femme de trente ans* fera la célébrité. Enfin, les valeurs psychiques sont redistribuées. Idéalisation de certains personnages, comme celui de Nephtaly le beau Juif, image idéale de Balzac, dans *Clotilde de Lusignan*. Noircissement de certains autres, comme l'abbé Hélias, et création de personnages mixtes et récurrents par un important travail de condensation attesté par l'intensité psychique particulière qui porte sur eux. Tel est le personnage secondaire du mendiant dans *L'Excommunié*, dont l'origine paraît ainsi moins mystérieuse.

Il semble donc évident que chez Balzac le romanesque ne se distingue pas de l'historique. Comme Rembrandt, introduisant ses premiers autoportraits dans les scènes bibliques, mythologiques ou historiques de ses débuts, le jeune Balzac fait ses gammes en transformant son roman familial en roman historique. L'histoire du cœur humain qu'il entreprend est croquée sur le vif dans sa famille. On pourrait dire que le roman n'est pour lui à l'origine qu'une élaboration de la rêverie diurne, cette sorte de feuilleton, à la fois stéréotypé et infiniment variable que le sujet forge et se raconte à l'état de veille. Freud a montré comment le créateur littéraire tirait parti de cette « fantaisie », qui utilise les personnages du fantasme originaire comme les figures d'un jeu de cartes, indéfiniment battu pour recevoir leurs emblèmes de la légende familiale. En inscrivant dans un temps historique ces fantasmes par essence intemporels, le romancier les apprivoise et les met à distance pour en jouir au lieu d'en souffrir. Les détails sont visiblement destinés à apporter cette « estampille d'époque » qui modifie, selon Freud, la « fantaisie » liée à l'enfance au gré des besoins présents du sujet. Le moi peut ainsi se mettre en scène dans un incognito garanti par la référence à des événements et des personnages historiques. Construisant déjà son propre mythe, Balzac s'introduit dans l'histoire pour se dévoiler sans risques, assumer ses vengeances secrètes et sans doute aussi viser l'immortalité.

Le « travail » du roman historique

On reconnaît dans cette écriture du roman historique les processus primaires découverts par Freud dans le travail du rêve: d'abord le déplacement, par lequel des incidents ou des images insignifiantes se substituent à des faits psychiquement significatifs et deviennent des signes qu'emploie le désir inconscient. Le jeu sur les mots est une forme du déplacement. Ainsi la retraite de Bernard-François Balzac passe dans *L'Excommunié* du sens administratif au sens religieux et, de la même façon, l'exclusion devient excommunication, anathème, proscription. La dramatisation y est étroitement liée, comme le montre la mise en scène spectaculaire de l'excommunication d'Ombert, avec les costumes resplendissants de l'évêque et du clergé, la prononciation des formules consacrées et la sonnerie éclatante des cloches. L'anagramme est la forme emblématique et affichée du déplacement. En dissimulant le nom d'Honoré Balzac, le nom de Joseph Ombert de la Rochecorbon, comme tant de noms de *La Comédie humaine*, avoue subrepticement l'identité de celui qui le porte avec son créateur. La condensation, d'autre part, se traduit par le choix et l'omission de certains éléments fantasmatiques. Ces éléments peuvent apparaître à diverses reprises, mais attribués à des personnes différentes, qui sont des unités originales, ou au contraire différents éléments sont réunis en un seul personnage. Comme le rêve, l'écriture sépare ou traduit la ressemblance, l'accord, la communauté, par le rapprochement et la fusion en une unité nouvelle. Ainsi les traits distinctifs de Bernard-François Balzac sont dispersés entre deux ou trois personnages de *L'Excommunié*, saint Martin faisant retraite à Marmoutiers, l'abbé Hélias, centenaire et excommunicateur, Jacques Ombert, père de Joseph, anticlérical par principe. Ses difficultés financières se transforment en terres perdues au temps des Croisades, en particulier celles du monastère de Marmoutiers. Catherine au contraire est composite, puisqu'elle hérite de toutes les caractéristiques des femmes de l'entourage immédiat de Balzac, sa mère, sa sœur Laurence, sa maîtresse Mme de Berny. Adultère en pensée avant de l'être en acte, elle illustre à l'avance le constat de départ de la *Physiologie du mariage*: il n'est pas facile de faire « le bonheur physique et moral » (p. 347) d'une femme. Tout ce que le jeune Balzac voit autour de lui le clame. Telle est la première cause de l'adultère, qui va être au cœur des premières *Scènes de la vie privée*. Catherine est un personnage collectif, une image générique qui rassemble différents traits contradictoires appartenant à des personnes réelles; elle forme la première incarnation d'un

Balzac, « historien des mœurs »

par Paule Petitier

« Historien des mœurs » est la formule bien connue que Balzac préfère au titre de « romancier » dans ses préfaces ou lorsqu'il désigne dans le récit sa position de narrateur. Elle apparaît d'abord comme une expression méliorative destinée, comme le dit explicitement Balzac ¹, à opérer la « promotion » du romancier en le rapprochant du statut plus prestigieux, en cette première moitié du XIX^e siècle, d'historien. La formule témoigne de l'attraction qu'exerce alors l'histoire dans le champ intellectuel et institutionnel. Le commentaire qui l'accompagne s'efforce d'établir un partage des domaines: l'historien à proprement parler se cantonnerait à l'histoire politique au sens le plus restreint et à la chronologie; le romancier-historien des mœurs prendrait en charge la vie historique des peuples, leur existence matérielle, leurs coutumes, leurs modes de pensée, leurs croyances... Ce partage, assorti de force jugements dépréciatifs envers l'histoire des historiens, manifeste de la mauvaise foi. Il dissimule un héritage, les historiens du début du XIX^e siècle, à la suite des philosophes des Lumières, ayant fait porter l'accent sur l'évolution générale de l'humanité et la marche de la civilisation ainsi que sur l'interaction entre l'histoire politique, institutionnelle, religieuse et l'histoire sociale, morale et matérielle des peuples.

La transposition implicite de la démarche de l'historien vers celle du romancier ne va pas complètement de soi. Balzac regrette que les

1. « Aussi l'auteur voit-il insensiblement son œuvre appréciée. Peut-être, de romancier, passera-t-il historien à quelques unes de ces promotions que l'opinion publique fait de temps en temps. » (Préface de la première édition, *Une fille d'Ève*, t. II, p. 269).

écrivains de l'Antiquité, Pétrone mis à part, ne nous aient pas laissé de tableau des mœurs de leur époque, mais reconnaît aussi le paradoxe qu'il y aurait eu à « raconter la vie romaine aux Romains »². Qu'est-ce qui a donc changé pour qu'il soit devenu important et intéressant de raconter leur vie aux Français du XIX^e siècle? L'œuvre de Louis-Sébastien Mercier, à la fin du siècle précédent, paraît déjà sur l'intérêt de la peinture des mœurs contemporaines. Dès avant la Révolution, la grande ville (le *Tableau de Paris* se trouve défini par cet espace) préfigure la modernité que rencontrera Balzac. Elle développe la conscience que les mœurs appartiennent à l'histoire, sont éminemment « mouvantes » dans le temps aussi bien que dans l'espace. Dans le monde de Balzac, c'est la coupure révolutionnaire qui rend manifeste le caractère historique des mœurs. Les modes d'être d'Ancien Régime survivent dans de rares enclaves (le « Cabinet des Antiques », la Guérande de *Béatrix* ou la « Maison du chat-qui-pelote »), comme pour faire prendre conscience par leur incongruité infiniment archaïque de la distance qui les sépare des mœurs modernes. Celles-ci, contrairement aux premières, qui apparaissent comme la perpétuation d'usages ancestraux, se caractérisent par leur variabilité. La Révolution n'a pas fondé un ordre stable, mais inauguré le temps des changements rapides d'ordre: « les mœurs changent tous les dix ans »³. Chaque régime politique depuis 1789 s'accompagne d'un climat moral particulier.

Si le changement de société appelle un historien des mœurs, c'est non seulement parce que la nature de celles-ci a été profondément bouleversée, mais aussi parce que leur visibilité et leur lisibilité ont changé. La société moderne requiert une science des mœurs qui ne se résume plus à l'apprentissage des usages de sa classe. Les personnages qui ne possèdent pas cette science – soit parce qu'ils s'entêtent dans l'illusion de l'auto-suffisance de leurs valeurs, soit parce qu'ils en restent à une connaissance superficielle des manières – constituent des victimes désignées (les d'Esgrignon, Paul de Manerville...) En revanche, *La Comédie humaine* contient une série de spécialistes des mœurs, en général figures-relais du narrateur, à qui leur profession (prêtre, juge, médecin, notaire, usurier...) donne accès aux dessous de la société ou à qui leur position sociale dominante confère un pouvoir de comparaison, de compréhension des relations hors desquelles le jeu des mœurs modernes reste impénétrable.

2. *Ibid.*, p. 267.

3. *Béatrix*, t. II, p. 650.

La triste uniformisation des mœurs modernes

Dans la société d'Ancien Régime, les mœurs correspondaient à la hiérarchie sociale, à la division fonctionnelle des conditions. Signes et distinctions renvoyaient clairement à un ordre social inscrit dans la loi. L'égalité juridique instituée par la Révolution française a obscurci cette lisibilité immédiate du champ social.

Au XIX^e siècle [...] rien ne différencie les positions, [...] le pair de France et le négociant, [...] l'artiste et le bourgeois, [...] l'étudiant et le militaire ont un aspect en apparence uniforme, [...] rien n'est plus tranché.⁴

Cette indifférenciation des apparences cause le doute puis la méprise d'Émilie de Fontaine, amoureuse d'un bel inconnu rencontré au bal de Sceaux, mais impuissante à découvrir, dans la mesure où lui-même ne révèle pas clairement son identité, à quelle « sphère sociale » il appartient. « [P]eut-être, pense Émilie, était-ce un malheur pour la monarchie qu'il n'y eût aucune différence visible entre un marchand et un pair de France. »⁵

L'uniformisation des apparences résulte de l'extension à toutes les catégories sociales des « mœurs bourgeoises créées par la Révolution française »⁶. « Depuis la révolution qui s'est faite en France, les mœurs bourgeoises ont envahi les maisons aristocratiques. »⁷. Or ces mœurs sont essentiellement normatives, leur extension à tout le champ social faisant qu'elles n'ont pas d'extérieur. M. d'Espard est menacé d'interdiction parce que son comportement est jugé insensé au regard des critères de son voisinage de la rue de la Montagne Sainte-Geneviève, « pays d'égalité, s'il en fut »⁸. Son extravagance paraît entre autres prouvée par son entichement pour la Chine. M. d'Espard participe en effet à la fabrication d'une *Histoire pittoresque de la Chine*. Cet ouvrage, légèrement anachronique – l'engouement pour la Chine ne date-t-il pas plutôt du XVIII^e siècle? – n'est pas mentionné par hasard. Dans la lignée des philosophes des Lumières M. d'Espard participe à une entreprise qui prend au sérieux la diversité géographique et la relativité des cultures. Que cet intérêt soit interprété comme un signe de folie renvoie à une société dans laquelle la pensée de la relativité des mœurs se trouve gravement compromise.

4. « Introduction aux *Études de mœurs* » par Félix Davin, 1835, t. I, p. 1153.

5. *Le Bal de Sceaux*, t. I, p. 158.

6. *Le Contrat de mariage*, t. III, p. 534.

7. *Ibid.*, p. 609.

8. *L'Interdiction*, t. III, p. 475.

La vision balzacienne rejoint ici une des idées communes du siècle: la démocratisation est l'ennemie des individualités.

Les mœurs bourgeoises s'appliquent à tous indépendamment de leur fonction. Sous l'Ancien Régime, « le paysan, le bourgeois, l'artisan, le soldat, le magistrat, l'homme d'Église, le noble et le prince avaient des existences définies et pleines de relief⁹ ». Mais à l'heure de la Restauration, « les filles d'Opéra sont passées à l'état mythologique. Les mœurs actuelles des théâtres ont fait des danseuses et des actrices quelque chose d'amusant comme une déclaration des Droits de la Femme, des poupées qui se promènent le matin en mères de famille vertueuses et respectables, avant de montrer leurs jambes le soir en pantalon collant dans un rôle d'homme¹⁰. » Non seulement il n'y a plus de distinction nette entre la vertu et le vice, mais on voit se profiler à l'horizon l'indifférenciation maximale, celle des deux sexes (la Déclaration des droits de l'homme conduit fatalement à la reconnaissance de leur parité).

Revanche de la différenciation

Balzac revient à plusieurs reprises sur les difficultés que présente l'uniformité des mœurs modernes au peintre de la société. À la différence du romancier historique à qui il revient de peindre « les figures si vigoureusement modelées de l'ancien temps¹¹ », l'« historien d'aujourd'hui » doit s'attacher à des « sociétés qui n'ont plus rien de pittoresque¹². » Aussi le romancier définit-il sa tâche comme un travail sur les « nuances » et les « détails ».

[...] combien de peines attendent l'historien d'aujourd'hui, s'il voulait faire ressortir les imperceptibles différences de nos habitations et de nos intérieurs, auxquels la mode, l'égalité des fortunes, le ton de l'époque tendent à donner la même physionomie; pour aller saisir en quoi les figures et les actions de ces hommes que la société jette tous dans le même moule sont plus ou moins originales. Mais qu'on nous permette cette redite: « À travers les physionomies pâles et effacées de la noblesse, de la bourgeoisie et du peuple de notre époque, M. de Balzac a su choisir ces traits fugitifs, ces nuances délicates, ces finesses imperceptibles aux yeux vulgaires; il a creusé ces habitudes, anatomisé ces gestes, scruté ces regards, ces inflexions de voix et de visage, qui ne disaient rien ou disaient la même chose à tous; et sa

9. « Introduction aux *Études de mœurs* » par Félix Davin, t. I, p. 1154.

10. *Le Cabinet des Antiques*, t. IV, p. 1017.

11. « Introduction aux *Études de mœurs* », t. I, p. 1154.

12. *Une fille d'Ève*, Préface de la première édition, p. 263.

galerie de portraits s'est déroulée féconde, inépuisable, toujours plus complète¹³ [...]».

Derrière la grisaille jetée sur la société par les mœurs bourgeoises, le romancier sait donc faire réapparaître le jeu des différences et la vigueur des contrastes. Balzac représente un univers d'une grande cohésion mais composé à partir d'un assemblage d'oppositions. Ceci est particulièrement sensible dans les descriptions d'intérieur à travers lesquelles le romancier exprime le mode de vie des personnages. *Une fille d'Ève* contient trois descriptions détaillées d'appartements: le boudoir de Mme du Tillet (représentant la haute bourgeoisie de finance), l'appartement de l'actrice Florine et la chambre du pauvre musicien Schmucke. Bien que ces trois lieux correspondent à des positions sociales très différentes, marquées pour le premier et le dernier par un écart maximum, on est frappé de leur parenté structurelle. Tous les trois présentent les caractéristiques de l'intérieur bourgeois repérées par W. Benjamin et D. Sternberger¹⁴:

– *le refus de l'ouverture sur le monde extérieur* (aucune indication sur la vue, croisées masquées par des rideaux...) et l'intériorisation de la nature dans la décoration (dans le cas de Schmucke par les comparaisons);

– *l'obsession du recouvrement*: chez Mme du Tillet, les murs sont tapissés de cachemire, les sols recouverts de tapis, les plafonds tendus d'étoffe; chez Florine, boiseries de chêne et tentures diverses masquent les cloisons; chez Schmucke aussi toute surface est recouverte, même si c'est par la fumée, la saleté, le désordre et les détritrus divers. Des éléments antihétérogènes sur le plan de la valeur peuvent avoir la même fonction.

– *l'abondance des objets* renvoyant à des ailleurs géographiques ou temporels.

L'identité profonde des décors est soulignée par la similarité des catégories retenues: décoration murale, mobilier, bibelots, dont la description joue seulement à modifier l'ordre d'évocation. Enfin, dans chaque appartement un « syntagme décoratif » identique signe leur principe générateur commun: la glace (la *psyché*, symbole de l'intériorité bourgeoise et de la réflexivité), la cheminée (emblème du foyer

13. « Introduction aux *Études de mœurs* par Félix Davin », t. I, p. 1154.

14. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989 et Dolf Sternberger, *Panoramas du XIX^e siècle*, Gallimard, « Le Promeneur », 1996 (en particulier le ch. VI « À l'intérieur de la maison »).

bourgeois) et la pendule (renvoyant peut-être au temps des marchands). Ces deux derniers éléments organisent l'espace selon le principe de la symétrie (la pendule posée sur la cheminée appelle deux éléments qui l'encadrent)¹⁵.

Les descriptions des trois appartements prennent sens grâce à cette identité structurelle qui permet l'instauration d'une multiplicité d'oppositions de détails significatives¹⁶. La poétique balzacienne du détail¹⁷ semble moins fondée sur un souci de réalisme mimétique que sur la perception de ce jeu caractéristique de la société moderne entre uniformité et différenciation. Le mode de vie bourgeois impose une norme commune à partir de laquelle s'élabore et se donne à lire tout un réseau de différences prenant sens par l'activité de comparaison qu'elles impliquent. Le jeu relationnel des détails conduit Balzac à imaginer un type d'unité particulier et influence sans aucun doute sa conception d'une œuvre globale construite par assemblage. L'*uniformité* du monde bourgeois conduit à la perception de l'importance des détails¹⁸ qui, à son tour, pousse à la conception d'une *unité* originale, celle de l'œuvre mosaïque.

15. Voir les descriptions de l'hôtel du Tillet (p. 274), de l'appartement de Florine (p. 315), du logis de Schmucke (p. 364). On constate chez Florine une légère anomalie, la pendule n'étant pas placée sur la cheminée, mais remplacée par une sculpture érotique : c'est assez pour signifier la légèreté des mœurs de l'actrice. L'entorse n'atteint pourtant pas la loi de la symétrie, la statuette est flanquée de deux torchères, et la pendule apparaît à la phrase suivante, redoublant la construction symétrique. L'ordre n'est que superficiellement perturbé, le désordre apparent déclenche même sa réaffirmation.

16. L'abondance d'informations sur les matières et les couleurs n'a de valeur que dans ce système relationnel : les teintes bleues et froides des tentures murales des du Tillet s'opposent aux connotations chaleureuses des boiseries de chêne, du jaune, de l'or et du bronze chez Florine, et les deux aux teintes dégradées et aux matières sordides de l'appartement de Schmucke. Les objets renvoient dans le premier cas à l'industrie du luxe et aux arts appliqués, dans le deuxième à l'art tout court, dans le troisième à l'indigence ; leur disposition offre une symétrie organisée, puis le désordre artistique et enfin le chaos. Chacun de ces intérieurs est aussi caractérisé par le rapport à l'argent qui le sous-tend. Le boudoir du Tillet offre clairement une vitrine de la fortune du banquier ; ses couleurs froides, gris bleu, donnent à imaginer une transmutation des valeurs monétaires. La provenance des objets précieux de Florine résulte de son triple statut d'artiste (cadeaux d'autres artistes), de courtisane (présents de protecteurs) et de maîtresse d'un journaliste payé en nature pour la réclame. Ce capital artistique constitue aussi la réserve de Florine, qui vendra son mobilier pour fournir des liquidités à Nathan. Chez Schmucke, tous les objets étant clairement placés sous le signe de la détérioration ou du détritisme signifient leur absence de valeur économique.

17. « [...] l'auteur croit fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés Romans. », *Scènes de la vie privée*, Note de la première édition (1830), t. I, p. 1175.

18. Cette attention à la nuance prend par ailleurs une valeur classante, les finesses restant « imperceptibles aux yeux vulgaires » (« Introduction aux *Études de mœurs* par Félix Davin », t. I, p. 1154).

C'est que jamais romancier n'était entré avant lui aussi intimement dans cet examen de détails et de petits faits qui, interprétés et choisis avec sagacité, groupés avec cet art et cette patience admirables des vieux faiseurs de mosaïques, composent un ensemble plein d'unité, d'originalité et de fraîcheur.¹⁹

On comprend donc que, selon Balzac, on n'arrive à « la synthèse que par l'analyse²⁰ », la représentation totale suppose la perception la plus exhaustive possible des différences. L'œuvre romanesque de Balzac cherche à cartographier, secteur après secteur, l'espace social de son temps. L'importance de la spatialité, si frappante chez lui, est en relation directe avec cette représentation d'une société constituée d'une multiplicité de différences dont la contiguïté fait sens. L'espace entre dans les paramètres qui marquent la position sociale: habiter tel ou tel lieu vous classe déjà. Chaque être a sa place et tout solécisme de lieu peut entraîner un drame, comme la présence d'une femme distinguée dans une rue infâme (*Ferragus*). C'est pourquoi l'habitat est l'un des éléments privilégiés de l'étude de mœurs. Encore que les du Guesnic et les d'Esgrignon paraissent sociologiquement très proches, leur enracinement dans des lieux différents (province, Bretagne) est le point de départ d'une différenciation entre deux familles qui incarnent la tradition. Inversement habiter les mêmes lieux révèle aussi des différences. Les petits-bourgeois du XIX^e siècle se sont logés dans les hôtels du XVII^e et du XVIII^e siècles et les « profanations » qu'ils ont opérées dans ces demeures en les adaptant à leurs habitudes permettent de « comparer la Bourgeoisie d'autrefois à la Bourgeoisie d'aujourd'hui » (*Les Petit Bourgeois*).

Une société éclatée

Balzac rapporte la différenciation des mœurs dans la société moderne à l'œuvre juridique de la Révolution:

Plus nos lois tendront à une impossible égalité, plus nous nous en écarterons par les mœurs.²¹

Une symétrie se manifeste dans le rapport des lois et des mœurs (dans la mesure où l'inégalité, comme le pense Balzac, serait une don-

19. *Ibid.*

20. *Une fille d'Ève*, Préface de la première édition, p. 267-268.

21. *Ferragus*, t. V, p. 839. Ce propos rappelle presque mot pour mot une remarque de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique*: « L'inégalité se grave dans les mœurs au fur et à mesure qu'elle s'efface dans les lois. »

née ineffaçable): sous l'Ancien Régime, il existait des différences de conditions sociales – et consécutivement de mœurs – réglées par des lois. L'abolition juridique des différences a enclenché un processus de différenciation spontané et inconscient au sein du social. Ce processus, dans la mesure où il implique une incorporation des usages²², tend à en faire les éléments d'une « nature sociale²³ » et explique que l'histoire des mœurs balzacienne prenne pour modèle l'éthologie animale.

Les romans balzaciens répercutent la crainte, partagée par de nombreux contemporains, de l'éclatement social et de la régression du sentiment communautaire. Les mœurs, autrefois garantes de cohésion, apparaissent dans la société nouvelle comme un facteur de désunion, ainsi des mœurs incompatibles de la dévote Mme de Granville et de son mari (*Une double famille*). Mme de Granville est la fille d'un jacobin « rouge foncé », et sa dévotion, tournée uniquement vers le salut personnel, n'est qu'une mutation logique de l'avidité et de l'individualisme issus de la Révolution. Quant à son mari, il est associé par sa profession à l'œuvre juridique de l'Empire (son oncle maternel est d'ailleurs l'un des rédacteurs du Code).

La notion de mœurs, qui dans les sociétés d'ordres montrait l'unité de larges ensembles, tend dans la société moderne à caractériser des idiosyncrasies. La différenciation moderne franchit même d'une certaine façon la barrière de l'individualité, divisant le même être:

Il y a quatre âges dans la vie des femmes. Chaque âge crée une nouvelle femme. Vandenesse connaissait sans doute les lois de ces transformations dues à nos mœurs modernes [...] ²⁴

L'individualisation des mœurs établit une sorte de système défensif entre les êtres, dont témoigne encore une fois le dispositif spatial. Le début d'*Une double famille* est consacré à la description d'une rue de Paris, la rue du Tourniquet-Saint-Jean, qui a conservé son aspect médiéval. L'intérêt d'antiquaire que porte Balzac à ce vestige n'interdit pas une autre interprétation. La description archéologique dit aussi la vérité des rapports humains dans la société post-révolutionnaire.

22. Chez Balzac, les mœurs ne se limitent pas à des attitudes morales, mais s'amalgament aux objets qui entourent les personnages, sont inséparables des modes de vie concrets, et surtout ne font qu'un avec les corps, les gestes, l'occupation de l'espace, les goûts et les dégoûts du personnage. Cette incorporation est sans doute d'autant plus forte dans la société moderne que les usages sont passés dans l'ordre de l'implicite. Elle renforce bien sûr la particularisation des mœurs. Quoique largement déterminées, les mœurs s'expriment à travers l'individualité irréductible du corps et leur histoire vivante ne peut être montrée que par un romancier dans des histoires individuelles.

23. L'expression revient plusieurs fois sous la plume de Balzac.

24. *Une fille d'Ève*, *op. cit.*, p. 293.

L'urbanisme médiéval défensif (le tourniquet destiné à empêcher le passage des cavaliers, l'étroitesse et la sinuosité des rues, les barreaux de fer qui protègent les croisées) métaphorise la situation à laquelle l'individualisme moderne condamne les êtres dans leurs rapports amoureux, familiaux et sociaux²⁵. Les relations des deux personnages qui se rencontrent dans cette ruelle, une ouvrière brodeuse misérable et un haut magistrat, restent longtemps au point mort, et le narrateur suggère que la cause n'en est pas seulement la timidité :

Était-ce cette pudeur d'amitié qui les arrêtait ainsi? Était-ce cette appréhension de l'égoïsme ou cette méfiance atroce qui séparent tous les habitants réunis dans les murs d'une nombreuse cité?²⁶

La peur constitue l'un des paramètres déterminants des mœurs modernes, et cela d'autant plus que des fractions élargies de la bourgeoisie prétendent au pouvoir. Dans un roman situé sous la monarchie de Juillet, *Les Petits Bourgeois*, le modelage de l'espace social par la crainte n'est plus seulement métaphorisé par les vestiges médiévaux de la capitale, mais s'inscrit dans « les habitudes et les inventions de la petite bourgeoisie ».

Enfin, la peur, cette hideuse divinité, a fait adopter du côté du jardin, comme du côté de la cour, de doubles portes garnies de tôle qui se replient sur le mur le jour et qui se ferment la nuit.²⁷

En insistant sur la différenciation et la privatisation des mœurs, Balzac peint certes l'affaiblissement du lien social et la régression des rapports humains qui ne se sentent plus garantis par le contrat social vers une sorte de sauvagerie. Cependant, *La Comédie humaine* ne privilégie pas la représentation d'une société anarchique et atomisée. À l'intérieur d'un monde qui se sent menacé par l'indifférenciation depuis la disparition de l'inégalité juridique, le jeu multiforme et mouvant de la différence instaure un nouveau type de régulation et de production de l'histoire (grande et petite confondues).

Mœurs et esthétique

La notion de mœurs est – l'histoire du mot elle-même en témoigne – entrelacée aux questions morales. Le rapprochement avec l'éthologie

25. Voir W. Benjamin (*op. cit.*) et le côté défensif de l'intérieur bourgeois, dans le chapitre « [L'Intérieur, la trace] ».

26. *Une double famille*, t. II, p. 26.

27. *Les Petits Bourgeois*, t. VIII, p. 27. Il est intéressant que le début de ce roman revienne sur la description de la rue du Tourniquet Saint-Jean se trouvant au début d'*Une double famille*.

animale qu'opère l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* l'en détache. En contrepartie, la perspective scientifique dans laquelle se place Balzac par ses références aux grands naturalistes contemporains est indissociable d'un point de vue esthétique. Les termes rattachés à l'histoire des mœurs sont en effet bivalents: « *tableaux de mœurs* », « *études de mœurs* » désignent aussi bien une activité scientifique (l'espace de la classification) qu'une recherche artistique. La référence à la peinture est omniprésente dans les *Scènes de la vie privée*. Par rapport à un état de société dans lequel la question morale est inhérente, immanente oserait-on même dire, à celle des mœurs, la référence à la science a pour fonction de signifier un suspens du jugement moral. Or la science à laquelle se rapporte Balzac, l'anatomie comparée, repose essentiellement sur la comparaison et la classification. Cette caractéristique motive sans doute son rapprochement de la perspective esthétique. Dans la société moderne, c'est le classement esthétique qui est devenu immanent aux mœurs, comme le montre le vocabulaire employé régulièrement par Balzac pour qualifier les styles de vie (« *élégant* », « *délicat* », « *vulgaire* », « *grossier* »...) Dans ce nouveau dispositif, le jugement moral ne saurait être qu'extérieur, transcendant à la description des mœurs, à la manière de la dernière phrase de *Pierrette*:

Convenons entre nous que la légalité serait, pour les friponneries sociales une belle chose si Dieu n'existait pas.²⁸

Il y a dans le fonctionnement même des mœurs bourgeoises quelque chose qui les détache de l'éthique et les désigne au travail de la représentation. Quand bien même exerce-t-on une fonction, dans la société moderne, le mode de vie a tendance à se dissocier de celle-ci. Ce qu'il exprime désormais, c'est le capital acquis (ou son absence), indépendamment de la façon dont il a été acquis. L'argent, équivalent universel, est l'élément qui annule l'origine; les mœurs bourgeoises se caractérisent donc par l'effacement ou du moins la tentative d'effacement de ce qui a produit le niveau de vie. Chez Balzac, les classes bourgeoises modernes, et plus particulièrement les petits bourgeois en ascension, présentent un clivage entre les mœurs liées à la conquête du capital (mœurs féroces, animales, prédatrices) et les mœurs liées à la représentation du capital, deuxième phase de leur ascension, celle de la reconnaissance symbolique de la position acquise. Le parcours des Rogron dans *Pierrette* montre d'abord le mode de vie sordide et étri-qué des merciers, rue Saint-Denis, où toutes les habitudes de leur exis-

28. *Pierrette*, t. IV, p. 163.

tence comprimée par les contraintes du petit commerce sont orientées vers le profit. Rien n'est alors consacré à la représentation. Une fois qu'ils ont vendu leur fonds et se sont installés à Provins, ils ambitionnent d'afficher un mode de vie qui signifierait leur appartenance aux notables de la ville et qui, d'une certaine façon, annulerait le précédent en manifestant l'opulence, la respectabilité, le loisir et le goût.

Le souci bourgeois de la représentation corrige donc le repli défensif dû à l'individualisme. L'habitation bourgeoise, barricadée contre l'extérieur par ses murailles et ses grilles, bien délimitée d'autrui par ses murs mitoyens, est pourtant transparente, perméable au regard. La demeure, lorsqu'elle ne s'offre pas elle-même au jugement d'autrui, ne saurait s'y soustraire. Celui-ci va se formuler en termes esthétiques (élégance, bon goût ou vulgarité), instruments d'un verdict social. Les Rogron donnent à voir leur maison rénovée à la meilleure société de Provins et en espèrent leur intégration définitive à celle-ci. Le décor a été choisi explicitement dans une volonté de conformité aux manières les plus élégantes. La description de la maison Rogron, donnée par Mme Tiphaine, a pour fonction de marquer la distance qui sépare les petits merciers enrichis d'un monde à la fortune plus ancienne. Mme Tiphaine juge les efforts de décoration des Rogron et les condamne au nom d'un mauvais goût (toc, emphase, vulgarité) qu'elle rapporte aux préférences d'un groupe social (les Rogron aiment ce que l'on voit chez les restaurateurs, ils ne réussissent donc pas à échapper à la sphère commerciale) et qui s'oppose à son propre choix (Mme Tiphaine préfère les anciens décors provinciaux dont elle oppose la simplicité à la prétention des Rogron, et qui surtout renvoient à un accès plus ancien à la fortune). Mme Tiphaine se sert des usages de son monde (ou plutôt du monde auquel elle souhaiterait appartenir) pour prendre ses distances avec les Rogron : elle quitte leur maison juste après le repas, conformément aux « grandes façons de Paris » (p. 58), marquant doublement son altérité par la différence de ses habitudes et par l'indifférence envers ses hôtes dont elle témoigne en partant aussi vite.

Les mœurs bourgeoises doivent donc être comprises comme des stratégies de classement : elles cherchent à signifier l'appartenance à une classe sociale, et cela en procédant à des jugements hiérarchisants et discriminants sur les autres. On connaît la floraison d'ouvrages proposant des taxinomies sociales à l'époque de Balzac (en particulier les « Physiologies »). Il s'agit là sans doute d'une réaction collective devant la crainte d'une société indifférenciée et aussi de la perception

que de nouveaux mécanismes de classement sont à l'œuvre. Mais, si les « Physiologies » présentent des classements qui, même avec le bémol de l'humour, se donnent pour objectifs, Balzac, lui, met en scène le rôle de cette frénésie de classement qui anime son époque. Le romancier lui-même se représente dans une activité de classement : en tant que narrateur, en participant à l'évaluation esthétique des modes de vie et en tant qu'auteur, dans ses préfaces, en particulier dans l'« Avant-propos », d'ailleurs par le biais de la formule « historien des mœurs ». La revendication de ce titre, on l'a dit, est une stratégie de classement à l'intérieur du champ intellectuel contemporain par rapport aux deux groupes dominants de l'époque : les historiens (renvoyés avec une parfaite mauvaise foi à leurs « sèches et rebutantes chronologies ») et les naturalistes (dont l'objet de recherche, au dire de Balzac, serait moins complexe que celui du romancier).

La diversité des mœurs ne fait pas encourir à la société le risque de l'éclatement : elle n'est pas prolifération des différences, mais mise en œuvre d'une différenciation dont le jeu assure la cohésion sociale. La structuration progressive de l'œuvre de Balzac, *La Comédie humaine*, correspond peut-être au cheminement de cette conviction. Justement parce que les mœurs modernes sont du côté de la différenciation (processus) et non de la différence (essence), on peut comprendre qu'elles sont fondamentalement liées au devenir et même productrices de celui-ci. La différenciation est toujours précaire et demande à être constamment réajustée, réinventée, ce qui explique la mobilité accélérée des mœurs dans les sociétés modernes. De l'aveu même de leur auteur, les *Études de mœurs* rencontrent le problème de l'articulation du descriptif (les tableaux que nécessite la peinture des modes de vie) et du narratif. Or la façon dont Balzac résout cette question littéraire renvoie à la production de l'histoire (intrigue et Histoire) par les mœurs. Le tableau balzacien décrit non seulement les mœurs d'un groupe ou d'une personne comme une totalité signifiante dans laquelle chaque trait est solidaire de ceux qui l'entourent, mais aussi comme un élément d'une totalité supérieure par rapport à laquelle il cherche à signifier. Chaque description contient en creux l'ensemble des rapports sociaux à l'intérieur desquels cherche à se situer l'être dont les mœurs sont décrits. Le tableau est donc le lieu où se construisent les différences et se potentialisent les conflits, la matrice du drame et de l'Histoire.

À la suite du refus de reconnaissance de la sphère immédiatement supérieure de Provins, les Rogron retombent dans les mœurs de la

conquête du capital (puisque les mœurs visant à sa reconnaissance symbolique n'ont pas produit l'effet escompté). Ils prennent leur revanche sur Pierrette en réaffirmant leur différence dans la hiérarchie économique et en aggravant sur la jeune fille l'exploitation qu'ils faisaient subir à leurs apprentis. Cependant leur brouille avec la haute bourgeoisie les rapproche aussi de la faction libérale de la ville et cristallise la formation de deux camps, qui formalisent deux strates sociales et s'expriment dans deux prises de position politique (libéraux/partisans de la monarchie en place). La différence des mœurs, ou plutôt toujours la différenciation, puisque Mme Tiphaine refuse de reconnaître pour identiques des efforts pour copier ses mœurs, provoque une prise de conscience d'intérêts de classe divergents et amorce la lutte pour la conquête du pouvoir politique (l'intrigue se situe à la veille de 1830).

L'expression « historien des mœurs » apparaît pour la première fois, si l'on en croit A.-M. Meininger, dans *La Paix du ménage*, texte écrit en 1829. Il y est question de « l'historien futur des mœurs impériales »²⁹. 1830 provoque, semble-t-il, l'appropriation de cette définition. L'histoire des mœurs n'est pas seulement une réclame affichée par Balzac au seuil de ses romans et que nous pourrions négliger maintenant parce qu'elle donne une image démodée de l'auteur. L'analyse des nouveaux mécanismes de différenciation sociale engage largement la poétique et l'esthétique romanesques (le statut du détail, de la spatialité, la conception globale de l'œuvre comme assemblage et comme construction hiérarchisée...), ainsi que le rapport entre la description sociale et la compréhension du devenir. L'expression « historien des mœurs » ne saurait nous abuser sur le réalisme de Balzac: sa mise en œuvre nous confirme qu'il n'existerait pas sans une conceptualisation du réel incorporée aux formes littéraires.

(Université de Tours)

29. *La Paix du ménage*, t. II, p. 96 et la note n° 2, d'A.-M. Meininger.

REPRÉSENTATIONS

Balzac préfacier de l'Histoire

Discours préfaciel: les rapports de l'Histoire et du roman

par Roland Le Huenen

Pour m'en tenir à une proposition simple sur le discours préfaciel tel qu'il s'écrit sous la plume de Balzac, je dirai que ce discours manifeste deux fonctions majeures: l'une constitutive qui met en jeu un protocole d'expertise, puisque pour Balzac il ne s'agit de rien de moins que de fonder et légitimer la littérature, en particulier le roman; l'autre explicative et justificative, s'il est vrai, comme le prétend la préface à la première édition de *Béatrix* (1839) qu'« Il n'est pas toujours inutile d'expliquer le sens intime d'une composition littéraire, dans un temps où la critique n'existe plus¹ ». Assertion qui trouvera un écho plus sonore dans la préface à *Une fille d'Ève*, qui date de la même année². L'essentiel de mon propos toutefois cherchera moins à interroger ce que ce discours d'escorte particulier, constitué par les préfaces de Balzac, peut avoir d'intrinsèque et de spécifique par rapport à d'autres discours d'accompagnement, comme par exemple la correspondance, qu'à en faire le lieu où s'élabore et se constitue une réflexion.

1. Balzac, H. de, *Œuvres complètes illustrées*, vol. 19, sous la direction de J.-A. Ducourneau, Les Bibliophiles de l'Originale, Paris, 1965-1968, p. 757; Pléiade, II, 635.

2. Balzac, *op. cit.*, p. 751: « Là est le secret des préfaces explicatives que l'auteur ne ménage plus, depuis qu'il s'est aperçu qu'elles sont nécessitées par le grand discrédit dans lequel sont tombées les critiques auxquelles on ne fait plus la moindre attention, à cause du désaccord que la spéculation met entre les opinions des rédacteurs et celles des éditeurs dans le même journal. » (Préface d'*Une fille d'Ève*, II, 269.)

xion sur l'Histoire et sur le rapport que celle-ci entretient avec l'écriture du roman³. À titre d'hypothèse, on posera que si, pour Balzac, le roman s'alimente à l'Histoire, celle-ci ne peut devenir représentable et lisible que par son inscription dans l'économie romanesque, qui deviendrait ainsi le lieu discursif obligé et médiateur hors duquel la voix de l'Histoire ne serait pas ou plus audible. Cette perception des rapports du roman et de l'Histoire impliquerait par contrecoup une sémantisation à la fois de l'Histoire et du roman, qu'il s'agit d'explicitier et de problématiser.

L'essentiel de la production préfacielle de Balzac tient entre 1828, date de l'*Avertissement* du *Gars*, et 1842, date de l'*Avant-propos*, à quoi il faudrait ajouter, dans la perspective qui est la nôtre, la préface à *Une ténébreuse affaire*, parue en 1843. Entre ces dates, le discours préfaciel atteste le souci constant de Balzac d'approfondir le sens de sa démarche de romancier, de conceptualiser pour lui-même aussi bien que pour son public l'originalité, l'importance et l'enjeu de son entreprise, et de mettre en place parallèlement à l'œuvre même, un discours théorique qui puisse en rendre compte. La pensée est progressive certes, mais en parfaite continuité avec elle-même. On est frappé à la lecture de ces textes, par la rigueur et la cohérence du fil argumentatif qui les relie les uns aux autres. Si l'*Avant-propos* est une somme, riche de l'expérience de l'œuvre et de l'apport de la réflexion théorique jusque-là accumulée, il ne désavoue pas les présupposés de départ, tels qu'ils sont énoncés dans l'*Avertissement* du *Gars* ou la préface de la première édition de *La Peau de chagrin*. Bien que l'*Avertissement* du *Gars* n'ait pas été publié du vivant de Balzac, sa pragmatique est celle d'une préface en bonne et due forme, et contient en soi, comme nous souhaitons le montrer, le noyau du projet balzacien. En particulier, les redites d'une préface à l'autre, les reprises fréquentes des mêmes arguments, soit sous forme allusive ou au contraire plus élaborée, les citations mêmes de développements précédents confirment une fidélité réitérée aux conceptions antérieures et une adhésion sans réserve et renouvelée aux convictions de départ. Certes, certains commentaires sont ouvertement datés par leur finalité, quand il s'agit par exemple d'explicitier le caractère particulier d'un roman ou de répondre aux réactions de la critique à son égard. Toutefois dans leur visée constitu-

3. Je signale la décision de me limiter au corpus préfaciel, en soi déjà significatif pour mon propos, quitte à négliger des affirmations voisines dans leur contenu, et souvent même plus connues, dans la correspondance ou dans l'œuvre elle-même, désirant autant que possible respecter la logique propre à mon matériau d'analyse. Sous le terme de discours préfaciel, je désigne les introductions, préfaces, postfaces, avant-propos, avertissements, notes, avis, prospectus rédigés ou inspirés par Balzac.

tive, les préfaces tiennent un discours homogène, logiquement construit, qui affiche davantage les marques d'un développement que celles d'une chronique. En somme, si l'on est forcément conscient à la lecture de la datation des textes préfaciels, ne serait-ce que parce qu'ils renvoient à des titres d'ouvrages ou à des mentions d'éditions, leur historicité néanmoins échappe ou ne constitue pas le propre de la question.

Histoire des mœurs et signature

L'*Avertissement* du *Gars* contient déjà les assises principales de la réflexion de Balzac sur les rapports que doivent entretenir le roman et l'histoire. S'y trouve dénoncée la conception traditionnelle des « historiens en toges qui se croient grands pour avoir enregistré des faits⁴ », celle qui fait « de l'histoire un charnier, une gazette, un état civil de la nation, un squelette chronologique⁵ ». L'introduction de la première édition des *Chouans* développera la même image, en précisant que le souci d'exactitude, s'il est bien entendu, ne doit pas « faire arriver l'histoire à la condition d'un squelette dont les os sont soigneusement numérotés⁶. » À l'opposé le roman aura pour ambition de produire « des tableaux de genre où l'histoire nationale soit peinte dans les faits ignorés de nos mœurs et de nos usages⁷ ». C'est au moyen de cette substitution du tableau de genre au tableau d'histoire que le roman pourra trouver sa voie. Balzac fait volontiers appel au vocabulaire de la peinture pour parler de facture romanesque. C'est que le métalangage du roman est encore à créer, et qu'il s'agit de s'imposer d'éviter le recours aux formules consacrées et devenues inadéquates, tout en suggérant de manière explicite une nouvelle pratique. L'incipit de la préface des *Chouans* de 1829 apportera une nouvelle précision sur cette histoire des mœurs à constituer, en annonçant le sujet de l'ouvrage comme étant emprunté à la partie « la plus délicate de l'histoire contemporaine⁸ », tandis que l'introduction aux *Études philosophiques* de Davin/Balzac soulignera que ce dernier « entreprend pour la société actuelle ce que Walter Scott a fait pour le Moyen Âge⁹. » Confirmant le sens de son regard sur l'histoire, Balzac

4. Introduction aux *Études philosophiques*, in Balzac, *Œuvres complètes illustrées*, op. cit., p. 592; Pléiade, X, 1207.

5. *Avertissement* du *Gars*, op. cit., p. 533; Pléiade, VIII, 1680.

6. Op. cit., p. 536; Pléiade, VIII, 897.

7. *Ibid.*, p. 533; Pléiade, VIII, 1680.

8. *Ibid.*, p. 536; Pléiade, VIII, 897.

9. Introduction aux *Études philosophiques*, op. cit., p. 592; Pléiade, X, 1208.

écrivira en 1839 dans sa préface à *Une fille d'Ève*: « Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche. L'auteur a devant lui pour modèle, le dix-neuvième siècle, modèle extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place ¹⁰. » Tel est donc le premier terme de la proposition: l'histoire des mœurs au XIX^e siècle. Face à celui-ci, l'*Avertissement* du *Gars* en propose un second: la signature de l'écrivain. « Je suis pour les tableaux signés, y lit-on, la littérature est une arène où l'on ne veut plus de visières baissées ¹¹. » Suit alors la biographie circonstanciée d'un certain Victor Morillon, né en 1788 à Mondoubleau dans le Vendômois, et présenté comme l'auteur avéré du *Gars*. Le lecteur ne peut s'empêcher d'éprouver quelque embarras à réconcilier le long réquisitoire qui s'en prend au goût du temps de maintenir l'anonymat d'une œuvre ou l'emploi du pseudonyme et d'autre part l'aveu apparemment sincère, mais en réalité purement fictif de la signature. Supercherie, mystification? Comment en décider? À ce stade encore embryonnaire de l'argumentation, la métaphore de l'âme comparée à « un miroir concentrique de l'univers ¹² » demeure quelque peu sibylline; de même qu'échappe le sens du passage suivant, emberlificoté dans une métaphore cette fois musicale, où le ménétrier côtoie le virtuose: « [...] la Science est l'histoire avec ses milliers de volumes contradictoires, les éléments sont les hommes et les choses [...] enfin il faut, pour une œuvre même médiocre, avoir prodigieusement lu, étudié, réfléchi ¹³. » Fort heureusement la préface à *La Peau de chagrin* sera plus explicite, et reprenant l'image du miroir concentrique dans le contexte d'un développement consacré au génie, fournira les éclaircissements nécessaires à la résolution de l'énigme de la signature. La production de l'œuvre d'art nécessite, selon Balzac, non seulement la co-présence et la collaboration de l'*observation* et de l'*expression*, c'est-à-dire l'aptitude à enregistrer le réel dans ses moindres détails et à mettre en œuvre les moyens de sa représentation, mais encore un don particulier, « une sorte de seconde vue qui [...] permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles ¹⁴ », en d'autres termes une capacité de synthèse qui permet, par le truchement d'un savoir exhaustif, de prendre en compte le moindre détail et de l'intégrer à la totalité, qui devient de ce fait pleinement signifiante. Voir, savoir et

10. Balzac, *Œuvres complètes illustrées, op. cit.*, p. 747; Pléiade, II, 265.

11. *Avertissement du Gars, op. cit.*, p. 525; Pléiade, VIII, 1671.

12. *Op. cit.*, p. 529; Pléiade, VIII, 1675.

13. *Ibid.*, p. 534; Pléiade, VIII, 1681.

14. Préface à la première édition de *La Peau de chagrin, op. cit.*, p. 559; Pléiade, X, 52.

symptômes, des faits de société, des éléments constitutifs de cet immense réseau de phénomènes sociaux qui, pris en eux-mêmes, ne signifient rien, et ne sont en mesure de le faire qu'une fois insérés à l'ensemble d'un système. C'est l'effet mosaïque, dont le moyen pour le génie-romancier-historien des mœurs est la mise en fiction. Balzac anticiperait ainsi sur les conceptions modernes de l'historien et du sémioticien. Pour un historien comme Paul Veyne, le référent historique n'est à son origine qu'un simple fait divers parmi d'autres, qui n'accède au statut d'événement que par l'entrecroisement des discours qui s'y appliquent et le prennent en charge. C'est ainsi notamment qu'il sera possible de rendre compte de la crucifixion et de l'importance que ce simple fait divers aux yeux d'un Juif du I^{er} siècle, prendra de par la mise en intrigue évangélique. Pour Umberto Eco, le référent demeure une entité abstraite et instable qui n'existe que sous bénéfice d'inventaire, simple effet construit par la rumeur culturelle. Balzac n'était pas loin de penser dans les mêmes termes quand il concevait ses fictions comme des représentations de savoirs dont l'Histoire ne pouvait se passer, sous peine de rester confinée au rôle de gazette ou de simple état civil de la nation. Il écrit ainsi dans la préface d'*Une fille d'Ève*: « Le public ignore à quels travaux de conception un auteur s'engage en poursuivant le vrai dans toutes ses conséquences, et combien d'observations lentement acquises il faut enterrer dans des épithètes, en apparence indifférentes, mais destinées à surprendre un homme sur mille. Il est telle phrase de tel portrait, de *La Torpille* par exemple, qui a pu coûter une nuit de travail, la lecture de plusieurs volumes et qui pose peut-être de grandes questions scientifiques²⁰. »

Vérité factuelle et vérité du détail

Résumant en une phrase la préface quelque peu alambiquée d'*Une ténébreuse affaire*, Balzac écrit à Mme Hanska: « La *Ténébreuse affaire* fait un grand chemin. Mais aussi c'est une œuvre très forte, vraie comme événement et vraie comme détail²¹. » Cette invitation à réfléchir sur les procédures de représentation propres à la fiction, en regard du référent historique, pose l'existence d'une vérité factuelle attestée par la chronique, simple désignation pure de toute image, et dont la fonction est de dénoter de façon immédiate. Le modèle en serait le catalogue ou la taxinomie. Rien n'aurait empêché Balzac de citer dans

20. *Op. cit.*, p. 750; Pléiade, II, 268.

21. Lettre à Mme Hanska du 29 mars 1843, *Lettres à madame Hanska*, Textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Les Bibliophiles de l'Originale, Paris, 1967-71, vol. 2, p. 185; *LHB*, I, 660.

savoir-faire résumant assez bien la conception balzacienne du génie, pour autant que le savoir puisse saisir dans ses rets la totalité du réel, soit précisément ce miroir concentrique où « l'univers vient se réfléchir¹⁵ ». En ce sens Walter Scott est un génie¹⁶, et l'image que Balzac se plaît à employer à son sujet est celle de la mosaïque qui constitue une métaphore filée au long des préfaces. « Sa manière est une heureuse mosaïque [...] car, après tout l'homme ne peut mettre que la nature en œuvre et le problème résolu qui constitue l'homme de génie, est de sertir mieux que les autres¹⁷. » Davin/Balzac comparera le travail du romancier à un savant assemblage de détails, qui retient quelque chose de « cette patience admirable des vieux faiseurs de mosaïque [qui] composent un ensemble plein d'unité, d'originalité et de fraîcheur¹⁸ », tandis que la préface d'*Une fille d'Ève* affirmera qu'« il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque¹⁹. »

Face à l'histoire des mœurs et à l'immense complexité de ses détails, se dresse la figure du génie, seule capable de lui donner un sens et d'en proposer une représentation exacte, comme ce fut le cas pour Walter Scott en ce qui concerne le Moyen Âge. L'on comprend mieux désormais le recours à la personne fictive de Victor Morillon. Lieu de tous les savoirs, et par extension de tous les discours, il est l'interprétant théorique par excellence. D'un côté, il est celui qui cautionne et légitime l'entreprise romanesque. Si un tel savant ne dédaigne pas d'emboîter la voie tracée par Walter Scott, c'est que le roman est en soi chose sérieuse. De l'autre, il procure à l'histoire la diversité des moyens et le système des relations propres à assurer la mise en place d'un processus de signification. Qu'est-ce en effet que l'Histoire sous le régime du génie? Un ensemble de faits isolés, insignifiants en soi, inertes comme les items d'une nomenclature. Animés par le questionnement inquisiteur du romancier/génie, ceux-ci deviennent des

15. *Ibid.*, p. 558; Pléiade, I, 51.

16. *Avertissement du Gars*, *op. cit.*, p. 531; Pléiade, VIII, 1678.

17. *Ibid.*, p. 532; Pléiade, VIII, 1678-1679.

18. Introduction aux *Études philosophiques*, *op. cit.*, p. 592; Pléiade, X, 1208.

19. Préface à *Une fille d'Ève*, *op. cit.*, p. 747; Pléiade, II, 265. Nous ne sommes pas le premier à relever la fréquence en régime préfaciel de la métaphore de la mosaïque pour désigner l'œuvre en train de se constituer. Joëlle Gleize en fait par exemple l'argument central de la conclusion de son ouvrage *Honoré de Balzac, bilan critique*, Paris, Nathan, 1994, p. 120-122. Toutefois l'image de la mosaïque ne saurait se limiter à l'évocation de l'hétérogénéité des formes et des matériaux. Elle s'accompagne aussi et nécessairement de l'affirmation d'un fin travail de sertissage s'il est vrai que le propre de « l'homme de génie est de sertir mieux que les autres », comme nous venons de voir Balzac le soutenir à propos de Walter Scott (notre note 17).

les listes de conspirateurs qu'il fournit, tous les participants historiques au complot de Cadoudal, comme Hugo ne se privera pas de décliner dans *Quatrevingt-treize* le nom des conventionnels qui se sont prononcés en faveur de ou contre la mort au procès de Louis XVI. Ni descriptive, ni narrative, la fonction de tels énoncés factuels serait purement déictique et tautologique: Napoléon est Napoléon, ceci est ou a été. Telle est la vérité de l'événement, une simple attestation de son être-là. Néanmoins, l'essentiel de la pratique balzacienne sera de produire moins des effets de réel que des effets de représentation. Désigner Cadoudal ou le marquis de Rivière, éventuellement Clément de Ris, c'est convoquer la vérité historique, mettre en scène Malin, c'est produire un effet de représentation. Les uns sont des produits tels quels de l'Histoire, l'autre est un détail du corps social dont le support fictif sera lesté d'un feuilleté de discours dont la vérité sera évaluée en fonction du degré de reconnaissance que lui conférera la sanction d'un groupe ou d'une collectivité. Représenter n'est pas pour le récit réaliste tenir lieu de la chose, assurer une transitivité entre le mot et l'objet ou le fait. Représenter ne peut être pour tout discours que renvoyer à un autre discours, latent, discours culturel, extérieur au récit et qui lui sert de norme. La science du romancier sera donc d'abord et avant tout de provoquer un effet de reconnaissance, une adhésion à une croyance qui aura statut de vérité. C'est en ce sens que pour Balzac, il existe une vérité du détail dont la finalité est d'accompagner et de régulariser la vérité de l'Histoire. Dans sa facticité celle-ci ne saurait être qu'insignifiante ou surdéterminée. Elle indiffère ou scandalise. La fiction seule rétablit le régime du sens et le rend audible.

Modèles de légitimation: l'Histoire, la science

« Longtemps l'auteur a cru faire de l'art et de la science en pure perte [...] mais chaque jour il revient de son erreur », écrit Balzac dans la préface à *Une fille d'Ève*²². Les remarques qui précèdent auront peut-être le mérite d'éclairer dans ce jugement la mise en relation de ces deux termes – art et science – et l'absence marquée d'un troisième terme: histoire. La grande question, la vraie question que soulèvent ces nombreux et souvent très longs développements préfaciels que j'ai eu l'occasion de rappeler plus haut, est celle de la légitimité et de la légitimation de l'entreprise romanesque. Celle-ci comme on le sait ne va pas de soi. Le métalangage employé par Balzac pour désigner le fai-

22. *Op. cit.*, p. 749-750; Pléiade, II, 268.

seur de romans fait une large part au terme *auteur*; on trouve aussi *écrivain*, *poète*, *M. de Balzac* dans les préfaces Davin, ou encore *historien des mœurs*, mais davantage en cas régime qu'en position de sujet. L'appellatif *romancier* est obliaté, et lorsqu'il surgit exceptionnellement, il est accompagné d'une prédication à caractère dépréciatif. Le même phénomène a pu être observé dans la correspondance avec Mme Hanska où les termes les plus fréquemment employés pour nommer le romancier sont *poète* et *ouvrier des lettres*, marquant ainsi les deux pôles de l'inspiration et de la praxis²³. C'est que l'appellatif *romancier* demeure intenable tant que le roman n'est pas dépouillé du romanesque, et que son auteur reste confondu avec ces montreurs de jeunes malades, de convalescents languissants, de bardes ossianiques, de supplices en tous genres et de pirates féroces, en somme d'une thématique devenue impuissante à émouvoir²⁴. À l'opposé, ce que vise Balzac selon la préface Davin aux *Études philosophiques*, c'est d'être le premier à « ramener le roman moderne à la vérité, à la peinture des infortunes réelles²⁵. » Dans sa recherche d'émancipation et de promotion, l'entreprise romanesque doit donc se mettre en quête d'une caution qu'elle trouvera d'abord dans le rapprochement avec le projet historiographique, comme l'atteste par exemple la préface à *Une fille d'Ève*: « Peut-être, de romancier, [...] l'auteur passera-t-il historien à quelques-unes de ces promotions que l'opinion publique fait de temps en temps²⁶. » Mais le romancier n'ignore pas que cette promotion ne peut-être que très relative et de courte durée, car l'Histoire elle aussi fait l'objet de sérieuses réserves, comme de nombreuses références aux préfaces l'ont plus haut montré. La vraie caution, la seule caution possible ne peut être offerte que par la science, celle-ci apportant à la fois son cadre philosophique de référence et ses méthodes d'investigation à ce qui, autrement, resterait un simple enregistrement de faits. La seconde étape de la validation du roman consistera dès lors à introduire la perspective de l'histoire des mœurs, le déterminatif recouvrant à lui seul le recours à la multitude des discours de savoirs qui auront pour rôle de situer le détail observé dans ses rapports à la totalité, et de le rendre ainsi pleinement signifiant. « Le roman pour arriver à une place honorable dans la littérature, écrit Davin, doit être en effet l'histoire des mœurs, dont ne se soucient guère les historiens en toges qui

23. Le Huenen Roland et Perron Paul, « Les *Lettres à madame Hanska*: métalangage du roman et représentation romanesque », *Revue des Sciences Humaines*, n° 195, 1984 – 3, p. 25-40.

24. Préface à *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, 561; Pléiade, X, 54.

25. Introduction aux *Études philosophiques*, *op. cit.*, p. 592; Pléiade, X, 1207.

26. Préface à *Une fille d'Ève*, *op. cit.*, p. 751; Pléiade, II, 269.

se croient grands pour avoir enregistré des faits. M. de Balzac est un historien qui restera²⁷. » On ne peut s'empêcher de remarquer dans ce passage la conjonction du présomptif, du prescriptif et du prédictif. À d'autres occasions le préfacier s'attachera à rendre claire la part que l'écriture balzacienne entend donner à la science, et que la dénomination *historien des mœurs* risque parfois de ne pas suffisamment souligner. Ainsi selon Davin, en écrivant *Louis Lambert*, Balzac « prouve à la manière des savants²⁸ ». Le processus de légitimation de l'entreprise romanesque ne peut donc pas être plus clairement mis en évidence. Il demeure que la part accordée à l'Histoire proprement dite au sein de ce processus se révèle secondaire, pour autant que l'Histoire ne peut être prise en compte qu'au prix d'une redéfinition de son objet et de ses procédures. Le paradoxe réside ici dans l'invocation de l'Histoire comme modèle susceptible de servir de caution à l'ambition romanesque, pour être jugée ensuite inadéquate par rapport à l'idéalité du modèle posé et remplacée par une écriture romanesque définie comme histoire des mœurs dont la finalité est réglée par une exigence de vérité qui l'apparente à la science.

Histoire et système

D'autre part, l'historicité de l'œuvre, telle qu'elle est parlée dans le discours préfaciel qui l'escorte, ne va pas de soi. Certes, il existe une histoire de la production balzacienne, chaque texte et chacune de ses éditions étant datés, ce dont rend parfaitement compte la critique génétique²⁹. Les préfaces dans une large mesure témoignent de ce cheminement dans le temps, soit qu'il s'agisse de répondre aux objections des critiques (par exemple, la préface à *La Peau de chagrin* de 1831 qui se veut une défense et illustration de la *Physiologie du mariage* parue l'année précédente); de prendre la mesure du chemin parcouru comme le fait la préface de la quatrième édition des *Chouans*, parue en 1845; ou encore d'élucider un fait daté, extérieur à l'œuvre, comme le fait la préface du *Lys dans la vallée* (1836), à propos d'une question qui tient particulièrement à cœur à Balzac, celle de la propriété littéraire. Cela dit, ce sur quoi le discours préfaciel met l'accent, est moins le balisage de la temporalité de l'œuvre, que la capacité de

27. Introduction aux *Études philosophiques*, *op. cit.*, p. 592; Pléiade, X, 1207-1208.

28. *Op. cit.*, p. 596; Pléiade, X, 1211.

29. Voir par exemple la contribution magistrale de Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Presses Universitaires de Vincennes, Presses du CNRS, Presses de l'Université de Montréal, 1992.

plus en plus affirmée de celle-ci à faire système. Les métaphores privilégiées sont celles de la mosaïque, signalée plus haut, de l'édifice, voire de la cathédrale, tandis que le romancier se voit transformé en architecte. Citons quelques passages révélateurs. Davin dans l'introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle* (1835), cède en ces termes la parole à Balzac: « Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système, disait-il, [...] le barde écossais n'a fait qu'exposer un certain nombre de pierres habilement sculptées [...] mais où est le monument? [...] Le génie n'est complet que quand il joint à la facilité de créer, la puissance de coordonner ses créations [...] il s'agit donc d'être Walter Scott plus un architecte³⁰. » Ou encore: « Lorsque cet architecte aura fini d'agiter sa baguette magique, des lueurs divines éclaireront sa cathédrale³¹. » En outre, l'argument classique employé par Balzac pour contrer les critiques qui taxent ses œuvres d'imperfections, est de déclarer que ces reproches tomberont d'eux-mêmes le jour où l'on se rendra compte de la place de chaque roman dans l'ensemble. À titre d'exemple, ce passage emprunté à la préface d'*Une fille d'Ève*: « Jusqu'au jour où cette longue histoire des mœurs modernes mises en action sera finie, l'auteur est forcé de recevoir sans mot dire les critiques étourdies qui s'obstinent à juger isolément des parties d'œuvre destinées à s'adapter à un tout, à devenir autre chose par la superposition, par l'addition ou le voisinage d'un fragment encore sur le chantier³². » Il me paraît clair ici que, dans ce débat, la structure l'emporte sur l'histoire. On pourrait encore ajouter que la pratique rédactionnelle de Balzac fausse la conception traditionnelle, linéaire de la production d'une œuvre. Le cheminement syntagmatique de l'œuvre se faisant s'accompagne constamment de réajustements dans l'ordre du paradigme. Balzac a non seulement à tout instant plusieurs ouvrages en chantier, mais il s'attache aussi inlassablement à reprendre, corriger, peaufiner des textes qui ont déjà précédemment paru. Pour reprendre deux autres métaphores balzaciennes, il s'agit moins pour lui de suivre une ligne tracée au cordeau, que de travailler à la manière de l'ouvrier-tapissier qui produit sur son métier des configurations fragmentaires dont les interstices seront peu à peu réduits. De ce point de vue, l'œuvre n'aurait pas éminemment de sens, entendu comme direction, mais un sens, entendu comme signification, visant idéalement la clôture, mais demeurant toujours ouvert. Un autre élément qui conforterait les arguments précédents, serait la

30. Introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 610-611; Pléiade, I, 1151-1152.

31. Introduction aux *Études philosophiques*, *op. cit.*, p. 602; Pléiade, X, 1217.

32. Préface d'*Une fille d'Ève*, *op. cit.*, p. 744; Pléiade, II, 262.

manière quelque peu désarticulée selon laquelle les personnages reparaissants sont introduits, rarement de façon chronologique, puis abandonnés, puis soudain repris.

Il semblerait donc que le discours préfaciel balzacien, en tant qu'il réfléchit l'œuvre en train de se faire, conçoit celle-ci comme parcourue de tentations d'Histoire, de fantasmes ou d'effets d'Histoire, tout en hésitant à la constituer franchement sous le régime de l'Histoire. Resterait à vérifier si l'œuvre en elle-même répond effectivement à l'injonction du système qui se présente comme la contrepartie affichée de cette réticence. Pourtant la frénésie classificatoire de Balzac, la reprise incessante des textes et les réajustements qui en résultent témoigneraient plutôt de l'inquiétude à ne pouvoir contenir le désordre inhérent à l'entreprise créatrice. Surgit la hantise de la contingence, car si après tout l'image de l'habile sertisseur n'était qu'un leurre? « Qui sait! Le hasard est un bon ouvrier [...] Plus tard il se pourrait que tous ces morceaux fussent une mosaïque³³. » Qui sait! Le hasard pourrait n'être rien d'autre que le retour inopiné du refoulé de l'Histoire au sein du système.

(Université de Toronto)

33. Préface à la première édition de *La Femme supérieure* (1838), t. VII, 882-883.

L'écriture de l'insurrection dans *La Comédie humaine*

par Thomas Bouchet

Les historiens qu'intéresse le XIX^e siècle, particulièrement ceux d'entre eux qui se nourrissent de littérature, ont à un moment ou à un autre la tentation de se plonger dans l'œuvre de Balzac. Ils hésitent, néanmoins, au seuil de cet univers. Les uns se demandent qu'en faire, au risque d'instrumentaliser l'œuvre. D'autres cherchent plutôt à réfléchir avec – voie difficile à suivre, mais autrement plus stimulante.

Soit un phénomène historique précis: l'insurrection. S'agira-t-il d'illustrer la recherche par quelques références glanées ici et là, au hasard des lectures? ou bien de tenter une recension exhaustive, sur la foi d'une intime connaissance de l'œuvre ou à l'aide du moteur de recherche d'un cédérom? Travail intéressant, certes, car il permet une plongée oblique dans l'univers de Balzac; travail en fin de compte arbitraire, reproductible à l'infini ou presque (insurrection, mais pourquoi pas aussi innocence, inspiration, instinct, institution, intelligence, intérieur?)

Plutôt que de débusquer des citations aptes à illustrer un propos extérieur à l'œuvre, j'ai essayé de retravailler la question de l'insurrection à partir de Balzac. Car au-delà de telle ou telle occurrence, il la pose effectivement dans son unité. Elle rejoint à ce titre les interrogations cruciales de l'écrivain sur la révolution ou sur le peuple. Et elle remet en cause les apparentes évidences de l'événement insurrectionnel, prétendument clair et tranché, parfois considéré alors comme superficiel. Balzac, à mon sens, formule au contraire une interrogation

de portée plus générale: comment choisir et agencer des mots qui permettraient d'exprimer, au XIX^e siècle, l'essence de cette réalité politique et sociale récurrente mais largement insaisissable?

La Comédie humaine, une et multiple, fournit un cadre adapté au projet d'écriture de l'insurrection. Sans prétendre que cette œuvre est autonome par rapport aux autres écrits de Balzac, je pense qu'elle permet une réflexion cohérente. C'est pourquoi je préfère ne pas aborder ici les textes politiques ou la correspondance qui ressortissent souvent d'autres logiques, tant les situations d'énonciation diffèrent¹.

Les quelques hypothèses que je propose s'inscrivent dans le cadre d'une recherche d'histoire. Un manque de familiarité avec les logiques d'écriture balzacienne ne me permet d'esquisser, tout au plus, qu'un parcours. C'est l'insurrection des 5 et 6 juin 1832, objet de ma recherche, qui m'a servi de point de départ. J'ai toutefois tâché d'élargir les perspectives en m'interrogeant sur d'autres moments insurrectionnels et sur l'idée d'insurrection dans *La Comédie humaine*, en mettant en relation l'écriture de Balzac et celle d'autres écrivains sensibles au même phénomène à peu près au même moment.

Vertiges de l'insurrection

L'insurrection est à Paris chose presque banale, au cours d'un XIX^e siècle qui se hérissé périodiquement de barricades, en particulier de 1827 à 1871². Entre les Trois Glorieuses de juillet 1830 et les deux journées d'avril 1834, les 5 et 6 juin 1832 sont l'un des nombreux épisodes de cette longue et chaotique histoire. C'est à l'issue des funérailles du général Lamarque, en fin d'après-midi du 5 juin, que les combats s'engagent vers le pont d'Austerlitz. Des centaines de barricades sont érigées à l'est et au centre de la capitale. Les forces de l'ordre, d'abord bousculées, reprennent l'initiative en soirée. L'armée reçoit le soutien de la garde nationale et reconquiert Paris dans la journée du 6 juin. Les ultimes résistances sont réduites en fin d'après-midi aux alentours du cloître Saint-Merry. Sur le pavé ou dans les immeubles gisent quelques centaines de cadavres³.

1. Les faits insurrectionnels décrits par Balzac dans ses lettres de 1848, débordantes d'aigreur, de haine et de terreur mêlées, ont ainsi bien peu à voir avec ceux qui apparaissent dans *La Comédie humaine*.

2. Sur cette question: Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, 522 p.

3. Pour davantage de détails sur cet événement et sur ses suites, on pourra se reporter à Thomas Bouchet, « Les 5 et 6 juin 1832. Expressions, traces, usages de l'événement », thèse de doctorat d'histoire, université de Bourgogne, 1997, 841 p. (voir la section « Généralités » de la bibliographie).

Rares sont les contemporains de l'événement capables – ou simplement désireux – de comprendre ce qui s'est effectivement passé. Un silence pesant tend à s'installer sur l'événement. Les faits sont en partie enveloppés de mystère et l'action fatale de l'oubli commence dès la fin des combats; en outre, des sentiments de rejet, de gêne ou de vertige sont aisément perceptibles. « Ne devrait-on pas, se demande un journaliste, chercher à ensevelir dans l'oubli la mémoire de ces deux sanglantes journées⁴? » Henri Heine confesse le 16 juin qu'il a « déjà écrit assez de bulletins douloureux sur ces deux déplorable journées pour [s']en épargner une nouvelle description⁵. » Beaucoup pensent comme eux que les 5 et 6 juin ne représentent qu'une débauche de violence aveugle et dépourvue de la moindre utilité. Les forces politiques du moment n'y trouvent pas leur compte. La monarchie de Juillet ne parvient pas à tirer parti de sa victoire car elle ne sait comment concilier ses deux valeurs fondatrices (liberté, ordre public); ses ennemis traditionnels, dépassés par l'événement, se désolidarisent d'insurgés dont personne ne cherche à saisir les identités et les motivations. Aussi, lorsque Balzac écrit à la fin des années 1830 et au début des années 1840 les ouvrages sur lesquels je me vais m'appuyer plus particulièrement (*Illusions perdues*, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *Les Employés*), le sillage des 5 et 6 juin 1832 est déjà très incertain.

La difficulté de saisir ou d'assumer l'événement trouve sa traduction dans l'écriture. Dans le feu des combats, seules émergent des bribes: « La lutte paraît encore engagée en ce moment, ou plutôt elle paraît commencée [*sic*] »; « Nous avons l'honneur de vous prévenir qu'à l'instant un groupe nombreux armé, se portait sur notre établissement avec l'intention de la piller [*sic*] »; « Les postes des barrières de Ménilmontant et du Combat ont été désarmées, hier soir par des républicains [*sic*] »⁶. Des récits pauvres et des analyses bancales caractérisent les jours, les semaines et les mois qui suivent⁷.

4. *La Sentinelle picarde*, 9 juin 1832.

5. Extrait d'un article envoyé à *La Gazette d'Augsbourg*. Document reproduit dans Henri Heine, *De la France*, Paris, Gallimard, 1994 [édition de Gerhard Höhn et Bodo Morawe], p. 169.

6. Respectivement: rapport du préfet de police Gisquet au ministre de la Guerre, 5 juin vers 17 heures; lettre d'armuriers au maire du VIII^e arrondissement, 5 juin vers 18 heures; rapport du commandant Raffé au ministre de la Guerre, 6 juin vers 9 heures.

7. Quelques exemples caractéristiques dans la presse de juin 1832 (*Le Moniteur universel*, *Le Journal des débats*, *Le Constitutionnel* ou *Le National*).

Le regard de Balzac

L'hétérogénéité et l'opacité des 5 et 6 juin les rendraient-ils rebelles à toute mise en mots? Balzac ne le pense pas. Se refusant à tenir l'événement insurrectionnel pour négligeable ou indicible, il incarne à sa manière un siècle attentif à se comprendre et à se saisir, jusqu'en ses tréfonds les plus obscurs. Il choisit ainsi d'écrire comme tels les désordres et discontinuités de l'événement. Plusieurs personnages de *La Comédie humaine* sont impliqués dans les combats des 5 et 6 juin 1832. Du côté des forces de l'ordre, il s'agit de Gouraud, de Phellion, d'Hannequin, de Mougin: quatre individus différents, quatre logiques distinctes. Le premier est général dans l'armée, le deuxième officier de la garde nationale, les deux autres simples gardes nationaux. Phellion est employé, Hannequin notaire, Mougin coiffeur. Gouraud et Mougin combattent avec détermination, Phellion la mort dans l'âme⁸. Aussi Balzac ne recherche-t-il pas l'illusion de la synthèse; il propose plutôt une approche plurielle, à hauteur d'individu, de sorte que l'existence même d'un camp des forces de l'ordre devient incertaine.

Le camp des insurgés échappe davantage encore. Leur profil n'émerge jamais de la fureur des combats. Ils combattent dans l'ombre et la défaite qu'ils essuient leur interdit gloire et reconnaissance; ils ne s'inscrivent pas dans le regard de leurs ennemis, des témoins, de l'écrivain. Un seul individu fait cependant exception: Michel Chrestien, fauché par une balle à Saint-Merry⁹. Représente-t-il à lui seul le monde des insurgés? Non, sans doute, laisse entendre Balzac. Il combat auprès des « républicains » de Saint-Merry sans être lui-même républicain. Il connaît une mort absurde, illogique, décalée.

Ce gai bohémien de l'intelligence, ce grand homme d'État, qui eût peut-être changé la face du monde, mourut au cloître Saint-Merry comme un simple soldat¹⁰.

8. Pour retrouver la trace de ces quatre personnages, mais aussi de ceux dont il sera question ensuite, je me suis en particulier référé à deux ouvrages: Fernand Lotte, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de La Comédie humaine*, Paris, Corti, 1952, XXXII-763 p.; « Index des personnages fictifs de *La Comédie humaine* », t. XII, 1981.

9. Quelques éléments d'appréciations dans Willi Jung, « Un type révolutionnaire: Michel Chrestien », *L'Année balzacienne*, 1990, p. 89-97.

10. *Illusions perdues*, t. V, p. 317.

L'événement et l'individu entrent ici en correspondance. L'engagement insurrectionnel confirme l'identité paradoxale du personnage, ce « marginal¹¹ », cet homme qui « n'existe pas¹² ».

L'indétermination des 5 et 6 juin 1832 tient aussi au mode d'exposition du lieu et du temps de l'événement. Balzac ne livre à aucun moment un récit linéaire des combats. Ils apparaissent souvent de manière inattendue, au détour d'une page, au prisme d'un personnage, au cours d'une conversation, en digression, en aparté. Voici par exemple le récit décalé de la mort de Michel Chrestien dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*: le jeune homme, passionnément amoureux de Diane, était depuis des années à l'affût d'occasions favorables pour la contempler de loin.

Depuis les affaires de Saint-Merry, raconte la princesse à Mme d'Espard, je ne l'ai plus revu: il y a péri. La veille des funérailles du général Lamarque je suis sortie à pied avec mon fils et mon républicain nous a suivis, tantôt derrière, tantôt devant nous, depuis la Madeleine jusqu'au passage des Panoramas où j'allais.¹³

Il n'est pas question pour Balzac de lisser l'événement. Aussi les 5 et 6 juin 1832 se réduisent-ils dans *La Comédie humaine* au seul épisode du cloître Saint-Merry. Les combats d'Austerlitz, de la place Maubert, du passage du Saumon ou de la place des Victoires n'ont pas leur place dans l'œuvre. L'extension spatiale ou la durée de l'insurrection n'apparaissent pas. Le lecteur en est réduit à ne saisir, au mieux, qu'un éclat d'événement aux multiples facettes, sans repères chronologiques sûrs, sans rationalité globale. Or, l'attention à de tels éclats rapproche peut-être plus les mots des faits qu'un désir d'homogénéisation toujours vain.

Faudra-t-il considérer alors que tout n'est que bruit et fureur les 5 et 6 juin 1832? Telle n'est pas la position du romancier. À une improbable logique globale il substitue une série de logiques partielles. La participation aux combats peut certes tenir à un jeu de coïncidences, de malentendus, de malchances. Certains combattants savent en revanche fort bien pourquoi ils prennent les armes. Jules Gouraud et les autres généraux qui donnent l'assaut à Saint-Merry sont « heureux de taper sur les péquins qui les avaient vexés depuis quinze ans¹⁴ ». Et c'est « la balle de quelque négociant » qui tue Michel

11. Nicole Mozet, « Temps historique et écriture romanesque », *L'Année balzacienne* 1990, p. 240.

12. Pierre Barbéris, *Mythes balzaciens*, Paris, Colin, 1972, p. 82.

13. *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, t. VI, p. 961.

14. Repéré par Fernand Lotte (*op. cit.*), dans *Pierrette*, t. IV, p. 161.

Chrestien¹⁵. La défense de l'ordre exprime une prise de position politique, économique, sociale; en filigrane s'y lisent la peur et le ressentiment.

Le sens de l'événement se construit aussi *a posteriori*. Aux logiques d'engagement se substituent alors des logiques d'usage. Instrumentalisée, l'insurrection est inscrite dans un ensemble de stratégies qui forment une des trames possibles de *La Comédie humaine*. La légion d'honneur vient récompenser les mérites de Jules Gouraud (grand cordon), de Léopold Hannequin et de Marius Mougin (chevaliers); ce dernier devient même capitaine dans la garde nationale¹⁶. L'épreuve des 5 et 6 juin 1832 est une étape marquante dans certaines carrières; les vainqueurs prennent la mesure des fidélités à récompenser et des hostilités à réduire.

Balzac décrit l'impact de l'événement au revers des habits, mais aussi sur les croix des cimetières ou dans les replis des consciences: l'insurrection creuse des fractures profondes. La tombe de Michel Chrestien en est probablement la meilleure preuve:

En vous promenant dans cet élégant cimetière, vous verrez un terrain acheté à perpétuité, où s'élève une tombe de gazon surmontée d'une croix en bois noir sur laquelle sont gravés en lettres rouges ces deux noms: MICHEL CHRESTIEN. C'est le seul monument qui soit dans ce style¹⁷.

À une période où le cimetière du Père-Lachaise se couvre de monuments funéraires lourds et massifs, chargés d'ornements et de fioritures, une croix simple et discrète peut sembler fragile¹⁸; et la distance est grande entre les bavardes nécrologies gravées sur la pierre et les quatre syllabes du nom de Michel Chrestien. Pourtant la fragilité du signe n'est qu'apparente. C'est l'amitié, c'est la fidélité à la mémoire du défunt qui ont permis l'achat d'un terrain à perpétuité; au milieu de tombes qui en définitive se ressemblent toutes, seule celle de Chrestien est vraiment identifiable.

15. *Illusions perdues*, t. V, p. 317.

16. C'est ce que rapporte Bixiou dans *Les Comédiens sans le savoir* (repris par Pierre Barbéris, *Mythes balzacien*, *op. cit.*, p. 256).

17. *Illusions perdues*, t. V, p. 320.

18. Le contraste est saisissant avec l'image du cimetière qui apparaît dans l'épisode des funérailles du banquier Dambreuse, vu par Flaubert (« Les tombes se levaient au milieu des arbres, colonnes brisées, pyramides, temples, dolmens, obélisques, caveaux étrusques à porte de bronze. » [...] (Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1982, p. 409 sq.)

Insurrections et insurrection dans *La Comédie humaine*

Dans *La Comédie humaine*, le travail d'écriture de l'insurrection ne porte pas uniquement sur les 5 et 6 juin 1832. Balzac évoque d'autres événements comparables. Tel est notamment le cas pour juillet 1830. À plusieurs reprises, les Trois Glorieuses sont décrites comme une insurrection, et plus rarement comme une révolution. À propos de la société d'Angoulême, le romancier évoque les « haines sourdes et profondes qui donnèrent une effroyable unanimité à l'insurrection de 1830, et détruisirent les éléments d'un durable état social en France ¹⁹. » Il explique ailleurs que « dans la lutte des quinze années où la batte de l'épigramme ouvrit la brèche par où passa l'insurrection, des Lupeaulx ne reçut jamais le moindre coup ²⁰. » Ailleurs encore (dans *La Rabouilleuse*), il glisse qu'« après l'insurrection de 1830, la France fut trop agitée pour avoir donné son attention à l'émeute des vigneronns d'Issoudun ²¹. »

Cette identification en décalage par rapport aux interprétations dominantes contribue sans doute à expliquer la quasi-absence des Trois Glorieuses dans l'œuvre de Balzac. Comme pour juin 1832, comme aussi pour avril 1834 (de cette insurrection, il n'est jamais directement question dans *La Comédie humaine*), un parti pris de ce genre signifie que l'insurrection est dans une large mesure un non-lieu. Certes, juillet 1830 se trouve à l'origine d'un ensemble de promotions ou de déclassements, d'inflexions dans des parcours individuels ²². C'est alors, par exemple, que Jules Gouraud devient colonel puis général. Mais le moment de l'événement, dans sa violence et son désordre mêlés, reste opaque. Comme le note Pierre Barbéris, sensible au paradoxe: « il est même curieux de constater que, au total, les combattants de Saint-Merry, avec Michel Chrestien, [...], ont plus de présence dans l'ensemble de l'œuvre que l'ensemble des combattants de 1830 ²³. »

Un semblable mouvement de mise à distance serait à mon avis repérable pour les insurrections vendéennes, même si l'Ouest et la capitale ont dans *La Comédie humaine* des statuts différents, même si Balzac n'aborde pas ces deux univers au même stade de son entreprise roma-

19. *Illusions perdues*, t. V, p. 152.

20. *Les Employés*, t. VII, p. 924.

21. *La Rabouilleuse*, t. IV, p. 359.

22. Indications fournies dans *L'Œuvre de Balzac*, A. Béguin et J. Ducourneau (éd.), Paris, Le Club français du livre, 1966, p. 329 sq.

23. Pierre Barbéris, *Mythes balzacien*s, op. cit., p. 88.

nesque. Car la question dépasse telle ou telle occurrence. À plusieurs reprises, le lecteur rencontre même des personnages dont la tendance à s'insurger est un trait de caractère. C'est de cas de Mme Madou (*César Birotteau*) ou bien de Catherine (*Les Paysans*):

Mme Madou déboucha, comme une insurrection du faubourg Saint-Antoine, sur les sept heures du soir à la porte du pauvre Birotteau, qu'elle ouvrit avec une excessive violence²⁴.

Image du Peuple, l'ardente et brune Catherine vomissait des insurrections par ses yeux d'un jaune clair, pénétrants et d'une insolence soldatesque. Elle tenait de son père une violence telle que toute la famille, excepté Tonsard, la craignait dans le cabaret²⁵.

Entre l'individu et la masse, entre Mme Madou et le faubourg Saint-Antoine, entre Catherine et le Peuple sont tissées de fines correspondances. Balzac indique l'existence d'un état d'esprit insurrectionnel qui prend ici la forme d'une fureur incontrôlable. Cet état d'esprit n'est du reste pas l'apanage des femmes. Voici du Bousquier, tel que Balzac le décrit dans *La Vieille Fille*: « abrupt, énergique, à manières larges et saccadées, à parole brève et rude, noir de ton, de chevelure, de regard, terrible en apparence, impuissant en réalité comme une insurrection²⁶ ». Fureur, donc, mais aussi impuissance; excès dans la vie sociale mais aussi dans l'action politique – du Bousquier « représentait bien la République » (*ibid.*), précise Balzac; sans doute l'insurrection dans les rues ou dans les cœurs représente-t-elle aux yeux de Balzac l'une de ces plaies vives dont le siècle ne sait se guérir.

Sand, Stendhal

Au cours de la monarchie de Juillet deux autres écrivains proposent des analyses qui ne sont pas sans rapports avec celles de Balzac. Sand et Stendhal tentent aussi, chacun à sa manière, de trouver dans l'écriture un mode d'expression adapté pour l'insurrection – en l'occurrence, les 5 et 6 juin 1832. Et tous deux réalisent une mise à distance de l'événement.

George Sand met en scène dans *Horace* une insurrection figée et désincarnée²⁷. Les affrontements de juin 1832 forment une courte

24. *César Birotteau*, t. VI, p. 265.

25. *Les Paysans*, t. IX, p. 207.

26. *La Vieille Fille*, t. IV, p. 830.

27. Edition utilisée: George Sand, *Horace*, Paris, Calmann-Lévy, 1880, 409 p. (1^{re} édition, 1842).

parenthèse dans l'intrigue qui mène le récit (les amours d'Horace et de Mme de Chailly). Malgré leur apparente violence, ils ne font aucun mort parmi les personnages majeurs du roman. Horace a quitté préventivement la capitale. Paul Arsène parvient à se traîner hors de la barricade avant l'assaut final et la femme qu'il aime lui prodigue soins et réconfort. Paul Laravinière, laissé pour mort au cloître Saint-Merry, réapparaît un an plus tard et raconte son aventure à ses amis médusés: grièvement blessé le 6 juin, il s'est blotti dans le confessionnal de l'église, un bon curé l'a soigné, puis il est parti pour une longue convalescence auprès de braves paysans auvergnats. Mais, s'il survit à l'insurrection abstraite de juin 1832, Laravinière meurt en mai 1839, « tout de bon, dans la rue, et le fusil à la main, à côté de Barbès ». De fait, selon Sand, cette tentative de coup d'état est une affaire autrement plus sérieuse que l'insurrection.

Dans *Lucien Leuwen*, les 5 et 6 juin 1832 sont un événement qu'il convient d'oublier aussi vite que possible. La phrase d'attaque du roman ne laisse pas de doute à ce sujet.

Lucien Leuwen avait été chassé de l'École polytechnique pour s'être allé promener mal à propos, un jour qu'il était consigné, ainsi que tous ses camarades: c'était à l'époque d'une des célèbres journées de juin, avril ou février 1832 ou 1834²⁸.

La référence à l'engagement des polytechniciens et des notes préparatoires du romancier montrent que la scène se déroule effectivement en juin 1832; mais ce qui importe ici, c'est que Stendhal s'ingénie à brouiller les pistes. Le flou étonnant qu'il laisse subsister fait de l'insurrection une erreur de jeunesse motivée par un déplorable esprit de sérieux et une ridicule intransigeance doctrinale. Au fil du roman, Lucien parvient à se dégager de cette expérience néfaste et il accède à une certaine forme de naturel. Son camarade Coffe, incapable d'en faire autant, continue pour sa part à ruminer son dépit des années durant²⁹.

**

28. Stendhal, *Lucien Leuwen*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, vol. 1, p. 95 (écrit en 1834-1835).

29. « Faute de calcul ridicule, surtout chez des mathématiciens: nous étions deux cent cinquante jeunes gens, le gouvernement nous a opposé 12000 paysans incapables du moindre raisonnement et que cette chaleur de sang qui anime tous les Français à l'aspect du danger fait d'excellents soldats. » (*ibid.*, vol. 2, p. 231; Folio, t. II, p. 208)

La démarche de Balzac, mais aussi celles de Sand ou de Stendhal témoignent dès lors d'un souci commun: saisir l'histoire de leur temps. Ils prennent place parmi ceux qui se livrent à la même époque à de semblables entreprises de déchiffrement. Mais contrairement aux historiens, aux journalistes, aux hommes politiques, ils ont le projet de trouver une expression adéquate pour la réalité qu'ils traquent. Ils cherchent des mots, un ton, un mode d'exposition adaptés. Comprendre, pour eux, ce n'est pas ordonner, clarifier, intégrer. Ils savent écrire la complexité de l'insurrection, irréductible à un sens unique.

Balzac est ainsi l'un de ceux qui contribuent à donner forme à cette catégorie d'événements dans la première moitié du XIX^e siècle. Son œuvre est un jalon important dans une longue histoire. Et c'est encore à la littérature qu'il revient de poursuivre l'entreprise: au milieu du Second Empire, Victor Hugo offre à son tour au lecteur de sonder, cette fois dans *Les Misérables*, les profondeurs vertigineuses des 5 et 6 juin 1832.

(Université de Bourgogne)

Nom: Lambrequin, prénom: Marie

Histoire et désir dans *Les Chouans*

par Franc Schuerewegen

Déshabillages

Le cadavre est nu. C'est la triste loi de la guerre. Quand un homme meurt, on lui prend tout. Chemise, bonnet, vareuse. Tout peut servir, car tout manque. Le dépouillement des morts est une pratique systématique dans *Les Chouans*, et on la trouve dans les deux camps.

Spectacle désolant. Partout où on va, ce sont des « soldats nus et sanglants » qui jonchent la terre (VIII, 1049). Cela a quelque chose d'obscène à la longue, ces nudités nous horripilent, nous avons envie que ça cesse, c'est vraiment, nous disons-nous, par trop déprimant. Nous appelons au secours, l'auteur nous entend. Veut-on échapper à la mort? Voici, justement, un moyen de lutter contre elle. Un moyen tout simple, à vrai dire. Il s'agit de rendre ses habits au cadavre, cela suffit, ici, pour le ressusciter.

Comment le savons-nous? Nous le savons à cause de Marie Lambrequin.

Commençons par rappeler cette histoire que Balzac raconte dans les toutes premières pages de son livre. Un homme est tué au combat de la Pèlerine. Quand les Bleus le déshabillent, ils découvrent qu'il est tatoué. Sur sa poitrine, ils distinguent un dessin de couleur bleuâtre

représentant un cœur enflammé. Au-dessous, ils peuvent lire un nom : « Marie Lambrequin », c'est le nom du mort (VIII, 940). Ce tatouage, explique Balzac, est un signe de ralliement. De son vivant, Marie Lambrequin fut membre de la « confrérie du Sacré-Cœur », congrégation secrète dont les initiés se croient promis à la vie éternelle. C'est-à-dire que la mort n'est pas une fin pour eux. Ils meurent, puis reviennent, ce sont donc des *revenants*.

Côté républicain, on n'est pas si crédule, à l'armée, on se veut cartésien : « Il s'est peint le gésier pour se reconnaître », lance en examinant la dépouille un des soldats de Hulot. Les Bleus se moquent, nous faisons comme eux. L'idée ne nous vient pas que nous pourrions aussi prendre la légende au sérieux.

Or, quelle n'est pas notre surprise quand nous retrouvons Marie Lambrequin cent pages plus loin dans le livre. Le mort « ressuscite », qui plus est : il ressuscite *habillé*. Il est vrai que sa résurrection s'explique en principe de manière rationnelle. C'est d'une erreur qu'il s'agit. C'est la protagoniste du roman, Marie de Verneuil, que les Chouans prennent à tort pour leur camarade assassiné dans la scène de rançonnement de l'usurier d'Orgemont (VIII, 1080). Histoire cocasse, en quelque sorte. Une femme est là, qu'on prend pour un homme, méprise facilitée par l'identité des prénoms : Marie et Marie, Marius et Maria, un peu, si on veut, comme il existe aussi, chez Balzac, Séraphî-tus et Séraphîta.

Mais si nous commençons par sourire, bien vite, nous ne rions plus. C'est que la légende dit vrai, ce sont les Bleus qui se trompent. Regardons bien Marie, la jeune femme, la vivante, quand elle revêt le linceul du fantôme, une tenue qui lui sied à merveille, il faut bien le dire. A-t-on jamais vu actrice plus convaincante ? A-t-on jamais eu plus peur ? Son apparence change, son corps est « plus léger ». La scène a « le caractère d'une vision », explique Balzac. Pire encore : Marie est devenue « un sujet d'effroi pour elle-même » (VIII, 1077). Tout cela n'est pas sans conséquences quant au sens que nous devons donner à ces pages. C'est une autre femme qui se présente à nous, est-ce encore une vraie femme ? Les bourreaux ne s'y trompent pas qui s'enfuient à toutes jambes, tremblants d'épouvante : c'est un spectre qu'ils ont vu, aucun doute là-dessus (VIII, 1084).

D'un buste l'autre

Ce n'est pas l'unique apparition du fantôme dans le livre. Nous retrouvons Marie Lambrequin au deuxième chapitre, au château de la Vivetière, juste avant le massacre ordonné par Montauran. Rappelons ce passage. Les Bleus ont reçu l'ordre d'accompagner « la citoyenne Verneuil » à la propriété du marquis où la compagnie devra passer la nuit. Au château, un dîner est offert en l'honneur des chefs républicains. À la fin du repas, une échauffourée a lieu. Mme du Gua, la terrible « jument de Charrette », se jette sur Marie de Verneuil afin de s'emparer d'une lettre que la jeune femme a cachée dans son sein. Balzac ne laisse subsister aucun doute quant aux vrais motifs de la terrible dame. Ce qu'elle veut, c'est se venger d'une concurrente, d'une « fille d'Opéra » qui lui a pris son amant (VIII, 1051). Nous lisons ceci :

Mme du Gua s'élança sur sa rivale avec la rapidité de l'éclair; elle brisa, dans son aveugle emportement, les faibles brandebourgs du spencer de la jeune fille surprise par cette soudaine irruption, viola d'une main brutale l'asile sacré où la lettre était cachée, déchira l'étoffe, les broderies, le corset, la chemise; puis elle profita de cette recherche pour assouvir sa jalousie, et sut froisser avec tant d'adresse et de fureur la gorge palpitante de sa rivale, qu'elle y laissa les traces sanglantes de ses ongles, en éprouvant un sombre plaisir à lui faire subir une si odieuse prostitution. (VIII, 1050)

La scène est étrange, troublante. C'est un Balzac voyeur que nous découvrons: montrez ce sein que j'ai envie de voir. Mais si le fantasme est en cause, c'est aussi du fantôme qu'il s'agit. Marie Lambrequin, en effet, rôde toujours. En somme, c'est lui qu'on déshabille une seconde fois dans le livre, c'est son tatouage que nous retrouvons. Ici encore, il est frappant de constater à quel point les deux destinées se ressemblent. D'une certaine manière, le fantôme et la femme ne font qu'un. La femme se *fantomise*, le fantôme se *féminise*. L'opération marche dans les deux sens, l'effet est chaque fois le même. Marie, l'héroïne, ne devrait pas survivre à l'affront qu'on lui a fait. En un sens, elle est morte déjà, morte de honte. Mais quand dix pages plus loin Mme du Gua vient se placer à la fenêtre afin de « voir le cadavre de Marie », c'est la vivante qu'elle aperçoit, s'enfuyant, habillée, dans une voiture: « Le voile de Mlle de Verneuil, emporté par le vent, flottait hors de la calèche » (VIII, 1060). Notons ce voile qui est emblématique de la victoire de Marie, nous pouvons dire aussi: de sa résurrection. Dans *Les Chouans*, la mort s'enfuit à la vue d'un morceau de textile.

« Lambrequin » : ce terme désigne anciennement une bande d'étoffe autour du cimier d'un casque. À l'évidence, Balzac n'a pas choisi ce nom par hasard. « Lambrequin », de la racine *lambeau* et du suffixe diminutif *-quin*, littéralement donc *petit lambeau*. Ce qui nous rappelle aussi que c'est un « lambeau » de son propre gilet que le marquis de Montauran garde à la main dans l'avant-dernière scène du livre, quand il essaie de retenir sa femme qui s'est revêtue de ses habits à lui, afin de tromper l'ennemi (VIII, 1209). C'est encore un écho de la scène de la Vivetière et, avec elle, de la scène qui la prépare: le dépouillement du Chouan, la mise à nu du tatouage, la découverte de la marque prouvant l'immortalité. Et il faut également se montrer attentif ici à la manière dont nous racontons cette scène quand on nous demande de la résumer: Marie, répondons-nous, se substitue à son *mari*. Calembour difficilement évitable dans le contexte présent. Le fantôme court toujours, il vient hanter jusqu'aux mots que nous lisons.

Arrive alors le moment de la fin car Marie, à son tour, doit mourir. Nous sortons nos mouchoirs, nous trouvons cela bien triste. Mais nous avons tort de pleurer. C'est que la jeune femme meurt habillée, comme l'homme qu'elle a épousé du reste: ce qui veut dire, dans le contexte de ce livre, qu'*elle ne meurt pas vraiment*. Une seconde chance lui est offerte dans un au-delà du livre auquel nous n'accédons pas mais dont nous voyons bien qu'il est en train de se mettre en place, alors même que l'intrigue se dénoue.

Nous nous rappelons le drame qu'évoquent ces pages ultimes. Un épais brouillard envahit les rues de Fougères, de profondes ténèbres s'interposent entre l'héroïne et ses assaillants: « Tonnerre de Dieu! » s'écrie Hulot, « jamais je n'ai vu moins clair qu'en ce moment à faire la ronde » (VIII, 1193). Le brouillard est annonciateur de la fin, c'est lui qui nous avertit que l'heure de la mort a sonné. Mais ce même motif a aussi une fonction exactement inverse. Le brouillard cache, recouvre, « protège », le mot est dans le texte (VIII, 1197). Et nous comprenons ce que Balzac cherche à nous dire: tout voile est bon à prendre, on peut s'habiller de brumes comme on peut se couvrir d'un manteau.

Brouillard: vêtue, armure, linceul, robe de fête, tunique d'acrobate aussi. Ce sont des « personnages aériens » que les Bleus aperçoivent en haut de la « tour de Papegaut » quand Marie s'y cache avec le marquis (VIII, 1187). Spectacle intermédiaire entre un exercice de haute voltige et la scène de l'Assomption. La Vierge (qui est aussi une habile trapéziste) monte au ciel, accompagnée des anges.

Ceci est-il une fin tragique? Pas vraiment, pensons-nous. Les forces de la vie l'emportent trop manifestement sur les forces de la mort. Marie ne meurt pas, elle réintègre son lieu d'origine. Là où elle va, c'est là qu'elle habite, dans ce lointain vapoureux où se retirent les personnages de fiction quand ils ont passé assez de temps en notre compagnie, quand ils ont envie d'être seuls, quand ils ont besoin de repos.

Visite à domicile

Changement de décor. Nous quittons la Bretagne et ses vallées nébuleuses pour nous rendre dans la capitale où nous frappons à la porte de l'écrivain. Le voici tout heureux, se frottant les mains en signe de contentement. Il vient de mettre le point final à son livre, il jubile intérieurement. L'auteur s'interroge pourtant. Ce qu'il a écrit, doit-il, ne doit-il pas le publier? Surtout: s'il le publie, faut-il que son nom figure en toutes lettres sur la page de titre de son livre? Ou devra-t-il plutôt se cacher derrière un pseudonyme comme il l'a toujours fait auparavant? S'il veut devenir célèbre (c'est son but), c'est bien son vrai nom qu'il devra afficher. Mais la publication n'est pas sans risques et l'écrivain le sait. Un livre publié est un livre qui circule, qui passe dans toutes les mains. Difficile de rester « propre » dans les circonstances données.

Le mieux est sans doute (c'est toujours l'auteur qui parle) de ne rien montrer à personne, de laisser dormir l'œuvre dans un tiroir, se tenir coi. Mais un écrivain qui n'écrit pas n'existe pas. L'œuvre ne peut rester simplement virtuelle, elle ne se distingue pas alors du désœuvrement. Il faut donc se rendre à l'évidence: si on cherche la gloire, si on veut « vivre dans la mémoire des hommes »¹, il faut accepter de mettre sa réputation en jeu. C'est-à-dire qu'il faut revêtir le costume du pitre, accepter d'être charlatan. Mais il est des saltimbanques honnêtes. L'homme de lettres à qui nous rendons visite se classe parmi eux.

Cette histoire édifiante, qui est une histoire vraie: c'est l'histoire de la genèse des *Chouans*, Balzac la raconte dans l'*Avertissement* du *Gars*, projet de préface resté inédit de son vivant et que nous connaissons grâce à

1. Phrase mise en exergue au manuscrit: « Il y a une incommensurable distance du siècle de l'esprit à l'époque où nous vivons; et nous avons vu passer tant de grands hommes oubliés qu'il faut entreprendre aujourd'hui quelque chose de monumental pour vivre dans la mémoire des hommes./Rivarol » (« *Avertissement* du *Gars* », Pléiade, t. VIII, p. 1668). Le texte de cette épigraphe n'a pas été retrouvé dans l'œuvre de Rivarol. Sans doute l'auteur est-il Balzac, pense L. Frappier-Mazur, auteur de la « Notice ». Nous pensons comme elle.

Pierre Abraham qui l'a publié pour la première fois en 1931². L'*Avertissement*, précisons-le, n'est pas une préface aux *Chouans*. Le roman entrepris, que Balzac songe encore à appeler *Le Gars*, n'y est évoqué que de manière assez rapide et encore vague. Rien à voir donc avec l'« Introduction » de 1829 qui, elle, est un commentaire sur le livre achevé: « En prenant le sujet de son ouvrage dans la partie la plus grave et aujourd'hui la plus délicate de l'histoire contemporaine », etc. (VIII, 879). Il n'empêche que les deux textes, le roman et l'*Avertissement*, sont liés et qu'on repense aux *Chouans* si on lit l'*Avertissement* après avoir lu le livre. En quelque sorte, les deux disent la même chose, seule la forme a changé. C'est-à-dire que Balzac commence par introduire sous la forme d'un exposé dogmatique ce qu'il préfère finalement nous dire sur le mode d'une fiction. L'*Avertissement* est donc, de ce point de vue, un avant-texte des *Chouans*.

J'essaie de le montrer ici.

Chose curieuse, dans ces pages inachevées où l'auteur exige une totale transparence: il faut dire son nom quand on publie un livre, personne n'est plus dupe d'un masque par le temps qui court, c'est un écrivain pseudonyme qui s'exprime. Ce n'est pas Balzac lui-même mais un certain « Victor Morillon », un *alter ego* donc, qui est ici présenté comme l'auteur du *Gars*. C'est que l'auteur de l'*Avertissement* reste fidèle à une habitude de jeunesse. Balzac s'avance masqué, il n'ose pas (encore) s'aventurer à visage découvert sur la place publique. Mais ce moment n'est plus très loin, nous ne le sentons que trop bien. Balzac écrit aussi ce texte pour se donner du courage. La théorie est déjà balzacienne, la pratique ne l'est pas encore³. Voici ce que dit l'auteur de 1828:

Le public a été tant de fois surpris par les pièges tendus à sa bonne foi par des auteurs dont l'amour-propre et la vanité croissent, chose difficile, aussitôt qu'il s'agit de livrer un nom à sa curiosité, que nous croyons bien mériter de lui en suivant une marche toute contraire. (VIII, 1669)

L'écrivain a donc à se nommer, c'est désormais pour lui l'unique choix possible. Mais il doit le faire intelligemment, évitant de brûler les étapes, s'offrant la protection nécessaire, vu les risques qu'il court. C'est qu'il lui faut en vérité un autre subterfuge qui remplace celui

2. *Créatures chez Balzac*, Gallimard, chap. III.

3. Sur le personnage de Victor Morillon, je me permets de renvoyer à mon livre *Balzac contre Balzac: les cartes du lecteur*. Paris, Toronto, SEDES, Paratexte, 1990, p. 105 et suiv. ainsi qu'à une étude plus récente: « Scories ou pourquoi il y a une œuvre là-dessous » dans *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES, 1998, p. 10 et suiv.

dont il s'était servi auparavant. C'est ce que disent les lignes suivantes qui, si nous avons lu *Les Chouans*, nous rappellent une histoire que nous connaissons :

S'il a pu exister quelque grâce dans le mystère dont un écrivain s'enveloppe, si le public a respecté son linceul comme le linceul d'un mort, tant de barbouilleurs ont usé du rideau qu'à cette heure il est sali, chiffonné et qu'il n'appartient plus qu'à un homme d'esprit de trouver une ruse nouvelle contre cette prostitution de la pensée qu'on nomme : la *publication*. (VIII, 1669)

Comment ne pas voir en effet que le roman est déjà là, présent en germe? Non seulement nous retrouvons la série textile dont nous savons l'importance qu'elle a dans *Les Chouans*: linceul, rideau, lambeau etc.; apparaît aussi ce terme de « prostitution » que Balzac utilise à deux reprises quand Marie de Verneuil est face à l'affreuse Mme du Gua. *Prostituere*, de pro-, « en avant » et de *statuere*, « placer »: c'est-à-dire placer en avant, rendre public, *publier*. Dans l'*Avertissement*, les deux termes sont synonymes. Sans doute le sont-ils aussi dans *Les Chouans*.

C'est bien là, me semble-t-il, la conclusion qui s'impose si on met côte à côte la scène de la Vivetière et ce commentaire sur la publication: ce qui arrive à Marie, quand sa chemise tombe, c'est ce qui arrive à l'écrivain, quand l'œuvre cesse d'être ce doux rêve qu'il se raconte à lui-même, quand la porte s'ouvre et qu'entre le flot des visiteurs. C'est ce passage à la publicité que l'auteur du *Gars* présente, à la manière du romancier, mais avant lui, comme un humiliant et honteux déshabillage:

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? Combien est plus ravissante et plus belle, la muse chaste dont les pieds délicats ne sont pas sortis de l'enceinte des cœurs! (VIII, 1670)

Ces « vierges » courant l'Europe nous font penser à la Vierge Marie. Et de la mère du Christ nous passons à l'héroïne des *Chouans*. Tout se tient, tout s'enchaîne. Tout est toujours lié à tout chez Balzac. *Marie* est le nom que l'auteur des *Chouans* donne à sa Muse: c'est *elle* qu'on agresse, c'est *son* corps qui est exhibé. C'est un événement éditorial et en quelque sorte *typographique* qui a lieu au château de la Vivetière quand « les beautés qu'une femme réserve à l'amour essuient tous les regards » (VIII, 1052). La preuve: la même phrase ou presque figure déjà dans l'*Avertissement* où Marie n'apparaît pas, où il s'agit exclusivement de l'écrivain, de ses affres, de son chagrin:

Les images qui ne devraient pas sortir de son âme, les tableaux au trait aussitôt effacés que dessinés [...] il les a décrits et en les exposant aux regards de tous il leur verra perdre [leur fleur virginale] (VIII, 1670).

Publication, prostitution, autoaccusation aussi. Car la Muse n'est pas la seule concernée dans cette affaire, il y va également de la personne de l'écrivain. Sans doute Balzac a-t-il mis beaucoup de lui-même dans le personnage de Marie. *Les Chouans* nous rappellent d'ailleurs fort utilement que ce prénom peut désigner à la fois un homme et une femme. On peut penser que c'est une des raisons pourquoi le romancier l'a choisi: *Elle, c'est lui*. Balzac a ici quelque chose de Flaubert écrivant *Madame Bovary* ⁴.

À qui s'adresse Balzac-Morillon quand à la fin de l'*Avertissement* il interpelle en ces termes, de façon mi-ironique, mi-pathétique, le livre qu'il a fait et les personnages qu'il y a fait vivre?

Au reste, allez où vous voudrez, filles de mon âme! je vous ai tant possédées que vous pouvez bien passer dans la circulation [...] (VIII, 1682)

Parmi ces belles infidèles se trouve à n'en pas douter la Marie des *Chouans*: « fille » naturelle du duc de Verneuil, « fille » née des rêves de son auteur, mais aussi: « fille » publique, achetée par l'État pour qu'elle lui livre un homme. Le roman, nous le savons, ne cesse d'exploiter ces différentes couches de sens. Mais le romancier n'a pas le privilège de ces ambiguïtés. La « fille » est d'abord un personnage de l'*Avertissement*. C'est là que tout commence. Et quand à la fin du fragment que nous lisons apparaît l'image de la *tulipe*, c'est encore aux *Chouans* et à leur héroïne que nous pensons (ce qu'on va lire est la suite du passage cité précédemment):

[...] vous êtes pour moi des feux d'artifices éteints! je vous abhorre! et semblable au Hollandais qui se décide à vendre ses tulipes, les plus belles resteront dans mon trésor. (*ibid.*)

Rapide digression sur les tulipes et la tulipomanie chez Balzac. Les commentateurs s'attardent rarement sur ce motif, ce qui est dommage. Bien avant Baudelaire ⁵, bien avant Dumas ⁶, bien avant que la tulipe devienne une sorte d'emblème de l'artificiel chez les écrivains de

4. Sur l'identification auteur-personnage dans les romans de jeunesse de Balzac. cf. ici même l'étude d'A.-M. Baron.

5. « Moi, j'ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dahlia bleu*! », « L'Invitation au voyage », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Pléiade, t. I, p. 301. Sur cette image, et ce qu'elle doit à, entre autres, La Bruyère, cf. G. Blin, « Les fleurs de l'impossible », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1967, p. 461 et suiv.

6. *La Tulipe noire*, 1851.

la fin du siècle ⁷, l'auteur de *La Comédie humaine* fait la part belle à cette métaphore dont il sait exploiter la richesse. Qu'on songe à *La Recherche de l'Absolu*, à toute une thématique florale qui parcourt *Illusions perdues*, à d'autres occurrences encore. La tulipe est une image passe-partout chez Balzac, on peut donc lui faire dire bien des choses: symbole de la monomanie dans *Le Cousin Pons*, de la quête de la pierre philosophale dans l'histoire de Balthazar Claës, des illusions de jeunesse chez l'auteur des *Marguerites*, etc. ⁸ Ici, la fleur figure à la fois l'espèce de transgression que commet l'écrivain en livrant son œuvre au public et la stratégie de réparation à laquelle il a recours pour limiter les dégâts: faisant en sorte que dans ce qu'il expose, tout ne soit pas également visible, que des plages d'opacité aient été prévues, des petits moments de rhabillage, pourrions-nous dire, qui ne font en somme que mieux nous tenir en haleine. Autre réflexe de voyeur: ce que nous ne voyons pas nous donne envie de *voir mieux*. Et pour que notre désir soit sans fin, pour que nous ne quittions pas le livre, l'écrivain se garde bien d'aller jusqu'à la nudité intégrale. Les plus belles tulipes, donc, resteront dans son trésor.

Tulipe, du turc *tülbend*, « turban ». C'est une autre piste à creuser. Imaginons ici l'auteur-tulipomane en despote oriental, surveillant jalousement ses créatures, les caressant d'une main amoureuse: quelques-unes pourront quitter le gynécée pour aller courir le vaste monde. Mais le jaloux créateur est bien décidé à garder pour lui seul la part la meilleure de son trésor. On pense au portrait de l'artiste en proxénète que Balzac publie dans *La Silhouette* en février 1830 et qui se lit fort bien à y réfléchir comme une sorte de suite à l'*Avertissement* de 1828 :

Or, pour l'homme plongé dans la sphère inconnue des choses qui n'existent pas pour le berger qui, en taillant une admirable figure de femme dans un morceau de bois, dit: « Je la découvre », pour les artistes enfin le monde extérieur n'est rien. Ils racontent toujours avec infidélité ce qu'ils ont vu dans le monde merveilleux de la pensée. Le Corrège s'est enivré du bonheur d'admirer sa madone étincelante de beautés lumineuses avant de la rendre. Il vous l'a livrée, sultan dédaigneux, après en avoir joui délicieusement. (*Œuvres diverses*, II, 712)

7. Cf. entre autres le poème en prose de Huysmans, « La Tulipe », 1882.

8. Nous retrouvons parmi le personnel de *La Recherche de l'Absolu* un « père Morillon ». Il ne s'agit sans doute pas d'un hasard. Sur le motif des tulipes dans ce roman, cf. la belle « Introduction » d'Éric Bordas à l'édition « Classiques de poche », 1999, p. 34-35. Rappelons aussi le sonnet sur « La Tulipe » écrit par Gautier et que Balzac attribue à Lucien de Rubempré, auteur des *Marguerites*, dans *Illusions perdues* (IV, 355).

Force est de l'admettre: on croit entendre parler Victor Morillon. C'est la même idée qui est formulée, ce sont les mêmes images qui réapparaissent: l'artiste-sultan rappelle l'auteur-tulipomane par turban interposé; nous retrouvons aussi une autre allusion à la Vierge: « madone étincelante »; sans doute y a-t-il quelque chose de Frenhofer dans le personnage du Corrège tel que l'évoque ici Balzac: la tulipe-madone n'est-elle pas tout d'abord un autre *chef-d'œuvre inconnu*? Notons encore que dans le récit de 1831, la *belle courtisane* peinte par Frenhofer s'appelle *Catherine Lescault*, que Marie de Verneuil se fait à plusieurs reprises traiter de « catin » (*cataud*) par ses adversaires ⁹, que dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac évoque aussi une autre image picturale représentant *sainte Marie L'Égyptienne* qui mena d'abord une vie de débauche mais qu'une vision a convertie. À l'évidence, le personnage de la courtisane rachetée par l'amour fascine Balzac. C'est parce qu'il se reconnaît en elle, parce que sur elle, sur cette autre tulipe, et que le public a piétinée, il projette ses inquiétudes et ses angoisses d'écrivain et d'artiste.

Épilogue: pour une Histoire excitante

Vautrin à Lucien dans les dernières pages d'*Illusions perdues*:

Vous ne me paraissez pas fort en histoire. Il y a deux Histoires: l'Histoire officielle, menteuse qu'on enseigne, l'Histoire *ad usum delphini*; puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une Histoire honteuse. (V, 695)

Pus loin, l'abbé revient à la charge sur le même ton:

N'avais-je pas raison de vous dire que l'HISTOIRE enseignée dans les collèges est une collection de dates et de faits, excessivement douteuse d'abord, mais sans la moindre portée? (V, 696)

Le *distinguo* importe. À vrai dire, il n'y a rien de plus capital chez Balzac. Qu'on se méfie de l'Histoire officielle qui ne fait que répéter ce que chacun sait. Qu'on se tourne vers l'Histoire *secrète* car c'est la seule qui compte vraiment. Mais si elle est secrète, objectons-nous, comment se fait-il qu'on puisse la raconter? Il faut voir alors la sorte de condition que Vautrin-Herrera met aux révélations qu'il va faire: il faut que son auditeur, Lucien, *désire* le récit qui va suivre, il faut que le jeune homme accepte de signer un *pacte* avec le narrateur-révélateur.

9. Entre autres: « Mille écus à qui m'apportera la tête de cette catin » (p. 1084).

Sinon, ajoute-t-il, cela ne marchera pas, les conditions d'énonciation ne seront pas bonnes, le message ne passera pas.

Balzac reprend la même analyse dans l'« Avant-propos » de 1842. Vautrin est donc de ce point de vue son porte-parole. À éviter avant tout: « les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires* » (I, 9). Ce que l'écrivain doit offrir à son public: l'histoire des mœurs, c'est-à-dire l'histoire honteuse, ce dont on ne parle guère, ce dont on ne parle (si on en parle) qu'en rougissant.

Notons ce fait important: ici encore une sorte de pacte semble avoir été prévu. La vérité vient *avec* le désir: sans désir, pas de vérité chez Balzac. Ce serait en effet se tromper sur l'essence de l'entreprise balzacienne que de voir en elle la recherche exclusive d'un certain type de *contenus*. Certes, le contenu importe mais il est lié à une forme. D'une certaine manière, c'est la forme qui fait le contenu: « J'ai mieux fait que l'historien, *je suis plus libre* », conclut fort justement l'auteur de l'« Avant-propos » (I, 14). Ce qui veut dire qu'il a pour lui les ressources de l'imaginaire mais aussi, chose bien plus importante encore, qu'il a le pouvoir de dire l'Histoire *autrement*, risquons ici l'adverbe: *érotiquement*. L'écrivain est l'homme qui sait rendre l'Histoire *excitante*, c'est son originalité, c'est sa force. Dans cet exercice, Balzac est passé maître. C'est bien pour cela que c'est lui, le plus fort.

La lecture de l'*Avertissement* du *Gars* et l'espèce de confirmation de cette lecture, sur un mode plus allégorique, qu'il faut lire dans *Les Chouans*, nous ont appris d'où il tient cette force: dans un roman, on n'*enseigne* pas l'Histoire, on la *dévoile*, graduellement, et en se gardant bien d'aller jusqu'au bout, ce serait tuer le désir. S'il est permis de paraphraser une phrase trop célèbre de Roland Barthes, phrase dont nous détournons évidemment le sens: chez Balzac, *la vérité est là où le vêtement bâille*. C'est ce que nous apprend l'étrange histoire de Marie Lambrequin.

(Universités de Nimègue et d'Anvers)

Violence et histoire: exercices du pouvoir royal absolu dans l'œuvre balzacienne

par Christine Marcandier-Colard

« Vous voyez bien que vous ne connaissez pas votre histoire de France ¹ » déclare l'abbé Carlos Herrera à Lucien de Rubempré au dénouement d'*Illusions perdues*, donnant à son discours la forme d'un « petit cours d'histoire » (697) cynique, appuyé sur de « célèbres exemples » et distinguant « deux Histoires: l'Histoire officielle, menteuse, qu'on enseigne, l'Histoire *ad usum delphini*; puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une Histoire honteuse » (695), reposant sur un usage de la violence au nom de la raison d'État ou d'intérêts plus privés. « Tous les grands hommes sont des monstres » (696), poursuit Vautrin, citant le cardinal de Richelieu et les Médicis à l'appui de sa démonstration. Selon lui, Lucien est « dans la situation des Médicis, de Richelieu, de Napoléon au début de leur ambition. Ces gens-là [...] ont estimé leur avenir au prix de l'ingratitude, de la trahison, et des contradictions les plus violentes. Il faut tout oser pour tout avoir » (702). Tout homme voulant conquérir la société et en connaître les lois se doit de ne pas voir dans l'Histoire « une collection de dates et de faits, excessivement douteuse » (696) mais de « cherch[er] dans l'Histoire les causes humaines des événements » afin d'en « tir[er] des préceptes pour [sa] conduite » (696). Vautrin déduit enfin une loi de son étude non offi-

1. *Illusions perdues*, t. V, p. 696.

cielle de l'Histoire: les hommes ne sont que des « instruments », tout doit être sacrifié à la « puissance », les véritables hommes de pouvoir ne s'embarrassent d'aucun sentiment vertueux, à l'image de Charles VII qui sacrifia tant Jeanne d'Arc que Jacques Cœur à sa reconquête du territoire français, ou du « dernier demi-dieu de la France » (697), Napoléon, s'appuyant sur la même ingratitude pour asseoir sa puissance. Balzac le souligne à travers les réactions de Lucien, les leçons de Vautrin peuvent apparaître comme des « sarcasmes historiques » (699). Et si elles ne sont pas directement attribuables à Balzac ², elles sont pourtant représentatives du mode balzacien d'interrogation de l'Histoire – son intelligibilité passant par le roman ³ – et semblent correspondre à une idée force de son œuvre, selon laquelle « au-dessus de la loi civile, est la loi politique » (699), ou, comme l'annonce clairement l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, « pour les rois, pour les hommes d'État, il y a, comme l'a dit Napoléon, une petite et une grande morale ⁴ ».

La royauté du crime: la violence dans l'Histoire

L'ensemble complexe et polyphonique de *La Comédie humaine* peut en effet être considéré comme une interrogation, dans et par le roman, sur le pouvoir absolu – qu'il soit politique, domestique, social, amoureux ou artistique – et comme une mise en scène de sa conquête, de son exercice, de l'énergie qu'il suppose, des excès auxquels il peut

2. On ne peut assimiler Vautrin à son auteur, comme le montre Françoise van Rossum-Guyon dans son article « Vautrin ou l'anti-Mentor » (*Équinoxe*, n° 11, printemps 1994). Cependant, nous rejoignons les analyses de Curtius, selon lequel Vautrin est le « portrait » distancié de Balzac, « esquissé par la main de son démon » ou celles de Pierre Laforgue, montrant que, du fait de son statut de double exclu, tant sexuel que social, Vautrin « tient sur la société le discours le plus éclairant qui soit », dynamite lois, normes et conventions, et par là même construit un système historique, politique et social proche, dans sa méthode comme dans ses conclusions, de celui du Balzac historien: aller au-delà des vérités admises pour fonder un sens nouveau. À travers Vautrin, Balzac procède à « un puissant effort de mise en perspective du social et du politique » et nous met « en présence d'une pensée extrémiste et d'une marginalité totale, qui se constitue dans un écart absolu par rapport à la norme sociale et éthique, mais qui, par cela même, arrive à refonder philosophiquement une théorie politique cohérente » (E.-R. Curtius, *Balzac*, trad. Fr. d'H. Jourdan, Grasset, 1933, p. 162 et P. Laforgue, *L'Éros romantique*, P.U.F., « Littératures modernes », 1998, p. 64 et 24).

3. Pierre Laforgue l'a montré dans son analyse de *L'Éros romantique*: « le roman parvient à énoncer la vérité de l'histoire parce qu'il est fiction. La fiction est ce qui permet de recomposer la réalité, de promouvoir une logique et un sens au sein de la diversité de l'événementiel » (*ibid.*, p. 61). Sur ce sujet nous renvoyons également à l'Introduction du Colloque de Cerisy, *Balzac, l'invention du roman*, par Claude Duchet et Jacques Neefs, interrogeant la valeur interprétative et critique de la forme romanesque (Belfond, 1982, p. 11-14).

4. « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, t. 1, p. 15.

conduire et surtout de la nécessité de recourir aux moyens les plus machiavéliques pour détenir, et conserver, une réelle *puissance*. Malgré une apparente synonymie des termes, relevée par Bernard Guyon⁵, dans le domaine politique, Balzac distingue en effet pouvoir et puissance: la puissance, à l'inverse du pouvoir ou du trône, ne se transmet pas par la filiation, bien souvent elle impose d'aller contre la morale et la justice communes et s'exerce par la violence et le meurtre, et le pouvoir n'est rien sans puissance d'action et d'exercice. Balzac entretient donc un rapport particulier avec l'Histoire de France, élisant l'Histoire « honteuse » comme sujet de prédilection de ses romans, choisissant comme « lanterne magique⁶ », comme il l'écrit dans *Clotilde de Lusignan*, la peinture historique des mœurs, appariant histoire événementielle et vie privée, à la manière de Sade dans *L'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, de Stendhal dans les *Chroniques italiennes* ou de Dumas dans sa peinture des *Crimes célèbres* ou d'un Néron tyran et assassin dans *Acté*. Pour les écrivains romantiques, puisant la beauté dans la violence, l'Histoire est support d'une esthétique romanesque comme d'une théorie politique. Ainsi Balzac élit un certain type de souverains et d'hommes de pouvoir parmi la lignée des rois de France et définit par ce biais tant son rôle d'historien, qu'une vision politique, sociale et esthétique de la force, de l'énergie et de la violence. Le personnage de Calvin, qui est avec Robespierre, un des modèles du pouvoir « cruel » et « absolu », appuyé sur la terreur, le résume en une formule frappante: « Les idées ne poussent qu'arrosées avec du sang!⁷ ». La puissance est liée à la hache, à la guillotine, à toutes formes de mises à mort. Ainsi Calvin, comme Louis XI, Catherine de Médicis ou Robespierre, entre autres exemples, firent trancher des têtes.

Il est ainsi dans l'œuvre balzacienne des rois choisis parmi la royauté française, à travers une filiation particulière qui ne suit pas les lois de la généalogie mais plutôt celles d'un héritage intellectuel ou métaphysique: « Moïse, Sylla, Louis XI, Richelieu, Robespierre et Napoléon sont peut-être un même homme qui reparaît à travers les

5. Bernard Guyon a montré que les termes État, Nation, Pouvoir et Prince sont pour Balzac « équivalents » (*La Pensée politique et sociale de Balzac*, Armand Colin, 1947, nouv. éd. 1967, p. 699). Sans nier cette analyse, il nous semble que Balzac distingue, sinon dans les mots employés, du moins dans leur portée et leur contexte, les notions de pouvoir et de puissance.

6. *Clotilde de Lusignan, ou le Beau Juif* (II, 13), *Premiers romans*, éd. établie par André Lorant, Robert Laffont, « Bouquins », tome I, 1999, p. 645.

7. *Sur Catherine de Médicis*, t. XI, p. 348.

civilisations comme une comète dans le ciel⁸ ». *L'Essai sur la situation du parti royaliste* repose sur cette idée: « Louis IX, Louis XI, Richelieu, Louis XIV, Napoléon, ne sont que la même pensée humaine, armée des diverses puissances mises par les événements dans leur époque et concrétées par leur génie⁹ ». Cette filiation se retrouve de fait dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne, qui privilégie en effet certaines figures royales: Louis XI, François I^{er}, Catherine de Médicis, Louis XVIII, ainsi qu'un certain nombre d'hommes de pouvoir, Richelieu, Talleyrand, Napoléon. À travers ces génies du pouvoir qui ne sont certes pas des figures royales, qui ne détiennent pas leur pouvoir de Dieu, tel Napoléon, l'on comprend que le pouvoir politique n'est pas seulement l'exercice de l'*auctoritas*, d'un pouvoir spirituel, il est surtout *potestas*, puissance temporelle, il est une dynamique, associant objectifs et moyens, ruse et stratégie, il est un exercice de la force, ambivalent, puissance des contraires, celle de faire le bien comme de donner la mort. En somme, le pouvoir est tout entier pris dans une dichotomie essentielle, entre *potentia* (ce que l'homme d'État est capable de faire) et *potestas* (ce qu'il lui est permis de faire): les grandes figures du pouvoir de l'œuvre balzacienne savent jouer de cette contradiction apparente, ils ont perçu que la violence joue dans l'Histoire un rôle tout à la fois fondateur et permanent – grande leçon de la Révolution française dont Balzac donne la prescience à Catherine de Médicis¹⁰ – et ils élaborent une économie de la puissance qui ne se résout pas à l'application intempestive de la force mais peut être définie comme une véritable stratégie de la violence et du crime, et de leur caractère instrumental¹¹. Le véritable souverain dispose, à l'image de Dieu, d'un pouvoir absolu, il a droit de vie et de mort sur ses sujets, en un mot son pouvoir ne se détient pas, il s'exerce¹². C'est en ce sens

8. *La Peau de chagrin*, t. X, p. 99. On retrouve cette idée d'une « filiation » de « terribles » « organisations vastes, qui résument toutes les forces humaines » dans la lettre d'adieu de Lucien à Vautrin. Ces « êtres mystérieux » peuvent être, « quand Dieu le veut », « Moïse, Attila, Charlemagne, Mahomet ou Napoléon », mais parfois « ils ne sont plus que Pugatcheff, Robespierre, Louvel et l'abbé Carlos Herrera ». Selon Lucien, « dans la bonne voie », l'abbé, « grandiose statue du mal et de la corruption » eût pu être « plus que Ximenès, plus que Richelieu » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, t. VI, p. 819-820).

9. «Essai sur la situation du parti royaliste», article paru dans *Le Rénovateur* en deux livraisons, 26 mai et 2 juin 1832, *OD*, t. II, p. 1049.

10. Pour une étude conjointe de la Saint-Barthélemy et de la Révolution française, nous renvoyons au numéro de septembre-octobre de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* qui lui est consacré. – et en particulier à l'Introduction de Jacques Bailbé (p. 771-777) et à l'article de Claude Duchet, « La Saint-Barthélemy: de la scène historique au drame romantique » (p. 845-851) –, à l'article de Michel Delon, « La Saint-Barthélemy et la Terreur chez Mme de Staël et les historiens du XIX^e siècle » (*Romantisme*, n° 31, 1981, p. 49-62), ainsi qu'aux analyses de Pierre Laforgue (*L'Éros romantique*, *op. cit.*, p. 59 et suivantes).

que l'on peut comprendre le goût du Balzac historien pour des périodes troublées, perceptible dès *L'Héritière de Birague* (1822). Ces moments de luttes intestines permettent en effet au souverain de donner la pleine mesure de sa *dunamis*, de sa puissance, où s'exerce l'acte, l'*energeia*. En ces temps de troubles, l'exercice du pouvoir royal passe par le crime: non seulement par des meurtres commandités, des assassinats politiques mais aussi par un certain exercice de la sexualité, par une soif de « menuz plaisirs ¹³ », répondant à la loi appariant sexe et violence énoncée dans *La Fille aux yeux d'or*: « la volupté mène à la férocité ¹⁴ ». Ainsi, Louis XI dans les *Contes drolatiques* ¹⁵, « n'avoit espargne » de « faire couper la teste à ses amis ou de les punir » et, entre deux sentences de mort, joue quelques farces tragiques, dont celle de la vieille fille et du pendu. Mais, ironise Balzac soulignant la bonhomie du roi, « toujours sa vengeance fut justice ¹⁶ »! Sexualité et crime relèvent de la même volonté de puissance absolue liée à l'instinct et à l'énergie, comme le montre la grande figure de Sardana-pale, entre Histoire et légende, qui allie droit de vie ou de mort et immense puissance de plaisir. Dans *La Fille aux yeux d'or*, Balzac compare ainsi Henri de Marsay, roi par métaphore, « affamé de voluptés nouvelles » et « qui avait en main un sceptre plus puissant que ne l'est celui des rois modernes presque tous bridés par des lois dans leurs moindres volontés » à « ce roi d'Orient qui demandait qu'on lui créât de nouveaux plaisirs, soit horrible dont les plus grandes âmes sont saisies ¹⁷ ». Les *Contes drolatiques*, interrogation parodique et subversive de l'Histoire ¹⁸, mettent ainsi en scène un Louis XI inédit, con-

11. Anne-Marie Baron le montre à propos de *Sur Catherine de Médicis*: « Balzac entend, quant à lui, rétablir la vérité historique et ainsi se démarquer de l'opinion publique qui fit de cette reine un monstre ayant ordonné de sang-froid le massacre de la Saint-Barthélemy, dans lequel il voit, lui, un acte politique majeur » (*Balzac ou l'auguste mensonge*, Nathan, « Le Texte à l'œuvre », 1998, p. 76). Écrire l'Histoire ne revient pas à nier le crime mais au contraire à le placer au centre de la perspective politique et esthétique du roman pour en interpréter la portée.

12. Michel Butor, commentant *Sur Catherine de Médicis*, écrit: « il est indispensable [à la royauté], si elle est royauté, de commettre ce que nous considérons comme des excès ». Balzac en effet « a le sentiment que tout gouvernement, quel qu'il soit, ne peut subsister qu'avec une certaine part de crime, et que, criminel pour criminel, mieux vaut un roi qu'un autre » (*Le Marchand et le génie, Improvisations sur Balzac*, I, Éd. de la Différence, « Les Essais », 1998, p. 328).

13. «Les Joyculsetez du roy Loys le unziesme», *Les Cent contes drolatiques*, OD, t. I, 1990, p. 89.

14. *La Fille aux yeux d'or*, t. V, p. 1097.

15. Nicole Mozet et Roland Chollet, dans la *Notice des Cent Contes drolatiques*, ont montré que « le Louis XI des *Contes drolatiques*, d'une façon encore plus radicale que celui de *Maître Cornélius*, qui est lui aussi un texte de 1831, est un souverain à la fois redoutable et dérisoire dont les caprices bouleversent les notions du bien et du mal [...], [qui] possède à la fois l'argent et le droit de vie et de mort sur ses sujets. Aussi ne se fait-il pas faute d'en abuser [...] » (*op. cit.*, p. 1125-1126).

16. «Les Joyculsetez du roy Loys le unziesme», *Les Cent contes drolatiques*, *ibid.*, p. 87.

traire à sa légende sévère, qui n'est pas un « sournois » mais un « bonhomme Roy » « d'un naturel comique et facétieux ¹⁹ », et un François I^{er} jouant de sa puissance pour satisfaire ses plaisirs et déclarant lui-même qu'il « avoyt renom d'estre, luy Roy, ung des pluz grands paillardz de France ²⁰ ». Dans ces *Contes* comme dans la majorité de ses romans, Balzac définit une histoire non officielle, aux « enseignements aussi majestueux, moins ennuyeux, plus pénétrants peut-être que ceux de la Clio classique ²¹ », un pouvoir à la fois redoutable et capricieux qui bouleverse la morale commune ainsi que la représentation traditionnelle de la royauté.

Pouvoirs de la violence

Ainsi, Balzac historien nous fait pénétrer dans le secret des cabinets et des alcôves, en un programme qu'il annonce ironiquement dès *Clotilde de Lusignan*:

Chaque jour l'on nous retrace des scènes de la vie humaine; mais rarement on nous offre des scènes de la vie de ces grandes masses que l'on nomme nations, et de ces rois qui les conduisent bien ou mal. Ces demi-dieux s'enveloppent d'une toile d'opéra, sur laquelle sont imprimées les lois de lèse-majesté... Cette toile est comme le voile de plomb qui couvre l'avenir, en la levant on s'attire des chagrins: moi qui suis un vrai sans-souci, je brave le courroux [...] car, je vais essayer de remplir la lacune des histoires, quant aux secrets de l'intérieur des conseils des rois, et je vous introduis sans façon, et sans pudeur aucune, dans le cabinet du roi de Chypre; en déclarant, que je regarde cette scène comme le type, prototype, architype de toutes celles qui se sont passées, qui se passent et se passeront dans le cabinet des rois morts, vivants et à naître ²².

17. *La Fille aux yeux d'or*, t. V, p. 1085. L'ensemble de cette page assimile le « pouvoir » du personnage à celui d'un roi, jusque dans ses inflexibles arrêts de mort. Voir l'étude de P. Laforgue sur *La Fille aux yeux d'or* dans *L'Éros romantique*, roman analysé sous l'angle du rapport entre pouvoir et plaisir (*op. cit.*, p. 190 à 192). Pour une étude plus générale de ce rapport dans l'œuvre balzacienne, voir Moïse Le Yaouanc, « Le Plaisir dans les récits balzaciens », *L'Année Balzacienne 1972 et 1973*, p. 275 à 308 et 201 et 233, en particulier p. 212 et suivantes.

18. Nous suivons ici les analyses remarquables de Nicole Mozet et Roland Chollet: « aussi les *Contes drolatiques*, ne serait-ce que par la langue, sont-ils une parodie de récit historique et c'est en cela qu'ils constituent une véritable interrogation sur l'histoire » (Notice des *Cent contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 1125).

19. « Les Joyeusetez du roy Loys le unziesme », *Les Cent contes drolatiques*, *ibid.*, p. 87 et 89.

20. « Le Jeusne de François I^{er} », *ibid.*, p. 177.

21. *Avertissement du Gars*, *Les Chouans, Le Roman noir de la Révolution*, Nathan, « Complexe », 1997, p. 471, *Pléiade*, t. VIII, p. 1680.

22. *Clotilde de Lusignan* (II, 13), *Premiers romans*, *op. cit.*, I, p. 644-645.

En tout état de cause, la volonté de Balzac est de « soulever la toile » et de donner au roman une valeur interprétative et critique face à l'Histoire. *La Comédie humaine*, dans son aspect historique, est une visite des dessous de l'Histoire, au nom de la vérité. Or dans la chronologie balzacienne, comme dans la palingénésie ballanchienne, une rivalité meurtrière est à l'origine de l'Histoire. Ballanche l'écrit dans *La Vision d'Hebal* (1831), un meurtre, une lutte fratricide sont à la source de toutes les civilisations et de toutes les royautés²³, Balzac le met en scène à travers les luttes toujours renouvelées de deux factions autour du trône de France, « des discordes royales, des débats de la féodalité », « des systèmes royal et féodal aux prises²⁴ » ou le combat sanglant du catholicisme et du calvinisme « pendant la période la plus passionnée de notre histoire²⁵ ». Le grand roi est celui qui sait contenir les partis par la force ou par la ruse – que Balzac réunit en une qualité héritée de Machiavel, « l'arme la plus dangereuse, mais la plus certaine de la politique, l'adresse²⁶ ». Ainsi Louis XI, tel que Balzac le dépeint dans les premières pages de *L'Excommunié*, « monarque terrible » qui sut mettre fin à un « siècle de malheur », et « en abattant l'orgueil des grands feudataires de la Couronne sous un sombre despotisme ferma les plus vives plaies de la Monarchie et sut créer un royaume aux rois de France²⁷ ».

Cependant Balzac ne rend pas toute violence légitime. Il condamne ainsi fermement le règne de Charles VI, cadre temporel de *L'Excommunié*, où « l'autorité du roi était méconnue partout », « tout était confusion et pillage. Les meurtres, l'inceste, l'incendie, les crimes en tout genre étaient familiers²⁸ ». Dans l'Histoire, en politique, il est

23. « Toute origine remonte à des enfants exposés, à des meurtres, à des fratricides : emblème primitif de la violence de l'état social » (Ballanche, *La Vision d'Hebal*, Genève, Droz, Paris, Minard, « Textes littéraires français », 1969, p. 171-172).

24. *Avertissement du Gars* (1828), *Les Chouans, op. cit.*, p. 471; Pléiade, t. VIII, p. 1680.

25. *Illusions perdues*, t. V, p. 313.

26. *Sur Catherine de Médicis*, t. XI, p. 170.

27. *L'Excommunié, OD*, II, p. 307. Charles VI, atteint de démence, affaiblit la monarchie, laissant libre cours aux factions : « alors commença cette lutte, la cause des malheurs de la France pendant un siècle environ, car alors arrivèrent au pouvoir deux hommes dont les débats, la haine, les vertus et les vices furent fatals à la paix publique et élevèrent ces fameuses querelles des Armagnacs et des Bourguignons qui n'ont fini que sous le fer des bourreaux de Louis XI » (*ibid.*, p. 312). Ces deux hommes offrent une définition par contraste du pouvoir. Le duc d'Orléans, dont l'autorité ne sert que les plaisirs, ne voyait « dans le pouvoir qu'un moyen de battre monnaie ». Le duc de Bourgogne, au contraire, « homme de guerre et profond politique » aurait « certainement fait l'un des rois les plus illustres de la France ». Il « n'aimait l'autorité que pour gouverner seul et despotiquement » et « aurait ordonné par politique un massacre où son cousin aurait pardonné » (*ibid.*, p. 313 et 314). Dans *L'Excommunié*, le pouvoir est ainsi défini par des couples antithétiques : Charles VI et Louis XI, les ducs d'Orléans et de Bourgogne.

pour Balzac des crimes utiles comme des atrocités injustifiées, selon les causes et les actions. Toute violence n'est pas légitimée, elle doit, pour acquérir le statut de morale supérieure, être au service d'un ordre et d'une puissance, un pouvoir fort permettant de lutter contre l'anarchie et la confusion.

Catherine de Médicis ou la « passion » du pouvoir

L'exemple le plus éclatant de cette puissance royale dans *La Comédie humaine* est sans conteste celui de Catherine de Médicis, à laquelle Balzac accorde une place privilégiée tant dans l'Histoire que dans son œuvre, puisqu'elle est le seul personnage historique éponyme de ses romans et l'un des rares à ne pas apparaître au titre de simple référence ou dans le strict cadre des paratextes ou des seuils introductifs des romans. « Aussi, pour qui creuse l'histoire du seizième siècle en France, la figure de Catherine de Médicis apparaît-elle comme celle d'un grand roi ²⁹ ». Celle-ci a perçu en son temps ce qui perd la royauté en 1840, les luttes et les divisions. Son pouvoir est une synthèse du savoir et du vouloir ³⁰. Elle a su, « obligée de combattre une hérésie prête à dévorer la monarchie », conquérir un pouvoir royal fort et elle a compris le rôle de la violence dans l'Histoire, comme le souligne Balzac dès l'*Introduction* du roman, véritable traité politique:

Pouvait-on triompher autrement que par la ruse? Toute la question est là. Quant à la violence, ce moyen touche à l'un des points les plus controversés de la politique [...]. Tout pouvoir, légitime ou illégitime, doit se défendre quand il est attaqué; mais, chose étrange, là où le peuple est héroïque dans sa victoire sur la noblesse, le pouvoir passe pour assassin dans son combat avec le peuple. [...] Les massacres de la Révolution répondent aux massacres de la Saint-Barthélemy. Le peuple devenu roi a fait contre la noblesse et le Roi ce que le Roi et la noblesse ont fait contre les insurgés du seizième siècle. [...] Le pouvoir est une conspiration permanente. On admire les maximes antisociales que publient d'audacieux écrivains, pourquoi donc la défaveur qui s'attache en France aux vérités sociales quand elles sont hardiment proclamées? Cette question explique à elle seule toutes les erreurs historiques (170-171).

28. *Ibid.*, p. 308. Cf. également p. 416.

29. *Sur Catherine de Médicis*, t. XI, p. 170.

30. On peut en ce sens la rapprocher de l'analyse que Per Nykrog consacre à Napoléon peint par Balzac – « la grandeur du grand capitaine tient à sa capacité de (*pré*)voir ce qui n'est pas (*pré*)visible, de savoir *deviner* ce qui sera, [...] sa précéllence lui vient d'un don (quasi *divin*) pour être divin » – et à l'attrait de l'auteur de *La Comédie humaine* pour « cette faculté indéfinissable – la voyance plutôt que la clairvoyance » (« La Révélation de la société invisible chez Balzac », *Balzac et Les Parents pauvres*, études réunies et présentées par F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode, CDU et SEDES réunis, 1981, p. 11. Dans ce volume, nous renvoyons plus particulièrement à l'article de L. Frappier-Mazur, « Le discours du pouvoir dans *Le Cousin Pons* »).

La grandeur de reine de Catherine de Médicis naît de sa force dans la lutte, de la puissance déployée pour sauver « les monarchies, la religion, le pouvoir ébranlés » (172). Balzac exprime à travers ce personnage sa vision de l'Histoire, fait de la Révolution et de la décollation du roi (évoquée dans cette même page) le centre de sa réflexion tant historique que politique, selon une conception de la violence proche de celle de Maistre, lisant le passé à la lumière du présent, du sang révolutionnaire. Définir le pouvoir royal, à travers des tableaux contemporains comme historiques, est ainsi pour Balzac le moyen de « ramener notre pays » vers le principe monarchique, tâche de « tout écrivain de bon sens », au risque même d'« être regardé comme un esprit rétrograde ». Mais Balzac ajoute qu'il préfère se « rang[er] du côté de Bossuet ou de Bonald, au lieu d'aller avec les novateurs modernes³¹ ». Le recours à l'Histoire est pour Balzac un éclairage, le roman historique un discours sur le présent. Il ne répond donc pas seulement à un goût de l'anecdote piquante ou à une volonté de dévoiler des scènes de la vie privée des Grands de ce monde, même si ces deux éléments entrent dans la définition du roman historique balzacien. Il s'agit plutôt d'une réflexion sur la royauté, la monarchie, qui passe par la recherche des causes de sa chute et des raisons de sa restauration difficile³². Comme l'écrit Balzac dans *La Duchesse de Langeais*, dans les fameuses pages consacrées au Faubourg Saint-Germain³³, recourir au passé aide à comprendre le présent et surtout à percevoir l'avenir. Le roman historique permet une telle approche réflexive puisque tout ce qui est pour le lecteur et l'écrivain de l'ordre du connu, du futur antérieur est pour le personnage de l'ordre de l'aventure au sens étymologique du terme, *ce qui reste à venir*³⁴. Ainsi l'avenir perce sous la forme de prédictions, d'un don de seconde vue

31. *Avant-Propos de La Comédie humaine*, t. I, p. 13. Pierre Barbéris a montré que le rapport de Balzac à la monarchie, dès 1830, est un choix non seulement idéologique et politique mais social: « Balzac ne voit de solution que dans un monarchisme moderne, fonctionnel, organisateur et unificateur, chargé d'intégrer les forces vives et d'assurer le développement en mettant fin à l'anarchie libérale et à l'atomisation du corps social [...] » (*Balzac, une mythologie réaliste*, Larousse, 1971, p. 89).

32. Balzac adopte la même démarche dans son *Essai sur la situation du parti royaliste*, jugeant « nécessaire de résumer le passé pour expliquer, pour justifier le présent ». Il divise son *Essai* en deux parties, la première étant « un résumé historique destiné à éclairer les royalistes », la seconde développant des réflexions sur « le temps présent », ayant l'avenir pour visée (*op. cit.* p. 1048).

33. *La Duchesse de Langeais*, t. V, p. 924 *passim*.

34. Voir Claudie Bernard, « Le roman historique, le roman d'aventures et la mort: l'exemple des *Compagnons de Jéhu* de Dumas », *Poétique*, 1995, n° 101, p. 69-83. « L'atout du roman historique est de pouvoir transformer l'advenu en aventure: de nous faire oublier ce que nous savons » (p. 71). Nous renvoyons également à ses développements dans *Le Chouan romanesque*, P.U.F., « Écritures », 1993.

que Balzac attribue tant à Catherine de Médicis qu'à Richelieu, de rêves ou de prédictions astrologiques, dont on connaît l'importance capitale dans *Sur Catherine de Médicis*³⁵, la connaissance de l'Histoire supposant et imposant de « reconnaître [...] la nécessité du pouvoir³⁶ ».

Mise en scène du pouvoir

En somme le pouvoir doit se mettre en scène, se rendre visible, perceptible, pour accéder à la reconnaissance, celui qui le détient en produisant des signes, qui sont autant d'insignes de sa puissance. Dans *La Duchesse de Langeais*, Balzac passe en revue ces insignes du pouvoir, que celui-ci soit le fait de l'artiste, du général ou de l'homme d'État :

Un grand artiste est réellement un oligarque, il représente tout un siècle et devient presque toujours une loi. Ainsi le talent de la parole, les machines à haute pression de l'écrivain, le génie du poète, la constance du commerçant, la volonté de l'homme d'État qui concentre en lui mille qualités éblouissantes, le glaive du général, ces conquêtes personnelles faites par un seul sur toute la société [...]. Pour rester à la tête d'un pays, ne faut-il pas toujours être digne de le conduire; en être l'âme et l'esprit, pour en faire agir les mains? Comment mener un peuple sans avoir les puissances qui font le commandement? Que serait le bâton des maréchaux sans la force intrinsèque qui le tient à la main?³⁷

Or, ajoute Balzac, là est une des causes de la faiblesse actuelle de l'aristocratie, soutien de la monarchie : le faubourg Saint-Germain a confondu insignes de la puissance et puissance réelle, il a « joué avec des bâtons, en croyant qu'ils étaient tout le pouvoir », il « a renversé les termes de la proposition qui commande son existence. Au lieu de jeter les insignes qui choquaient le peuple et de garder secrètement la force, il a laissé saisir la force à la bourgeoisie, s'est cramponné fatalement aux insignes », et plein de « son ancienne puissance évanouie »

35. Les Ruggieri prédisent ainsi à Charles IX que si « l'Europe en est aujourd'hui à la Religion, demain elle attaquera la Royauté. [...] Si le peuple triomphe, il fera sa Saint-Barthélemy! Quand la religion et la royauté seront abattues, le peuple en viendra aux grands, après les grands, il s'en prendra aux riches. Enfin, quand l'Europe ne sera plus qu'un troupeau d'hommes sans consistance, parce qu'elle sera sans chefs, elle sera dévorée par de grossiers conquérants. Vingt fois déjà le monde a présenté ce spectacle, et l'Europe le recommence » (*Sur Catherine de Médicis*, t. XI, p. 435). L'astrologie est ici tout autant prédiction de l'avenir que relecture du passé. On retrouve dans le discours des Ruggieri l'idée balzacienne d'une prévision à l'aune de l'expérience historique.

36. *Ibid.*, p. 173.

37. *La Duchesse de Langeais*, t. V, p. 928.

a confondu « forces réelles » et « souvenirs historiques ³⁸ ». Cette absence de volonté de puissance dans la noblesse, alliée à un affaiblissement du pouvoir royal qui « oubliait constamment qu'il faut tout faire vouloir au peuple, même son bonheur, et que la France, femme capricieuse, veut être heureuse ou battue à son gré » (930) a causé la faillite de l'ordre. En 1814 comme en 1820, la France aurait eu besoin d'un homme « implacable » dans sa volonté « de retrancher les branches pourries, de recéper l'arbre aristocratique » (931); la noblesse française, au lieu de se replier sur un esprit de caste mortifère aurait dû assimiler, à l'image de l'Angleterre, un de ces hommes de génie capable de la sauver, « un de ces conseillers aussi grands que les circonstances étaient grandes [...], une de ces têtes métalliques où se forgent à neuf les systèmes politiques par lesquels revivent glorieusement les nations » (931). Mais régénérer la nation nécessite l'usage de la force et de la violence, moyens tant d'une expiation que d'une renaissance: « si le scalpel des chirurgiens est dur à sentir, il rend parfois la vie aux mourants ³⁹ ». Richelieu, modèle d'exercice fort du pouvoir, grande figure du machiavélisme politique pour le romantisme ⁴⁰, est en effet dépeint dans *La Comédie humaine*, comme l'homme à « la hache ⁴¹ », cet insigne étant, plus qu'un symbole, une arme réelle en ses mains. Richelieu fonda son pouvoir non sur la morale ou la justice mais sur l'efficacité. Il sut décapiter une partie de la noblesse française, en homme doué d'une « seconde vue », il avait « le don de prévoyance nécessaire à la conception des grandes choses ⁴² ». Comme le résume Balzac dans *La Peau de chagrin*, « la possession du pouvoir, quelque immense qu'il pût être, ne donnait pas la science de s'en servir. Le sceptre est un jouet pour un enfant, une hache pour Richelieu, et pour Napoléon un levier à faire pencher le monde. Le pouvoir nous laisse tels que nous sommes et ne grandit que les grands ⁴³ ». Une aristocratie faible est donc comme un « roi fainéant » ou « un mari en

38. *La Duchesse de Langeais*, *ibid.*

39. *Ibid.*, p. 932.

40. Vigny en fait une des figures centrales de *Cinq-Mars*, Hugo le dépeint comme « l'homme à la main sanglante, à la robe écarlate [...], large faucheur qui verse à flots le sang », à l'acte II, sc. 1 de *Marion de Lorme*.

41. *La Duchesse de Langeais*, t. V, p. 1012. Louis XVIII est décrit comme un « Louis XI moins la hache » (*ibid.*, p. 936). Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, résumant la lutte de la royauté contre une partie de la noblesse, Balzac évoque le même insigne de la puissance de Richelieu: « Richelieu trouve une opposition chez les grands seigneurs, il y met la hache » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, t. VI, p. 474).

42. *La Fille aux yeux d'or*, t. V, p. 1096.

43. *La Peau de chagrin*, t. X, p. 276.

jupon », « elle est nulle avant de n'être rien », elle meurt quand elle a perdu sa « puissance réelle⁴⁴ ».

Le pouvoir est en effet tout ensemble une stratégie et une dramaturgie, on conçoit donc sa richesse pour l'auteur de *La Comédie humaine*, dont l'*Avant-propos* de 1842 souligne la volonté d' « écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens », de faire « l'inventaire des vices et des vertus » et « de surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements ». Au centre des questionnements du romancier, « plus libre » que l'historien, la question de la puissance royale permet de mesurer comment le regard de l'auteur, – en allant au plus près de la vérité historique, sans « tendre vers le beau idéal » puisque « l'Histoire est ou devrait être ce qu'elle fut⁴⁵ » –, s'attache à rectifier les croyances populaires, les fables de ces « menteurs privilégiés⁴⁶ » que sont les historiens officiels, comme Balzac l'a écrit dans la préface de *Sur Catherine de Médicis*, prenant appui sur la vie privée et même cachée des souverains, sur une histoire des mœurs et des crimes, loin de ce « squelette chronologique⁴⁷ » auquel se réduisent bien souvent les Histoires de France. Balzac redonne à l'Histoire une densité humaine, défait les secrets, sonde les mensonges. Les personnages historiques réels, en définitive assez peu nombreux en tant que réels actants, rarement personnages principaux sinon Catherine de Médicis, trouvent place dans l'univers romanesque et viennent s'inscrire dans une hiérarchie commune à l'Histoire et au roman, fondée sur la force, l'énergie et les passions. C'est en ce sens que l'on peut parler de *figures* royales. Dégagés d'une Histoire fautive et officielle, replacés dans un cadre romanesque qui les inscrit dans un autre imaginaire, ces rois deviennent des figures, des représentations du pouvoir politique. Là s'impose la singularité du roman historique balzacien : au contraire d'un Vigny ou d'un Hugo qui font de Richelieu un despote sanguinaire et atroce, laissant percer une fascination strictement esthétique pour le personnage, Balzac, lui, admire la grandeur non seulement esthétique mais politique de ces figures royales qui exercent le pouvoir par la violence et par le meurtre.

44. *La Duchesse de Langéais*, t. V, p. 927.

45. *Avant-propos* de *La Comédie humaine*, t. I, p. 15.

46. *Sur Catherine de Médicis*, t. XI, p. 167. Voir également *Illusions perdues* et la leçon de Daniel d'Arthez à Lucien de Rubempré : « Vous avez un moyen d'être original en relevant les erreurs populaires qui défigurent la plupart de nos rois. Osez, dans votre première œuvre, rétablir la grande figure de Catherine que vous avez sacrifiée aux préjugés qui planent encore sur elle » (t. V, p. 313).

47. *Avertissement* du *Gars*, *Les Chouans*, *op. cit.*, p. 471 ; *Pléiade*, t. VIII, p. 1680.

Roman et représentation de la violence

Autoritarisme, machiavélisme et pratique politique du crime définissent donc la relation de l'écrivain au pouvoir absolu, un pouvoir centralisé, fort, ne reculant pas devant l'exercice de la puissance. Le pouvoir a parfois le droit, et même le devoir, de recourir au crime, le mal étant souvent, selon un principe de réversibilité cher au XIX^e siècle, la condition même du bien général de l'État. Pour Balzac, le roman ne doit pas moraliser à toute force la société comme la politique ou l'Histoire, faire triompher au dénouement innocents et victimes. Ce sont au contraire souvent les forts, les puissants, usant de la violence et du crime, ou d'une ruse toute machiavélique, comme d'une arme au service de leur autorité, qui triomphent. Balzac recherche une vérité historique, sinon dans le récit des événements, du moins dans la définition du sens de l'Histoire. Il considère de fait le crime comme un moteur de l'Histoire, souvent légitime, et place au sommet de sa hiérarchie politique les hommes d'État qui savent assumer pleinement le jeu politique jusque dans son recours au crime. À cet égard, *Sur Catherine de Médicis* est un jalon essentiel de la réflexion balzacienne sur la place, l'exercice et l'efficacité du crime dans l'Histoire. Le crime, condamnable en *théorie*, apparaît comme indissociable d'une *pratique* politique efficace.

Ce lien entre théorie et pratique est un principe actif de l'écriture balzacienne de l'Histoire: de fait, le roman historique est sans cesse sous-tendu, jusque dans son esthétique et son vocabulaire qui puisent dans les registres de la violence et du crime, par une théorie du pouvoir qui se trouve largement énoncée dans les nombreux seuils et paratextes: Introduction à *Sur Catherine de Médicis*, « Avertissement » du *Gars*, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*... Déployant toute la gamme des actions violentes, des scènes et des situations politiques, ponctué par nombre d'événements et de circonstances, le roman effectue alors le passage de la théorie à la pratique, Balzac élevant, selon ses propres termes, le roman « à la valeur philosophique de l'histoire⁴⁸ ». Celui-ci n'est pas seulement le genre où l'Histoire se raconte, il est aussi ce champ de l'action dans lequel s'exerce le pouvoir.

(Université d'Aix-en-Provence)

48. « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, t. 1, p. 10.

Balzac, le langage, l'Histoire

par Philippe Dufour

Le roman de l'âge classique possède une unité de ton. On y dispute certes, mais en usant de la même langue. Si un parler autre retentit, il résonne avec des accents comiques qui en stigmatisent l'étrangeté: valet un peu fruste, rustre paysan ou figure populaire qui traversent un instant l'espace romanesque, comme Mme Dutour en compagnie d'un cocher dans *La Vie de Marianne*. Simple intermède: une scène de comédie se glisse dans le roman. Pour le reste, un monde homogène s'exprime dans une langue fixée, sans histoire, monnaie d'échange: les manières de dire s'effacent devant l'efficacité des arguments, la valeur de vérité des mots. Les personnages parlent bien pour autant que leur parole n'est pas remarquable. Un roman tel *Le Roman bourgeois* le montre *a contrario*: comique de bout en bout parce qu'uniment composé de parlars présentés comme excentriques. Dans le dialogue classique mûrit l'action, se prémédite la péripétie: par son biais, le roman expose les motivations qui le rendent vraisemblable. Dans le dialogue se précise également le portrait des personnages: on les y retrouve ou ils s'y révèlent. Le dialogue classique possède à la fois une vocation dramatique et un rôle de caractérisation psychologique.

Autre la représentation de la parole dans *La Comédie humaine*. Bien sûr, les fonctions traditionnelles du dialogue continuent de s'exercer, mais les façons de parler deviennent un objet du récit: la langue n'est plus un instrument d'une neutralité transparente. Elle n'est plus une entité simple. Le clair partage entre un bon et un mauvais usage ne va plus de soi. Le roman balzacien découvre que tout le

monde ne parle pas la même langue, et se demande qui parle la vraie. Lieu d'affrontements idéologiques, la langue ne fait plus bloc. D'où les reproches de Balzac, adressés à Eugène Sue, à Hugo aussi, de doter leurs personnages d'un même langage, si bien que les dialogues sonnent faux: les calvinistes de Sue ne s'expriment pas en calvinistes. Écrite, cette parole est déshistoricisée, dépouillée de son vibrato passionnel. Dans une société bouleversée, en quête de son identité, Balzac, lui, se met à l'écoute des langages, il les met à l'épreuve du réel. La représentation de la parole dans le roman se transforme en interrogation sur l'Histoire, sur son devenir. Comme les personnages reparaissent, des types de langages font retour, qui dessinent une généalogie de la modernité, des *Chouans* au *Député d'Arcis*. *La Comédie humaine* donne à lire en creux une histoire des langages, racontant la raréfaction de certains, l'apparition d'autres, leur rivalité, au rythme de l'Histoire. Du dialogue balzacien ressort une pensée évolutionniste: le langage est dans l'Histoire, l'Histoire parle dans le langage.

La Babylone des langages

C'en est fait de la tranquille parole des salons, parole sociable, qui déploie l'art de la conversation. C'en est fait de la sereine parole du penseur, parole méthodique, qui se conforme aux principes de la grammaire générale. Le rapport classique au langage était heureux, car il existait des parlars de référence permettant de mesurer les déviations (risibles provincialismes, abus des mots; satire des plaideurs, du faux goût précieux chez Furetière...). Le parler juste, parler du bon ton, parler de la raison, perd sa commune évidence: d'où le goût? de qui la raison? Des langages entrent en concurrence. Comment parler pour plaire, bien parler pour bien penser: ces préceptes ne sont plus de saison. L'heure est à la polémique qui aiguise les mots. *La Comédie humaine* représente, comme un premier état de discours, cet âge d'une parole violente, s'étendant de la grande Révolution à celle de 1830. Les récits parlent alors d'une scission des signes, racontée dans le premier roman signé par Balzac, *Les Chouans*, comme l'origine du cycle à venir: les protagonistes n'emploient plus la même langue. Les dialogues tournent court, ainsi entre l'officier républicain et le chef royaliste: « – Monsieur, répliqua Gérard avec hauteur, il existe dans le procès d'un Roi des mystères que vous ne comprendrez jamais./ – Accuser le Roi! s'écria le marquis hors de lui./ – Combattre la France! répondit Gérard d'un ton de mépris./ – Niaiserie, dit le marquis./ –

doux, forts et veloutés⁴. » L'imaginaire pousse ici l'antithèse des sociolectes jusque dans la diction: d'un côté, le bel organe du parleur, de l'autre une prononciation où se conserve la violence de l'Histoire, un bruit de couperet. Rappelons encore que le journal de David Séchard périclite pour ne pas avoir su prendre parti entre l'Houmeau et le haut Angoulême. Sans ton propre, il ne parle à personne: « Indifférent à la réaction religieuse que produisait la Restauration dans le gouvernement, mais également insouciant du Libéralisme, David gardait la plus nuisible des neutralités en matière politique et religieuse. Il se trouvait dans un temps où les commerçants de province devaient professer une opinion afin d'avoir des chalands, car il fallait opter entre la pratique des Libéraux et celle des Royalistes⁵. » David, le rêveur amoureux, croit encore à un langage sans Histoire.

L'Histoire a décidément fait éclater l'idée de langue française naturellement claire, légitimement universelle. Il arrive pourtant au récit de réactiver de temps à autre, l'espace d'une phrase, ce mythe de l'âge classique, en prononçant l'éloge de l'idiome national: « La France, grâce à son langage clair, est en quelque sorte la trompette du monde », affirme le narrateur d'*Ursule Mirouët*, pendant que le père avisé de Modeste Mignon fait écho dans cette phrase d'un optimisme condillacien: « [...] la supériorité de la France vient de son bon sens, de la logique à laquelle sa belle langue y condamne l'esprit; elle est la Raison du monde⁶! » En réalité, la langue – son illusoire unité – s'est pulvérisée. Les quelques énoncés qui dans *La Comédie humaine* en exaltent l'universalité ou la *nature* incomparable, vont à contresens de ce que révèlent les récits: une constellation de sociolectes, chacun prétendant être le détenteur de la vérité. Ces assertions intempestives trahissent une voix archaïque qui dénie la réalité, un acte de résistance passive et nostalgique à l'Histoire, un fantasme fixiste qui refoule un instant l'évidence, tandis que les romans représentent les langages en évolution et en lutte. Le savoir de Balzac n'est jamais dans ses affirmations à l'emporte-pièce, mais dans ce que les récits montrent et remontrent patiemment et inlassablement. Le mythe d'une langue sans reste, prête à transcrire le réel, d'une langue miroir et phare de l'univers n'est plus tenable. Avec la Révolution, l'homme du XIX^e siècle a découvert que le réel excédait la langue, excédait ce que la langue désignait comme possible. Hugo le dira superbement: « La grandeur de la

4. *La Vieille Fille* (1837), t. IV, p. 830 et 814.

5. *Illusions perdues* (1837-1843), t. V, p. 137.

6. *Ursule Mirouët* (1842), t. III, p. 821 et *Modeste Mignon* (1844-1845), t. I, p. 604.

Parricide! reprit le Républicain./ – Régicide¹! » D'emblée, le discours renonce à convaincre. Les certitudes se dressent l'une contre l'autre, jusqu'à revêtir la forme du langage tragique: la stichomythie, quand deux substantialités se heurtent sans concession possible. La syntaxe ne se calque, les mots ne riment que pour exalter la différence, exacerber l'inflexibilité. « Parricide », « régicide »: l'impossible argumentation se résout en cris dont le seul point commun, ce suffixe *-cide*, affirme que la lutte est désormais à mort.

Cette division des langages se perpétue. Elle demeure l'état de discours sous la Restauration. C'est particulièrement net dans les « Scènes de la vie de province ». Les groupes sociaux se barricadent dans leur zone d'influence: les langages s'évitent et s'ignorent. Balzac s'accorde ici avec Stendhal qui faisait de cette ségrégation des paroles une caractéristique des petites villes encore sous la monarchie de Juillet: « [...] en province il n'y a plus aucune communication, même indirecte, entre les classes ennemies². » Si l'Histoire ne se fait pas en province, elle s'y conserve, avec la mémoire de l'intransigeance. La maison du marquis d'Esgrignon par exemple avait déjà gardé son franc-parler sous le règne de l'usurpateur: « Là l'Empereur et Roi ne fut jamais que M. de Buonaparte; là le souverain était Louis XVIII, alors à Mitau; là le Département fut toujours la Province et la Préfecture une Intendance. » Après 1815, on y entend naturellement des accents ultras: « Le marquis appartenait nécessairement à cette fraction du parti royaliste qui ne voulut aucune transaction avec ceux qu'il nommait, non pas les révolutionnaires, mais les révoltés, plus parlementairement appelés Libéraux ou Constitutionnels³. » Le narrateur se livre ainsi à des traductions qui font miroiter les synonymes imparfaits. Il ne suffit pas de transcrire des répliques au style direct. Les paroles demandent des explications. C'est une nouveauté du dialogue balzacien que ces commentaires qui entourent les dires des personnages, cette manière de portraiturer incidemment les langages. De même, dans *La Vieille Fille*, la rivalité des langages s'incarne à travers l'opposition entre du Bousquier, fer de lance du libéralisme, qui a servi sous les gouvernements révolutionnaires, « à parole brève et rude », et le chevalier de Valois dont la conversation d'Ancien Régime ravit ses auditeurs: « [...] le timbre de cette voix plaisait par un médium étoffé, semblable aux accents du cor anglais, résistants et

1. *Les Chouans* (1829), t. VIII, p. 1049.

2. *Lucien Leuwen*, Garnier-Flammarion, 1982, t. I, p. 150.

3. *Le Cabinet des Antiques* (1839), t. IV, p. 974 et 977-978.

Convention fut de chercher la quantité de réel qui est dans ce que les hommes appellent l'impossible⁷. » L'Histoire, s'engageant dans cette inouïe dialectique de l'impossible et du réel, déstabilise la langue. La parole doit s'exercer dans ce contexte mouvant de mots incertains en quête de sens et de référents. La langue le cède aux discours.

De là une perplexité du récit. Il n'est plus simple de comprendre le français, quand les discours rivaux se disputent la définition des vocables. La narration bute alors sur certains mots à la désignation changeante. Reprenons l'exemple des *Chouans*, avec le mot *brigands*. Bonaparte l'utilise dans une proclamation à propos des paysans bretons: « des brigands qui ne cherchent dans les discordes civiles que l'aliment et l'impunité de leurs forfaits⁸ ». Les Chouans, pour leur part, l'appliquent aux Républicains: « Et il montra les Bleus qui, pour ces fidèles serviteurs de l'Autel et du Trône, étaient tous des assassins de Louis XVI et des brigands⁹. » Mais juste après, une question désabusée du marquis de Montauran fait encore une fois pivoter les mots: « Les défenseurs de Dieu et du Roi sont-ils donc des pillards? » Les mots sont ballottés de l'idéologie à la vérité. Il ne suffit plus comme au temps de Boileau d'appeler un Chouan un Chouan. L'idéal est délogé du langage pour s'éprouver au contact de la réalité. Considérons ainsi le mot *noble* dans le même roman. Il n'est plus l'apanage d'une caste, il demande à être vérifié. À la Vivetière, parmi des aristocrates d'allure médiocre, la physionomie des deux officiers républicains en impose à Marie de Verneuil. La narration met en mots le regard du personnage voyant « ces lignes qui donnent tant de candeur et de *noblesse* à de jeunes têtes », et attribue une valeur typique à cette vision: « les armées françaises auxquelles des dévouements *noblement* obscurs imprimaient une énergie jusqu'alors inconnue¹⁰. » Le mot *noble* glisse du camp royaliste au camp républicain. Le contexte rend sensible cet hypallage des valeurs: l'aristocratie est devenue indigne de la noblesse. Avant la scène de la Vivetière, Marie avait dit à Montauran escorté incognito par les Bleus: « Ne craignez rien des Républicains: tous ces soldats, voyez-vous, sont des hommes d'honneur¹¹ [...] ». Cette réplique est destinée dans le récit à entrer en antithèse avec la « foi de gentilhomme » donnée par Montauran comme garantie

7. *Quatrevingt-treize*, Presses Pocket, 1998, p. 188.

8. *Les Chouans* (1829), t. VIII, p. 958.

9. *Ibid.*, p. 943. On trouve un mouvement de phrase comparable dans le premier paragraphe de *La Charreuse de Parme*: « [...] huit jours encore avant l'arrivée des Français, les Milanais ne voyaient en eux qu'un ramassis de brigands [...] » (Le Livre de Poche, 1995, p. 21)

10. *Ibid.*, p. 1045; je souligne.

11. *Ibid.*, p. 1009.

pour la sécurité des Républicains bientôt massacrés dans son manoir. Ce jeu de mentions déstabilise les mots consacrés, fait déraiper l'usage. À travers ces phrases, le texte demande: qu'est-ce qui distingue? Qu'est-ce qui fait la valeur? Qui nomme la valeur? Que valent les valeurs? Où sont les brigands, où les nobles? Un ordre ancien a volé en éclats: ses repères ne permettent plus un partage du vrai et du faux, du bien et du mal. Le langage romanesque entre dans le débat politique. Royer-Collard avait déclaré en 1815: « Nous n'avons que des nobles et pas d'aristocratie ». Dans *Ursule Mirouët*, faisant l'autocritique de sa caste, Savinien constatera aussi que les deux mots ne vont pas de pair: « Eh! docteur, s'écria le jeune homme, il n'y a plus de noblesse aujourd'hui, il n'y a qu'une aristocratie ¹². » Au fil du temps, au gré des romans, les mots changent de sens et donnent à lire les mutations sociales et mentales. Par cet arrêt sur des vocables privilégiés, Balzac se comporte en ethnolinguiste, à la traque d'une vision du monde en train de se redéfinir dans la langue. Considérons comme dernier exemple l'envers bourgeois du *noble* (et des *brigands!*): les *honnêtes gens*. Voici sa mise en jeu dans trois récits, avec trois locuteurs différents. Le narrateur: « Ces honnêtes personnes nomment les gens de talent immoraux ou fripons »; Vautrin à propos du boubier parisien: « Ceux qui s'y crottent en voiture sont d'honnêtes gens, ceux qui s'y crottent à pied sont des fripons »; l'avoué Desroches: « [...] Philippe sera toujours l'homme de la rue Mazarine, l'assassin de Mme Descoings, le voleur domestique; mais, soyez tranquille: il paraîtra très honnête à tout le monde ¹³. » La critique du mot est d'autant plus forte qu'elle passe par des personnages très dissemblables: ainsi se refonde une définition qui dépasserait la division des langages, ferait tomber d'accord le hors-la-loi, le juriste et le sage narrateur, dans une commune démystification du mot reçu. C'est une grande ruse du monologisme balzacien quand il s'agit d'accréditer une thèse: feindre de la désituer, créer un point d'intersection entre des langages différents qui serait comme la vérité objective dégagée des partis pris, un *no man's word*.

Car ethnolinguiste, Balzac ne l'est pas à la façon de Humboldt. Demandant des comptes aux mots, ramenant la parole en acte vers ses présupposés, il le fait nécessairement avec le poids de ses propres convictions, qui interfèrent. L'écriture participe de l'historicité des discours: elle est impliquée dans la division des langages. Cependant

12. *Ursule Mirouët* (1842), t. III, p. 877.

13. *La Fille aux yeux d'or* (1834-1835), t. V, p. 1059; *Le Père Goriot* (1835), t. III, p. 89; *La Rabouilleuse* (1842), t. IV, p. 516.

on sent aussi dans le style balzacien une propension à lutter contre cette tendance qui réduirait le roman à une polémique partisane. Le récit cherche une posture d'énonciation apte à questionner également tous les langages, en réprimant au moins un instant les *a priori*. Il s'agit d'écouter les paroles des nobles, des honnêtes gens, des fripons, de n'oublier personne dans une mise à plat des discours. Sans doute Balzac continuera-t-il de démystifier les langages qui lui sont antipathiques, de marquer des préférences, mais il inclut aussi dans son examen critique les langages qui lui sont proches. La réédition des *Chouans* en 1834, après la conversion légitimiste, n'atténue en rien la dépréciation de la noblesse. Balzac adopte un regard enveloppant. On pourrait considérer *La Maison du chat-qui-pelote* comme posant cette règle d'écriture, comme réglant cette position d'écoute, d'autant que tût écrit (octobre 1829), tût publié (en avril 1830), ce récit est placé en tête de l'édition Furne. Inaugural, il ouvre *La Comédie humaine* sur le thème du cloisonnement des langages. L'action est sous l'Empire. Augustine, héroïne presque muette, se retrouve séparée à la fois de son mari, qui lui parle une langue doublement étrangère, en tant qu'artiste et en tant que noble, et de son milieu familial: des commerçants à l'idiome en forme de bilan financier. Elle est dépouillée de tout langage propre. Or face à ces clivages, on assiste à une mue de la voix narrative. Le narrateur parle d'abord en artiste, *alter ego* de Théodore, contemporain de la bataille romantique. Il a l'ironie de la génération de 1830 à l'égard de l'épicier – en l'occurrence des marchands de drap, les Guillaume et les Lebas, avec leur morale étriquée, incapable de comprendre la passion. Il compose alors des dialogues fondés sur des quiproquos comiques, comme lorsque Augustine, tout à son amour naissant pour le peintre Théodore s'adresse à Joseph Lebas: « – Que dites-vous de la peinture? C'est là un bel état./ – Oui, je connais un maître peintre en bâtiment, M. Lourdois qui a des écus. » Déjà l'incompréhension entre deux langages, celui de l'art, celui de l'argent, se manifeste, tout comme plus loin le beau se heurte à l'utile: « – Les draperies font toujours très bien, répondit le peintre. Nous serions très heureux, nous autres artistes modernes, d'atteindre à la perfection de la draperie antique./ – Vous aimez donc la draperie, s'écria le père Guillaume. Eh bien, sarpejeu! touchez là, mon jeune ami! Puisque vous estimez le commerce, nous nous entendrons¹⁴. » L'écrivain parle le langage que va définir la préface de *La Peau de chagrin* quelques mois plus tard: « Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La

14. *La Maison du chat-qui-pelote* (1830), t. I, p. 65 et 70.

raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes¹⁵... » Mais peu à peu, dans un mouvement de recul, l'historien des mœurs enveloppe les langages, y compris celui de l'artiste, qui devient objet. On pourrait en faire le moment symbolique où naît le narrateur balzacien, à l'écart du parler romantique (même si le code artiste perdure évidemment dans *La Comédie humaine*, par exemple dans *La Rabouilleuse* ou dans *Pierre Grassou*). Langage de la rue Saint-Denis, langage du faubourg Saint-Germain, langage des ateliers sont soumis à un même examen. Il ne s'agit plus d'esquisser la caricature d'un langage isolé, mais de saisir les langages comme autant de visions du monde qui dans leur confrontation se relativisent. Théodore n'a pas le dernier mot dans cette histoire. Le récit avait largement suivi son regard à l'*incipit*: la phrase du narrateur s'inspirait des perceptions de l'artiste. À la fin de la nouvelle, celui-ci est rejeté à l'arrière-plan. Le peintre fait partie du tableau: il est représenté, il n'est pas source de la représentation. Par ce glissement, on est passé du point de vue de Théodore, l'artiste, au point de vue neutre d'Augustine, la muette, celle qui est dans le *ni... ni...*, ballottée entre les milieux et les langages. (Marie la bâtarde dans *Les Chouans* offrait la même particularité d'être entre les camps antagonistes, de figurer une objectivité face à l'Histoire.) Le narrateur se désengage, se situe ailleurs. Il lui faut décoller de ses convictions, rejeter son idéal, se détacher de ce double parfait qu'était *a priori* Théodore: artiste, noble, avec un prénom béni de Dieu, il avait tout pour plaire à son créateur. Fin des vérités éternelles, extinction des lueurs: simplement un face-à-face avec les langages. Le récit s'agence en une suite de scènes où Augustine écoute parler les autres: les Guillaume et les Lebas, symbolisant le langage du commerce conquérant, son habileté et son idéal de médiocrité; la duchesse de Carigliano, avec son langage de l'artifice: ses deux premières répliques sont, lamentable entrée du faubourg Saint-Germain (version Empire certes) dans *La Comédie humaine*, un mensonge (p. 85-86); Théodore enfin qui ne sait plus que détruire. Dans *La Maison du chat-qui-pelote*, le narrateur refuse le langage à part de l'artiste. La vocation du roman balzacien sera de représenter la mêlée des langages.

15. *La Peau de chagrin* (1831), t. X, p. 55.

Langues mourantes

Prenant acte de la division des langages, *La Comédie humaine* les hiérarchise suivant leur retentissement. Ainsi certains sont en perdition. Inadaptés au monde moderne, ils se délitent. Le roman balzacien nous fait assister à la mort de langages, donne à rêver analogiquement la transition insensible de l'état de langue vivante à l'état de langue morte. Chose presque inouïe dans l'histoire du roman: seul Pétrone, cité dans l'« Avant-propos » de 1842, auparavant l'avait fait, laissant entendre à la table de Trimalcion – d'une prodigieuse anticipation, Christ étant passé uniquement depuis quelques lustres – que le latin allait mourir. Dans *La Comédie humaine*, la métaphore de la langue morte est d'ailleurs présente pour souligner la portée emblématique de telles scènes. Ainsi lors de l'agonie du docteur Minoret, voltairien d'Ancien Régime, depuis converti au catholicisme, Mme Crémère, experte en cuirs, a ce mot qui pour une fois touche juste: « C'est une langue qui s'éteint ¹⁶ ». On trouve une réplique similaire, dont la curieuse formulation permet un effet de sens, chez un personnage d'un autre récit, évoquant le nom proscrit de Napoléon après Waterloo: « Suffit, on aura la bouche close et la langue morte ¹⁷ ». Songeons encore à cette incise du *Colonel Chabert* qui fait retentir la parole d'Empire comme une langue disparue: « Monsieur, dit le défunt » ¹⁸...

On rencontre ainsi dans *La Comédie humaine*, après 1815, les grands muets de la Révolution et de l'Empire qui représentent les possibles inaboutis de l'Histoire. Véritables types, pieux gardiens d'un idéal qu'ils cultivent en silence, ils figurent des langages bâillonnés. C'est le cas de Desroys, républicain taciturne, personnage secondaire, personnage *disparaissant* (destitué en 1824 pour délit d'opinion, on n'en entendra plus parler dans *La Comédie humaine*), mais à la singularité affirmée: « Desroys, l'homme mystérieux de la division, ne frayait avec personne, causait peu [...]. Républicain en secret, admirateur de Paul-Louis Courier, ami de Michel Chrestien, il attendait du temps et de la raison publique le triomphe de ses opinions en Europe. » ¹⁹ Ce langage ne désespère pas encore de retrouver usage. En revanche, les Bonapartistes sont voués à un mutisme sans retour. L'infirmité de Gondrin, au demeurant « peu causeur de son

16. *Ursule Mirouët* (1842), t. III, p. 911.

17. *Une double famille* (1830), t. II, p. 33.

18. *Le Colonel Chabert* (1835), t. III, p. 323.

19. *Les Employés* (1838), t. VII, p. 987.

naturel²⁰ », se laisse déchiffrer comme un symbole: le pontonnier de l'Empereur au passage de la Bérézina est devenu sourd. Simplement, « Quand Goguelat parle de Napoléon, le pontonnier semble deviner ses paroles au seul mouvement de ses lèvres²¹ ». Les mots reprennent un sens dans le miracle d'un instant. Le récit épique est reviviscence: il transporte « in illo tempore », dans un autre temps, dans un autre langage. Comment Gondrin pourrait-il croire à la mort de l'Empereur, lui qui en entend toujours la voix? Gondrin est sourd comme l'héroïne d'*Adieu* est aphasique: les maladies du corps, le mal des mots métaphorisent la souffrance de l'Histoire. Le langage de Stéphanie, elle aussi passée par la Bérézina, est réduit au mot qui finit tout: « *Adieu!* ce mot qui, pour elle, est toute la langue, elle le disait jadis rarement. » De surcroît, ce langage est dévitalisé: « Adieu, adieu, adieu! » dit-elle sans que l'âme communiquât une seule inflexion sensible à ce mot./ C'était l'impassibilité de l'oiseau sifflant son air²². » Chant du cygne, quand l'aigle n'est plus. Ce n'est pas le mot suprême et tonique de Cambronne qui dans *Les Misérables* prend date. On pourrait appliquer ici les analyses de Gelb et Goldstein sur l'aphasie comme perte de l'attitude catégorielle: l'être ne dispose plus de catégories pour informer une réalité qui lui devient étrangère²³. Le langage ne cherche plus prise sur une société dans laquelle le personnage ne se reconnaît pas.

Des personnages donnent l'impression de se replier dans le silence, puisque leur langage ne peut plus prêter sens à une Histoire travestie. Le maréchal Hulot est une autre figuration de cette marginalisation par l'Histoire. Personnage de premier plan au parler haut en couleur dans *Les Chouans*, il n'est plus dans *La Cousine Bette* un héros romanesque. Discrète présence à laquelle on ne prête pas suffisamment attention, il réapparaît par intermittence, passant au milieu des intrigues familiales sans les comprendre, pour incarner la droiture au milieu du désordre ambiant. Ce républicain ressemble à Gondrin: « Le pauvre comte, entre autres infirmités, n'entendait qu'à l'aide d'un cornet! »; « Ce vieillard, d'une sérénité si joyeuse, devenait taciturne²⁴ [...] ». Lui qui incarne le discours de la morale républicaine est

20. *Le Médecin de campagne* (1833), t. IX, p. 456.

21. *Ibid.*, p. 457.

22. *Adieu* (1832), t. X, p. 1002 et 1005.

23. Voir Adhémar Gelb, « Remarques sur l'utilisation des données pathologiques pour la psychologie et la philosophie du langage » (p. 227-256) et Kurt Goldstein, « L'analyse de l'aphasie et l'étude de l'essence du langage » (p. 257-330), dans *Essais sur le langage* (collectif), Minuit, 1969.

24. *La Cousine Bette* (1847), t. VII, p. 78 et 337.

comme Chabert une voix défunte, à l'opposé de son frère cadet, image de la corruption moderne (Zola ne s'y trompait pas). Simplement il aura un dernier sursaut d'éloquence (p. 350-351), comme un ultime cri de protestation, pour juger la conduite d'Hector, traître à la famille et à la patrie. Ainsi les muets, fussent-ils républicains, s'attachent les sympathies du récit. On sent une admiration de Balzac pour ces êtres fidèles qui sont les dupes de l'Histoire, qui ne pouvaient prévoir que la Révolution française s'accomplirait dans le Juste-Milieu. Ces langages morts ou moribonds possèdent un indéniable mérite, même si Balzac ne s'en sent pas proche idéologiquement: celui d'avoir été porteurs d'une conviction, d'une énergie.

Cette réévaluation du passé à l'aune du contemporain conduit le récit à redistribuer à sa manière les sociolectes, à les grouper d'inattendue façon, suivant un classement moral qui relègue au second plan les antagonismes politiques d'hier. Le frère du marquis de Montauran sera présent aux funérailles du républicain Hulot qui, dit le narrateur, « rappellent les mérites et la gloire de la Noblesse française²⁵ ». Voilà Hulot adoué par la grâce d'une comparaison, comme ses amis Gérard et Merle étaient devenus dépositaires de l'adjectif *noble* dans *Les Chouans*. L'écriture tente dans les marges du récit, dans les revers de l'Histoire, de refonder moralement les mots. Le père Niseron, autre Républicain muet dans *Les Paysans*, avait été lui aussi décoré de l'épithète: « Ce vieillard, l'Aristide de Blangy, parlait peu, comme toutes les nobles dupes qui s'enveloppent dans le manteau de la résignation²⁶. » L'imaginaire balzacien associe silence et noblesse d'âme. Pour en fournir un dernier exemple, Giguet, colonel de la Grande Armée, amoureux de l'Empire qui connaît le langage des fleurs (il cultive silencieusement ses roses, disposées en carrés comme au bon vieux temps de l'épopée!), a droit lui aussi à l'adjectif de nature: « ce noble débris des vieilles phalanges napoléoniennes²⁷ ». Le roman consacre une aristocratie muette de la morale.

Quant à l'aristocratie de naissance, elle aussi a perdu sa langue. Bien sûr, de ce côté-là, c'est la Révolution qui avait commencé par commander le silence. Voici le portrait de Mlle de Cinq-Cygne en 1803, alors que la Terreur a décimé sa famille: « Laurence, qui parlait peu, semblait non pas songeuse, mais engourdie²⁸. » On retrouve, en

25. *La Cousine Bette* (1847), t. VII, p. 353.

26. *Les Paysans* (1844), t. IX, p. 223.

27. *Le Député d'Arcis* (1847-1854), t. VIII, p. 720.

28. *Une ténébreuse affaire* (1843), t. VIII, p. 534.

mineur, une pathologie de la parole analogue à celle de l'héroïne d'*Adieu*, un retrait de la conscience réflexive dans un temps pétrifié. Cette silhouette contraste avec la figure féminine d'Ancien Régime, la femme reine du salon où elle brille par sa parole. Dans le même récit, on entend, déjà s'éloignant, la voix condamnée à mort des deux Simeuse: « Leur parler, doux comme celui des femmes, tombait gracieusement de leurs belles lèvres rouges²⁹. » La description embaume ce langage esthétisé, sensuel même, érotisé. L'écriture célèbre une parole en voie de disparition. Car ce parler, dans la suite chronologique de *La Comédie humaine*, ne survivra plus que chez les vieux personnages, les rescapés de la Révolution, les Mohicans de la Monarchie, au temps des rois *quand même*. Leur parole est toujours analysée par le narrateur philologue comme renvoyant à un autre état de langue, désormais archaïque. La coupure historique apparaît ainsi irrémédiable et la Restauration n'y fait rien. Mme de Lenoncourt dans *Le Lys* parle le français de Vaugelas: « Son langage était celui de la vieille cour, elle prononçait les *oit* en *ait* et disait *frait* pour *froid*, *porteux* au lieu de *porteurs*³⁰. » Mme de La Chanterie ne s'exprime pas autrement: « [...] sur un geste de Mme de La Chanterie, accompagné de ce vieux mot: « Semez-vous, monsieur! » le Parisien se crut à une énorme distance de Paris, en Basse-Bretagne ou au fond du Canada³¹. » Le narrateur, esthète aussi, admiratif devant l'ancien art de la conversation, prononce l'éloge de cette langue mourante: « M. de Valois était le seul qui pût bien prononcer certaines phrases de l'ancien temps », « me dit le vieillard avec cet onctueux accent particulier aux hommes de l'ancienne aristocratie », « avec cette affectueuse politesse des vieillards de l'ancienne cour³² ». Moraliste encore, le narrateur explique la disparition de ce parler par autre chose que des facteurs linguistiques: le langage aristocratique se défait parce que la vision du monde qui le constituait ne le soutient plus. La faute n'est pas seulement à la Révolution qui coupe les têtes et les langues. La responsabilité incombe d'abord à l'aristocratie elle-même, qui s'oublie, oublie les valeurs qui la composaient et la justifiaient. Nul plus bel exemple de ce reniement que la famille d'Espard: le marquis, personnage de la *générosité*, représentant de la véritable morale, est combattu par sa femme, qui parle déjà une autre langue et veut le faire

29. *Ibid.*, p. 601.

30. *Le Lys dans la vallée* (1836), t. IX, p. 1044.

31. *L'Envers de l'histoire contemporaine* (1846-1848), t. VIII, p. 227.

32. *La Vieille Fille* (1837), t. IV, p. 816; *Physiologie du mariage* (1829), t. XI, p. 1190; *Le Bal de Sceaux* (1830), t. I, p. 142.

passer pour fou (son sort ressemble à celui de Chabert : un même schème imaginaire enveloppe les langues mourantes, pour suggérer qu'elles meurent des mêmes causes). Contrarié, ce langage en souffre : « Son parler indécis, non seulement dans la prononciation qui ressemblait à celle d'un bègue, mais encore dans l'expression des idées, sa pensée et sa parole produisaient dans l'esprit de l'auditeur l'effet d'un homme qui va et vient, qui, pour employer un mot de la langue familière, tatillonne, touche à tout, s'interrompt dans ses gestes, et n'achève rien³³. » Le marquis vient rejoindre la cohorte des sourds, des muets, des aphasiques. Le beau et bon langage se décompose. La diction dessine une fêlure.

À rebours, le récit balzacien évoque fréquemment cette décomposition à travers le parler de l'aristocratie moderne qui fonctionne sur la vitesse acquise de la tradition, ne se maintient que dans des faux semblants. C'est un langage du souvenir, une forme vide, démoralisée. Quand la duchesse de Langeais, en présence de Montriveau, tient un discours sur la religion, ses paroles ne répondent à rien. Elle déroule un langage venu de son éducation, fait *une tartine* qui masque son égoïsme et sert sa coquetterie³⁴. Le narrateur multiplie les intrusions pour dire cette vanité d'un langage : « Dans le monde, personne ne s'intéresse à un malheur ni à une souffrance, tout y est parole », « [...] le vide des phrases consolatrices par lesquelles le monde se fait un plaisir d'accueillir les malheureux », « La politesse cache très imparfaitement l'égoïsme général³⁵ ». Notons encore cette sorte de jeu de mots dans *La Femme de trente ans* qui oppose parole *légère* et *maux profonds* (donnant à lire l'absence de ces mots profonds du temps où, paraît-il, brillait l'esprit : le lapsus phonétique laisse mesurer l'altération d'un langage défunt) : « Mais il se glisse tant d'erreurs dans les conversations du monde, il s'y fait avec légèreté des maux si profonds, que l'historien des mœurs est obligé de sagement peser les assertions insouciamment émises par tant d'insoucians³⁶. » L'esprit a déserté les salons et Rastignac, qui ne manque pas de théories sur « l'idiome moderne³⁷ », trouve à cela une explication supplémentaire. Une voix en couvre une autre. Pendant que des langues meurent, le parler

33. *L'Interdiction* (1836), t. III, p. 476.

34. *La Duchesse de Langeais* (1834), t. V, p. 970-971.

35. *Splendeurs et misères des courtisanes* (1844-1847), t. VI, p. 510; *Illusions perdues* (1837-1843), t. V, p. 197; Louise de Chaulieu dans *Mémoires de deux jeunes mariées* (1842), t. I, p. 231.

36. *La Femme de trente ans* (1834), t. II, p. 1204.

37. Voir *La Peau de chagrin* (1831), t. X, p. 180.

s'uniformise: « – La Presse a hérité de la Femme, s'écria Rastignac. La femme n'a plus le mérite du feuilleton parlé, des délicieuses médi-sances ornées de beau langage. [...] Les conversations françaises se font en iroquois révolutionnaire d'un bout à l'autre de la France par de longues colonnes imprimées dans des hôtels où grince une presse à la place des cercles élégants qui y brillaient jadis³⁸. » Un état de discours en supprime un autre. L'Histoire n'est plus dans les langages extrêmes de naguère. Ces langages rivaux, tous mourants et rassemblés dans une danse des paroles mortes, conserveront en partage la grandeur d'avoir sincèrement voulu donner un sens à une Histoire qui est désormais *juste au milieu*, dans la médiocrité.

L'idiome moderne

La Comédie humaine décrit ce nouvel état de discours, caractéristique avant tout des récits se déroulant sous la monarchie de Juillet, quand se constitue un langage hégémonique, la parlure bourgeoise. Si le premier état de discours révélait la multiplication de langages en lutte, le second manifeste leur réduction. L'Histoire est entendue. La division des langages laisse en effet place à des rencontres avec le temps, à un parler juste-milieu. C'est le thème des *salons mixtes*, où la société se mêle. Le narrateur de *La Fausse Maîtresse* évoque ainsi « certains salons qui servent de terrain neutre à toutes les opinions³⁹ » après 1830. Dans un autre récit, il souligne encore cette communication *quand même*, en dépit des « désastres de juillet 1830 »: « Le faubourg Saint-Germain bouda, mais il considéra quelques maisons, celle entre autres de l'ambassadeur d'Autriche, comme des terrains neutres: la société légitimiste et la société nouvelle s'y rencontrèrent représentées par leurs sommités les plus élégantes⁴⁰. » Mme de Beauséant ne recevait pas le baron de Nucingen, tandis que son baragouin retentira dans le salon de Mlle des Touches, par ailleurs si réputé pour sa conversation... En fait, ce mouvement de rencontre s'anticipe déjà durant la Restauration: les sociolectes prennent langue. L'expression « salon mixte » apparaît ainsi dans *La Vieille Fille*. La haute société peut n'y pas mettre les pieds, elle y envoie ses émissaires. À Alençon comme dans les différentes provinces, « [ce] salon mixte où se rencontrent la petite noblesse à poste fixe, le clergé, la magistrature, exerce une grande

38. *Autre étude de femme* (1842), t. III, p. 691.

39. *La Fausse Maîtresse* (1842), t. II, p. 198.

40. *Une fille d'Ève* (1839), t. II, p. 296.

influence.⁴¹ » Pareillement, et plus encore, la Capitale amorce ce dialogue en catimini. Dans *Illusions perdues*, alors que nous sommes en 1821, le foyer du Vaudeville est décrit comme « une espèce de boudoir où venaient les gens de tous les partis, des hommes politiques et des magistrats ». Le prochain état de discours se prépare. Le narrateur tient cependant à souligner la différence avec aujourd'hui où la parole se feutre : « Les chefs des opinions les plus contraires se parlent à mots émoussés, à pointes courtoises⁴². » Ce n'est plus le dialogue exaspéré en stichomythies entre Gérard et le marquis de Montauran. Les langages transigent. Que nous ne soyons plus en ce temps où la division des langages entraînait des questions de vie ou de mort, rien ne le montre mieux que l'épilogue d'*Une ténébreuse affaire*. Le récit se déroulait entre 1803 et 1806, conservant les blessures à vif de la Révolution. Au dénouement, sous Louis-Philippe, Mme de Cinq-Cygne, cette « Laurence qui parlait peu », voit dans un salon, et pas le moindre : celui de la princesse de Cadignan, légitimistes et orléanistes réunis, et pire son bourreau, Malin comte de Gondreville, le Révolutionnaire devenu homme du consensus qui désormais sert le gouvernement de Louis-Philippe⁴³. L'amalgame des sociolectes repose sur l'oubli du passé. Amnésie : amnistie de la mémoire.

Dès lors, un nouveau mode de circulation de la parole entame le cloisonnement social, celui de l'opinion diffuse, qui est une grande phobie du texte balzacien, représentant de façon obsessionnelle le bruissement de cette voix collective. Il est frappant de voir Balzac montrer cette parole indifférenciée dans les petites villes de province qui dans le premier état de discours avaient au contraire la division des langages. La rumeur force les portes closes du château, pour y entrer ou en sortir d'ailleurs. Dans les deux exemples que voici, l'énumération reflète une hiérarchie qui respecte encore un ordre conservateur de la société. Le dernier privilège aristocratique semble de donner le ton du potin : « Ces mots furent dits par toutes les bouches dans une seule soirée, dans les salons de la haute société, dans les ménages, dans les boutiques, dans les faubourgs, et bientôt dans tout le Limousin » ; « Ces opinions avaient insensiblement filtré de la haute société douaisienne dans la bourgeoisie, et de la bourgeoisie dans le bas peuple⁴⁴ ». Avec ce troisième exemple en revanche, le

41. *La Vieille Fille* (1837), t. IV, p. 846.

42. *Illusions perdues* (1837-1843), t. V, p. 519 et 520.

43. *Une ténébreuse affaire* (1843), t. VIII, p. 686-687.

44. *Le Curé de village* (1841), t. IX, p. 659 et *La Recherche de L'Absolu* (1834), t. X, p. 830.

désordre de l'énumération conteste l'ancien ordre social, fait apparaître le niveau de la démocratie. La parole perd toute origine, même dans le fief du marquis d'Esgrignon: « Dans la soirée, tous les salons, les petits marchands, les pauvres, les mendiants, la noblesse, le commerce, toute la ville enfin parlait de la grande nouvelle ⁴⁵ [...] » On voit ici comment l'imaginaire hyperbolise ses convictions, faisant parler d'une seule voix nobles et mendiants! Dans cette appréhension visionnaire du langage se manifeste une porosité des cercles sociaux en dépit des exclusives. Les paroles se fixent sur un unique objet. L'opinion accapare les esprits, elle désigne l'événement: la rumeur fait la conversation. La petite ville dans *La Comédie humaine* représente le lieu privilégié où le romancier saisit la voix de l'opinion publique en train de cristalliser et de s'enfler.

C'est sur le fond de cette rumeur qu'il faut entendre la prophétie de Gaudissart, colporteur, héraut de l'opinion: « Notre siècle reliera le règne de la force isolée, abondante en créations originales, au règne de la force uniforme mais niveleuse, égalisant les produits, les jetant par masses, et obéissant à une pensée unitaire, dernière expression des sociétés ⁴⁶. » À ce phénomène, *La Comédie humaine* fournit parfois une explication politique: ce fut le souhait, avant Louis-Philippe, de Napoléon, de Louis XVIII, d'opérer une réconciliation nationale. Ainsi tel récit peut-il évoquer aux débuts de la Restauration « ce parti modéré qui désirait vivement, au nom de l'intérêt national, la fusion des opinions ⁴⁷ ». Mais plus profondément, au-delà de cette volonté explicite, *La Comédie humaine* fait sourdre la fusion des opinions d'un désir incoercible taraudant l'inconscient collectif: l'appât du gain. Ce n'est pas l'intérêt national, ce sont les intérêts particuliers qui vont opérer le rassemblement des langages, dans le culte du dieu argent. Les autres langues meurent de méconnaître le mot de passe: « [...] il manquait aux d'Esgrignon le fond de la langue politique actuelle, l'argent, ce grand relief de l'aristocratie moderne ⁴⁸ [...] » Dans le fond de la langue convergent les langages. Cette métaphore du narrateur dit la vérité de l'idiome moderne, quels que soient les sociolectes: la langue se résume à un mot, d'où dérivent les discours. Sous le mot fondamental se découvre la vision du monde propre à la société contemporaine. Voilà le point d'aboutissement de l'ethnolinguistique balzacienne.

45. *Le Cabinet des Antiques* (1839), t. IV, p. 1090.

46. *L'Illustre Gaudissart* (1833), t. IV, p. 561.

47. *Le Bal de Sceaux* (1830), t. I, p. 117.

48. *Le Cabinet des Antiques* (1839), t. IV, p. 983.

Or ce « fond de la langue », à bien tendre l'oreille, s'entendait déjà dans le premier état de discours, celui de l'affrontement des sociolectes. Les deux états de discours ne se succèdent finalement pas tant qu'ils ne se surimpriment, comme le contenu latent et le contenu manifeste. Ouvrons encore une fois *Les Chouans*. Montauran en reste abasourdi. Après avoir vu les Chouans en pillards, il s'aperçoit à Saint-James que les chefs ne valent pas mieux, qui demandent d'avance récompense de leur dévouement. Ils ont tiré la leçon de l'Histoire, comme dit leur porte-parole, contrebandier de son état (les nobles fraient avec les brigands): « [...] les jacobins nous ont trop bien appris, en 1793, que ce n'est pas celui qui fait la moisson qui mange la galette⁴⁹. » Ces mangeurs de galette sont bien *ejusdem farinae* que l'avare d'Orgemont par exemple ou Corentin l'espion vénal. Ils parlent le même langage ploutocratique, entendent la même voix de l'intérêt. Il ne suffit décidément plus de railler le langage des Guillaume et des Lebas. À Saint-James, l'aristocratie se révèle dans la fausse conscience de soi. Au service d'une cause, elle idéalise simplement son appétit du gain, sa cupidité bourgeoise, si bien que dans ce mouvement ironique de l'Histoire elle combat ce à quoi déjà elle souscrit. On comprend que bientôt, dans les salons, le narrateur entendra le vide des conversations: l'aristocratie n'a plus rien en propre à dire. Dans le langage sans pudeur de Saint-James résonne la fausse substantialité: le roman partait pour relater le tragique de l'Histoire, mais la comédie humaine est déjà là. Pendant que les sociolectes s'affrontent dans l'histoire racontée, le récit capte autrement les mots et laisse entendre la voix du consensus à venir. De ce brouillage des sociolectes, prenons encore pour exemple plus ponctuel cette phrase ironique de *César Birotteau*: « Malgré les sentiments royalistes de Birotteau, l'opinion publique était alors en sa faveur, il passait pour être très riche⁵⁰. » L'asyndète oblige 1) à mettre un *car*, 2) à méditer sur l'aberration de ce *car*, de cette cause qui produit la concession: « Malgré les sentiments royalistes ». Les libéraux louent Birotteau. Cet accord en profondeur, sur le fond de la langue, indique que la question des mots devient inessentielle. Ils font simplement écran.

Voici alors que Balzac ramène les oppositions de mots à de faux débats. La politique dans le nouveau contexte historique n'est plus qu'une affaire de rhétorique. La parole des tribuns, éloquence vide, agite des mots sans déranger le fond de la langue. L'idée apparaît de

49. *Les Chouans* (1829), t. VIII, p. 1129.

50. *César Birotteau* (1837), t. VI, p. 68.

façon polémique, liée à la critique du régime de Louis-Philippe, dans *La Peau de chagrin*: le tour politique, affirme un ami de Raphaël, consiste à « mystifier le bon peuple de France avec des mots nouveaux et de vieilles idées ⁵¹ ». Dans cette dernière phase de l'évolutionnisme linguistique, la faculté d'adaptation du langage est une faculté de dissimulation, un art de manier les mots-écrans. Le texte balzacien en vient à cerner le dicible politique de son temps, les invariants de la langue politique – qui transcende les langages des partis, et semble tout à coup désigner les différences comme secondaires: il y a un même air sous les paroles. Avec le système représentatif, tous les langages passent du côté du mensonge, de l'inefficacité. On entend là un discours dé-sabuté et désengagé, dicté par l'antiparlementarisme balzacien, suivant une opposition du parler et de l'agir. Gaudissart par exemple résume pour sa dulcinée « le *bagout* de la tribune » (quand les manuels de rhétorique parlent de « l'éloquence de la tribune »). Les flaubertiens auront l'impression de lire un passage de la *Correspondance*: « Tous les orateurs font marcher la France vers un abîme; ils disent cela ou parlent du char de l'État, de tempêtes et d'horizons politiques ⁵². » Les mots flottent sans appartenance, comme dans le *Dictionnaire* de *Bouvard et Pécuchet*. Construisant toujours sa vérité par recoupements, le narrateur fera écho aux propos de l'ami de Raphaël et à ceux de Gaudissart: « Ces mots qui ne disent rien et répondent à tout, progrès, vapeur, bitume, garde nationale, ordre, élément démocratique, esprit d'association, légalité, mouvement et résistance, intimidation, semblaient à chaque phase politique inventés pour Minard, qui paraphrasait alors les idées de son journal ⁵³. » La rafale hétéroclite de termes accuse l'absence d'un programme cohérent, d'un esprit de suite. L'homme politique, type de *La Comédie humaine*, apparaît toujours comme une figure négative, quel que soit son parti, qu'il s'appelle Canalis, Birotteau ou Simon Giguët (le seul qui aurait quelque chose à dire, c'est Z. Marcas, réduit au silence). L'état de discours moderne est un âge de la phraséologie, avec « ces mots qui ne disent rien et répondent à tout », que Minard va chercher dans son journal, là où se concoctent les mots réversibles. Car de ce côté également le langage a évolué. L'esprit critique de la presse s'est perdu, les journalistes plai-dent indifféremment *pro et contra*, dès la Restauration en fait. Une fois de plus l'état de discours contemporain couve sous le précédent. Claude Vignon l'avoue (c'est

51. *La Peau de chagrin* (1831), t. X, p. 90.

52. *L'Illustré Gaudissart* (1833), t. IV, p. 571.

53. *Les Petits Bourgeois* (1855), t. VIII, p. 50.

toujours la mauvaise foi de l'écriture que ce discours par délégation: préférer ou ajouter aux diatribes du narrateur l'autocritique du personnage intéressé: le libéral Gaudissart, les journalistes Claude Vignon et, bien pensant pour faire bonne mesure, Blondet. Le discours du récit déborde les discours du narrateur): « – Blondet a raison, dit Claude Vignon. Le Journal au lieu d'être un sacerdoce est devenu un moyen pour les partis; de moyen il s'est fait commerce; et comme tous les commerces, il est sans foi ni loi. Tout journal est, comme dit Blondet, une boutique où l'on vend au public des paroles de la couleur dont il les veut. [...] Un journal n'est plus fait pour éclairer, mais pour flatter les opinions⁵⁴. » Le quatrième pouvoir est sans projet. Pendant que dans *La Rabouilleuse*, on se bat en duel pour un journal souillé, dans les rédactions on prend position sans s'en soucier.

Parachevant sa représentation de « l'idiome moderne », en regard de la parole politique et de la parole des journaux, Balzac décrit la voix de l'opinion publique, nouvelle base en principe de la société. On l'a vue tout à l'heure relier les cercles sociaux. Au thème des mots réversibles s'associe logiquement celui d'une opinion versatile. Mystifiée sans doute par les journaux, elle est de toute façon instable. Elle est tout sauf la voix de la raison à laquelle en appelaient les Lumières contre l'abus des mots et les abus du pouvoir (ceux-ci ayant à voir avec celui-là). Elle participe au contraire à cette confusion qui caractérise l'état de discours moderne. *La Comédie humaine* paraît rejouer de multiples fois la scène de *Jules César*, d'une brûlante actualité politique au XIX^e siècle, dans laquelle se succèdent la harangue de Brutus entraînant les vivats de la foule citoyenne sur le forum et l'oraison funèbre de Marc Antoine, présentant le cadavre de César assassiné et retournant l'opinion contre les conjurés. Birotteau par exemple est bien un autre César, tour à tour rejeté et célébré: « Deux mois après, l'opinion de la Bourse avait changé », « L'opinion, déjà changée à son égard, le portait aux nues⁵⁵. » « Voilà un homme d'honneur! » lit-on juste après: « Mais Brutus est un homme honorable ». Honorable aussi Grandet aux yeux de Saumur qui passe de l'exécration à l'admiration: « [...] et il ne fut plus question dans toute la ville que de ce dévouement fraternel. Chacun pardonnait à Grandet sa vente faite au mépris de la foi jurée entre les propriétaires, en admirant son honneur, en vantant une générosité dont on ne le croyait pas capable⁵⁶. »

54. *Illusions perdues* (1837-1843), t. V, p. 404.

55. *César Birotteau* (1837), t. VI, p. 285 et 300.

L'opinion devient un personnage reparaissant de *La Comédie humaine*, toujours là pour se tromper ou dans le meilleur des cas reconnaître une vérité à contretemps: « le revirement de l'opinion », « ces singuliers revirements de l'opinion ⁵⁷ ». Balzac ne perçoit pas dans l'opinion la voix de la société civile, mais l'expression de la psychologie des foules, imprévisible. Comment peut-on lui reconnaître une dignité politique, alors que son langage est fondamentalement irrationnel et n'obéit qu'à l'humeur du moment? « Par une loi, jusqu'alors inconnue, qui dirige les affections des masses, cet événement ramena tous les esprits à M. Claës. En un moment il devint un grand homme, il excita l'admiration et obtint tous les sentiments qu'on lui refusait la veille ⁵⁸. » Décisif dès lors le rôle de l'écrivain en redresseur de ce langage sens dessus dessous. Il redistribue les mots, désigne au lecteur leur sens fluctuant: honnêtes, nobles, honorables, Brutus, Cassius, ou Marc Antoine, Octave, et les autres? Il ne faut pas en croire le dernier mot de la foule, ou des honnêtes gens qui sont souvent des brigands.

La Comédie humaine suit un mouvement de l'Histoire, à travers des glissements de langage. Le cycle romanesque, qui dispose du temps, rend sensible cet évolutionnisme. On pourrait en lire le bilan dans le diptyque unissant *Une ténébreuse affaire* au *Député d'Arcis*. Les deux romans, qui se déroulent dans la même ville à plus de trente ans de distance, s'enchaînent dans l'édition dite du Furne corrigé. Les personnages principaux du premier livre, aux antagonismes virulents, ne sont plus que des noms dans le second (au moins tel qu'il nous est parvenu). On ne les entend plus. En 1839, l'Histoire antérieure est déjà pour certains à l'état de souvenir. *Le Député d'Arcis* dévoile le contrechamp d'*Une ténébreuse affaire*. Dans ce roman, on avait surtout perçu le langage royaliste face au pouvoir impérial; dans le roman inachevé, on découvre l'opinion de la petite ville. Le changement de point de vue marque le passage de l'Histoire. Les personnages secondaires d'autrefois, petits bourgeois promus par le temps, sont les héros de cette nouvelle société. Simeuse, Simon, cela commence de la même façon, mais l'élément nouveau c'est le *on*. Le règne de l'opinion est entamé. Simon Giguet, rompant avec le passé, oublie ce que sa famille doit à Gondreville. Il parle contre ses anciens soutiens. Au vrai, il ne parle plus la même langue. Saisi du vertige de la députation, l'épicier

56. *Eugénie Grandet* (1833), t. III, p. 1119.

57. *Le Curé de village* (1841), t. IX, p. 677; et *Pierrette* (1840), t. IV, p. 153.

58. *La Recherche de l'Absolu* (1834), t. X, p. 833.

se voit déjà en pair de France, comme l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine* en avait donné l'assurance.

Devant cette dérive des langages, l'écrivain cherche son style. Symptomatique, en ce sens, sa phrase qui va cahin-caha, faite de pièces et de morceaux (à la différence du ton uni et sentencieux qu'il adopte aussi volontiers), ne cessant de citer les langages choyés comme les langages détestés: « (comme on disait alors) », « pour se servir d'un mot à la mode », « pour employer un mot de la vieille langue », « un mot du temps de l'Empire », « pour se servir du terme de la langue bourgeoise », « pour nous servir d'une expression populaire », « s'il est permis de parler ici notre langue parlementaire », « Pour se servir d'une expression commerciale », « selon la pittoresque expression des journalistes ⁵⁹ ». Que signifie ce langage *emprunté*? Est-il fait des regrets et des rêves, de phobies et de lucidité, de nostalgie ou de désespérance? Qu'est-ce que cette mêlée de paroles mortes, de paroles vides et de paroles énergiques? Qu'est-ce que ce monument balzacien en forme de tour de Babel? Entendra-t-on dans ce « style éclectique » un désir de vérité: rassembler les discours, sublimer leurs différences en les unissant dans l'écriture, en un *langage panoramique*, comme disait Balzac à propos de Nodier, à l'image de ce regard enveloppant qu'il avait cherché dans *La Maison du chat-qui-pelote*, à l'image aussi de cette *Comédie humaine* dont les classements renouent avec les taxinomies de l'âge classique? Les mots, soustraits à leur milieu, récupérés, servent au projet de l'écrivain. Les langages sont en conflit dans l'histoire racontée, mais pas dans la phrase narrative qui puise à tous les sociolectes, les rend également propres à sa visée intentionnelle, bref les neutralise, se les soumet – les détourne de leur logique pour les réduire parfois à une connotation d'expressivité ou de pittoresque. Ne dira-t-on pas plutôt, et tout aussi bien, que ces phrases rapiécées ne s'emploient pas à retotaliser (quelles que soient les convictions de Balzac), qu'elles accusent au contraire la relativité des langages et les fausses totalités? Elles laissent entendre la cacophonie du social, l'unité perdue: plus d'unité de ton possible comme à l'âge classique. Le style éclectique révèle qu'il ne s'agit pas pour l'écrivain de redonner un sens au monde, mais d'indiquer que personne ne le détient: il est de multiples manières de le phraser. Le style balzacien a pour vocation d'inquiéter les discours: il conteste la clôture des langages. Le composite questionne les représentations, souligne leur incomplétude, leur

59. Respectivement t. IX, p. 312; t. VII, p. 502; t. VIII, p. 27, 43, 89 et 980; t. X, p. 380; t. IV, p. 769; t. I, p. 516.

désigne l'altérité. Les phrases rapetassées disent l'irréversible absence de synthèse. Mais ne dirait-on pas également, et encore mieux, que cette écriture aux mots en relief vise à exalter la fragmentation, à refuser que les jeux soient faits, à rappeler l'incertitude de l'Histoire, à un moment où « l'idiome moderne » voudrait de nouveau se fixer (faire croire à sa fixité), dans l'état de discours contemporain, quand la voix consensuelle de l'opinion qui se paie de mots commence à dominer la division des sociolectes. L'écriture éclectique clame (réclame) un anti-conformisme. Le style remobilise tous les discours, toutes les énergies sociales, pour réanimer l'Histoire, comme au temps où les mots de Gérard et Montauran se télescopaient. Le style est politique.

(Université de Tours)

L'AUTEUR-SIÈCLE

Clio et les usages de Balzac.

À propos de Louis Chevalier
et de quelques autres (années 1950-années 1990)

par Jean-Claude Caron

Mettre en exergue le nom de Louis Chevalier dans une communication consacrée aux usages de Balzac dans le champ disciplinaire de l'histoire ne relève que de la plus élémentaire justice. Non qu'il ait été le premier à « user » de Balzac comme d'une source historique; mais, sans conteste, la publication des *Classes laborieuses et classes dangereuses* en 1958¹ marque un temps fort de la rencontre entre histoire et littérature. Il n'est pas indifférent de rappeler que le directeur de la collection « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui » qui publia L. Chevalier et accueillit par la suite *l'Histoire de la folie* de Michel Foucault et le *Baroque et classicisme* de Victor L. Tapié n'était autre que Philippe Ariès...

Balzac et la question du réel

Littérature versus histoire...

L. Chevalier s'est expliqué assez longuement sur sa démarche, dont le bien-fondé a donné lieu à débat et même à contestation. Retenons de prime abord la définition qu'il propose pour expliquer sa démarche

1. Chez Plon, sous le titre exact de *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*. L'édition utilisée ici est la réimpression en livre de poche, LGF, 1978, avec une préface originale intitulée « Vingt ans après », qui, pour le coup, apparaît comme un clin d'œil à Dumas...

d'historien: il se présente comme adepte d'une « histoire sociale quantitative », expliquée comme « l'interprétation d'une documentation qualitative extrêmement disparate – allant des ouvrages les plus célèbres aux écrits les plus obscurs – par une documentation démographique des plus banales ² ». Il s'agit donc de confronter deux catégories documentaires, mais plus encore de soumettre la littérature à la vérification par l'histoire, ou par l'une de ses branches, considérée comme la plus scientifique, car fondée sur le chiffre: la démographie historique. En publiant *La Formation de la population parisienne au XIX^e siècle* en 1951 ³, L. Chevalier avait montré tout l'intérêt de l'application de méthodes contemporaines à l'étude du passé démographique d'une ville. Plus tard, dirigeant le volume collectif consacré au *Choléra, la première épidémie du XIX^e siècle* ⁴, il réalisa un travail de stricte obédience historique, pleinement fondé sur la démographie en faveur de laquelle il prononça un vibrant plaidoyer. Mais c'est en pleine conscience qu'il décide dans les *Classes laborieuses* de confronter grands et petits auteurs aux tableaux statistiques et à l'état civil, posant alors la question du statut des sources de l'historien, de leur lecture, de leur hiérarchisation.

L. Chevalier le sous-entend dans sa préface de 1978: l'objectif était d'échapper à une lecture idéologique de l'histoire, en pleine guerre froide, d'où l'intérêt combiné de textes littéraires et de sources démographiques. Ses maîtres sont clairement nommés: Sauvy, Simiand, Labrousse, Halbwachs. Il s'agissait ni plus ni moins, au fond, que d'inventer l'histoire sociale en l'arrachant « à la littérature, au monde des images », de « permettre aux faits sociaux d'exister par eux-mêmes ⁵ ». Parmi ses référents littéraires, figurent en bonne place Hugo, Daudet, Zola (et pour la période postérieure J. Romains, Aragon, Martin du Gard) et surtout Balzac, présenté comme « le principal obstacle » à l'édification d'une vraie histoire sociale, « en raison de l'authenticité d'une description dont l'expertise démographique met précisément en lumière la surprenante qualité, l'étonnante conformité avec ce que l'étude statistique et autre que statistique des populations, avec des dossiers de faillite par exemple, permet d'atteindre » – plus loin, l'auteur parle de « similitude », de « ressemblance qu'il y a entre un chapitre de Balzac et une pièce

2. *Ibid.*, p. 13.

3. Chez Dalloz.

4. Bibliothèque de la Révolution de 1848, La Roche-sur-Yon, imprimerie centrale de l'ouest, 1958, t. XX.

5. *Classes laborieuses et classes dangereuses*, p. 18.

d'archives ⁶ ». La conclusion de L. Chevalier, qui persiste et signe vingt ans après et alors que triomphe Foucault – dont il cite la *Naissance de la prison* [sic], paru en 1975, tout en affirmant que la philosophie de récents travaux ayant grandement influencé la recherche lui est « totalement étrangère ⁷ » –, fait preuve d'un radicalisme surprenant, mais aussi d'une contradiction apparente: « À partir de Balzac, l'étude sociale de Paris relève de la littérature, à laquelle Balzac a prêté pour la première fois *les apparences de la réalité* [souligné par nous], et qui continue de s'autoriser de lui ⁸ ». La formule est troublante, confrontée à l'*authenticité* relatée quelques lignes plus haut. Elle a au moins le mérite de poser les termes du débat: quel est le statut de la littérature en général et de celle de Balzac en particulier comme source? La « réalité » peut-elle dépasser le stade des apparences, est-elle synonyme d'authenticité? Où se situe la frontière entre les faits ou les phénomènes sociaux et leur représentation, entre l'« authentique » et le « fabriqué »? L'objet de cette communication est moins de répondre à ce questionnaire – par ailleurs sans grand intérêt quarante ans après la publication du livre de L. Chevalier et alors que la représentation est devenue sujet d'étude en soi – que de montrer comment perdurent ou à l'inverse vieillissent les systèmes historiques, à travers l'usage de l'œuvre balzacienne.

Il est, pour nous, étonnant de voir L. Chevalier se livrer à une apologie en règle de la littérature pour la justesse inégalable de sa « description » devant laquelle « la recherche sociale ne pouvait que s'effacer », réduite au statut de « vérification statistique », et aussitôt faire l'apologie de la démographie qui seule « permettait de libérer enfin l'histoire des sociétés de cette sujétion à la littérature ⁹ ». L'ambition est double: hiérarchiser les œuvres selon « leur inégale vérité », et rivaliser ainsi avec la littérature. Il est vrai que L. Chevalier aime à régler ses comptes, à commencer avec les gens de lettres qui marchent « en tête du défilé, emplumés et dorés sur tranche, alors que le Tiers État historique, en petite tenue, ferme la marche et ramasse le noble crottin ¹⁰ » – formule relevant (au moins) d'un sentiment d'infériorité qui ne taraudait pourtant plus les historiens depuis quelques lustres en 1978... Mais l'homme est combatif: il apprend aux membres de l'Association des lettres françaises que « l'œil historique démogra-

6. *Ibid.*, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 26.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 20.

10. *Ibid.*, p. 21.

phiquement exercé » est incomparablement supérieur à « la relative cécité, disons la myopie du regard littéraire » ; il se brouille avec les tenants des « sciences humaines », trouvant refuge au sein des « historiens de vieille manière », auxquels est rattachée la Société d'Histoire de la Révolution de 1848 – comme quoi, les choses changent... – ; et il s'écarte même d'une démographie historique dure, qui n'a plus que le culte du chiffre pour le chiffre. Précisons, pour n'y plus revenir, que l'œuvre de Louis Chevalier connut un succès fulgurant, son titre passant dans le domaine public pour y devenir une expression soumise à toutes sortes d'usages et de pastiches, alors que la critique se montrait beaucoup plus sceptique, voire hostile envers une méthode jugée, à juste titre, comme fort contestable.

De l'authenticité à l'exagération

En choisissant comme thème central de son œuvre le crime, L. Chevalier exerce déjà une première sélection : il adhère à une thématique dont l'abondance dans la littérature ne peut se lire comme le reflet d'une « réalité » sociale. Voulant démontrer l'authenticité du phénomène criminel, il est donc amené à ne retenir que des œuvres qui en traitent : on voit sur ce point la supériorité balzacienne dans une représentation globale de la société de son temps à laquelle L. Chevalier apporte un crédit d'autant plus grand qu'il semble procéder par analogie avec le temps présent. L'idée d'une identité entre la « réalité » et la vision sociale de Balzac que développe L. Chevalier a eu des continuateurs : Guillaume de Bertier de Sauvigny n'hésite pas à écrire, que dans le cas des usuriers, « Balzac n'a eu qu'à regarder autour de lui pour faire surgir les hideuses figures des Rigou, des Gigonnet et des Gobseck ¹¹ ». Ailleurs, citant la célèbre formule balzacienne sur la France partagée en deux zones, Paris et la province, l'auteur, faisant sienne la conception balzacienne, commente : « Et en effet, depuis que Paris est devenu le centre d'un gouvernement rigoureusement centralisé etc. ¹² » Plus loin encore, c'est le Balzac des « Scènes de la vie de province » qui est mobilisé avec ses « vieilles filles refoulées », ses « vieux garçons avarés », ses « demi-ratés, sa jeunesse étouffée, ses coteries » ; mais G. de Bertier de Sauvigny, prenant du recul, affirme : « À vrai dire, le tableau apparaît trop noir pour être vrai, et il faut savoir que la province de Balzac ne dépasse pas, au sud, Bordeaux et Angoulême ¹³ » ; le doute se manifeste

11. G. de Bertier de Sauvigny, *La Restauration*, Flammarion, 1955 [édit. 1974], p. 232.

12. *Ibid.*, p. 257.

13. *Ibid.*, p. 264-265.

également pour le portrait de l'employé de province, comparé à celui de Paris: « Si l'on en croit Balzac etc.¹⁴ »

Historien du Paris de la monarchie de Juillet, Philippe Vigier a abondamment utilisé Balzac: soit le Balzac spectateur de Paris dont la propension à décrire le cadre de ses romans avec la précision d'un ethnologue rend le témoignage irremplaçable; soit le Balzac créateur de personnages emblématiques d'une catégorie sociale¹⁵. Son usage de Balzac est particulièrement intéressant, en ceci qu'il est marqué par le souci mais aussi la difficulté de tracer la frontière entre la fiction et la réalité. Citant les phrases d'ouverture de *La Fille aux yeux d'or* qui évoquent Paris comme un « enfer », P. Vigier les tempère en écrivant qu'il « faut éviter de prendre au pied de la lettre ce qui se veut d'abord un poème ». Il affirme néanmoins que la description balzacienne de la Ville « est typique de toute une vision, et de toute une réalité » confirmée par la lecture de la *Gazette des Tribunaux* ou des archives judiciaires¹⁶. Ailleurs, abordant le bourgeois de Paris, P. Vigier cite longuement le portrait du parfumeur Crevet dans *La Cousine Bette*, tout en concluant qu'il « serait contraire, pourtant, à l'équité historique de ne tenir compte que de ce portrait au vitriol » – et de ceux de Stendhal, Tocqueville, Reybaud, Monnier, Daumier ou Gavarni¹⁷ – pour caractériser la bourgeoisie parisienne.

Souvent, la citation ou la référence balzacienne sont accompagnées d'une mise en garde contre la simplification, l'exagération, et même la caricature à laquelle se livrerait Balzac dans sa conception de la société de son temps: Jean Bruhat comme Alain Corbin se rejoignent dans l'idée d'exagération¹⁸, une exagération également relevée et dénoncée par G. de Bertier de Sauvigny dans la présentation balzacienne des paysans, « plus proches des bêtes que des hommes¹⁹ ». J.-P. Chaline, analysant le seul exemple de société littéraire repéré dans *La Muse du département*, en souligne le côté « purement négatif » relayant le « cliché parisien d'une province inculte²⁰ ». Sa critique rejoint celle

14. *Ibid.*, p. 277.

15. Philippe Vigier, *Nouvelle Histoire de Paris. Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848)*, Association pour la publication d'une Histoire de Paris/BHVP, Diffusion Hachette, 1991.

16. *Ibid.*, p. 230.

17. *Ibid.*, p. 338.

18. Respectivement à propos de l'influence des journalistes, voir *Histoire de la France contemporaine, 1789-1980*, Éditions sociales, t. 2, 1799-1835, p. 211 et à propos du sort des prostituées repenties, voir *Les Filles de noce*, p. 60.

19. *La Restauration*, p. 265.

20. *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Éditions du CTHS, p. 14.

émise par Bernard Lepetit au sujet de la vision balzacienne des petites villes: « on peut se demander si les descriptions balzaciennes, au lieu d'être un révélateur, n'ont pas contribué à créer le mythe de la somnolence des petites villes et de l'atonie générale du tissu provincial²¹ ». En bref, la réticence est de mise, quand il ne s'agit pas de résistance pour cause d'historicité défaillante. André-Jean Tudesq résume assez bien l'ambivalence de l'usage historique des romans de Balzac et de ses contemporains: « Des romans de Balzac comme *Splendeurs et misères des courtisanes* ou *Le Cousin Pons* (de 1847), les romans-feuilletons d'Eugène Sue ou d'Alexandre Dumas, dénoncés comme immoraux par les contemporains, donnent un portrait caricatural, certes, des classes dirigeantes, mais avec des traits que ne dément pas la réalité quotidienne²² ». C'est bien, *in fine*, cette « réalité quotidienne » qui, affirmée ou non, sous-tend l'essentiel des usages de Balzac.

Les usages de Balzac

Usages fractionnés, image globalisée

La consultation de l'*Histoire de la France* dirigée par André Burguière et Jacques Revel résume les usages que font les historiens de Balzac. Dans le volume consacré à *L'État et les pouvoirs*²³, l'auteur de *La Comédie humaine* apparaît à trois reprises, sous la plume de Pierre Lévêque et de Pierre Rosanvallon: dans le premier cas, il sert de référence, via *Les Paysans*, à une analyse du suffrage universel en 1848 et plus spécifiquement du vote rural; dans le second cas, une citation extraite des *Employés* et incluse dans un paragraphe consacré à la croissance de l'État, sert à qualifier le budget qui « n'est pas un coffre-fort, mais un arrosoir »; enfin, dans le troisième cas, relié au thème de la régulation de l'économie, le personnage de Gérard, ingénieur des Ponts-et-Chaussées en poste dans le Limousin, pris dans *Le Curé de village*, illustre le rôle des élites dans le processus de transformation de la France²⁴. Soit respectivement Balzac comme illustration littéraire d'une réalité politique, quitte à la soumettre à la critique; Balzac comme citation résumant, voire remplaçant une analyse socio-économique et parfois politique; et enfin Balzac comme créateur de personnages emblématiques du mouvement ou de la résistance, de la

21. Bernard Lepetit, *Les Villes dans la France moderne (1740-1840)*, Albin Michel, 1988, p. 250.

22. André Jardin et André-Jean Tudesq, *La France des notables, 1815-1848*, Seuil, 1973, Nouvelle histoire de la France contemporaine, vol. 1, p. 243.

23. Seuil, 1989.

24. *Ibid.*, pp. 444, 510 et 579.

modernité ou de l'archaïsme, en bref de la représentation de la société de son temps.

Chez G. de Bertier de Sauvigny, on distingue bien deux utilisations historiennes de Balzac : l'une, ici sur le mode mineur, des personnages romanesques ou des romans de genre se déroulant dans un cadre précis (ville de province, campagne, étude etc.); l'autre, privilégiée, du Balzac historien ou sociologue, exprimant à l'instar d'un Stendhal un jugement de valeur sur les hommes et les choses de son temps, à chaud ou avec un léger décalage. Ainsi sur la Restauration elle-même analysée comme « un temps de transactions continues entre les hommes, entre les choses, entre les faits accomplis et ceux qui se masaient à l'horizon ²⁵ ». Chez Adeline Daumard, de brèves citations balzaciennes permettent de caractériser et de résumer l'évolution de groupes sociaux : ainsi, « Tout marchand aspire à la bourgeoisie » ou : « il n'y a plus de noblesse aujourd'hui, il n'y a plus qu'une aristocratie ²⁶ ». La citation opère comme un gain de place, épargne une plus ou moins longue digression, donne la clef de l'esprit du temps en une formule dite littéraire mais qui prend une valeur historique, précisément parce que, même incluse dans un roman, elle échappe au contexte fictionnel de ce dernier pour relever de l'analyse politique à la Constant ou à la Chateaubriand.

Une double contradiction se dessine dans l'usage historien de Balzac. Celui-ci est accrédité comme l'observateur patenté de la vie sociale dont les personnages constituent autant de figures lues par les historiens comme des archétypes et qui leur permettent d'objectiver par des exemples fictifs une réalité sociale dont la complexité risque alors d'être niée. Car la palette sociale du romancier est pratiquement infinie, mais sa vastitude même oblige au fractionnement et contraint l'utilisateur de Balzac à raisonner à partir de quelques figures, censées incarner la réalité d'un milieu social donné. Jonathan Beecher établit un parallèle entre le foisonnement imaginatif de Balzac et celui de Fourier – mais ajoute que ce dernier ne pouvait se contenter de la fiction, et voulait inscrire dans la réalité le monde qu'il imaginait. Le rapprochement entre les deux auteurs est d'autant plus intéressant que la profusion des champs abordés par Fourier en fait aussi un auxiliaire bienvenu de l'historien. Balzac ou le bonheur assuré de l'historien qui, outil informatique en mains, peut même relever les occurrences de

25. *La Restauration*, p. 460.

26. Adeline Daumard, *Les Bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Aubier, 1987, p. 39 (citation extraite de *Pierrette*, IV, 46) et p. 178 (citation extraite d'*Ursule Mirouët*, VIII, 877).

mots-clefs dans l'œuvre balzacienne, procéder par rapprochements, familles de mots, analogies, etc.

Balzac ayant tout traité des mœurs de son temps, on peut donc tout y trouver: l'utilisation fractionnée s'impose, l'approche globalisante se révélant d'autant plus impossible que les problématiques historiennes se réduisent nécessairement à un objet limité. Même Jean-Noël Luc traitant de *L'Invention du jeune enfant au XIX^e siècle*, thème apparemment peu balzacien, peut s'appuyer sur les *Mémoires de deux jeunes mariées*, apologie des joies de la maternité et de l'éducation maternelle²⁷. S'intéresse-t-on aux médecins du siècle passé, tels Erwin H. Ackerknecht ou Pierre Guillaume? Surgissent alors, quasi naturellement, les figures de Bianchon, de Desplein, de Brisset ou de Maugredie, respectivement inspirées de Bouillaud, de Dupuytren, de Broussais et de Magendie²⁸, ou celle du docteur Benassis, « traduction littéraire du personnage social » du médecin de campagne. Celui-ci a été analysé par P. Guillaume comme un « médecin sans grands pouvoirs curatifs », mais un « homme de progrès » symbolisant l'ascension sociale et politique de ces élites rurales²⁹. P. Guillaume « utilise » aussi Balzac pour sa description de personnages phtisiques dans *Le Lys dans la vallée*, quitte à souligner que le cliché littéraire (partagé par Lamartine, Hugo, Alexandre Dumas fils, etc.) l'emporte sur la réalité symptomatique³⁰. *Le Mangeur du XIX^e siècle* ne pouvait évidemment pas faire l'impasse sur l'auteur de la *Nouvelle théorie du déjeuner*, observateur du déclin de la « gastrolâtrie³¹ ». Lorsque apparaît la noblesse d'Empire analysée par Nathalie Petiteau, la présence de Balzac, « prisme » ou « miroir », s'impose: l'auteur fait le départ entre ce qui est crédible (problèmes de légitimité, soif de fusion, souci de train de vie) et ce qui l'est moins (anoblissement de banquiers, tendance à la dépravation, incapacité à assurer sa descendance)³².

27. Jean-Noël Luc, *L'Invention du jeune enfant au XIX^e siècle. De la salle d'asile à l'école maternelle*, Belin, 1997.

28. Erwin H. Ackerknecht, *La Médecine hospitalière à Paris (1794-1848)*, Payot, 1986, pp. 145 et 247-48.

29. Pierre Guillaume, *Le Rôle social du médecin depuis deux siècles. 1800-1945*, Association pour l'étude de l'histoire de la sécurité sociale, 1996, pp. 38-39.

30. Pierre Guillaume, *Du désespoir au salut: les tuberculeux aux XIX^e et XX^e siècles*, Aubier, 1986, pp. 85-86.

31. Jean-Paul Aron, *Le Mangeur du XIX^e siècle*, Robert Laffont, 1973, p. 214.

32. Nathalie Petiteau, *Élites et mobilités: la noblesse d'Empire au XIX^e siècle (1808-1914)*, La Boutique de l'Histoire éditions, 1997, pp. 149-152. En revanche, Claude-Isabelle Brelot ne semble pas faire référence à Balzac dans sa *Noblesse réinventée. Nobles de Franche-Comté de 1814 à 1870*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1992.

Balzac des villes, Balzac des champs

Autre pratique, celle qui consiste à procéder par confrontation littéraire: ainsi, pour Jean-Pierre Chaline, historien des élites de Rouen, « les mœurs du bourgeois rouennais du XIX^e siècle nous paraissent plus proches du monde balzacien que de l'univers d'un Zola » – ailleurs, l'auteur proclame: « Ni Marx, ni Flaubert ³³ ». Comparaison aussi chez Maurice Agulhon évoquant la vie sociale routinière et la sociabilité immuable des petites villes de province: « Telle était la France profonde, terrienne et provinciale. Pour faire “brillamment” contraste avec la France des grands ports vivants que Stendhal aimait et louait, nous pourrions dire que c'est ici la France de Balzac ». Et, après avoir pris à témoin un certain nombre d'exemples comportementaux de personnages de *La Comédie humaine* tirés des *Paysans*, d'*Eugénie Grandet*, du *Député d'Arcis* –, M. Agulhon conclut: « Telle est la vie de province dans les couches nombreuses de la bourgeoisie où la sociabilité est encore modelée par les mentalités traditionnelles », semblant alors abolir toute différence entre la fiction et la réalité ³⁴. S'il s'avère difficile de faire la statistique des romans de Balzac les plus utilisés, il apparaît toutefois clairement que ce sont les plus « sociologiques » qui fascinent les historiens: par sociologiques, entendons ceux qui sont clairement circonscrits à la description d'un milieu social. C'est ainsi que *Les Employés*, *La Maison Nucingen*, *Le Cousin Pons*, *Les Petits bourgeois*, *L'Illustre Gaudissart* et plus généralement tous les romans se déroulant dans le milieu du négoce, de la boutique ou des petits rentiers constituent un fonds commun de citations ou de références pour illustrer la France urbaine, souvent partagée entre Paris et la province, victoire posthume de Balzac. *Les Employés* apparaissent par exemple comme une valeur refuge référentielle pour symboliser la fonction publique, tant chez Christophe Charle ³⁵, Guy Thuillier ³⁶, Françoise Parent-Lardeur ³⁷ que chez Jean-Pierre Chaline ³⁸, Philippe Vigier ³⁹ ou Jacques-Guy Petit qui enrôle également Balzac

33. Jean-Pierre Chaline, *Les Bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIX^e siècle*, Presses de la FNSP, 1982, p. 274 et p. 371.

34. Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*, A. Colin, 1977, p. 35.

35. Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Seuil, 1991, p. 187.

36. Guy Thuillier, *Bureaucratie et bureaucrates en France au XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1980.

37. Françoise Parent-Lardeur, *Les Cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Payot, 1982, pp. 95-96.

38. Jean-Pierre Chaline, *Les Bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIX^e siècle*, Presses de la FNSP, 1982, p. 28.

39. Philippe Vigier, *Nouvelle Histoire de Paris. Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848)*, Association pour une Histoire de Paris/BHVP, Diffusion Hachette, 1991, p. 385.

comme peintre de policiers ou de forçats – en bonne compagnie, il est vrai, celle de Sue et de Féval, de Dumas et de Hugo ⁴⁰.

Dans le cas des *Employés* et de nombre d'autres œuvres de Balzac joue parfois une contrainte qui émane de la rareté des sources: lorsqu'un objet historique a été peu ou pas traité, la citation ou la référence littéraires deviennent une sorte d'ersatz, un « mieux-que-rien » qui supplée tant bien que mal l'absence de source historique. Il est vrai que Balzac se prête remarquablement à cet usage, de même qu'il permet, grâce à ses longues et fort documentées descriptions de Paris, de donner à moindre coût la couleur, l'odeur, le bruit d'un lieu, que ce soit le Paris du mouvement de la rive droite (Palais-Royal ⁴¹) ou le Paris quelque peu assoupi de la rive gauche (quartier Latin ⁴²) – on pourrait naturellement multiplier les exemples pratiquement à l'infini. Le discours balzacien sur la ville et sa société est finement analysé par Françoise Choay, dans *l'Histoire de la France urbaine*, comme producteur de deux fonctions, une fonction descriptive, « objectivante », et une fonction relative au phénomène d'urbanisation et à ses conséquences sociales ⁴³. Mieux, « Balzac met systématiquement en évidence le rapport qui lie la société à son espace: quartier, rue, maison, appartement sont les unités d'une sémiologie spatiale qui éclaire le comportement de leurs habitants » et « il lie la structure spatiale des villes de l'Ancien Régime à celle d'une société en voie de disparition » – ajoutons: et à l'apparition d'une nouvelle société dans un nouveau cadre urbain. La caution donnée à Balzac réside moins, de fait, dans sa stratification sociale que dans sa stratification spatiale.

De même apparaît-il assez logique que Balzac soit abondamment mis à contribution pour les ouvrages d'histoire culturelle au sens le plus large: histoire des lettres – ainsi des ouvrages de Jean-Yves Mollier, depuis sa biographie de *Michel et Calmann Lévy* jusqu'à celle de *Louis Hachette* en passant par *L'Argent et les lettres* ⁴⁴ –, de la bohème ⁴⁵

40. Jacques-Guy Petit, *Ces Peines obscures. La prison pénale en France (1780-1875)*, Fayard, 1990, pp. 208-209, 226-229.

41. Voir Françoise Parent-Lardeur, *Les Cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Payot, 1982, pp. 45 et 65.

42. Voir Jean-Claude Caron, *Génération romantiques. Les étudiants de Paris et le quartier Latin, 1814-1851*, Armand Colin, 1991.

43. Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, Seuil, 1983, t. 4: *La ville de l'âge industriel*, p. 180.

44. Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne, 1836-1891*, Calmann-Lévy, 1984; *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Fayard, 1988; *Louis Hachette*, Fayard, 1999.

45. Jerrold Seigel, *Paris bohème. 1830-1930*, Gallimard, 1991.

ou du journal *Le Globe*⁴⁶. La pratique, dans ce dernier cas, consiste à confronter l'objet étudié et le milieu journalistique tel qu'il apparaît en particulier dans *Les Illusions perdues*: comparaison entre le réel et le fictionnel au sein de laquelle Balzac est utilisé à la fois comme romancier et comme analyste. Enfin, il existe naturellement de nombreuses études qui ont pris pour thème tel aspect historique dans *La Comédie humaine*: on se contentera ici de citer le dernier volume de *L'Année balzacienne* (1998) dans lequel quatre contributions sur Louis-Philippe, l'Église catholique, l'élection en province et l'aristocratie vus au travers de l'œuvre balzacienne illustrent cette démarche⁴⁷.

Quant au monde rural, car il y a bien un Balzac des villes et un Balzac des champs, il est représenté par *Le Curé de village*, *Le Médecin de campagne* et surtout, incontournable référence bien que d'utilisation problématique, *Les Paysans*. On peut d'ailleurs ajouter à cette liste non exhaustive *Les Chouans*, où se mêlent le politique et le social, le champ et la forêt, le mouvement et la résistance – et dont use par exemple Alain Corbin dans *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*⁴⁸. La force de Balzac réside dans sa description d'un monde rural et pas seulement paysan. Il permet donc de poser la question sociale aux champs: nombre d'historiens, à commencer par ceux de *l'Histoire de la France rurale*, ont été sensibles à cet aspect. Mais les mêmes sont plus critiques sur l'image du paysan qui se dégage des romans de Balzac et qu'aura tendance à perpétuer, voire à aggraver, le Zola de *La Terre*. L'aspect brutal, quand il n'est pas bestial, des hommes de la terre dépeints par Balzac apparaît comme une caricature, ainsi qu'on l'a déjà vu pour G. de Bertier de Sauvigny. Pour Pierre Barral, analysant quelques phrases des *Paysans* relatives aux « sauvages » et aux « avars » qui peuplent les campagnes, la condamnation est sévère: « Formules au vitriol, où se conjuguent le dédain spontané de l'homme de lettres et de la ville et l'argumentation politisée du défenseur des autorités sociales⁴⁹ ». Subtilement, M. Agulhon oppose la « vision optimiste de George Sand » à la

46. Jean-Jacques Goblot, *La Jeune France libérale. Le Globe et son groupe littéraire, 1824-1830*, Plon, 1995.

47. Voir Hervé Robert, « Louis-Philippe dans l'œuvre d'Honoré de Balzac », dans *L'Année balzacienne 1998*, pp. 7-27; René-Alexandre Courteix, « La vision de l'Église catholique dans *Une ténébreuse affaire* », *ibid.*, pp. 29-38; Jean-Pierre Chaline, « L'élection en province vue par Balzac dans les *Scènes de la vie politique* », *ibid.*, pp. 39-47; Max Andréoli, « Aristocratie et médiocratie dans les *Scènes de la vie politique* », *ibid.*, pp. 49-61.

48. Flammarion, 1998, p. 21.

49. Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire des droites en France*, Gallimard, 1992, t. 3: *Sensibilités*, pp. 54-55.

« vision pessimiste de Balzac », et met face à face la bonté, la simplicité, la douceur des personnages de la ruralité sandienne, et « la sauvagerie séculaire du jacques qui hait viscéralement le citadin riche » dans la campagne balzacienne⁵⁰, sauvagerie à laquelle répond celle de la classe ouvrière « ou pour mieux dire dans la pègre urbaine, le Chourineur d'Eugène Sue, en attendant le Thénardier de Hugo ». Conclusion de M. Agulhon sur ces deux images du monde rural: « Et ce sont bien là – correction faite du passage littéraire au type et à la caricature – deux aspects réels de la paysannerie de ce temps ». On en revient donc toujours à la nécessaire réalité balzacienne qui, à elle seule, justifierait le recours à l'exemple littéraire. Ce qui revient à poser, encore et toujours, la question du statut de la source littéraire pour l'historien.

Les genres de Balzac dans la production historique

Réticences, défiances, absences

Si le problème du plus ou moins grand degré de « réalité » de la fiction peut raisonnablement être résolu par la conception même que l'on élaborera des genres « roman » et « histoire », c'est davantage, nous semble-t-il, la réduction à une ou quelques thématiques « utilisables » de l'œuvre littéraire en fonction de la problématique de l'historien qui pose problème. Il conviendrait naturellement de distinguer entre genres d'écriture historique: d'une thèse, dans sa version intégrale ou dans sa version publiée et souvent réduite, à un ouvrage de vulgarisation; d'un ouvrage de portée nationale par son thème à une recherche revendiquant son ancrage régional; d'un objet anthropologique à une étude diplomatique: autant de cas de figure où les usages de l'œuvre balzacienne différeront sensiblement, par nature pourrait-on dire. Par ailleurs, les mêmes historiens peuvent avoir des pratiques différentes en fonction de la nature de leurs travaux. Si G. de Bertier de Sauvigny a souvent eu recours à Balzac dans son ouvrage de vulgarisation le plus célèbre – son histoire de la Restauration qui reste une référence en ce domaine –, il fait l'impasse sur le romancier dans ce qui constitue son ouvrage le plus pointu, *Mettelnich et la France après le congrès de Vienne*⁵¹, dont la thématique diplomatique laisse *a priori* peu de place, il est vrai, à la rhétorique

50. Georges Duby et Armand Wallon (dir.), *Histoire de la France rurale*, Seuil, 1976, t. 3: *Apogée et crise de la civilisation paysanne*, p. 160-161.

51. Hachette, 1968 (t.1) et 1970 (t.2); Presses continentales, 1971 (t.3).

balzacienne. Si référence à un écrivain il y a, c'est à Chateaubriand, qui fut alors brièvement aux affaires. Dans le cas de Maurice Agulhon, le nom de Balzac n'apparaît dans aucun des trois volumes tirés de sa thèse consacrée à la Provence⁵² : on dira que le Midi de Balzac s'arrêtant à Angoulême et à Bordeaux, il était logique que l'historien de la Provence ne s'y intéressât point. Mais il s'agit d'une démarche plus globale qui écarte délibérément les sources littéraires pour se concentrer sur l'archive.

On retrouve une démarche similaire dans la quasi totalité des thèses d'histoire régionale, de Philippe Vigier à Jean-Luc Mayaud, de Pierre Lévêque à Marcel Vigreux, en passant par Alain Corbin. Dans son étude sur le Limousin, ce dernier élimine presque toute référence bibliographique à des romans, y compris à ceux des écrivains régionalistes, malgré la présence de Jacques Roux ; seuls apparaissent, parmi les « grands » noms de la littérature, ceux de George Sand, d'Hector Malot et d'Honoré de Balzac pour *Le Curé de village*. Alain Corbin justifie ces absences : pour les plus tardifs et les plus nombreux (fin XIX^e-début XX^e) « parce que leurs travaux décrivent une réalité nettement postérieure à la période étudiée » ; pour les autres « parce que l'intérêt de la plupart de ces œuvres réside plus dans l'image qu'elles tendent à diffuser de la région que dans la description de la réalité limousine⁵³ ». De manière générale, il semble bien que l'historien des sens et de la représentation ait toujours eu quelque répugnance à utiliser des sources littéraires, dont le statut lui paraît difficilement conciliable avec celui des sources historiques traditionnelles. Il y a naturellement des exceptions : ainsi la bibliographie des *Filles de noce* laisse apparaître la présence de nombreux romanciers, de Paul Alexis à Émile Zola, en passant naturellement par le Balzac de *Splendeurs et misères des courtisanes*, seul titre de l'auteur référencé⁵⁴. *Les Filles de noce* apparaissent de ce point de vue comme l'anti-*Classes laborieuses* : là où L. Chevalier part de la littérature romanesque dont le degré de fiabilité sera confirmé ou non par l'archive, A. Corbin part de l'archive et de l'abondante « littérature grise » sur la question (Parent-Duchâ-

52. *Une ville ouvrière au temps du socialisme utopique. Toulon de 1815 à 1851*, Mouton-École Pratique des Hautes Études, Paris-La Haye, 1970 ; *La République au village. Les populations du Var de la Révolution à la I^{re} République*, Plon, 1970 ; *La Vie sociale en Provence intérieure au lendemain de la Révolution*, Société des Études robespierristes, 1970.

53. Alain Corbin, *Archaïsme et modernité en Limousin au XIX^e siècle. 1845-1880*, Presses Universitaires de Limoges, 1998 [1^{re} édit. Marcel Rivière, 1975], t.2 : *La Naissance d'une tradition de gauche*, pp. 1112-1113.

54. A. Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux XIX^e et XX^e siècles*, Aubier, 1978, pp. 541-564.

telet, qui ouvre symboliquement l'ouvrage, Béraud, Frégier, Buret, Ducpétiaux, etc.), la littérature venant au mieux comme contrepoint à l'analyse de la source historique. Il s'agit donc, autour du thème de la criminalité, vingt ans après l'œuvre de L. Chevalier, d'un renversement de la hiérarchie des sources.

Balzac et l'histoire des sensibilités

L'acuité du regard balzacien sur son temps et l'incessant déplacement de la lecture contemporaine de l'œuvre balzacienne se conjuguent pour permettre des usages nouveaux de *La Comédie humaine*. L'histoire des mentalités, des sensibilités, des représentations peuvent également s'approvisionner chez un homme dont les sens en éveil constant lui permettent de capter et l'inertie, et le mouvement de son temps. Maurice Agulhon met ainsi à contribution tant *Les Paysans* que *Le Député d'Arcis* pour y trouver des descriptions de personnages féminins explicitement comparés par Balzac à des modèles de la Liberté⁵⁵. Chez Alain Corbin, Balzac est mobilisé pour étayer des considérations sur la sensibilité et son évolution, en l'occurrence la sensibilité olfactive dont témoigne le romancier à travers un certain nombre de ses personnages, en phase avec les propos des hygiénistes: on sait par exemple ce qu'a écrit Balzac sur l'odeur répulsive de la pension dans *Louis Lambert*, mais aussi sur les mauvaises odeurs de cuisine, de bureau, etc. L'analyse d'Alain Corbin rejoint celle de Françoise Choay: « Attaché à la coïncidence des êtres et des lieux, Balzac met en parallèle l'odeur spécifique des pièces et le tempérament des individus qui les hantent⁵⁶ ». Pierre Guillaume, quant à lui, prend à témoin le Balzac apôtre du dandysme et du fashionable avec son *Traité de la vie élégante* analysé comme l'apologie d'une nouvelle élite issue du métissage de l'aristocratie et de la bourgeoisie, n'hésitant pas à solliciter son corps par l'exercice physique⁵⁷. Là encore, surgissent en contrepoint *Les Paysans*, dont les « héros » éponymes apparaissent comme les modèles indépassables de la bassesse morale, mais aussi de la laideur physique⁵⁸.

On note aussi l'existence d'une autre lecture de Balzac, faisant la part belle à des regroupements générationnels (les jeunes, les vieux) ou sexuels (les hommes, les femmes). C'est ainsi que Balzac a été abondamment uti-

55. Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, 1979, pp. 70-72.

56. Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Aubier-Montaigne, 1982, p. 197.

57. Jean-François Sirinelli (dir.), *op. cit.*, t. 3: *Sensibilités*, p. 512.

58. *Ibid.*, p. 533.

lisé pour écrire l'histoire des étudiants de Paris et du quartier Latin⁵⁹, à la fois comme contrepoint aux sources et comme source de l'histoire de la Jeunesse des Écoles. Lui seul et quelques autres romanciers ou mémorialistes permettent de toucher à la fois la nature de Flicoteaux, institution culinaire, mais pas gastronomique, du quartier Latin et, plus largement, la topographie de cet ensemble de rues médiévales. Balzac devient alors l'architecte de la représentation d'une sociabilité étudiante qui, même brièvement, fut partagée. La superposition entre le Balzac mémorialiste et le créateur de personnages étudiants (dans *Z. Marcas*, *Le Père Goriot*, *Illusions perdues*, *Le Lys dans la vallée*, etc.) s'avère de fait assez unique, même si l'on peut comparer son cas avec le Flaubert de la correspondance et celui de *L'Éducation sentimentale*. Au-delà de cette représentation des étudiants, se dresse celle, plus globale, de la jeunesse, dont Balzac prophétise, en 1840, qu'elle « éclatera comme la chaudière d'une machine à vapeur », parce qu'elle n'a pas d'« issue⁶⁰ ». C'est également à cette jeunesse bourgeoise que s'est intéressée Gabrielle Houbre, historienne de l'éducation sentimentale à l'époque romantique⁶¹. C'est le Balzac mémorialiste et portraitiste de l'enfance et de l'adolescence qui est ici sollicité – soit par le biais de sa correspondance, soit par celui d'œuvres aussi autobiographiques que le sont *Le Vicaire des Ardennes*, *Louis Lambert* ou *Le Lys dans la vallée*. Mais c'est aussi le créateur de personnages-types féminins, s'essayant à faire parler des femmes, qui est utilisé, comme dans *Mémoires de deux jeunes mariées* ou *Modeste Mignon*. Se pose de nouveau la question du rapport entre le fictif et le réel, résolue ainsi par G. Houbre: « En s'immiscant autoritairement dans le secret des confidences adolescentes, Balzac procède d'abord en créateur littéraire, façonnant à son gré la psychologie de ses héroïnes. Mais il projette également ses propres obsessions en lieu et place de l'imaginaire des jeunes filles⁶² ».

Ces quelques incursions dans la production historique du dernier demi-siècle donnent un aperçu des usages de l'œuvre balzacienne. À l'évidence, pour les dix-neuviémistes, du moins ceux de ce qu'il est

59. Jean-Claude Caron, *Génération romantiques. Les étudiants de Paris et le quartier Latin (1814-1851)*, A. Colin, 1991.

60. Cité in J.-C. Caron, *op. cit.*, p. 106, Pléiade, VIII, 847 (*Z. Marcas*).

61. Gabrielle Houbre, *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Plon, 1997.

62. *Ibid.*, p. 175.

désormais convenu d'appeler le « premier dix-neuvième siècle », Balzac constitue un allié souvent sollicité. Plus, de toute évidence, qu'aucun de ses confrères: Chateaubriand, Stendhal, Flaubert, Hugo, Sand, sollicités ponctuellement, ne peuvent prétendre égaler celui qui, par la densité de son œuvre, constitue une véritable banque de données d'images, d'idées, de figures. Si la présence, l'absence et l'usage de citations ou de références balzaciennes ne sont pas systématiquement justifiées, on peut néanmoins élaborer quelques idées fortes quant aux pratiques historiennes en la matière. On rappellera tout d'abord que ce sont les personnages de *La Comédie humaine* qui constituent avant tout l'apport balzacien. En ce sens, la littérature pallie ce qui constitue la faiblesse inhérente à la discipline histoire: la difficulté, voire l'impossibilité, avec des exceptions généralement situées dans le haut de la hiérarchie sociale, à donner vie aux anonymes. On mesure mieux, dès lors, ce que représente dans cette logique un travail d'archive sur un sabotier du Perche, même si la tentative se heurte obligatoirement à des obstacles tant matériels que méthodologiques.

Balzac penseur du politique et du social: la chose n'aurait pas été pour déplaire à l'auteur de *La Comédie humaine*. C'est le second de ces usages historiens, avec à l'occasion une lecture politique de Balzac. Cette confrontation entre le regard de Balzac sur le politique et le social, et l'analyse produite par les historiens sur ce regard, permet de vérifier que la littérature – entendons ici: le roman – est une autre manière de faire de la politique. La frontière entre le romancier et le publiciste a-t-elle de fait jamais été vraiment acceptée par Balzac? Reste enfin le Balzac piéton de Paris, voire de la France, dont la précision documentaire permet là encore de redonner vie à un cadre urbain ou rural transformé ou disparu. On dira à juste titre que l'écrivain n'hésite pas à « plier » le décor à sa volonté, pour le faire coïncider avec les caractères de ses personnages, au nom d'une sorte de déterminisme absolu. De toute évidence, sa vision partielle et partielle de l'espace et des objets qui le constituent doit inciter l'historien à la plus grande prudence. Mais là encore, Balzac est parfois irremplaçable et, au fond, ni plus faux ni plus juste qu'un cicerone. Tout cela, les historiens ont mis du temps à le comprendre. C'est pourquoi le travail de Louis Chevalier, avec les critiques qu'on peut lui adresser, constitue un point de départ incontournable: celui de la confrontation entre deux disciplines qui, auparavant, se cherchaient plus qu'elles ne se trouvaient.

(Université de Clermont-Ferrand)

« Tout s'oublie »¹

Ou comment penser l'histoire avec Balzac

par Michèle Riot-Sarcey

Longtemps l'histoire a cherché à s'identifier à la science et, malgré l'humanité de leur discipline, les historiens n'ont cessé de prendre leurs distances avec le genre littéraire. Impossible conciliation, en effet, entre des scènes de fiction et l'espace des réalités, entre littérature et histoire. Mais l'apparence est trompeuse. Que faire des romans fondés sur « l'observation » ou « l'expérimentation » des faits sociaux? Et quel est le statut d'une trace d'événement, choisi et restitué sous la forme d'une représentation subjective, mais donné à lire sous l'aspect d'une relation objective? Questions anciennes qui, à la faveur du renouveau historiographique, sont actualisées par la confrontation des disciplines dont le souci majeur est d'interroger les données ordinaires de l'Histoire.

Cette précaution introductive serait néanmoins superflue pour l'historien attaché à historiciser le propos de Balzac. Le romancier écrit dans un temps où les différents domaines de savoirs sont loin d'avoir acquis le statut de disciplines; les passages fréquents entre les genres estompent les divers modes d'écriture. Dans les années 1815 à 1848, « sous la Restauration et la monarchie de Juillet, Histoire et histoires fictives marchent en fait de front; et si parfois elles se portent préju-

1. *Lettres sur Paris*, À MF à Tours, 26 septembre 1830, *O. D.*, II, p. 867. À propos de 1830, de retour à Paris, Balzac, qui écrit dans *Le Voleur*, s'étonne de constater l'effacement des traces des trois journées de Juillet: « Les sommes destinées aux blessés s'encaissent, les blessures se guérissent, et tout s'oublie ».

dice, le plus souvent elles s'épaulent. Cela est particulièrement vrai du roman, plus proche de l'Histoire par sa facture et par ses objectifs et comme elle en pleine expansion². »

De fait, la transposition du politique dans la fiction, bien connue chez Balzac, autoriserait l'historien à « penser l'histoire avec Balzac ». Bien sûr, il ne peut être question d'utiliser le roman de Balzac comme source historique, à la façon dont bon nombre d'historiens usent de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, en hésitant entre illustration et information. Il convient plutôt de saisir l'inscription spécifique de Balzac dans l'espace public qu'il n'a cessé d'arpenter; un espace politique mouvant qui balance entre les projets les plus novateurs et les craintes les plus irrationnelles. Une question se pose cependant: quel est le contenu du *politique* chez Balzac? L'auteur, si éloigné de « la classe la plus nombreuse et la plus pauvre³ », serait-il attentif aux rapports du politique et du social, irréductiblement liés à l'époque? L'historien des mœurs exposerait-il un point de vue dissonant au cœur des enjeux du temps? Telles sont les interrogations que suscite l'obsession de l'oubli chez l'écrivain, en quête des motifs d'effacement dont le ressort n'est pas toujours idéologique. L'intérêt est d'autant plus grand, à mon sens, que l'oubli participe de l'impensé historique et reste, pour l'essentiel, le plus souvent inaccessible à la recherche positive.

Après le triomphe attesté des journées de Juillet, Balzac journaliste, dès son retour à Paris, à peine achevée la révolution, constate la disparition des traces des combats révolutionnaires. Comme si « on » voulait ôter les stigmates du désordre en écartant les acteurs du conflit; comme si l'esprit révolutionnaire s'était dilué dans les arcanes d'un Paris d'abord préoccupé de rétablir la continuité du pouvoir. « Les sommes destinées aux blessés s'encaissent, les blessures se guérissent et tout s'oublie⁴ ». Dix ans plus tard, même procès, après un retour sur 1830 qui, décidément, ne peut atteindre le statut de passé à force d'être recomposé au gré de l'actualité des autorités. Balzac résiste à l'oblitération par un retour constant sur un événement qui semble n'être jamais advenu. Dans *Z. Marcas*, l'écrivain conclut le récit dans le récit par cette même chute, « l'oubli », en une formule ramassée qui englobe, au-delà de *Marcas*, les victimes d'un monde prompt à

2. Claudie Bernard, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 32.

3. Expression courante à l'époque, empruntée au vocabulaire saint-simonien.

4. *Lettres sur Paris*, À MF à Tours, 26 septembre 1830, *op. cit.*

écraser les « intelligences », le plus fréquemment « récompensées par la trahison ou par l'oubli⁵ ».

En énonçant la sentence, le journaliste, comme l'écrivain, s'adresse à ses contemporains; sans pour autant stigmatiser le siècle, il constate, au pire il déplore, l'élévation des fausses puissances au détriment des valeurs authentiques de la société. Dans son écriture – articles ou récits romanesques –, il se montre moins préoccupé du « réel » qu'attaché à exorciser l'oubli au sens du recouvrement de ce qui fut et est encore. Ses remarques, en forme de digressions, ponctuent son récit et donnent à l'historien, quelque peu familier de la période, un goût d'actualité, en correspondance directe avec les débats du moment. Comme en écho, mais un écho décalé, déporté du côté de la réflexion critique ou ironique, hors du temps mais sur son temps. Comme si Balzac cherchait lui-même à ne rien manquer des enjeux fondateurs du présent, afin de les retenir dans l'histoire, son histoire, sorte « d'envers de l'histoire contemporaine ».

À la lecture de *La Comédie humaine* et des *Ceuvres diverses*, malgré le côté dilettante de l'exercice, j'ai été particulièrement frappée par les multiples écarts – longs déploiements discursifs ou simples aphorismes – qui parsèment les développements narratifs. Ces remarques incidentes, décalées de l'intrigue, n'ont pas simple valeur contextuelle, mais s'inscrivent dans l'actualité du romancier. L'historien du présent, comme il se définit, éclaire les situations qu'il explore; il leur donne un sens, une intelligibilité, à distance de la pensée politique devenue commune. Impossible de rendre compte de l'ensemble de ces quelques accroches qui ont retenu mon attention. Ce foisonnement d'actualités, saisies au détour d'une description, d'un dialogue, me parle en tant qu'historienne. Il me semble y découvrir un champ d'investigation, encore inexploré par les historiens. Tout particulièrement lorsqu'il s'agit du rapport de Balzac au passé: l'écrivain introduit, en incise, sous forme de résurgences au cœur du récit fictionnel, nombre d'expériences enfouies sous les décombres des forces triomphantes de l'histoire. Là, il ne s'agit pas du Balzac historien des mœurs, mais de sa fascination pour le présent du passé ou si l'on préfère pour l'événement marquant, fondateur qui, malgré l'ombre portée des interprétations, ne peut être dépassé, et de ce fait fixe sa mémoire. Par quelques notes ou remarques à l'encontre des contemporains, l'écrivain attire irrésistiblement l'attention du lecteur du côté

5. Z. Marcus [1840], t. VIII, p. 854.

de l'actualité politique. L'examen de ces interférences, toujours placées en contrepoint des idées communément admises, donne la mesure de la critique balzacienne: le mécanisme harmonieux de la *doxa*, que l'on dira bientôt tocquevillienne, désormais grippé par les « intelligences » auxquelles s'est attaché Balzac, ne peut plus apparaître comme la référence du siècle. Un peu à la manière de Marcas, victime des autorités libérales, mais profondément lucide: « Quand Marcas nous eut achevé le récit de sa vie et qui fut entremêlé de réflexions, coupé de maximes et d'observations qui dénotaient le grand politique ⁶[...] ». Je ne m'aventurerai pas à traverser le miroir de Balzac qu'ont découvert, dans ce dernier roman, les critiques littéraires. Mais comment ne pas être intriguée par toutes ces observations décalées, à la fois dans l'œuvre et hors du dispositif romanesque, au cœur cependant de l'effectivité d'un discours tout entier inscrit dans le temps de l'écrivain? Quelques exemples seulement, sous forme d'amorces d'un programme de travail.

Dans *Maître Cornélius*, l'écart est particulièrement patent entre l'intelligibilité du propos sur la propriété et les enjeux sociaux que révèlent les innombrables discours normatifs de l'époque. « [...] l'idée par laquelle l'homme se représente lui-même en créant en dehors de lui cet être tout fictif nommé la *propriété*, ce démon moral lui enfonçait à chaque instant ses griffes acérées dans le cœur ⁷. » Étonnamment, on y découvre l'écho dérivé de la *Philosophie du droit* de Hegel, mais également l'attachement obsessionnel des autorités libérales des monarchies constitutionnelles – de l'opposition comme du gouvernement –, à cette forme de représentation de la liberté. Un foisonnement de discours sur le sujet se déploie dans la presse, aux Chambres et dans les Académies. La propriété est la grande question de la première moitié du XIX^e siècle; une propriété à la fois concrète et symbolique, mais non point fictive; les discours de Lamartine, à la Chambre des députés en particulier, l'attestent ⁸. De 1830 à 1835, les insurrections de Paris, de Lyon se succèdent et font craindre le pire aux autorités. Les utopistes sont rendus responsables des désordres sociaux; les libéraux moralistes espèrent en la propriété pour « dresser » les prolétaires: en faire des « propriétaires », même fictifs, telle est la mission de tous ceux qui œuvrent en faveur de l'intégration

6. Z. Marcas, *op. cit.*, p. 846.

7. *Maître Cornélius*, t. XI, p. 72.

8. Voir, Michèle Riot-Sarcey, *Le Réel de l'utopie, Essai sur l'histoire politique au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1998.

des classes ouvrières dans le dispositif politique du « gouvernement représentatif » cher à François Guizot. Lorsque Balzac achève *Maître Cornélius*, la révolte des canuts vient tout juste de prendre fin dans une répression dénoncée par la presse, celle d'Armand Carrel en particulier, dont il sera question dans *Z. Marcas*. Les Saint-simoniens sont accusés d'avoir fomenté la révolte par leur opinion critique à l'encontre de la propriété, transmise par héritage.

Autre note, autre inscription dans le siècle. L'idée, extraite de *L'Illustre Gaudissart*, fut d'ailleurs relevée par Walter Benjamin, grand lecteur du XIX^e siècle: « Notre siècle reliera le règne de la force isolée, abondante en créations originales, au règne de la force uniforme, mais niveleuse, égalisant les produits, les jetant par masses et obéissant à une pensée unitaire, dernière expression des sociétés⁹. » Déjà Baudelaire est annoncé, Marx aussi bien sûr mais également Nietzsche. On comprend l'intérêt suscité par l'interprétation de Pierre Barbéris. En élargissant son propos, et par excès, il serait possible d'affirmer qu'ici le chercheur découvre une esquisse de ce « cristal de l'événement total » cher à Benjamin, attentif à « ces petits moments singuliers » si révélateurs du devenir d'une histoire inachevée. L'énoncé révèle, en le démystifiant, le projet de la philosophie du progrès dans laquelle se sont engouffrés presque tous les contemporains; la grande idée du temps est défaite avant même d'avoir donné son nom au siècle. Ailleurs encore, notamment dans *La Peau de chagrin*, cette remarque, qui éclaire « l'esprit romantique » ou plutôt la « mode » du suicide, identifiée ainsi, au même moment, par le jeune Saint-simonien Eugène Rodrigues: « Beaucoup d'hommes ne périssent-ils pas sous le foudroiement de quelque acide moral, soudainement répandu dans leur être intérieur?¹⁰ ». Cette phrase pourrait accompagner la dernière lettre de Claire Démar.

Enfin, et comme un dépassement en retour sur lui-même, Balzac, dans *Une ténébreuse affaire*, semble aller à l'encontre des représentations les plus répandues dans les années 1840; il y énonce un point de vue qu'ailleurs il récuse. À propos de Laurence, l'intelligence au féminin, l'héroïne de ce fameux roman policier, il prête à l'aîné des Haute-serre des valeurs dépassées: celui-ci « appartenait à cette secte d'hommes qui considèrent la femme comme dépendante de l'homme, en restreignant au physique son droit de maternité, lui voulant beau-

9. *L'Illustre Gaudissart*, IV, 561; Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 85.

10. *La Peau de chagrin*, t. X, p. 74.

coup de perfections et ne lui en tenant aucun compte. Selon eux, admettre la femme dans la Société, dans la Politique, dans la Famille, est un bouleversement social ¹¹. » Il aurait pu s'arrêter là, mais il déborde sur une réflexion « coupée de maximes et d'observations » d'ordre social: « Nous sommes aujourd'hui si loin de cette vieille opinion des peuples primitifs, que presque toutes les femmes, même celles qui ne veulent pas de la liberté funeste offerte par les nouvelles sectes pourront s'en choquer ¹² ». L'aujourd'hui n'est pas l'aujourd'hui du roman, celui du premier Empire naissant, pas plus qu'il n'est celui de l'écriture, celle des années 1840, années de valorisation de la hiérarchie familiale; il s'agit de l'aujourd'hui des années antérieures, sur lesquelles sans cesse Balzac revient: celui de la liberté, lié, en contexte, au scandale de la « femme libre » qui fut « proclamée » en 1831 par les Saint-simoniens. Là encore, le lecteur retrouve l'écart entre deux temps. Du point de vue du commentateur, l'entrée des femmes dans la *Société* serait un acquis accepté par la plupart d'entre elles, y compris par les plus critiques à l'égard des propositions des « sectes ¹³ », promptes à adopter l'idée de liberté moderne. Or, dix ans plus tard, la famille, un temps malmenée, comme la propriété, retrouve ses droits et les femmes leur place « subalterne » au sein du foyer. En politique, elles se sont tues. C'est pourquoi Flora Tristan déroge alors aux convenances. Les voix des Saint-simoniennes sont tombées dans le silence; Marie-Reine Guindorf et Claire Démar se sont suicidées. Les femmes « libres » de 1830 ne sont plus et les contemporains s'efforcent d'en oublier les excès, qu'ils rejettent du côté de l'immoralisme. En attribuant à l'aîné des Hautesserre l'idée dominante des années 1840 sur la dépendance des femmes et leur enfermement dans le cercle étroit de la famille, le romancier, par ce détour, met en lumière le refoulé ou l'impensé de l'ordre renaissant. « Envers de l'histoire contemporaine »? Retour sur la liberté d'Ancien Régime ou résurgence de l'actualité des années 1830? Qu'importe! car, là encore, Balzac se détache de la doxa pour mieux la révéler.

Mieux encore, toujours dans le roman de la révolution, cette réflexion sur « l'oubli » de l'événement révolutionnaire: « Ceux qui lisent aujourd'hui des histoires de la Révolution française ne sauront jamais quels immenses intervalles la pensée publique mettait entre les

11. *Une ténébreuse affaire*, VIII, 603.

12. *Ibid.*

13. Il était alors fréquent de qualifier les « utopistes »: saint-simoniens, fouriéristes, cabétistes et bien d'autres encore, de sectes.

événements si rapprochés de ce temps. Le besoin général de paix et de tranquillité que chacun éprouvait après de violentes commotions engendrait un complet oubli des faits antérieurs les plus graves¹⁴. » Quel est cet aujourd'hui? 1830? 1840? Notons une nouvelle fois cette fascination du temps dépassé, en même temps qu'effacé. Le rapport au temps des contemporains, auquel souvent les historiens échappent, s'impose au lecteur; il devient une interrogation obligée: belle leçon pour l'historien qui souvent postule une mémoire identique, une même reconnaissance des événements passés chez les individus ou groupes dont il écrit l'histoire.

Ce vaste programme est bien sûr impossible à réaliser dans un temps court, mais j'espère pouvoir mettre en œuvre ce projet, en convergence avec une réflexion sur les discontinuités historiques. Pour l'heure, je m'arrêterai sur des propos prêtés à Z. Marcas sur les *barbares* dont l'actualité discursive abreuve les débats du temps.

Le texte, court, paraît le 25 juillet 1840, précisément au moment où commencent les grandes grèves des ouvriers parisiens qui surprennent la presque totalité des observateurs. Le hasard, bien sûr, mais un hasard heureux. Z. Marcas se présente comme un conte, à peine un roman, un récit dans le récit, dans lequel interviennent des personnages inconnus jusqu'alors, un écart de *La Comédie humaine*, qui se conclut par le départ du récitant pour les îles de Malaisie. L'oubli confirmé est ainsi assuré.

Pas d'intrigue ou si faible qu'elle n'est que prétexte à une longue digression sous forme de retour sur les années 1830. En ces années de doutes, la plupart des contemporains éprouvent le besoin de jeter un regard critique sur le passé récent. L'« *Histoire de dix ans* », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Louis Blanc, fait l'objet de débats dans tous les lieux où le pouvoir s'exerce. Balzac, loin d'être une exception, participe à ces incertitudes. L'Académie des Sciences Morales et Politiques, la presse tout particulièrement s'emparent d'une histoire, à peine advenue et qui déjà s'efface des mémoires. Les années 1830 restent tapies dans l'ombre des interprétations successives que recouvrent les jugements portés sur « l'immoralisme » et les « excentricités » de ces moments d'exceptionnelle liberté: un temps que l'on croit dépassé mais que l'on craint encore.

« Ce beau récit, nous dit Anne-Marie Meininger, est l'histoire d'une passion foudroyée, une passion haute, puisqu'il s'agit de la

14. *Une ténébreuse affaire*, op. cit. p. 509.

chose publique, la vraie passion de Balzac¹⁵. » Or, les faits réels abondent dans l'œuvre. Ici la fiction est placée au rang des accessoires. Il s'agit de restituer le rôle éminent d'hommes déjà totalement oubliés. Armand Carrel est de ceux-là; journaliste politique et homme d'intelligence, il est cité en tant que tel. « Ce sombre jeune homme, cet esprit amer portait tout un gouvernement dans sa tête¹⁶ ». Belle occasion pour faire retour sur la « Restauration restaurée¹⁷ », sur ce moment où les enjeux de pouvoir sont mis à nu, précisément par « la jeune intelligence » d'Armand Carrel. « Nous nous sommes agités pour déplacer le pouvoir, mais le pouvoir n'a pas changé » écrit Balzac dans ses *Lettres sur Paris* en 1831¹⁸. De même Armand Carrel s'est dépensé sans compter, en espérant, sinon une transformation du système, du moins des réformes substantielles en faveur des plus démunis. Le journaliste s'est mis alors à l'écoute du *Mouvement*, de ceux à qui Louis-Philippe devait sa place. Il n'admettait pas que le fils de Philippe-Égalité puisse oublier qu'il devait son trône à la « souveraineté populaire », comme le note, dans le même temps, Heine, observateur identiquement critique à l'égard d'un régime si peu fidèle à ses engagements. « Louis-Philippe, qui doit sa couronne au peuple et aux pavés de Juillet, est un ingrat dont la défection est d'autant plus choquante que l'on s'aperçoit chaque jour davantage que l'on a été grossièrement trompé¹⁹ ». Ce ne sont pas les masses qui intéressent Balzac, mais ceux qui sont censés animer leur mouvement:

[...] quel sera le bruit qui ébranlera ces masses, je ne sais; mais elles se précipiteront dans l'état de choses actuel et le bouleverseront. Il est des lois de fluctuation qui régissent les générations, et que l'empire romain avait méconnues quand les barbares arrivèrent. Aujourd'hui, les barbares sont des intelligences.²⁰

Là encore quel est cet aujourd'hui? celui d'Armand Carrel? Celui des bouleversements annoncés par Juste, interlocuteur de Marcas? Sans doute Balzac a-t-il lu l'article de Saint-Marc Girardin paru dans le *Journal des Débats*, le 8 décembre 1831. Quoi qu'il en soit, il n'a pu l'ignorer, tant le propos avait suscité de controverses: mêmes métaphores, même référence à l'Empire romain, même prédiction de l'ave-

15. Z. Marcas, *ibid.*, Introduction, p. 817.

16. Z. Marcas, *ibid.*, 846-847.

17. *Lettres sur Paris*, 1830, *op. cit.*, 867.

18. *Lettres sur Paris*, 1831, *op. cit.*

19. Heinrich Heine, *De la France*, 28 décembre 1831, traduction, notes et postface par Jean-Louis Besson, Paris, Cerf, 1996, p. 31.

20. Z. Marcas, *op. cit.*, p. 847.

nir. Saint-Marc Girardin, comme on le sait, surpris par la révolte, effrayé par l'organisation des canuts de Lyon, n'affirmait pas seulement que les « Barbares » étaient désormais à « l'intérieur de nos murs », mais recommandait leur intégration lente et sélective au sein de la société. Il craignait par-dessus tout la désintégration de la classe moyenne par l'entrée massive de ces hommes immatures et immoraux et se préoccupait de maintenir son unité. « Républicains, monarchistes de la classe moyenne quelle que soit la diversité d'opinions sur la meilleure forme de gouvernement, il n'y a qu'une voie pourtant j'imagine sur le maintien de la société », le sens unique de cette voie menait à l'acquisition de la liberté politique par la propriété. « Tout change et rien ne meurt » avait écrit Balzac journaliste en 1830; en tout cas rien d'essentiel, car malgré les révolutions, les hiérarchies sociales se reconstituent et les pouvoirs subsistent en l'état.

En 1830, Armand Carrel²¹, l'homme éclairé, « l'homme fort » à qui Balzac rend hommage, se situe, au contraire des gens de sa classe, du côté de l'intelligence, celle des bas-fonds auprès desquels il découvre « l'abondance de talents ». Avec Armand Carrel, l'intelligence a atteint le peuple. À l'inverse de Saint-Marc Girardin, le journaliste du *National* voyait dans les événements de Lyon le retour inachevé de la révolution de Juillet où les Barbares étaient du côté de l'intelligence. Dès le 30 juillet 1830, il informe ses lecteurs: « Peindre l'intrépidité, l'intelligence, l'infatigable ardeur avec lesquelles le peuple s'est prodigué dans une foule d'attaques meurtrières depuis deux jours serait impossible [...]. En un mot, c'est le peuple qui a tout fait depuis trois jours. On ne l'a ni harangué, ni excité, ni poussé. » Mais tout s'oublie. Carrel meurt au cours d'un duel « contre la presse industrielle » et les discours normatifs se multiplient pour écarter la candidature du peuple à la liberté; la construction identitaire de la catégorie ouvriers-prolétaires bientôt s'impose aux contemporains comme représentation d'un groupe inachevé, d'une masse à éduquer, et qui, pour l'heure, subit l'influence des théories subversives, toutes extérieures à lui. Les ouvriers sont peut-être admis comme acteurs de l'histoire, ils n'en sont pas le sujet. Dans ce déplacement de l'intelligence du côté des Barbares (Balzac), ou des Barbares du côté de l'intelligence (Carrel), se joue non pas le déroulement de l'histoire mais les

21. Armand Carrel, après le parti du *Mouvement*, choisira la « cause républicaine »; ses prises de position courageuses dans *Le National* lui ont valu le respect, voire l'admiration de ses contemporains. Il meurt brutalement au cours d'un duel, tué par Émile de Girardin, directeur de *La Presse*, en 1836.

enjeux d'interprétation de sa représentation. Peu importe de savoir alors si Balzac choisit le camp des légitimistes ou s'il attribue au contraire un devenir historique à une tout autre classe que la bourgeoisie parvenue; la périodisation balzacienne ordinaire entre libéralisme et légitimisme n'est pas suffisamment pertinente pour saisir l'inscription de l'écrivain dans le temps de l'histoire: ce sont les digressions qui nous informent. Ce contact avec le présent du passé est d'autant plus précieux à l'historien qu'il ne dit rien du sens de l'histoire mais éclaire précieusement son mouvement, dans l'actualité de l'événement. Saisir le mouvement de l'histoire, c'est aussi toucher les « aspérités », les discontinuités, ces moments inintégrables à la linéarité du récit, à la continuité historique où la cause n'apparaît qu'avec l'effet révélé. Ces escarpements, présents dans le texte de l'écrivain, échappent à la téléologie parce qu'ils dévient du sens de l'histoire. Or, pour l'essentiel, ils sont l'histoire. Trop longtemps, l'histoire a été imprégnée d'un sens qui évoluait au gré des interprétations et des engagements historiographiques. En restituant la part hasardeuse, inattendue de l'histoire, il me semble pouvoir retrouver un mouvement dans la conflictualité des événements qui échappent au sens, toujours univoque, donné par les commentateurs en fonction de faits advenus. La posture d'observateur distancié, critique, bien qu'engagé, de l'écrivain, permet alors à l'historien d'accéder à l'intelligibilité d'enjeux, le plus souvent masqués par les discours-traces qui rendent compte d'une évolution linéaire de l'histoire.

(Université de Paris 8)

L'ordre du temps drolatique

par Éric Bordas

Par leur existence même, les *Contes drolatiques* constituent l'un des plus irritants problèmes de la production littéraire au XIX^e siècle. Un problème et même un peu un scandale.

Sur les dix livraisons prévues, Balzac a achevé les trois premiers dixains de son autre grand projet cyclique, parallèle à la réaliste *Comédie humaine*, dont il devait être le pendant facétieux et irrévérencieux¹. D'une longueur et surtout d'une ambition très variables, ces contes prétendent restituer des épisodes plus ou moins humoristiques survenus majoritairement en Touraine, mais aussi à Paris, voire à Madrid ou en Sicile, entre le XIII^e et le XVI^e siècles, dans une langue qui n'est pas une imitation mais la *ré-invention* d'un idiome de référence. Le premier dixain est paru chez Gosselin en avril 1832, le deuxième chez le même éditeur en juillet 1833, et le troisième fut publié par Werdet en décembre 1837. C'est peu de dire qu'ils ne plurent guère: « [M. de Balzac] a fait un mauvais livre qui, meilleur, aurait pu être nuisible. Heureusement, les savants et les artistes ne le liront pas; l'aristocratie d'abord alléchée par le ton lubrique de ces contes, sera rebutée par un livre barbare, et l'oubli les sauvera bientôt de l'infamie »². Pour ses contemporains, Balzac était coupable de mauvais goût, d'ignorance et d'anachronisme: c'est un « ravaudeur de

1. Dans sa fameuse lettre programmatique à Mme Hanska du 26 octobre 1834, dans laquelle il expose le plan général de *La Comédie humaine*, Balzac conclut: « Et sur les bases de ce palais, moi enfant et rieur, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent Contes drolatiques* », in Balzac, *Lettres à madame Hanska*, t. 1, p. 205.

2. *L'Européen*, 5 mai 1832 – cité par R. Chollet, 1995, p. 138.

vieux chiffons gothiques » qui écrit « des contes obscénico-drolatiques en une langue que personne ne connaît³ ». Au moment où le même Balzac était en train d'inventer et d'imposer LE modèle de représentation de type mimétique, au moyen d'une poétique romanesque intimidante et d'un style qui faisait de la disparate énonciative une force de conviction réunissant le réel et le vraisemblable par la sémiologie des détails énoncés⁴, des contes souvent scatologiques et rédigés dans une langue de fantaisie pseudo-culturelle ne pouvaient que se heurter à l'incompréhension. Ne sachant pas comment lire ces récits si peu balzaciens par leur couleur générale, on a voulu les neutraliser en en faisant des pastiches d'un goût douteux, médiocrement réussis. On lut trop vite, ou pas du tout, le « prologue » du premier dixain, dans lequel l'auteur avouait son amour de Rabelais et sa volonté de lui rendre hommage, et l'on ne perçut pas la charge subversive du projet en lui-même, autant que des textes, d'une rare violence en fait, lieux de déchaînement de tous les refoulés de la pratique romanesque telle qu'elle était en train de s'inventer par rapport à – et souvent, contre – l'histoire⁵.

Pourquoi les *Drolatiques* ?

Telle est la question. Le lecteur est dérouteré par le caractère intempestif de l'écriture (fantaisiste, *a priori* hors *mimésis* au sens strict), du style (opaque jusqu'à l'étrangeté, voire l'illisibilité, très loin de toute transparence de la désignation référentielle), du sujet (anachronique), bref, de l'énonciation qui présentifie une intention en démonstration et appuie l'élargissement du code symbolique d'une sémiotique élémentaire jusqu'à la caricature – la prose ici, dans sa texture même,

3. *L'Européen*, *ibid.*, et *Le Figaro*, 13 avril 1832 – cité par Chollet, *ibid.*, pp. 138-139.

4. Sur le style balzacien des récits réalistes de *La Comédie humaine*, voir Bordas (1997).

5. Sur ce « prologue » et sa stratégie de détournement identitaire particulièrement retorse, voir Bichard-Thomine (1995) et Bordas (1998b). Aujourd'hui encore, les travaux sur les *Contes drolatiques* sont rares, malgré la parfaite édition qu'ont procurée Roland Chollet & Nicole Mozet (1990) : on a pu s'intéresser à leur lexique si original (Conner, 1948), ou à leur intertexte rabelaisien et ses nuances (Spitzer, 1910), à leur liberté envers les archaïsmes (Bar, 1971), ou encore à leurs croisements avec *La Comédie humaine* (Chollet, 1965). Pour des études plus récentes, cf. *infra*. Une bibliographie (1856-1988) des études critiques consacrées aux *Drolatiques* est disponible in Chollet & Mozet (1990, pp. XXXIII-XXXV).

exemplifiant les ressources d'une oralité perdue, mais à deviner dans la graphie ironiquement distanciée des lexèmes⁶.

À cette question, les contemporains de Balzac ont répondu, on l'a vu, par le rejet pur et simple. Les chercheurs spécialistes de cet auteur, après avoir ignoré ou négligé le texte, ont cherché des réponses presque systématiquement à l'extérieur du texte, dans le projet de l'irrévérence et du décalage. Roland Chollet, précurseur et fondateur (1969, 1995), a très utilement commencé par replacer le texte dans les évolutions génériques et esthétiques de la monarchie de Juillet, distinguant son originalité, entre canular et manifeste d'un second romantisme. Quelques années plus tard, Nicole Mozet (1998, 1999) proposa de déchiffrer dans ces *Contes* la chronographie d'une nostalgie maternelle, qui trouve dans l'évocation d'un territoire tourangeau fantasmé en parole et en langue narrative la réalisation d'une complétude heureuse⁷. De façon très proche, Catherine Nesci (1984, 1985, 1988) a voulu y voir une problématisation particulièrement ambiguë des postures d'énonciation possibles dans le monde moderne; le discours drolatique serait ainsi la radicalisation du discours masculin, feignant de faire parler le sujet féminin, jusque dans son corps scandaleux, précisément pour lui ôter la parole – le terrible *Succube* étant la fable cruelle de ce parcours mutilant. Enfin, dans une précédente étude (2000), j'ai moi-même tenté d'apporter ma propre réponse à cette question d'une lisibilité qui ne va pas de soi: les *Contes drolatiques* illustreraient un parcours de la représentation historique, qui part de la configuration d'un objet absent (le présent) pour aller vers la re-figuration de ce même objet, modifié dans sa conceptualisation du fait

6. Rappelons que dans la théorie de N. Goodman, telle qu'elle est présentée en français par G. Genette (1991), la sémiotique est basée sur une distinction de deux types de symbolisation, toute symbolisation consistant en une relation de « standing for », où quelque chose tient lieu d'autre chose. La première classe de symbolisation est la *dénotation* définie comme « simple application d'un label verbal ou autre à une ou plusieurs choses ». La seconde grande classe de symbolisation est baptisée *exemplification*: elle « consiste pour un objet (qui peut être un mot) à symboliser une classe à laquelle il appartient ». Ainsi le mot « bref » en français dénote la brièveté, mais l'exemplifie également en tant que monosyllabe. Goodman conçoit des exemplifications littérales (comme la brièveté du mot « bref ») ou métaphoriques (ainsi les voyelles du mot « nuit », définies analogiquement comme voyelles « claires », exemplifient métaphoriquement la clarté). Chaque mot, outre le fait qu'il dénote, possède donc un riche potentiel d'exemplification: le mot « nuit » exemplifie littéralement et métaphoriquement toutes ses propriétés phoniques et graphiques, mais il exemplifie aussi la classe des mots français, celle des substantifs, celle des noms d'inanimés féminins, avec toutes les valeurs sexuelles que cela entraîne, etc. L'exemplification ne se limite pas au mot, mais est évidemment une propriété des énoncés tout entiers, qu'ils soient littéraux ou figurés.

7. N. Mozet a ensuite élargi cette interrogation d'une représentation topographique ponctuelle en une étude générale de la surdétermination temporelle de toute écriture du paysage en littérature de prose; voir Mozet (2000).

de sa seule mise en discours (le passé comme projection-invention d'un présent, mis à distance par ce geste d'identification) ⁸.

Il est clair que chacune de ces études déplace la lecture, du *texte* à la *mise en texte* d'un objet (le désir, le féminin, l'histoire comme réactif, le temps) qui existerait, hypothétiquement, en dehors de ce texte et de cette énonciation. Peut-on faire autrement avec des *Contes* aussi dérangeants, du point de vue des habitudes de lecture et de représentation? Prisonnier des mêmes limites conceptuelles, je voudrais tenter, aujourd'hui, d'envisager la prose « drolatique » comme une expérimentation de l'espace littéraire pour *dire* (perspective orale) l'ordre d'un temps *possible* à ce moment de l'histoire. Le scandale des *Contes drolatiques* serait alors le scandale de la liberté poétique d'une énonciation non assujettie au terrorisme de la transitivité référentielle.

L'énonciation drolatique. D'où parle-t-on?

Tout au long des trente contes publiés, et encore dans plusieurs autres, plus ou moins achevés, le conteur drolatique ne cesse de marquer la distance entre le présent de son énonciation et « ce temps là » (p. 123) ⁹. La tournure déictique est récurrente, opérant comme le lancement du récit conté, un peu sur le mode du « il était une fois » qui est censé abdiquer les exigences d'un réalisme étroit de la représentation: « Il y avoyt en ce tems » (p. 58, *incipit*), « Il y avoyt alors » (p. 70, *incipit*), « Mais les tems de ce tems là » (p. 117), « En ce tems là » (p. 136, *incipit*), « iadis » (p. 163), etc., et surtout: « En cettuy temps » (pp. 190, 402, 427, 439). C'est dire clairement que le conteur ne partage pas les mêmes repères que ses personnages, et que sa matière verbale relève véritablement du récit historique, mais un récit ostensiblement pris en charge par un discours, sinon subjectif, du moins individuel. Le chronotope drolatique est alors un objet manipulable par celui qui se tient à distance de cette corrélation ¹⁰. L'énonciation se constitue ici selon les paramètres non dissimulés d'une hétérogénéité structurée, de la parole de l'un à la langue de *l'autre*.

8. Les travaux sur les *Drolatiques* restant trop peu nombreux, je mentionne, pour information, l'étude rapide de J.-Chr. Abramovici (1999) qui semble tout ignorer de l'histoire de la lecture de ces textes dérangeants, et propose une étrange lecture « hors-contexte » qui est bien le contraire de ce qu'appelle le projet balzacien.

9. Toutes les références paginées aux *Contes drolatiques* renvoient au texte édité par R. Chollet et N. Mozet, dans Balzac, *OD*, t. 1.

10. Sur la théorie bakhtinienne du chronotope, ou corrélation « des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bakhtine, 1978, p. 237), appliquée au cas balzacien, voir Bordas (2000).

Locuteur et allocutaire sont bien présents, dans ces désignations démonstratives d'un objet diégétique, et dans les indices pronominaux qui articulent l'échange de la matière narrativisable: « ce dont ie vous diray l'origine ailleurs » (p. 94), « Je ne quitteray pointc les chausses de ce grand roy, sans mestre par escript la bonne coyonnerie qu'il fit » (p. 98), « Je n'ai nul besoing d'ajouxter » (p. 115), « Il est besoing de vous dire » (p. 123), « Je me réserve de dire ailleurs comme s'y print le légat » (p. 179), « I'ai eu cure de consigner icy comment fust basti la chasteau d'Azay » (p. 207), etc.

Cette énonciation déictique permet un déplacement du chronotope, dont la corrélation temps-espace de niveau 2 (XVI^e siècle-Touraine, avec variations) ne s'avère qu'un outil narratif à l'intérieur d'une matrice plus large, de niveau 1, à l'inscription incontestable mais aux références plus floues. Le début des *Bons Propous des religieuses de Poissy* met à nu l'ambiguïté du dispositif scénographique: « L'abbaye de Poissy ha esté cellébrée par les vieulx auteurs comme ung lieu de liesse » (p. 180). En se distinguant des « vieulx auteurs » qui représentent le passé de l'énonciation topographique, le conteur oppose l'acuité d'un regard contemporain pour apporter des faits nouveaux. « L'auteur de notre temps qui ha mis en lumière ceste histoire, quoique bien sçavant, s'est lairré trupper par aulcuns chroniqueurs [...]. Et i'ai pour l'avantaige du pays, la gloire d'Azay, la conscience du chastel, le renom de la maison de Beaune » (p. 207). Mais *d'où* parle ce conteur? telle est la question, qui, quoique subissant l'image spatiale – question du lieu: où? –, est une interrogation temporelle: *d'où*, c'est-à-dire de quelle époque? Nous avons une indication quelques lignes plus loin: « En ung vieulx cartulaire de l'abbaye de Turpenay près Chinon, qui, par ces darreniers mauvais temps, avoyt trouvé azyle en la bibliothèque d'Azay, où bien le receust le chastelain d'aujourd'huy, j'ay renconstré ung fragment sous la rubrique de: *Les Heures de Poissy*, lequel a évidemment esté composé par ung ioyeulx abbé de Turpenay pour le dibvertissement de ses voisines d'Ussé [...]. Je le donne sous l'auchorité du froc; mais en l'accomodant à ma guise, vu que j'ai esté contrainct de le transvaser de lattin en françoys » (pp. 181-182). On note le rapprochement orcentrique entre « ces darreniers mauvais temps » et « aujourd'huy », d'où est censé s'énoncer le texte qui va suivre, convenablement transcrit. Cet axe du présent du discours s'oppose au passé de l'énonciation première, celle de l'abbé de Turpenay s'adressant à ses voisines. De la sorte, et très simplement, le présent prend en charge le discours du passé pour en faire de l'histoire, sur le mode de la convergence de la

représentance et de la *signifiance*¹¹. Mais de quel présent s'agit-il? à quelle instance renvoie exactement cet « aujourd'hui » rhétorique et littéral à la fois. Pour Roland Chollet et Nicole Mozet (1990, p. 1239), il s'agit d'un rappel du repère scénographique de niveau 2: le XVI^e siècle de Catherine de Médicis – d'où l'allusion à « ces darreniers mauvais temps »¹². On peut se demander si cette *déixis* n'est pas plus radicale et ne fait pas surgir le XIX^e siècle dans le chronotope drolatique, lequel se trouve alors singulièrement redéfini – et *vice-versa*: le XIX^e siècle, le présent, intégré dans le « passé » configuratif drolatique, prend une portée *critique*.

Drolatique et (est?) déictique: des effets critiques.

En effet, s'il est licite de lire le « je » du conteur comme un « je » référentiel exact, renvoyant à une série de postures énonciatives qui réaliseraient comme la syncrèse de l'auteur « Balzac » en cette zone d'expérimentation qu'est la prose drolatique¹³, pourquoi ne pas retrouver 1833 derrière cet « aujourd'hui » et « ces darreniers mauvais temps », dont la graphie réalise comme une accusation ironique? Pour un lecteur contemporain, l'allusion, au début du *Succube*, aux documents d'un « Archeveschez, dont les bibliothecques furent ung peu secouées en ung moment où ung chascun de nous ne scavoit le soir si sa teste luy demoureroyt l'endemain » (p. 252), devait être tout à fait transparente – énoncé unique dans tout le corpus balzacien¹⁴. L'Épilogue du « premier dixain » émettait l'hypothèse que, tout à son enthousiasme, « la Muse drolatique » était peut-être allée « pluz

11. Sur ces notions de « représentance » et de « signifiance » comme fonctions de la représentation historique, voir Ricœur, 1985, p. 252.

12. Il est vrai qu'ils remarquent: « Les divers épisodes des *Bons Propous des religieuses de Poissy* sont situés à des époques assez imprécises » (*ibid.*, p. 1238).

13. Voir la déclaration de *L'Apostrophe*, souvent citée: « vous [...] trouverez, au milieu [de Tours], une iolie raye, qui est une rue délicieuse [...]; brief, c'est une rue où ie suys né, c'est la royne des rues » (pp. 148-149). « *Je incongru et anachronique* », selon Nicole Mozet (1999, p. 23): c'est vrai, incontestablement, selon les paramètres énonciatifs des romans de *La Comédie humaine*; c'est moins certain dans la perspective communicationnelle d'un « conte » dont la référence déictique du *sujet* parlant reste prégnante, avouée ou non.

14. Voir, ici même, l'étude essentielle de M. Riot-Sarcey.

loing que le present » (p. 153)¹⁵. C'est dire que le temps est cet « enfant de la finitude », dont l'essence serait, selon Krzysztow Pomian (1984, p. 356), de refuser l'unicité¹⁶. Ailleurs, ce n'était pas un « aujourd'hui » mais un « maintenant » qui avait fait surgir un étonnant raccourci chrono-spatial: « Azay-le-Ridel, endroit trezagréable nommé plus tard Azay-le-Bruslé, maintenant Azai-le-Rideau » (p. 136). « Plus tard » *vs* « maintenant », la toponymie dessine la carte des époques, et tire l'énoncé du côté du contemporain moderne¹⁷. Le passage phonétique de « Ridel » à « Rideau », avec le phénomène historique de la vocalisation de la constrictive alvéolaire latérale [l] en finale, devant le *s* du cas sujet singulier ou du cas régime pluriel, attesté aux XIV^e-XV^e siècles, suggère un discours qui parle depuis le XVI^e siècle, mais que rien n'oblige à limiter à cette inscription. À charge pour l'énonciation de conserver par la graphie de convention le drolatique perdu. C'est ainsi que le « Prologue » du « Troisième dixain », rédigé dans la même langue et avec les mêmes objectifs stylistiques, est signé « Escript à Geneue, en l'hostel de l'Arcq, aux Eaves Vifues. Feburier 1834 » (p. 315). Démonstration radicale que le drolatique est une disponibilité esthétique: le passé peut énoncer le présent, tout comme le présent prend en charge le passé par le discours historien. Et dans la mesure où le passé n'est jamais qu'une création du présent, ce que ce renversement chronotopique des *Drolatiques* suggère, comme il sied à des « œuvres concentriques » (p. 251), c'est que le présent pourrait bien n'être, de même, que du passé qui n'a pas conscience de l'être. Le présent de

15. En ce cas, les *Contes drolatiques* illustrent idéalement ce « schéma à trois niveaux » que réclame P. Ricœur pour rendre compte de la configuration la plus rigoureuse du temps dans le récit de fiction: « - énonciation - énoncé - monde du texte -, auxquels correspondent un *temps du raconter*, un *temps raconté*, une *expérience fictive du temps* projetée par la conjonction/disjonction entre temps mis à raconter et temps raconté » (1984, p. 143). La disjonction, ici, est radicale puisque le passé (narré) a rattrapé le présent (narrant) et remet, de ce fait, en question l'identité de ces deux entités qui n'en sont pas. Balzac joue de cette disjonction, sur le mode de l'excentricité énonciative pour inscrire le repère du temps de l'énonciation comme paramètre de mesure: « Suyvent vint et sept aultres direz, dont la transcription en leur vraye objectivité, et en toutes leurs qualitez d'espace, seroyt prou fastidieuse, tireroyt moult en longueur, et dibvertiroit le fil de ce curieux pourchas; hystoire qui, selon les préceptes antiques, doit aller droit au fait comme ung taureau en son office principal. Et doncques, veey, en peu de motz, la mouelle de ces tesmoignaiges » (p. 267). La plaisante fiction balzacienne rejoint l'herméneutique positive du philosophe.

16. On comprend tout de suite que la perspective de K. Pomian est l'exacte antithèse de celle de P. Ricœur; cf. *infra*.

17. Dans le conte qui retrace sa construction (*Comment fust basti le chasteau d'Azay*), Azay est dit « le-Ridel », alors qu'il s'agit ici d'Azay-le-Rideau. Le conteur explique comment le château fort primitif fut brûlé (en 1418) par les troupes de Charles VII; il attribue la reconstruction moderne à son héros Semblançay, mais ce fut l'œuvre de Gilles Berthelot, entreprise en 1518 (cf. p. 206, et Chollet et Mozet, 1990, p. 1247).

l'histoire n'existe pas, d'où le ressourcement dans l'archaïque qui offre des histoires à narrer, et des identités à construire. Effet du chronotope: « Le temps est dévoré par le moment; l'espace est absorbé par le point » (Poulet, 1952, p. 136)¹⁸.

La Comédie drolatique des Contes humains: de l'utopie ontologique à l'entropie historique

C'est maintenant qu'il faut envisager le projet drolatique dans son rapport critique au monde. Donc à *La Comédie humaine*. Mais un rapport critique inscrit, presque naïvement (*Naïfueté*, troisième dixain), dans la prose problématique de cette langue de pure disponibilité qu'est l'idiome du texte tourangeau. Romancier fondamentalement *prosaïque*, et ce jusqu'au risque du contresens esthétique de la réception¹⁹, Balzac radicalise cette poétique sous les déguisements d'une langue de fantaisie qui exhibe et revendique la liberté énonciative. La prose des *Contes drolatiques* est cette « récréation de l'instrument signifiant » dans laquelle Maurice Merleau-Ponty voyait l'illustration la plus aiguë de l'engagement humain: « Le prosaïque se borne à toucher par des signes convenus des significations déjà installées dans la culture. La grande prose est l'art de capter un sens qui n'avait jamais été objectivé jusque-là et de le rendre accessible à ceux qui parlent la même langue » (1969, p. IV). Le prosaïque balzacien est mis en demeure par la prose drolatique de produire des sens nouveaux dans un monde ancien. Le premier défi est celui de la chronologie, véritable fondement de toute représentation narrative.

Considérons l'ordre du temps général dans la pratique d'énonciation de *La Comédie humaine*. Les récits s'inscrivent dans des repères *historiques* précis, datés, et leur chronologie propre, avec analepses, reproduisent cette mythologie culturelle d'une histoire progressive, assimilée au changement. Une instance extérieure, transcendante, existe, incontestablement, qui en coordonne le passé, le présent et l'avenir, conformé-

18. « On dirait donc que chez Balzac la disparition de l'espace-temps s'accomplit par une sorte d'absorption. Si les immenses espaces du dehors deviennent le petit espace du dedans, en fin de compte ils n'y font même plus *figure* d'espace, résorbés qu'ils sont dans la conscience du mouvement qui les parcourt, de l'intériorité qui s'en emplit. Tout le temps, tout l'espace sont là, mais réduits par l'intussusception à une existence interne, condensés dans l'actualité d'une pensée qui les enclôt. Tout le temps, tout l'espace sont là; là, c'est-à-dire, dans le moment où l'on pense, dans le lieu où l'on est en train de penser » (Poulet, *ibid.*, p. 135). Cette analyse, centrée sur *La Comédie humaine*, ne peut pourtant mieux décrire le phénomène de contre-représentation illustré par les *Drolatiques*.

19. Voir Bordas (1998a).

de la production de texte: c'est un autre passage de l'oral à l'écrit, réinventé par cette inscription de la mélancolie dans la gaieté des prologues, force est de constater l'anisotropie de cette structure constitutive. Reste alors à assumer cette limite, pour faire du manque un désir, et du désir un discours. Reste surtout à inscrire *dans* la langue même ce manque qui est la fondation d'un nouveau rapport à la représentation, non plus sur le mode de l'accord, mais sur le mode de la critique²³. Ce que fait Balzac en inventant un idiome, un territoire, et une chronologie non linéaire, mais quasi tabulaire.

Le réalisme drolatique

Si l'on accepte l'idée avancée par Michel de Certeau (1975, p. 55), selon laquelle les discours qui s'articulent sur un réel perdu « réintroduisent comme *relique*, à l'intérieur d'un texte clos, la réalité qui s'est exilée du langage », il semblerait bien que les *Contes drolatiques* soient l'œuvre la plus radicalement réaliste du XIX^e siècle. Ou du moins celle qui prend en charge la matière d'un réel hypothéqué, avec le plus de risque (l'illisible ou le contresens). Hommage à Rabelais et ses paroles gelées? Les signes, délestés de tout rapport effectif avec leur référent, sont d'autant plus aptes à formuler des sens qu'ils sont moins limités par une adhésion au réel, dont ils refusent la transitivité d'intention. L'exemplification par l'iconique langagier du symbole verbal, oralisable, suffit²⁴. La mise à distance du discours, sur le double axe chronographique et topographique du territoire drolatique, est un approfondissement de ce qui s'invente au même moment²⁵. Problématisé par

23. Ce que ne semble pas avoir compris M. Ambrière (1998, pp. 332-333) qui n'hésite pas à convoquer le Louis XI des *Drolatiques* dans son analyse de l'écriture historique de Balzac: pour elle, il s'agit bien du même référent *historique* que le personnage cité dans *Maître Cornélius*, par exemple. La confrontation de la scénographie de chacune des deux œuvres est pourtant la matérialisation d'un antagonisme épistémologique, illustré par l'idiome privilégié.

24. Sur l'exemplification, cf. *supra*, n. 6.

25. Ce que constate également N. Mozet (1998, p. 68), en une belle analyse, à laquelle on reprochera simplement de trop hiérarchiser les deux pratiques expérimentales de discours que sont le drolatique d'un côté et le mimétique de l'autre, faisant ainsi resurgir des classes de relations qualitatives et quantitatives entre chronologie et chronosopie – tout ce que ruine précisément la réintroduction des *Contes drolatiques* au cœur de la scénographie balzacienne générale, dans son *prosaïsme* inventif (ce à quoi travaille le présent article): « Que le roman réaliste à ses débuts ait eu besoin, pour se construire et s'affirmer, d'un détour aussi considérable par une oralité déguisée en archaïsme, montre à quel point ce nouvel avatar de la fiction littéraire fut difficile à mettre au point, même avec tous les acquis du roman historique, dans les premières années de la monarchie de Juillet. Il faut bien croire, si l'on veut essayer de mesurer la portée, du point de vue de l'histoire littéraire, de cet extraordinaire exercice de style que sont les *Contes drolatiques*, que l'écriture réaliste n'a pas pu éviter, avant de s'installer dans le discontinu et le relatif, de se confronter à une forme d'absolu ».

ment à un *programme*, narratif et existentiel. Une telle théologie (et téléologie) de l'histoire identifie implicitement l'instance suprême à Dieu, avec son plan providentiel, ou à la Nature avec ses déterminations – l'une ou l'autre instance transcendante n'étant jamais que le *médium* de l'artiste de génie (et non l'inverse), selon l'optique romantique, qui, dans l'image moderne, commence à se barder de théories, de discours et de systèmes intimidants²⁰. La psychologie des agents historiques adjoint à ces deux entités, terrestre, céleste, des *héros* capables de transformer leurs projets en réalités. La philosophie balzacienne de l'histoire attribue sans hésiter²¹ ce rôle à l'esprit humain, programmé de manière à aller toujours plus loin, ou aux forces de production animées d'une tendance irrépressible à dépasser toute forme de limite. On comprend à quel point la poétique narrative et romanesque de *La Comédie humaine* illustre toute cette ontologie culturelle, telle qu'elle est vigoureusement rappelée dans l'*Avant-propos* de 1842. Ainsi que le résume Krzysztof Pomian dans une perspective générale (*ibid.*, p. 355), aussi longtemps que l'on adhère à cette foi, « l'histoire était implicitement identifiée à la morphogénèse » : « L'instance coordinatrice supposée connue, il s'agissait alors de reconstituer le programme qu'elle réalise et de déterminer la place du présent dans l'ensemble de la trajectoire du genre humain; c'était là l'objet des spéculations concernant le temps global de l'histoire: sa topologie, sa direction, sa division en âges, périodes ou époques » (*ibid.*) – ou en « études », « scènes » et « récits ». C'était l'objet du roman balzacien.

Ce n'est pas l'objet des *Contes drolatiques*, et moins encore leur pré-supposé. En cela l'œuvre reste résolument périphérique non seulement par rapport à Balzac lui-même, mais encore par rapport à toute la logique historique du XIX^e siècle²². L'archéologie drolatique s'attache à rendre un ordre du temps, non chronologique, mais affectif. Et ce dans la bonne humeur, voire la jubilation. Georges Poulet l'avait déjà remarqué : « Jamais chez Balzac il n'y a, comme chez Hugo ou Proust, le sentiment de tristesse anxieuse que l'homme éprouve à l'idée d'un "temps" enfoui dans les "replis sombres" ou dans les "soubassements du passé" » (1952, p. 133). Dans la mesure où il existe une pluralité de temps – temps qualitatif de l'énonciation tourangelle, temps quantitatif

20. Voir la somme de M. Andréoli sur « le système balzacien » (1984), dont la visée analytique, quel que soit l'objet, est très évidemment de type perspectiviste : la plénitude de la représentation renvoie à une ontologie de la finitude.

21. Voir Louis Lambert ou *Séraphita*.

22. C'est certainement sur ce point, plus que sur tous les autres, qui n'en sont que des conséquences, que le roman de Proust marque la rupture que l'on sait.

l'énonciation intempestive des *Contes drolatiques*, le réalisme de la désignation apparaît ainsi moins comme un incertain retour au réel (l'origine) que comme la « mise en disponibilité d'une population de mots jusqu'ici affectés à des faits particuliers et désormais utilisables dans la production de légendes et de fictions » (Certeau, *ibid.*)²⁶

En cela, le drolatique, esthétique de la liberté et de l'affranchissement des contraintes, doit être considéré comme une nouvelle mesure d'un rapport au temps, qui choisit le travail de la matière prosaïque pour figurer une disponibilité de la perception. On peut dire, en reprenant les catégories de Benveniste (1974, pp. 70-73), que le temps drolatique est un archi-temps linguistique virtuel, qui épuise, en les confrontant jusqu'à l'impossible, le temps physique de l'énonciation et le temps chronique de l'énoncé²⁷. On mesure la prise de risque de Balzac, en 1832-1837, à oser une telle violation de ce que toute sa propre théologie littéraire construit au même moment sur un autre versant. L'inachèvement des dixains ne s'explique pas autrement: l'entropie du projet *historien* a rejoint le dynamisme de l'énonciation *historique*, précisément historicisée par le décalage dont elle faisait une dynamique. Le réalisme drolatique est une sollicitation des possibilités de discours, non assujettis à l'appauvrissement d'une représentation univoque, inévitablement victime d'un ordre du temps extérieur à elle-même.

Tel est le problème des *Contes drolatiques*: faire surgir dans leur prose même la perception rudimentaire d'un ordre du temps interne, irréductiblement étranger aux repères extérieurs. La chronologie de

26. Voir également la conclusion de P. Veyne: « l'Histoire n'existe pas » (1979, p. 29). « L'Histoire, avec une majuscule, celle du *Discours sur l'Histoire universelle*, des *Leçons sur la philosophie de l'Histoire* et d'*A study in History*, n'existe pas: il n'existe que des "histoires de..." Un événement n'a de sens que dans une série, le nombre des séries est indéfini, elles ne se commandent pas hiérarchiquement et [...] elles ne convergent pas non plus vers un géométral de toutes les perspectives. L'idée d'Histoire est une limite inaccessible ou plutôt une idée transcendante; on ne peut pas écrire cette Histoire, les historiographies qui se croient totales trompent à leur insu le lecteur sur la marchandise et les philosophies de l'histoire sont un *nonsense* qui relève de l'illusion dogmatique, ou plutôt elles seraient un *nonsense* si elles n'étaient le plus souvent des philosophies d'une "histoire de..." parmi d'autres, l'histoire nationale » (Veyne, *ibid.*)

27. Pour Benveniste, le temps physique est donné en même temps que l'univers dans lequel naît, vit et meurt tout individu. C'est « un continu uniforme, infini, linéaire, segmentable à volonté », qui « a pour corrélat dans l'homme une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure ». Le temps chronique « est le temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que suite d'événements » (1974, p. 70). « Le temps chronique fixé dans un calendrier est étranger au temps vécu et ne peut coïncider avec lui; du fait même qu'il est objectif, il propose des mesures et des divisions uniformes où se logent les événements, mais celles-ci ne coïncident pas avec les catégories propres à l'expérience humaine du temps » (*ibid.*, p. 73). Des catégories qui relèvent, précisément, du temps linguistique.

chacun des contes renvoie, certes, à la logique narrative la plus classique²⁸; mais la réunion de ces chronologies en deux matrices unitaires, et *a priori* incompatibles (le passé de la fiction, le présent de l'énonciation), déplace la représentation de la matière temporelle du côté du conflit des instances énonciatives. Présent et passé semblent s'inventer mutuellement pour oblitérer toute perte du sujet parlant, en deçà ou au-delà de lui-même. Hors Histoire (comme mesure extérieure à elle-même), mais dans l'histoire (comme objet narrativisable), les joyusetés drolatiques sont celles d'un monde qui parle pour oublier qu'il n'a peut-être jamais existé.

(Université Paris III)

Références bibliographiques

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe (1999): « Cronos écrivain: jeunesse et vieillesse dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne*, n° 20, pp. 47-58.
- AMBRIÈRE, Madeleine (1998): *Au soleil du romantisme*, Paris, PUF.
- ANDRÉOLI, Max (1984): *Le Système balzacien. Essai de description synchronique*, Lille-Paris, Atelier national de reproduction des thèses & Aux amateurs de livres (deux volumes).
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. D. Olivier, Paris, Gallimard.
- BAR, Francis (1971): « Archaïsme et originalité dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne*, Paris, pp. 189-203.
- BENVENISTE, Émile (1974): *Problèmes de linguistique générale*. 2, Paris, Gallimard.
- BICHARD-THOMINE, Marie-Claire (1995): « Le projet des *Contes drolatiques* d'après leurs prologues », *L'Année balzacienne*, n° 16, pp. 151-164.
- BORDAS, Éric (1997): *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, PUM.
- (1998a): « Balzac, “grand romancier sans être grand écrivain”? Du style et des préjugés », in A. Herschberg Pierrot (éd.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, pp. 113-131.
- (1998b): « Quand l'écriture d'une préface se dédouble. L'Avant-propos et le Prologue des *Contes drolatiques* de Balzac », *Neophilologus*, Dordrecht-Boston-London, vol. LXXXII (n° 3), pp. 369-383.
- (2000): « Chronotopes balzaciens. Énonciation topographique de l'Histoire dans les *Contes drolatiques* », *Poétique*, Paris, n° 121, pp. 3-20.

28. Affirmation à nuancer pour *Le Succube*; voir Nesci (1984).

- CERTEAU, Michel de (1975): *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- CHOLLET, Roland (1965): « De *Dezesperance d'amour* à *La Duchesse de Langeais* », *L'Année balzacienne*, Paris, pp. 93-120.
- (1969): « Introduction » aux *Contes drolatiques*, dans Balzac, *Œuvres complètes* (tome XX), Paris, Éditions du Delta-Les Bibliophiles de l'Originale, pp. I-LII.
- (1995): « La jouvence de l'archaïsme », *L'Année balzacienne*, Paris, n° 16, pp. 135-150.
- CHOLLET, Roland, et MOZET, Nicole (1990): Édition critique des *Contes drolatiques*, dans Balzac, *Œuvres diverses* (tome I), Paris, Gallimard-La Pléiade.
- CONNER, Wayne (1948): *The Vocabulary of Balzac's « Contes drolatiques »*, Princeton, thèse – repris sous forme de glossaire dans l'édition de La Pléiade, dans Balzac, *Œuvres diverses* (tome I), *op. cit.*
- GENETTE, Gérard (1991): *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969): *La Prose du monde*, texte établi par Cl. Lefort, Paris, Gallimard.
- MOZET, Nicole (1998): *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasme et idéologie*, Genève, Slatkine Reprints [1982].
- (1999): Édition critique de Balzac, *La Grenadière & autres récits tourangeaux de 1832* [*La Grande Bretèche (Le Conseil), L'Apostrophe*], Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Piot.
- (2000): « Pour une histoire du paysage français. La Touraine balzacienne: un paradis à portée de diligence », *Eidôlon*, Bordeaux, n° 54 [*Paysages romantiques*, G. Peylet éd.], pp. 59-73.
- NESCI, Catherine (1984): « *Le Succube* ou l'itinéraire de Tours en Orient. Essai sur les lieux du poétique balzacien », *L'Année balzacienne*, Paris, n° 5, pp. 263-295.
- (1985): « Étude drolatique de femmes. Figures et fonction de la féminité dans les *Contes drolatiques* », *L'Année balzacienne*, Paris, n° 6, pp. 265-284.
- (1988): « Balzac et l'incontinence de l'histoire: à propos des *Contes drolatiques* », *French Forum*, Nicholasville, vol. 13 (n° 3), pp. 351-363.
- POMIAN, Krzysztof (1984): *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard.
- POULET, Georges (1952): *Études sur le temps humain*. 2, Paris, Plon.
- RICCEUR, Paul (1983): *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.
- (1984): *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- (1985): *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil.
- SPITZER, Leo (1910): « Die Wortbildung als stilistischer Mittel exemplifiziert an Rabelais nebst einem Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen *Contes drolatiques* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, Beiheft 29, pp. 119-142.
- VEYNE, Paul (1979): *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil-Points [1971-1978].

Re-construire l'histoire: *Le Colonel Chabert*

par Joëlle Gleize

[...] il s'agit d'écrire sur les engloutis, les effacés, sans pour autant porter témoignage. Cette méditation sur la disparition vise à faire exister une seconde fois un être dont le souvenir est aboli ¹ [...]

Ces réflexions sur les paroles historique et romanesque sont le fruit d'un travail collectif, mené par une équipe interdisciplinaire de sociologues et de littéraires dirigée par Nicole Ramognino ², et le « nous » que j'utiliserai ne sera donc en rien de majesté. Il s'agit d'une étude de réception, réception du *Colonel Chabert* aujourd'hui et de l'histoire qui y est lue. De ce travail en cours, nous ne présenterons ici que les préalables, à la fois parce que le dépouillement de l'enquête n'est pas terminé et parce que ces préalables sont une phase indispensable à leur étude.

Celle-ci se fonde sur des principes que l'on peut schématiser ainsi: la réception est une activité à part entière et qui constitue le troisième moment du procès littéraire, un procès conçu comme une activité sociale et qui comporte trois pôles, qu'il faut envisager dans leur interaction: l'activité de création de l'auteur, entendue comme le rapport entre son histoire, sa position et son écriture; l'œuvre littéraire comme matérialité, œuvre de langage; la réception entendue comme

1. Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Flammarion, 1998, p. 8.

2. L'équipe du G.R.A.L., Groupe de Recherche sur l'Art et la Littérature, composante, à l'Université de Provence, du Laboratoire Méditerranéen de Sociologie (LAMES).

le rapport du lecteur au texte qu'il lit, un lecteur avec son histoire et sa façon d'envisager la littérature. Pour articuler les trois pôles du procès littéraire, et après avoir explicité notre lecture du *Colonel Chabert*, nous étudierons les variations apportées au texte par l'auteur à la suite des relectures qu'il a faites de son livre, et les éventuelles traces de ces possibles envisagés, modifiés, éliminés, dans les lectures qui sont faites aujourd'hui par des lecteurs ordinaires, les unes et les autres matérialisant les actes de lecture de l'auteur et de ses lecteurs actuels.

Mon propos se présentera en deux temps: une étude de la façon dont Balzac, dans ce texte plus précisément, fait de l'histoire; puis une étude des réécritures du texte et de la pluralité de sens qu'elles inscrivent, suivie de remarques sur les traces de cette pluralité dans les lectures effectives du roman.

Comment Balzac fait de l'histoire

« Histoire des mœurs modernes mises en action » ou histoire du « présent qui marche³ », l'histoire qui s'inscrit dans les romans de Balzac relève autant d'un savoir du social que d'un savoir historique. Et le roman se situe dans un espace ambigu, tout à la fois récit littéraire et récit historique⁴. Ou encore histoire et fiction au sens où Michel de Certeau entendait ce second terme: « la fiction joue sur une stratification de sens, elle raconte une chose pour en dire une autre, elle se trace dans un langage dont elle tire, indéfiniment, des effets de sens qui ne peuvent être ni circonscrits ni contrôlés⁵. » La fiction se meut dans l'indétermination.

Le Colonel Chabert ne se présente pas comme un discours de vérité (il est même dans sa première version, celle de *L'Artiste*, considéré comme un « conte ») mais sa relation à l'histoire, sa façon de la produire et de la penser, en est d'autant plus riche à nos yeux. Il fait de l'histoire en plusieurs sens: il fait revivre un passé, et se donne pour visée de le ressusciter dans un récit; il est amené à penser le temps, et

3. Formulations de la Préface de la première édition d'*Une fille d'Ève*. Les références sont à l'édition de *La Comédie humaine* de la Pléiade, t. II, p. 262 et p. 265.

4. Il ne s'agit jamais d'une représentation historique, même si des éléments peuvent être utilisés par l'historien comme document confirmant une réalité historique: « La vacherie qui accueille un temps le colonel Chabert est bien à l'image des centaines d'établissements du même type installés au cœur de la capitale. » Alain Corbin, « Le sang de Paris. Réflexions sur la généalogie de l'image de la capitale », dans *Le Temps, le Désir et l'horreur*, Aubier, coll. Historique, 1991, p. 216.

5. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, p. 69.

raconte une identification impossible au lieu; enfin, il donne à voir l'élaboration mythique d'une figure historique.

Il raconte, on le sait, l'histoire de celui qui était interdit d'histoire, d'un oublié de l'Empire, d'un colonel mort à Eylau et dont la résurrection miraculeuse ne pourra avoir lieu, parce qu'après avoir « été enterré sous des morts », il sera « enterré sous des vivants, sous des faits, sous la société tout entière, qui veut [le] faire rentrer sous terre⁶ ». Une histoire de revenant⁷, l'histoire d'un retour du passé – un passé honni, tabou – dans le présent.

En tant que roman qui a affaire au passé, il est amené à utiliser, mais aussi et surtout à « penser le temps⁸ ». Ainsi, il recourt à la chronologie qu'il instrumentalise. Il l'intègre comme contrainte en même temps que comme effet de réalité. Celle-ci joue le rôle de cadre: la bataille d'Eylau, en 1807, fixe un point d'origine, de mort et première résurrection (l'arrivée des Cosaques dans Paris en 1815 sert à dater le retour de Chabert); et 1840, qui date le dernier épisode de la fiction, forme cadre et référence, mais à un non-dit: retour des cendres de Napoléon aux Invalides, ou moment de *La Comédie humaine*?

Cette chronologie historique pose des repères, trace des limites: repères incertains et limites souples⁹. La chronologie fournit un cadre finalement peu contraignant, puisque l'action pourra bouger à l'intérieur de ce cadre et le déborder. En effet, la temporalité narrative se construit aussi et surtout en fonction de la temporalité interne du roman, ou des romans. Les contraintes imposées par l'ajustement du roman à *La Comédie humaine* font se déplacer l'action de 1816 à 1818, puis à 1819 pour permettre l'articulation avec d'autres textes, en particulier avec *César Birotteau*. La temporalité interne au roman ressemble à celle d'autres romans de Balzac. Le drame se noue et se dénoue à un rythme très rapide: huit jours seulement séparent les deux visites de Derville au colonel et à la comtesse de la confrontation; celle-ci est suivie sans solution de continuité par l'enlèvement à Gros-lay qui mène, en quelques jours et trois scènes, au dénouement. De part et d'autre de ce noyau d'action dense et violente, la préparation

6. Pour *Le Colonel Chabert*, les références au tome III de l'édition de la Pléiade citée plus haut seront données dans le cours du texte: ici, p. 328.

7. Comme le souligne Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, Gallimard, t. II, p. 1693.

8. Selon la formule de Michel de Certeau, *ibid.*

9. Pour exemple d'anachronisme: l'anoblissement de Chabert, rendu impossible si on considère que la création de la noblesse d'Empire (mars 1808) est en fait postérieure à la bataille d'Eylau (fév. 1807), donc à sa mort officielle.

s'étire sur « environ trois mois » (p. 334), ceux qui séparent la double scène d'ouverture de la réception des documents par Derville; la conclusion, sur plus de vingt ans. Le temps démesurément étiré de la conclusion déborde largement le cadre de la Restauration, symétriquement à la sortie du cadre que représentent le retour sur les guerres impériales du récit rétrospectif de Chabert, et les analyses du narrateur concernant l'ascension des Ferraud.

Penser le temps

Que le roman se serve ainsi du temps comme cadre chronologique porteur d'un effet de réalité importe moins que le fait qu'il permette de penser le temps comme « principe de mort et de passage ¹⁰ », démontrant sa supériorité sur la simple historiographie.

Le Colonel Chabert présente « une stratification de temps hétérogènes ¹¹ » dans son intrigue même: la société de la Restauration, par la voix de la comtesse Ferraud, signifie au colonel d'Empire qu'il lui est impossible de renaître après sa mort officielle. D'autre part, la fragilité sociale de la comtesse tient à sa double appartenance, noblesse traditionnelle par son second mariage, mais aussi noblesse d'Empire par le premier, qui masque des origines sociales honteuses. Le resurgissement du passé en la personne de Chabert, ou sous la forme du nom de Rose Chapotel, est facteur d'éclatement, de fracture familiale et sociale. Ce qui était supposé appartenir à un passé révolu revient. La Restauration est un retour ou une tentative de retour à l'ordre ancien: les termes mêmes de la Charte du 4 juin 1814 annulent le temps de la Révolution et de l'Empire; tel est aussi le sens de l'ordonnance de décembre 1814 ironiquement citée au début du roman, (et qui se voit datée significativement de la date de la Charte) et par laquelle sont restitués aux émigrés leurs biens non vendus, pour « réparer les infortunes causées par les affreux et tristes désastres de nos temps révolutionnaires » (p. 312).

La tentative de retour de Chabert est tout autre: lui-même est anachronique, réduit à n'être qu'un vieux carrick, attaché à des valeurs qui n'ont plus cours. Revenu pour obtenir son dû, combattre ou se venger, il réclame une justice « franche, rapide », c'est-à-dire militaire: Derville lui impose une transaction, un combat procédurier, selon une logique judiciaire. Combattre et transiger s'opposent

10. Michel de Certeau, *ibid.*, p. 90.

11. Michel de Certeau, « L'histoire entre science et fiction », *Le Genre humain* 7-8, 1983, p. 164.

comme les valeurs de l'honneur et celles de l'argent. D'un côté, la « belle » justice de la Restauration, les crimes légaux commis par goût de l'or et du pouvoir, de l'autre, le courage et les valeurs guerrières de l'Empire, mais aussi l'amour de la patrie, le sens de la fraternité qui sont les valeurs de la Révolution, et qu'incarne également Chabert: « Le sentiment de mes droits me tue. Si ma maladie m'avait ôté tout souvenir de mon existence passée, j'aurais été heureux! J'aurais repris du service sous un nom quelconque et qui sait? je serais peut-être devenu feld-maréchal en Autriche ou en Russie. » (p. 327-328)

Penser le temps, c'est donc montrer en termes romanesques combien les valeurs du passé révolutionnaire et impérial n'ont plus lieu d'être, n'ont plus de lieu, et, combien, à l'instar de Chabert, elles surgissent en un lieu qui n'est plus le leur. Cette impossible identification au lieu, Chabert en fait l'expérience répétée: « la rue du Mont-Blanc était devenue la rue de la Chaussée-d'Antin. Je n'y vis plus mon hôtel, il avait été vendu, démoli. » (p. 332) Alors même qu'il a retrouvé toute sa mémoire, il ne reconnaît pas Paris, où sont entrés les Cosaques; il est consigné à la porte de sa femme et reste des nuits entières « collé contre la borne de sa porte cochère » (p. 333). Sa place est hors de chez lui, hors de Paris, hors de la société. On peut suivre Chabert le long des « étapes obligées de l'exclusion¹² », depuis la boue qui défend l'entrée de la mesure du nourrisseur Vergniaud, dans le plus pauvre arrondissement de Paris jusqu'à « cette boue de haillons qui foisonne à travers les rues de Paris » (p. 368). Il ne réapparaît ensuite que dans le « terrible égoût » qu'est l'antichambre du Greffe, puis assis sur une borne aux abords de Bicêtre, l'Hospice de la vieillesse dont le nom seul, selon Sébastien Mercier, suscite « répugnance, horreur et mépris¹³ ».

Le roman fait de l'histoire enfin en ce qu'il construit des figures historiques dont il montre la transformation en figures mythiques. C'est en tant que personnage historique que Napoléon est désigné par des discours contradictoires: celui du notaire Crottat qui reprend ironiquement le discours ultra, « le monstre qui gouvernait la France » (p. 336); dans le discours de Chabert, en revanche, Napoléon prend une valeur mythique, à la fois Père et Soleil, figure paternelle quasi divine qui s'est substituée à la figure royale destituée par la Révolution.

12. *Un roman au musée. Le Colonel Chabert*, Paris-musées, 1998, p. 30.

13. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*. (cité dans *Un roman au musée, op. cit.*, p. 34)

D'abord construite par le seul personnage de Chabert, la valeur mythique de Napoléon est aussi produite par le roman dans son entier. Chabert incarnant les valeurs héroïques, impériales et révolutionnaires, incarne aussi le sens de la Révolution. Et les relations étroites de l'Empereur à « son » Chabert font de celui-ci un reflet de celui-là : « notre soleil s'est couché, nous avons tous froid maintenant. » (p. 331) C'est ainsi que le mythe napoléonien dominant ici, le mythe populaire, occulte non seulement la figure de l'Usurpateur mais aussi celle du conquérant autoritaire et mangeur d'hommes. Cette dimension de la figure de Napoléon est cependant présente, par exemple dans la description de la tuerie de la bataille d'Eylau, mais comme étouffée sous le récit héroïque.

Le mythe napoléonien populaire domine d'autant plus que la voix qui le porte, dans une fidélité qui résiste au temps et à la sénilité, est une voix sans nom. Dès leur première rencontre, Chabert, l'enfant trouvé, dit à Derville : « Encore aujourd'hui, par moments, mon nom m'est désagréable. Je voudrais n'être pas moi. » (p. 327) Et à l'épilogue, il n'est plus que le numéro 164. Cette voix anonyme dit la grandeur d'un souverain issu du peuple, le seul roi légitime mais déchu¹⁴. Ce témoignage de fidélité est une parole vaine en ce qu'elle ne convainc personne dans le roman, mais elle donne à voir le mythe. En l'incarnant, en le figurant également dans ces Bulletins de la Grande Armée que lit Chabert chez Vergniaud, elle contribue à le construire, et à le construire comme tel.

Le silence même qui est imposé à la voix de Chabert redevenue anonyme, ce silence qu'elle s'impose, en choisissant de mépriser la société plutôt que de transiger, est un silence éloquent. C'est la fiction qui lui donne le pouvoir de se faire entendre, précisément en ce que cette voix est muette. On peut dire de Chabert ce que Jacques Rancière dit de la parole des « pauvres » dans l'œuvre de Michelet : « Il doit l'amener au silence pour que parle la voix muette qui s'exprime en elle et pour que cette voix rende sensible le corps véritable auquel elle appartient¹⁵ ».

Dans cette société de la Restauration qui veut effacer toute trace du passé récent, parce que ces traces sont accusatrices, le déni d'existence

14. « Le vrai roi » est la formule qui conclut, placée dans la bouche de de Marsay, la tirade sur Napoléon que prononce Canalis dans *Autre étude de femme*, tirade reprise d'un des *Contes bruns* de 1832 (t. III, p. 701).

15. Jacques Rancière, *Les Mots de l'histoire. Essai de poésie du savoir*, Librairie du XX^e siècle, Seuil, 1992, p. 97.

signifié à Chabert vaut pour le déni de l'événement historique de l'Empire, et plus largement de l'événement qu'est la Révolution. Comment comprendre ce que fait le texte de Balzac, racontant l'histoire de ce déni? Le texte laisse le lecteur dans l'indétermination. Peut-on considérer qu'il s'inscrit contre le révisionnisme historique de la Restauration et qu'il rouvre le « gouffre des révolutions » qu'a voulu refermer Louis XVIII? Mais il ne le fait que pour mieux le refermer sur la mort sociale de Chabert.

On peut voir d'autre part dans le roman une forme symbolique de restitution: ce que la société n'a pas voulu restituer à l'un de ses meilleurs serviteurs, son identité, son honneur, lui est rendu par le récit d'un destin tragique et sublime. Le roman rend sensible le corps souffrant du soldat de l'Empire, il magnifie ce « débris », ce « personnage archéologique ¹⁶ », cette trace des guerres révolutionnaires, en lui offrant un destin dont il dessine la courbe, d'un hospice à l'autre. Raconter l'injustice et la grandeur de la victime est une forme de réparation. C'est, à l'épilogue, le rôle dévolu à Derville, double de l'auteur.

Le roman de Balzac est tout à la fois un monument et un tombeau: « L'écriture ne parle du passé que pour l'enterrer. Elle est un tombeau en ce double sens que, par le même texte, elle honore et elle élimine ¹⁷ ». Le roman honore le mort social qu'est Chabert, l'apaise et du même coup, le rejette définitivement dans le passé. Tout en servant de révélateur à la fracture sociale dans le présent, le récit dit combien l'époque révolutionnaire appartient au passé et donne à comprendre le passé comme passé. Il dit la coupure et la brouille en même temps, puisque la conclusion, celle de Derville et plus encore l'ultime propos de Godeschal, s'emploie à lier ce qui se passe à ce qui s'est passé. L'observation sociologique des crimes légaux que font les avoués installe une continuité en replaçant cette histoire parmi d'autres comparables. Du même geste, est brouillée la coupure entre le récit historique qui dit le passé légendaire et l'actualité de ce qui se passe, ce qui se raconte au présent. Et cette liaison peut être perçue sinon comme une injonction faite au lecteur (contemporain de Balzac) du moins comme lui proposant un modèle de comportement: le retrait, ou la retraite, version édulcorée, non plus sublime mais médiocre, du renoncement de Chabert.

16. Selon la formule de Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, PUF, 1990 p. 47.

17. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, p. 119.

Avec ces éléments d'analyse du *Colonel Chabert*, nous proposons une des lectures critiques possibles aujourd'hui, nourrie des réflexions menées depuis une vingtaine d'années au moins sur l'écriture de l'histoire et la fiction, réflexion qui interroge le « et » de cette formule, et n'y voit plus tant d'opposition que de continuité. Dans cette perspective où le jeu de l'homonymie entre l'histoire et l'histoire n'est plus un handicap mais une richesse, parce que facteur d'indétermination, la fiction balzacienne, qui fait entendre ce qu'elle ne dit pas et indétermine ce qu'elle dit, apparaît, à notre regard rétrospectif, une écriture de l'histoire riche de possibles.

D'autres lectures sont évidemment ouvertes par le roman de Balzac et en grande partie du fait même du travail de relecture et de réécriture opéré par l'auteur, au fil des rééditions successives.

Balzac lecteur de Balzac

L'exemple du *Colonel Chabert*, prépublié pour la première fois en 1832 et en revue, est pour cette raison intéressant, comme le sont d'autres romans de cette période (*La Peau de chagrin* par exemple). Nous rappellerons brièvement les campagnes de relecture successives¹⁸ : après la relecture que fait Balzac du manuscrit pour la prépublication de 1832, parue sous le titre *La Transaction* dans *L'Artiste*, la principale relecture du texte publié se situe en 1835. À l'issue de cette relecture, le roman, titré désormais *La Comtesse à deux maris*, subit des transformations importantes – redécoupage en trois chapitres (au lieu de quatre) et nombreuses additions – et paraît en 1835 dans les *Scènes de la vie parisienne des Études de mœurs au XIX^e siècle*. La relecture suivante précède la publication du roman dans *La Comédie humaine* en 1844 et apporte quelques modifications, de dates, de noms propres. Les corrections manuscrites que fait Balzac relisant son ouvrage publié par Furne en 1844 sont encore plus ponctuelles.

Relu et modifié en 1832, en 1835, puis en 1844 et une dernière fois en 1844, le texte inscrit dès lors, en lui-même, une durée : du temps s'écoule et change le regard, celui du lecteur et celui de l'auteur, lecteur de son propre texte. Balzac, trois ans après l'avoir écrit, juge

18. Dans le cadre de cette étude des lectures du roman de Balzac, nous ne pouvons qu'évoquer fugitivement le travail important mené sur les épreuves, et dont l'ampleur peut se mesurer grâce à la transcription du manuscrit partiel disponible qu'a éditée Stéphane Vachon dans l'édition des *Classiques de poche*, L.G.F., 1994.

son roman « détestable, manquant de goût, de vérité ¹⁹ » et passe vingt jours à le reprendre. Le roman raconte l'irruption du passé resurgi dans le présent: sa relecture a pour effet d'y inscrire la trace de ce passage du temps, de l'histoire comme passage. Ainsi les modifications de l'espace urbain amènent Balzac à reculer l'emplacement de la mesure du nourrisseur. À côté de cet effet de contrainte externe, il en est d'autres qui déterminent d'importantes modifications, et proviennent de contraintes d'ordre esthétique, internes au roman ou internes à l'ensemble construit par Balzac. S'effacent ou s'ajoutent ainsi des mondes possibles, des virtualités dont certaines lectures actuelles peuvent ou non réactualiser les traces.

De toutes les modifications apportées, nous retiendrons les plus significatives d'un changement de perspective, dans la construction des personnages et de leurs relations, dans celle de l'espace et du temps romanesque, ou encore dans la conception du statut du texte. Déjà, dès la relecture du manuscrit en 1832, le récit avait commencé à se développer, par l'expansion ou le redoublement de scènes comme celles de Groslay puis celles de l'épilogue. Parallèlement, l'attitude de Chabert au dénouement s'était radicalement transformée: de victime passive dans le manuscrit, il devenait actif et accusateur, renonçant à tout par mépris pour la comtesse et la société. Le dénouement restait dans l'ordre des causalités psychologiques mais se prêtait davantage à une lecture historique.

La relecture de 1835 aboutit à d'autres développements de l'intrigue et à d'autres transformations des protagonistes. L'argumentation de Derville expliquant pourquoi il est indispensable de transiger est longuement développée: les raisons n'en sont plus seulement techniques, mais morales: la comtesse peut faire valoir son statut de mère, et la position de Chabert est fragilisée en ce qu'elle menace l'équilibre d'une famille. Les changements affectant la transaction accentuent eux aussi la dimension éthique de l'affrontement: la clause exigeant un partage conjugal qui, en 1832, entachait d'égoïsme et de brutalité le personnage de Chabert, est supprimée.

Dans le récit de 1835, le face à face des deux anciens époux oppose nettement la victime d'une injustice criante – victime néanmoins capable de générosité et de noblesse – à un personnage qui semble ingrat, impitoyable et calculateur. La dignité du colonel s'en trouve

19. Lettre du 30 mars 1835, *Lettres à madame Hanska*, t.1, Éditions du Delta, 1967, p. 316-7; *LHB*, I, 239.

grandie, alors même qu'est renforcée l'indignité sociale de sa femme. D'autre part, dans cet affrontement moral dont l'enjeu est le jugement porté par le lecteur, la comtesse est présentée comme victime possible: non plus « femme sans cœur » et mondaine superficielle, refusant la transaction en raison de la clause sur les droits conjugaux, mais bourreau acculé à l'être, par la peur de se voir rejetée par son second mari, en quête d'alliance socialement plus utile. Le « cancer moral » (p. 349) dont se voit doter la comtesse en 1835 rend le personnage plus complexe: elle aussi est prise au piège. Les effets de la réécriture diffèrent ainsi selon les personnages: alors que celui de la comtesse, prise dans une situation qui constitue une circonstance atténuante, est devenu plus indéterminé, celui de Chabert, devenu moralement irréprochable, est simplifié ou épuré.

Le travail d'addition porte également, en 1835, sur les descriptions de l'espace: un seul exemple sera retenu, celui de la mesure Vergniaud. C'est dans *La Transaction* un lieu essentiellement pittoresque, un « tableau parisien » non dépourvu de poésie – « la poésie particulière à ces paysages parisiens »²⁰, dont le dénuement et le naturel s'opposent explicitement au luxe de l'hôtel Ferraud. En 1835, cette opposition apparaît comme dramatisée en même temps qu'elle devient implicite: la mesure du nourrisseur est aussi misérable qu'une mesure de la campagne mais « sans en avoir la poésie »; « semblant près de tomber en ruines », faite de matériaux de démolition disparates, cet endroit « où se cuisinent les éléments du grand repas que Paris dévore chaque jour » compose un « spectacle ignoble » (p. 337). L'opposition dès lors ne se fait plus tant entre cette vacherie sordide et l'hôtel luxueux des Ferraud, qu'entre la fonction nourricière de ce lieu et sa misère extrême, envers horrible du décor parisien. Refuge de « l'homme qui a décidé le gain de la bataille d'Eylau » (p. 338), cette mesure des faubourgs devient analogique du débris qu'est Chabert et symbolique de l'injustice qui lui est faite.

Une modification plus importante encore affecte la durée du récit: au lieu de s'étendre sur douze ans entre 1818 et 1830, celui-ci s'étire progressivement, s'augmente de deux puis de dix ans, puisque la date de la seconde rencontre de Derville avec Chabert est repoussée à 1832, puis à 1840, se rapprochant ainsi du moment de la relecture-réécriture. Cet allongement du temps, associé aux additions qui, en 1835, assimilent le crime impuni dont est victime Chabert à d'autres sem-

20. Texte publié dans *L'Artiste*, donné en note dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, t. III, *op. cit.*, p. 1350.

blables, et à celles qui, en 1844 soulignent l'impuissance de la justice, établit une continuité entre le passé et le présent proche, comme entre l'événement historique de la bataille d'Eylau et les faits de société avec lesquels il vient se fondre. L'épopée s'achève en fait divers et le récit historique en tableau de mœurs: « "J'en ai déjà bien vu chez Desroches", répondit Godeschal. » (p. 373)

Cet étirement du temps et cette date finale provoquent un autre effet de sens lorsqu'ils sont rapprochés de la date de 1814, répétée avec insistance dans la scène d'ouverture, date de l'ordonnance de restitution de leurs biens aux émigrés, et dont la dictée comique subit le même étirement que la durée de l'histoire globale: en 1832, courte et peu interrompue, cette dictée est, en 1835 puis 1844, prolongée en elle-même et par toutes les interruptions burlesques qu'elle subit. Ce morcellement en défait ironiquement la cohérence et le sens. La relecture rapproche donc le début et la fin du texte en soulignant l'écart de traitement entre la réparation faite aux émigrés des torts qu'ils ont subis et l'absence de réparation faite à Chabert, châtié pour avoir contribué à la victoire de sa patrie. Chabert est enterré à l'hospice de la vieillesse sous la Restauration mais il y est encore dix ans après la révolution de 1830, sous un régime qui n'a pas su réparer toutes les injustices commises par le précédent.

Ces diverses modifications semblent converger vers un changement de statut, notable entre 1832 et 1835 surtout: le conte de la revue élégante *L'Artiste* est devenu un roman, histoire d'une destinée tragique qui met en accusation toute la société. La plus grande complexité du personnage de la comtesse – ou de Derville devenu une sorte de double du narrateur – comme la portée symbolique accordée aux espaces ou au temps, tout cela construit un roman destiné à prendre place dans l'ensemble des *Études de mœurs* puis dans celui de *La Comédie humaine*. L'intégration se fait matériellement par un resserrement du découpage, sensible dès 1835 (trois chapitres, suppression d'alinéas) et se trouve évidemment renforcée pour l'édition de 1844 où les chapitres sont supprimés. Elle se fait aussi par un travail de nomination de personnages jusque-là anonymes, (Crottat, Roguin, Godeschal), par un ajustement des dates des romans où réapparaissent des personnages, enfin par l'injonction indirecte de lecture faite dans l'énumération ajoutée en 1835, celle des crimes légaux et impunis dont l'histoire est racontée ailleurs dans l'œuvre balzacienne. En outre la modification du roman, intégré à ces deux ensembles emboîtés, se fait pour le lecteur sans que le texte même ait besoin de changer. Il lui suffit pour

cela de créer des liens entre les différentes histoires de restitution – *L'Interdiction*, par exemple – ou bien entre les différentes causes défendues par Derville.

En effet, ce que permettent toutes ces modifications, ce sont d'autres versions possibles de cette même histoire, d'autres actualisations de ces personnages. Et les traces s'en retrouvent dans les premiers échantillons de nos enquêtes: ces premiers résultats portent sur une seule catégorie de lecteurs, lecteurs captifs, étudiants de lettres, répondant à des questions ouvertes. Le questionnaire leur demande de faire un résumé, de donner un autre titre, une autre conclusion, de caractériser les personnages et de dire quel effet de connaissance historique est produit sur l'époque du drame.

Ce qui frappe, dans les premières réponses observées, est la grande hétérogénéité des réponses, malgré la relative homogénéité du groupe. Au-delà de certaines récurrences, comme le primat accordé à une lecture en termes d'éthique, ou l'opposition entre la société comme structure et l'individu qui en est exclu, les jugements portés sur les personnages présentent des écarts importants entre eux, de même que les motivations prêtées à Chabert.

De nombreuses lectures interprètent le dénouement comme un échec, un renoncement par découragement, et font de Chabert un personnage de victime passive, comme dans la version manuscrite du récit. Très nombreuses aussi sont les lectures qui voient dans la comtesse Ferraud un personnage froid et cruel, entièrement négatif, et plus encore celles qui ne perçoivent pas l'ellipse temporelle de vingt ans qui sépare le dénouement de sa « morale », et voient dans le départ de Derville une conséquence directe de l'échec de Chabert. Ces lectures procèdent à une sorte de déconstruction des réécritures de l'auteur, qu'elles défont en « simplifiant ».

La complexité n'en est pas perdue pour autant. Elle se retrouve, dans d'autres lectures tout d'abord, et surtout dans la prise en considération des lectures différentes actualisées. La part d'indétermination inscrite dans la fiction joue ainsi son rôle en multipliant les lectures possibles. Ce qui nous apparaît notable est le fait que l'acte de lecture individuel, lorsqu'il réduit la complexité du roman, ne sort pas pour autant, le plus souvent, de ce champ de possible ouvert par le travail d'écriture et de réécriture.

Pour ne pas conclure ce qui n'est qu'un préambule à une recherche en cours: en écrivant l'histoire d'un « englouti », d'un « effacé » et en

lui construisant un destin, Balzac écrit bien de l'histoire. Et en écrivant l'histoire d'une résurrection impossible, il dit la violence perturbatrice du surgissement du passé dans le présent, autant que la difficulté et l'ambiguïté de cette résurrection qui est mise au tombeau. C'est toute l'écriture de l'histoire et de la fiction qui est ainsi problématisée: problématisation de ce que l'écriture permet de faire et de transformer, dans le travail de mémoire et d'oubli du lecteur comme dans le regard qu'il porte sur son présent.

(Université d'Aix-en-Provence)

La transmission des héritages

dans

Le Cousin Pons, L'Interdiction et La Cousine Bette:
les dettes reparaissantes

par Florence Terrasse-Riou

Je souhaite évoquer ici les perturbations de la transmission, transmission des biens comme des valeurs, en abordant les notions d'héritage, de réappropriation et de dette, ainsi que leurs conséquences socio-historiques. Le célibat, en particulier, perturbe la transmission des biens et Balzac représente la violence sociale de la réappropriation de l'héritage par la famille. L'intervention de l'État fait également surgir dans le texte balzacien la notion d'« héritage national », et pose la question du coût sous-jacent à tout consensus socio-historique.

Drôles de cousins

Au point de départ de cette réflexion, un article de la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* dirigée par Pierre Bourdieu¹, article intitulé « Drôles de cousins », de Michaël Lucey, dont l'analyse porte sur *Le Cousin Pons* et *La Cousine Bette*. Le numéro de la revue est consacré aux homosexualités et l'article décrit ces deux « célibataires pratiquants² » comme des exemples rêvés pour l'analyse psychanalytique. Cette perspective n'est pas celle que j'ai retenue. En revanche je souhaite explorer les

1. « Drôles de cousins », de Michaël Lucey, dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* dirigée par Pierre Bourdieu n° 125, Seuil, décembre 1998, pp. 50 à 62; article traduit de l'américain par Christian Marouby.

2. Art. cit., p. 50.

réflexions de Lucey sur les perturbations de la transmission. En exergue de son travail, Lucey cite l'interpellation de Schmucke et de Pons par la Cibot: « Allons, vous n'aussi, vous n'êtes sans héritiers n'est-ce pas! Vous n'êtes venus tous deux comme des champignons sur cette terre³. » Il insiste sur le fait que ces « inadaptés familiaux », ces « laissés pour compte » sont « des forces sociales à la fois productives et destructrices, des parasites de la famille et pourtant radicalement autres⁴ ». Cette situation implique un discours balzacien sur ce que Lucey appelle, pour sa part, de la perversion: sur le rapport à une fonction reproductrice de la famille et son refus simultané, sur son apparente utilité et son apparente inutilité, sur les liens parallèles et déviants qui attachent le personnage à la société. Je ne reprends pas les analyses de Lucey sur la lisibilité de la sexualité du personnage, sur la sublimation et le déplacement, par la gastronomie notamment, car beaucoup a déjà été dit et écrit sur ce point, surtout dans *Balzac et Les Parents pauvres*⁵.

En revanche l'analyse des « stratégies d'héritage » par Lucey pose la question de la transmission des biens, provoquée par cette homosexualité implicite, dans la structure familiale bourgeoise du XIX^e siècle. Le dysfonctionnement de l'homosexualité – ou plus généralement du célibat – induit des stratégies d'héritage multiples, qui se diffractent en faisceau comme autant de risques de déviance dans la continuité généalogique de la famille, et qui amènent Balzac à suggérer autant de risques et de choix proprement historiques. L'interpellation de la Cibot souligne que c'est clairement la métaphore de la reproduction qui est en jeu, et qu'une ruse de la sexualité vient perturber la circulation des richesses.

Des espérances déçues

À cause des célibataires, le schéma classique contrat de mariage-héritage, fondé sur le principe des *espérances*⁶, est menacé. Et « c'est la participation inhabituelle de Pons au monde du commerce hétérosexuel qui le mène à sa perte en tant que collectionneur⁷ ». En effet « pour servir la cause de l'hétérosexualité⁸ » (je ne reprends pas cette

3. *Le Cousin Pons*, VII, 581.

4. Art. cit., p. 50.

5. *Balzac et Les Parents pauvres*, études réunies par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, CDU Sedes, 1981 (Colloque d'Amsterdam en 1979).

6. *Op. cit.*, p. 546.

7. Art. cit., p. 52.

8. Art. cit., p. 51.

expression de Lucey à mon compte), Pons tente d'arranger un mariage entre sa « cousine » Cécile et un riche Allemand. Il offre même ses appartements pour servir de terrain neutre où les fiancés puissent se rencontrer. L'entremise matrimoniale relève souvent, on le sait, de la transaction économique. La construction narrative du *Cousin Pons* se fait autour d'un système de valeurs d'échanges, d'équivalences marchandes entre Cécile et la collection, grâce à la logique de l'héritage. Cécile étant une jeune fille difficile à marier, la collection, par sa valeur, devient peu à peu la véritable héroïne du roman⁹. Mais l'équilibre « Cécile - la collection » fonctionne mal. Et le commerce change: Brunner dédaigne Cécile mais s'intéresse à la collection de Pons¹⁰.

Le schéma des valeurs et des échanges en devient extrêmement complexe: l'héroïne n'est plus Cécile, mais la collection, dans un système où les femmes sont utilisées comme instrument de transmission de la fortune d'une génération à l'autre. Cécile a de grandes espérances, mais elle n'est que *potentiellement* riche. La collection de Pons doit « logiquement » revenir à Cécile. Elle est donc un élément de sa séduction. Mais elle est aussi sa rivale, puisque Brunner s'intéresse davantage à elle qu'à Cécile, et qu'il ne demande plus la main de Cécile... mais la collection. Pons a pourtant réfléchi et élaboré une stratégie économique idéale, pour assurer son avenir: vendre sa collection « livrable après sa mort¹¹ », pour avoir la satisfaction sentimentale de « voir sa collection rester dans la famille ».

9. Voir, deux pages avant la fin du roman: « Tout le monde désirera sans doute savoir ce qu'est devenue l'héroïne de cette histoire, malheureusement trop véridique dans ses détails, et qui, superposée à la précédente, dont elle est la sœur jumelle, prouve que la grande force sociale est le caractère. Vous devinez, ô amateurs, connaisseurs et marchands, qu'il s'agit de la collection de Pons ! » (p. 763).

10. La description des préparatifs de la « rencontre fortuite » entre Cécile et Brunner insiste sur cette rivalité entre Cécile et la collection: d'un côté, sa mère prépare Cécile; de l'autre, Pons et Schmucke préparent la collection: « La présidente employa cinq jours à apprêter sa fille. Le jour de l'entrevue, elle habilla Cécile elle-même, elle l'équipa de ses mains avec le soin que l'amiral de la flotte bleue mit à armer le yacht de plaisance de la reine d'Angleterre quand elle partit pour son voyage d'Allemagne. De leur côté, Pons et Schmucke nettoyèrent, époussetèrent le musée de Pons, l'appartement, les meubles, avec l'agilité de matelots brossant un vaisseau d'amiral. Pas un grain de poussière dans les bois sculptés. Tous les cuivres reluisaient. » (p. 552)

11. *Op. cit.*, p. 555.

Rachat et restitution: éviter la dissipation

Lucey analyse ainsi ce scénario idéal imaginé par Pons: l'extravagante collection finirait par « racheter » ce que l'on pourrait percevoir comme la dissipation de son propre héritage, le « restituant » à la famille avec intérêt, et apportant de surcroît à Pons la satisfaction du joli petit revenu de la vente: « Ma collection ou son prix appartiendra toujours à votre famille, que j'en traite avec votre ami Brunner ou que je la garde¹². » Pons doit se justifier. Et cette idée d'une restitution est particulièrement intéressante, car l'origine de la collection de Pons repose sur une double culpabilité: il n'a pas d'enfant et il a dissipé son propre héritage. Le début du roman est parfaitement explicite: Pons revient de Rome « collectionneur féroce, chargé de tableaux, de statuettes, de cadres, de sculptures en ivoire, en bois, d'émaux, de porcelaines, etc., qui, pendant son séjour académique à Rome, avaient absorbé la plus grande partie de l'héritage paternel, autant par les frais de transport que par les prix d'acquisition. Il avait employé de la même manière la succession de sa mère¹³ ». Pons a dépensé, il n'a pas conservé pour transmettre. À l'opposé, la mère de Cécile a protégé son propre héritage et le sacrifiera, pour marier sa fille, en dernier recours. Dans ce système, la collection apparaît d'abord comme une dilapidation et Pons provoque une rupture dans la chaîne, alors que ces acquisitions sont une suite de « bonnes affaires », donc une multiplication en termes de valeur marchande: Pons pourra faire une restitution « avec intérêt » de son propre héritage. Mais cette restitution est problématique du fait du célibat de Pons. De plus, les femmes, Cécile et sa mère, ne comprennent rien à la valeur réelle de la collection. Or Brunner qui, lui, la perçoit (lui qui forme un « couple idéal » avec son ami Wilhelm), est à l'origine d'un grave dysfonctionnement dans l'évaluation de la valeur: au lieu de percevoir Cécile comme *héritière* unique de la collection, ce qui est, bien entendu, un avantage matériel inestimable, il la perçoit comme une *fille unique*, donc enfant trop gâtée d'une future belle-mère invivable, ce qui est pour lui un inconvénient irréductible. Cette logique affective est atypique, anormale,

12. *Op. cit.*, p. 559.

13. *Op. cit.*, p. 488.

incompréhensible dans la logique bourgeoise de transmission des biens¹⁴.

L'échec du mariage de Cécile avec Brunner, dans un premier temps, dévalorise la collection, puisqu'elle n'a pas suffi à faire marier Cécile. Une autre solution est trouvée: sa mère marie Cécile avec ses propres biens, sans la collection, sans Pons, sans son héritage: Cécile est disjointe de la collection et... c'est l'histoire de cette collection qui peut commencer, car elle se trouve remise sur le marché des multiples stratégies d'héritages possibles. Ainsi, paradoxalement, l'échec de l'histoire de Cécile accélère l'histoire de la collection, puisque la haine de la mère de Cécile pour Pons, du fait de ce mariage manqué, le tue. Cette collection, qui n'était qu'une espérance, un héritage virtuel, devient un héritage de plus en plus « réel », dans le même temps qu'il se trouve « remis sur le marché », que toute réappropriation redevient possible. Il s'agit là d'un puissant ressort narratif: l'histoire de cet héritage va dès lors remplir les trois quarts du roman, avec cette grave menace de déviance que représente toute modalité imprévue de redistribution sociale des richesses, lorsque la continuité familiale n'est plus assurée.

La violence familiale de la réappropriation dans *La Cousine Bette*

Ce risque majeur est évité de justesse dans *La Cousine Bette*. Pour Valérie Marneffe, le schéma traditionnel d'enrichissement de la courtisane a évolué en suivant un schéma classique, c'est-à-dire lié à sa sexualité et à sa maternité aux multiples géniteurs. Elle épouse Crevel sous le régime d'un contrat de mariage¹⁵ qui ruine la fille de Crevel. Mais la stratégie de Victorin Hulot, à qui la Saint-Estève a dit « tu hériteras¹⁶! » réussit: Valérie meurt deux jours avant Crevel, « Ainsi

14. « Monsieur! reprit gravement Brunner, je suis bien heureux que nous ne soyons engagés ni les uns ni les autres, car la qualité de fille unique, si précieuse pour tout le monde, excepté pour moi, qualité que j'ignorais, croyez-moi, est un empêchement absolu...

– Comment, monsieur, dit le vieillard stupéfait, d'un avantage immense, vous en faites un tort? Votre conduite est vraiment extraordinaire... » (p. 561).

Il faut rappeler que Fritz Brunner a eu, selon Balzac, une « histoire curieuse ». C'est que son père, bien qu'ayant conclu des mariages d'intérêt, n'a pu hériter ni de sa première femme ni de la seconde, morte « avant ses auteurs ». Quant à la connivence intime qui unit Wilhelm et Fritz, elle repose sur les dilapidations successives de leurs héritages réciproques. L'histoire de Brunner, qui, finalement... hérite, et fait un mariage de raison... en épousant une jeune fille pauvre, est marquée par de multiples ruptures qui ne répondent en rien aux principes de la capitalisation bourgeoise.

15. *La Cousine Bette*, t. VII, p. 400.

16. *Op. cit.*, p. 403.

les effets du contrat de mariage furent annulés, et Crevel hérita de Valérie¹⁷ », et Mme Hulot jeune peut hériter de son père... et même de sa marâtre. Cette joute bourgeoise demeure malgré tout traditionnelle. En revanche, comme le dit Lucey « il ne serait jamais venu à l'esprit de personne de laisser Bette hériter¹⁸. » Et d'emblée, lorsqu'Adeline Hulot propose d'augmenter les économies de Bette, qui est célibataire, elle décide de placer le tout en son nom comme usufruitière... mais au nom d'Hortense comme nue-proprétaire: c'est-à-dire qu'elle la dépossède en toute bonne conscience! Et lorsque Crevel veut consoler Bette, qui voit ses espérances brisées par la mort du maréchal Hulot, il double largement ses économies, place ce capital en cinq pour cent, lui en donne l'usufruit, mais met la propriété... au nom de Célestine¹⁹. Bette ne possède donc jamais plus qu'un très court moment la moindre accumulation de capital. Le système de parenté souligne la très grande violence sociale de la réappropriation par la famille: assassinat de Crevel et de Valérie, dépossession sans états d'âme de Bette.

Où l'État intervient

La destination de l'héritage de Pons étant devenue incertaine, plusieurs scénarios s'avèrent désormais possibles, plusieurs lignes d'attaque sociale s'ouvrent contre la fortune de Pons: la collection si convoitée peut être revendiquée par Schmucke, par la Cibot, par Magus et Remonencq, par Fraisiér et Poulain, par le retour en force de la famille, ou enfin par l'État²⁰. Comment Balzac représente-t-il l'intervention de l'État par rapport à cet héritage? Paradoxalement, c'est par le biais d'un testament absolument faux, testament-leurre, testament-piège, stratagème selon lequel les chefs-d'œuvre de la peinture devraient être des « propriétés nationales » que Pons fait un legs au Roi pour le musée du Louvre. Ce testament est le seul que Balzac se donne la peine de rédiger et de faire figurer en toutes lettres dans le roman, dans lequel il occupe une portion de texte importante. De nombreux enjeux narratifs et effets d'attente se greffent sur ce faux testament: « Tout ce que je puis vous dire, c'est qu'il y aura bien des cupidités déjouées et bien des espérances trompées. M. Pons a fait un

17. *Op. cit.* p. 435.

18. *Art. cit.* p. 61.

19. Voir *art. cit.* p. 61; et *La Cousine Bette*, pp. 353-354 et pp. 171-172.

20. Pons veut faire hériter Schmucke. Mais celui-ci héritera des valeurs morales, pas du « capital » esthétique.

beau testament plein de sens, un testament patriotique et que j'approuve fort. On ne se figure pas à quel degré de curiosité la Cibot arriva, stimulée par de telles paroles²¹. » La Cibot se promet d'aller lire le testament entre deux et trois heures du matin. Le lecteur, lui aussi, devra patienter, durant neuf longues pages de l'édition de la Pléiade, pour connaître le récit de la visite d'Héloïse, la préparation du plan de la Cibot, et l'annonce des ruses de Pons pour la forcer à se découvrir.

Un beau testament démocratique

Il est beau, effectivement, ce testament. Il est « fort démocratique » : l'œuvre d'art appartient au peuple, à tous les enfants d'une même nation. « J'ai toujours été frappé des inconvénients qui nuisent aux chefs-d'œuvre de la peinture, et qui souvent ont entraîné leur destruction. J'ai plaint les belles toiles d'être condamnées à toujours voyager de pays en pays, sans être jamais fixées dans un lieu où les admirateurs de ces chefs-d'œuvre pussent aller les voir. J'ai toujours pensé que les pages vraiment immortelles des fameux maîtres devraient être des propriétés nationales, et mises incessamment sous les yeux des peuples comme la lumière, chef-d'œuvre de Dieu, sert à tous ses enfants²². » À cette lecture, « C'est la ruine! se dit Fraasier, la ruine de toutes mes espérances! [...] Votre monsieur est un monstre, il donne tout au Musée, à l'État. Or, on ne peut plaider contre l'État! le testament est inattaquable. Nous sommes volés, ruinés, dépouillés, assassinés!... [...] Moi, je ne suis pas héritier, mais si j'avais les moindres droits à cela, dit-il en montrant la collection, je sais bien comment je ferais²³... » Ce testament patriotique ne se réalisera pas. Cependant l'État entre en scène comme pour purifier l'héritage Pons de sa valeur purement commerciale, puisqu'il le sublime pour le faire passer dans le domaine de la contemplation artistique, *catharsis* garantie par le plus prestigieux des musées, le Louvre. La collection peut désormais relever de l'intérêt national et de la démocratie.

Ce thème émergeait déjà clairement lors de l'épisode de l'éventail peint par Watteau, objet précieux dont Cécile et sa mère ignoraient la valeur avec condescendance, au point de faire réagir le père de Cécile sur le prix, dans tous les sens du terme, de « ces petites bêtises-là » :

21. *Le Cousin Pons*, t. VII, p. 698.

22. *Op. cit.*, p. 707.

23. *Op. cit.*, p. 708.

« mais l'État va payer trois cent mille francs la collection de feu M. le conseiller du Sommerard, et dépenser, avec la ville de Paris par moitié, près d'un million en achetant et en réparant l'hôtel Cluny pour y loger ces petites bêtises-là. Ces petites bêtises-là, ma chère enfant, sont souvent les seuls témoignages qui nous restent de civilisations disparues. Un pot étrusque, un collier, qui valent quelquefois, l'un quarante, l'autre cinquante mille francs, sont des petites bêtises qui nous révèlent la perfection des arts au temps du siège de Troie, en nous démontrant que les Étrusques étaient des Troyens réfugiés en Italie²⁴. » S'agit-il vraiment là de « lourdes ironies²⁵ »? Lucey explique²⁶ en note que « le déplacement de l'attention sur les Troyens et les Étrusques ne doit pas tant être compris comme un appel purement scientifique et désintéressé à la valeur de l'archéologie », mais comme « une réflexion diffuse sur la notion d'*héritage national* et sur « ce que la société de la Restauration va faire de l'héritage de l'Ancien Régime, de la Révolution et de l'Empire ». Si « appel » il y a, c'est à un réseau de références culturelles institutionnalisées « qui puisse cimenter une identité nationale conservatrice et transmissible, capable d'affronter et même d'utiliser une situation caractérisée par une suite continue de bouleversements sociaux et de *violentes réappropriations* ». Ce que les femmes ne comprennent pas non plus ici, c'est que l'enjeu est également politique et idéologique: la collection de Pons, évaluable par sa haute valeur marchande, enjeu d'un contrat de mariage, « aurait pu » être l'objet d'une dation, symbolique de valeurs consensuelles autour desquelles l'unanimité peut se faire.

Couler la petite histoire dans la grande, transcender l'intérêt individuel en intérêt national, restaurer l'unanimité idéologique: telle aurait pu être la fonction de la collection de Pons qui, à l'avant-dernière page de ce long roman, relève véritablement de l'enjeu patriotique, puisque, pour que la réappropriation triomphe, il faudrait même que l'État puisse « récupérer » ce que Magus a volé à Pons: « la France devrait sacrifier sept à huit millions et acquérir cette galerie à la mort de ce richard²⁷... », de ce « chef des tableaumanes²⁸ ». La France devrait payer pour récupérer l'héritage d'un « richard », c'est-à-dire d'un riche non légitime: lorsque la dynastie est trop marginale, non conforme à « l'ordre social » de la bourgeoisie, il ne faut

24. *Op. cit.*, p. 540.

25. *Ibid.*

26. *Art. cit.*, note 3 pp. 55 et 56.

27. *Le Cousin Pons*, p. 764.

28. *Ibid.*

pas que le capital, (esthétique en l'occurrence, mais ce n'est pas le plus important), soit égaré²⁹.

L'enjeu en cause est celui de la légitimité de la propriété d'un bien symbolique. Lorsqu'il y a friction entre légitimité et légalité, interprétation symbolique et idéologique possible, il y a place pour un débat sur la restitution et la réappropriation³⁰.

Telle est l'articulation paradoxale que l'on retrouve dans *L'Interdiction*. Parlant de Bette, j'ai dit la violence sociale de la réappropriation de son héritage par sa famille, de l'oubli délibéré de ce qu'on peut lui devoir: on ne doit rien à un célibataire. Où s'arrête donc la notion de dette? C'est la question que pose Balzac dans *L'Interdiction*, sous une double forme, me semble-t-il: que doit-on à celui que votre ancêtre a spolié? Mais que doit-on aussi à un pauvre?

Prescription, indemnisation, restitution: les comptes de l'Histoire

Le juge Popinot, dans *L'Interdiction*, est saisi de la demande d'une « puissante dame » qui veut faire interdire son mari, c'est-à-dire le déposséder de ses droits patrimoniaux en le faisant passer pour fou. Il s'agit là d'une violence sociale extrêmement forte. L'enquête de Popinot révèle que cette « folie » consiste en fait en une volonté de réparation historique: le marquis d'Espard³¹ a appris qu'il devait sa fortune à la spoliation, par l'un de ses ancêtres, des biens d'un protestant

29. En contrepoint, à l'extrême inverse, à « l'autre » fin du roman, on trouve « noblesse » et « reconnaissance pour une chose de rien aux yeux du monde », avec Schmucke qui veut se réfugier chez les Topinard, « pauvres mais honnêtes », à qui il ne manque que cent cinquante francs, on y insistera à nouveau, pour payer autre chose qu'un « mariage de théâtre », c'est-à-dire pour officialiser des liens acceptables par la société, et légitimer ainsi trois enfants. Le roman s'achève sur un déséquilibre, tendu, entre l'enjeu national du consensus social des puissants, autour de certaines valeurs matériellement considérables et « purement » esthétiques à la fois, et l'enjeu individualisé, aussi limité qu'inappréciable, de la reconnaissance d'une dette aussi dérisoire que sacrée: envers des pauvres. Schmucke, qui n'hérite pas, veut pourtant « *aguידder ein tedde zagrée...* » Entre 7 ou 8 milliards d'un côté, 150 F de l'autre: c'est le prix d'un ordre social ou d'un autre.

30. Comme l'écrit Nicole Mozet à propos du *Colonel Chabert*, « pour Balzac il y a deux conceptions de l'Histoire [...] l'histoire officielle, celle des décrets et des ordonnances royales, est fautive parce qu'incomplète, et qu'elle rejette dans l'oubli ceux qui ont mal choisi, comme Chabert, alors que l'histoire véritable est celle des coulisses, des souterrains et des tombes anonymes. [...] cette histoire-là a besoin de l'archéologie pour lutter contre les distorsions idéologiques et pallier l'insuffisance, voire la mauvaise foi, des documents officiels. » (Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, PUF écrivains, 1990, « Narration et archéologie: la place du romancier-justicier dans l'écriture balzacienne », p. 50).

31. Le marquis d'Espard devra « épargner » son argent pour épargner à ses fils la honte d'un nom souillé par une fortune dont l'origine est indigne.

chassé de France par la révocation de l'Édit de Nantes. Des pièges furent tendus aux réfugiés qui avaient de grandes fortunes à emporter. La donation au marquis d'Espard « repose sur des actes marqués au coin d'une épouvantable iniquité » : une vente est simulée, un négociant est pendu. Le marquis explique comment il a lu une lettre dans laquelle règne, à propos de cette histoire, « un ton de plaisanterie qui fait horreur ». Même les sommes envoyées pour racheter la vie du malheureux ont été détournées.

Le marquis justifie donc sa conduite par cette honte secrète qui pèse sur sa famille, depuis lors encore enrichie : « Quoique mal acquis, ces biens nous ont étrangement profité³² ! ». Cette « folie » du marquis pose la question de la *réparation*. Balzac se livre là à un paradoxal déplacement d'une problématique contemporaine : on pense immédiatement aux débats qui ont entouré le vote de la loi du Milliard des Émigrés, le 27 avril 1825. La loi a dû trancher : l'*indemnisation* des émigrés et non la *restitution* des Biens Nationaux. L'enjeu idéologique est de taille : indemniser « seulement », c'est reconnaître la césure historique, puisqu'il n'y a pas de réappropriation des biens vendus comme biens nationaux, pas de récupération de la propriété. (Dans quelle mesure la restitution des Biens Nationaux a-t-elle été sérieusement envisagée ?) Ce débat, Balzac le déplace dans le temps. Mais qu'en fait-il dans *L'Interdiction* ? La situation devient complexe : « [...] politiquement parlant, les émigrés, qui réclament contre les confiscations révolutionnaires, doivent-ils garder encore des biens qui sont le fruit de confiscations obtenues par des crimes³³ ? ». Certes, il y a eu une révolution... mais il n'y a jamais eu que confiscation de confiscation : à l'origine, on trouve toujours un crime ou une dette, et finalement la situation est toujours la même. Balzac se livre à une mise en cause vertigineuse de la légitimité de la fortune : « Si les gens qui possèdent des biens confisqués de quelque manière que ce soit, même par des manœuvres perfides, étaient, après 150 ans, obligés à des restitutions, il se trouverait en France peu de propriétés légitimes³⁴. »

La question posée par Balzac s'en trouve quasiment ramenée à une problématique comptable : à partir de combien de temps y a-t-il prescription ? Quand la prescription doit-elle s'imposer ? La prescription est-elle indissociable de l'Histoire ? La question reste idéologiquement lourde : dans *L'Interdiction*, le personnage veut, littéralement,

32. *L'Interdiction*, p. 484.

33. *L'Interdiction*, p. 484.

34. *Ibid.*, p. 490.

« régler ses comptes » avec l'Histoire. Cette logique de règlement de compte structure d'ailleurs toute la narration, en faisant se superposer plusieurs comptabilités plus ou moins imaginaires. Ainsi, comme en un contrepoint dérisoire, la marquise, elle, ne veut pas que l'on remonte dans le temps, que l'on refasse son histoire en comptant les années, simplement parce que, par coquetterie, elle ne veut pas que l'âge de ses enfants révèle son âge. Ainsi Popinot piège la marquise en faisant la comptabilité précise de son train de vie. Ainsi le marquis négocie avec les descendants des protestants spoliés la « valeur » de la spoliation : autant la démarche est « folle », autant l'appréciation mathématique de la valeur de la spoliation est décrite comme mathématiquement très rigoureuse : à quelle date fixer la valeur ? Avec intérêts ou pas ?³⁵ L'ironie balzacienne, c'est que le marquis s'acquittera de sa dette beaucoup plus aisément que prévu, car il a bénéficié de bonnes rentes et de bons placements... « Ainsi j'ai le bonheur d'avoir accompli cette restitution sans avoir causé le moindre tort à mes enfants » : Balzac présente ici le cas de figure idéal, puisque les comptes sont justes en amont comme en aval ! Personne, finalement, n'y perd.

Reste une question, essentielle et paradoxale : Jeanrenaud était-il un « vrai » pauvre ? Avait-il vraiment besoin de devenir si riche ? Il a fallu aller le chercher très loin. Et on lui restitue plus d'un million. Alors que, dans le même texte, on apprend qu'avec dix francs on permet à un pauvre de revivre. Et ce pauvre, ces pauvres, ils sont là, à la porte de Popinot, longuement décrits. Tout en prônant l'honneur d'un aristocrate, Balzac ne suggère-t-il pas que c'est peut-être là se tromper de dette ?

La circulation de la dette

Dans ce roman, la restitution historique apparaît comme « possible » sur le plan comptable. Le marquis a pu s'acquitter « pour solde de tout compte », ce qui est extrêmement libérateur. Mais sa femme et la société lui demandent des comptes, d'un côté, et les masses laborieuses, de l'autre. Il y a dans ce texte une très étonnante circulation de la dette : dès le début, Rastignac veut faire de la marquise d'Espard sa maîtresse, puis peut-être sa femme, parce qu'enfin « elle me mettra dans une position où je pourrai payer mes dettes³⁶ ». Bianchon lui répond que « malgré ce joli boudoir où nous avons passé la soirée, malgré le luxe de cet hôtel, il serait possible que Mme la marquise fût

35. Voir p. 485.

36. *L'Interdiction*, p. 422.

endettée³⁷ ». De plus les femmes du monde, selon lui, ne payent pas le médecin qui les a soignées (« Qui les a sauvées? la nature! »): elles refusent de reconnaître leur dette. Et lorsque Popinot arrive chez la marquise d'Espard, « Monsieur, je vous dois un million de remerciements... Un million de remerciements, se dit le bonhomme en lui-même, c'est trop, il n'y en a pas un... Madame, vous ne me devez rien...³⁸ » La logique historique, dans *L'Interdiction*, semble être une succession, voire une cavalcade, non pas, comme chez Mauss, de dons et de contre-dons, mais, pourrait-on dire, de dettes et de contre-dettes... Et les pauvres de Popinot, eux, vont en prison pour dettes...

Popinot a un grand livre dans lequel il tient la comptabilité de sa charité: « Chaque malheur avait son compte, comme chez un marchand les débiteurs divers³⁹ ». Les malheureux dont s'occupe Popinot « avaient l'ingratitude des enfants qui ne peuvent jamais s'acquitter parce qu'ils doivent trop⁴⁰ ». Ils ne se rendent même plus compte qu'ils lui doivent, qu'ils sont débiteurs. Mais il y a toujours, à l'origine, une logique de dette reparaissant, de même qu'un moment historique n'est jamais contemporain de lui-même, mais se constitue en une coexistence d'anachronismes⁴¹. Et tout ce refoulé risque toujours de faire retour. La question est de savoir quand: quand faudra-t-il *vraiment* payer les dettes?

La désinvolture de l'Histoire

Popinot a jugé: « Madame, cette restitution est légitime... » Le jugement est prononcé. Mais on assiste alors à une grande dérision de la périodisation, à une pirouette de l'événementiel: l'interdiction jugée injuste par Popinot risque malgré tout d'être prononcée... parce qu'un rhume de Popinot (rhume de cerveau, quand même...) le retarde de vingt-quatre heures. « Le lendemain Popinot eut un coryza, maladie sans danger connue sous le nom impropre et ridicule de rhume de cerveau. Incapable de soupçonner la gravité d'un délai, le juge, qui se sentit un peu de fièvre, garda la chambre et n'alla pas interroger le marquis d'Espard. Cette journée perdue fut, dans cette affaire, ce que fut, à la journée des Dupes, le bouillon pris par Marie

37. *Ibid.*, p. 423.

38. *Ibid.*, p. 456.

39. *Ibid.*, p. 435.

40. *Ibid.*

41. Michèle Riot-Sarcey montre dans ce même volume comment la légitimité de la propriété se fonde sur un complet oubli des faits antérieurs les plus graves.

de Médicis, qui, retardant sa conférence avec Louis XIII, permit à Richelieu d'arriver le premier à Saint-Germain et de ressaisir son royal captif⁴². » C'est la désinvolture de « l'événement historique » qui renverse l'équilibre choisi, à la fin du roman, en quelques lignes.

Du coup le texte, dans cet entrechat final, renvoie à une autre temporalité: celle de Popinot qui n'a plus qu'à « retourner à sa patiente charité de pauvre ». Car Popinot est un bon juge, mais il ne s'est pas montré capable de « soupçonner la gravité d'un délai », délai pourtant dérisoire aux yeux de l'Histoire. L'événementiel historique est ici singulièrement dévalorisé face à la patience d'une pauvreté patiente, mais pour combien de temps encore?

La salle d'attente de l'Histoire

L'attention se déplace alors: « ce qu'il ne faut pas oublier », c'est le crime originel, le crime passé, certes; mais il y a aussi des crimes contemporains, il y a les misérables qui piétinent dans la pièce qui n'a jamais aussi bien porté son nom: la salle d'attente. L'antichambre de Popinot est devenue la « salle d'attente » de l'Histoire. Le tableau de ces indigents, comme celui des glaneurs à la fin des *Paysans*, constitue à lui seul « tout un poème de malheurs »: « Plus loin une vieille femme, pâle et froide, présentait ce masque repoussant du paupérisme en révolte, prêt à venger en un jour de sédition toutes ses peines passées. Il y était aussi l'ouvrier jeune, débile, paresseux de qui l'œil froid plein d'intelligence annonçait de hautes facultés comprimées par des besoins vainement combattus, se taisant sur ses souffrances, et près de mourir faute de rencontrer l'occasion de passer entre les barreaux de l'immense vivier où s'agitent ces misères qui s'entre-dévorent⁴³. »

Pons et Popinot: deux collections

Ils se ressemblent singulièrement, Pons et Popinot: une laideur ridicule, un costume plissé, une bouche sur laquelle l'attention se fixe. Une lecture sémiotique précise de leurs deux portraits révélerait des parallèles étonnants. Pons, le pique-assiette, trouve même son contrepoint dérisoire chez Popinot, qui sera accusé injustement d'avoir pris une simple tasse de thé chez une personne dont il instruit le dossier. Surtout, je retrouve, dans le bric-à-brac du cabinet de Popinot, une véritable « collection ». La collection de Pons vaut des millions, au point d'en devenir un enjeu

42. *Ibid.*, p. 470.

43. *Ibid.*, p. 438.

national, car ces chefs-d'œuvre de bon goût fondent un socle de consensus esthétique, et donc idéologique et politique. Que trouve-t-on dans la collection de Popinot? Des cornets en verre bleu, des bouquets en fleurs artificielles, des tableaux où le chiffre de Popinot est entouré de cœurs et d'immortelles... C'est une collection de chefs-d'œuvre... de mauvais goût, mais aussi une collection de « rébus de gratitude », une collection des « ex-voto apportés par la misère reconnaissante⁴⁴ ».

Et dans cette autre collection, je vois la représentation de tout ce qu'il ne faut pas oublier chez Balzac, pour Balzac: la description du bureau de Popinot est celle d'un bureau d'écrivain. C'est un bureau « particulièrement remué par un désordre incessant, qui accuse la marche sans haltes, l'entraînement de l'homme accablé d'affaires, poursuivi par des nécessités qui se croisent⁴⁵ ». « La bibliothèque était comme au pillage, les livres traînaient, les uns empilés les dos dans les pages ouvertes, les autres tombés les feuillets contre terre⁴⁶ », les dossiers de procédure « encombrant le parquet ». Et au milieu de tout cela, que doit faire « le bonhomme » de tous ces « rébus de gratitude », de tous ces « ex-voto apportés par la misère reconnaissante⁴⁷ »? Il les emplit de « notes », de « plumes oubliées », de « menus papiers »... Balzac l'écrit: il en fait des « *mémentos*⁴⁸ ».

Souvenons-nous en également: dans son « testament patriotique » (VII, 698) idéal, Pons n'oubliait pas de donner au Louvre, avec ses tableaux, « les cadres [...] qui tous sont dus à d'habiles ouvriers » (VII, 707). Ce testament « patriotique » n'oubliait pas d'activer ainsi la mémoire d'une dette matériellement dérisoire mais vraiment sacrée. De même Schmucke, l'héritier « naturel » de Pons, qui n'héritera pourtant de rien, se donne pour seule mission, avec cent cinquante francs, de payer aux Topinard autre chose qu'un « mariage de théâtre », pour que leurs trois enfants soient... légitimés. Comme l'écrit Nicole Mozet, « oublier est une faute », le travail de l'archéologue a une dimension morale⁴⁹ ». Plus encore que dans sa représentation d'un aristocrate idéalisé en la personne du marquis d'Espard, c'est bien avec de tels *mémentos* que Balzac relativise ici les notions de coût de l'ordre social et de légitimité de la dette.

44. *Ibid.*, p. 441.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. Nicole Mozet, *op. cit.*, p. 47.

Balzac, le passage de l'histoire

par Jacques Neefs

Dans *Les Petits Bourgeois*, Balzac se présente comme « l'historien de la société française ¹. » Dans la préface de 1839 du *Cabinet des Antiques*, Balzac précise cela encore autrement: « Le désir assez naturel d'être un historien fidèle et complet a jeté l'auteur dans une entreprise qui, maintenant, veut un temps et des travaux inappréciables ². » Le temps et ses travaux sont l'annonce de la multiplicité des œuvres qui composeront un ensemble. Balzac souligne également, alors, une nécessité proprement esthétique: composer un récit, c'est *recomposer* plusieurs petites histoires: « Ainsi le commencement d'un fait et la fin d'un autre ont composé ce tout. » Composite, disparate, l'œuvre démonstrative ajuste des bribes: « Cette manière de procéder doit être celle d'un historien des mœurs: sa tâche consiste à fondre des faits analogues dans un seul tableau, n'est-il pas tenu de donner plutôt l'esprit que la lettre des événements, il les synthétise ³. » Cette loi de composition synthétique est souvent rappelée. Proust la reprendra. Mais elle implique que fragmentation et synthèse s'échangent: « Souvent il est nécessaire de prendre plusieurs caractères semblables pour arriver à en composer un seul, de même qu'il se rencontre des originaux où le ridicule abonde si bien, qu'en les dédoublant, ils fournissent deux personnages ⁴. »

1. T. VIII, p. 22.

2. T. IV, p. 961.

3. *Idem*, p. 962.

4. *Ibidem*.

Le narrateur de son temps

Le rapport entre fragmentation et synthèse serait ainsi dans une sorte d'homologie avec le rapport entre réel et représentation. Il faut briser le réel pour construire sa synthèse, ou bien ramifier ses diverses occurrences pour faire de nouvelles unités significatives: « La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture, qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine de celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable ⁵. » La représentation brute du vrai est tout simplement intolérable: « S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête. » Ce que dit aussi l'Introduction aux *Études de mœurs au XIX^e siècle*, de Félix Davin: « [On ne doit pas oublier] que le propre de l'art est de choisir les parties éparses de la nature, les détails de la vérité, pour en faire un tout homogène, un ensemble complet ⁶. »

Synthétiser pour dire le vrai de son temps: dans la même préface au *Cabinet des Antiques*, l'on trouve un deuxième terme qui qualifie cette activité de saisir la vérité de son temps, cette puissance d'enregistrement – le mot est sans doute ici plus juste que celui de représentation – de l'époque: « À toutes les époques, les narrateurs ont été les *secrétaires* de leurs contemporains: il n'est pas un conte de Louis XI ou de Charles le Téméraire (*Les Cent nouvelles Nouvelles*), pas un de Bandoello, de la Reine de Navarre, de Boccace, de Lasca, pas un fabliau des vieux romanciers, qui n'ait pour base un fait contemporain ⁷. » La *Théorie de la démarche* précise le sens que Balzac donne au mot « secrétaire »: « Il y a de tous les temps un homme de génie qui se fait le secrétaire de son époque: Homère, Aristote, Tacite, Shakespeare, l'Arétin, Machiavel, Rabelais, Bacon, Molière, Voltaire, ont tenu la plume sous la dictée de leurs siècles ⁸. » Être le « secrétaire » du contemporain, c'est assurer que ce qui devient histoire sera déjà imprimé, et sera définitivement saisissable par les hommes. L'écriture narrative (il est remarquable que Balzac écrive « les narrateurs ») aurait donc pour fonction primordiale, non d'amuser par des fables, mais de projeter le contemporain en récit « mémorable », c'est-à-dire de fait en structure, devenant par là-même, et aussitôt, « historique ». Il y a comme une appréhension *en avant de soi* du devenir historique

5. *Ibidem*.

6. T. I, p. 1164.

7. T. IV, p. 963.

8. T. XII, p. 278.

(c'est-à-dire significatif) de ce dont on est le contemporain. Cette fonction serait l'une des forces du roman, de l'art, de l'activité de « représenter ».

Historien et secrétaire: on sait comment les deux rôles ici corrélés sont répartis dans l'« Avant-propos », avec une grande netteté: « La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire⁹. » Le déplacement est important puisqu'il déplace vers la Société elle-même la rationalité historique, puisqu'il suppose que l'histoire comme intelligibilité du nouveau et des changements, comme mouvements et lois des transformations sociales et politiques, morales et affectives, avec ses empreintes matérielles dans les objets, les corps, les habits, avec ses actualisations humaines les plus infimes que sont « les mœurs », est le mouvement du réel lui-même, est une sorte de *dictée* venue du monde social, en attente d'être enregistrée, retenue, conservée et *rendue lisible*. On mesure là combien la formule est différente de toute « représentation » qui serait simple « copie ». Elle est différente aussi, fortement, de la métaphore du « miroir que l'on promène le long d'une route » que propose ironiquement Stendhal (bien que cette métaphore soit déjà elle-même très complexe, puisqu'elle propose mouvement, virtualité d'une image, et éventuellement grossissement). La complexité de l'entreprise est donc la suivante: il faut fragmenter le réel, choisir dans sa multiplicité pour *recomposer* le significatif, et pour produire des types intelligibles de conduites, d'univers, par une stylisation qui donne une sorte d'évidence aux lois des choses: « En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs¹⁰. »

Il s'agit donc bien encore d'un travail d'historien, mais à un degré supérieur: celui qui consiste à « étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements¹¹. » Il s'agit bien d'une épreuve de l'intelligibilité, d'un travail du sens, qui fondent à leur manière l'exigence moderne de l'histoire, en particulier par l'interrogation sur sa destination, sur ses raisons, dans la défection de la chro-

9. T. I, p. 11.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

nique d'une part, de l'histoire providentielle d'autre part. Car, la multiplication des romans est là pour le dire, l'exercice narratif lui-même, tel que Balzac le développe, avec ses intrigues, ses lois, avec l'exercice croisé des passions, des ruses, des mensonges, défait toute conception d'une histoire providentielle, d'un dessein général appréhensible, qui gouvernerait les choses. Cela n'est pas le cas chez Hugo, où la trame fictionnelle et la nécessité narrative déploient une sorte de grande loi de la Nécessité, révèlent progressivement comme un opaque dessein qui pourrait montrer l'horizon d'une lumière¹². Avec Balzac, au contraire, chaque tracé narratif dessine la loi d'une sorte de jungle dont la configuration n'est à aucun moment saisissable, dans laquelle aucun point n'est donné d'où l'ensemble pourrait être vu, et dont la mobilité, qui est sa loi, n'est perceptible que par la mise en récit de ses effets, de ses drames, de ses accidents. Pour cela le récit doit acquérir une proximité saisissante, tirée de la puissance même des actions qui composent cette histoire multiple.

Les récits, singulièrement, sont donc portés à chaque fois par un mouvement qui est la pression du temps, qui est la transformation devenant explicite, des choses, des êtres, des relations. Cela constitue assurément l'un des attraits les plus grands des textes balzaciens : être cette histoire apparaissant, en train de se jouer, de s'effectuer dans le rythme même de la narration. Ainsi, être le « narrateur » de son époque, pour Balzac, c'était démultiplier les événements du changement, enregistrer la pluralité nouvelle des sphères, leurs différenciations, leurs rivalités. La multiplicité active des romans, telle que Balzac l'organise progressivement, a une profonde nécessité pour cette forme « d'enregistrement » qui sera l'exposition de la vérité polymorphe d'une époque, vérité de la pulvérisation des relations, et de l'opacité hasardeuse des destins sociaux.

On peut dire que l'histoire *traverse* l'œuvre de Balzac en ce qu'elle s'y réfracte par bribes, par petites séquences, par modèles multiples, par différenciations constantes. L'invention d'une « sociologie » historique prend ainsi corps dans l'exercice même de la dramatisation par les fictions¹³. Le rêve d'une formule qui échapperait à la « narration » que sont les *Études analytiques* n'a d'existence qu'appuyé sur le socle de l'investigation fictionnelle et narrative, qui met en mouvement, au plus près du monde, l'activité de reconnaissance et d'identification.

12. Cela est particulièrement structuré dans *Les Misérables* et dans *Quatrevingt-treize*.

13. Sur la place de la littérature, en particulier balzacienne, dans le champ de naissance de la sociologie, voir Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures*, éd. de l'E.H.E.S.S., 1990.

La pluralité n'est donc pas seulement un trait d'énergie créatrice, elle est comme l'obéissance à la loi du disparate, des décompositions et recompositions qui feraient l'espace social inachevé de l'histoire contemporaine. Et que les nostalgies de l'unité monarchique ou de l'énergie impériale règnent dans l'œuvre, que le recours à la grande orchestration d'une classification sur le modèle an-historique d'une science naturelle soit si fortement actif dans l'édifice, ne désignent que mieux la puissance indispensable de la dramaturgie historique narrative, qui assure la reconnaissance et l'identification des ruines, des chutes, des victoires, des effacements, mais aussi des ascensions, des victoires, et des fondations nouvelles.

Une histoire en bribes

Balzac inscrit ainsi l'histoire dans la fonction qu'il se donne, celle d'être le « narrateur » (secrétaire, historien) de son temps. Il le fait en réalisant, dans la multiplicité des œuvres, un double paradoxe.

Il y a d'abord le paradoxe qui fait que chaque Scène, et en elle chaque histoire (chaque petite histoire), qui sont la synthèse composée à partir des membres épars, et choisis, de la réalité, synthèse démonstrative par la puissance typique des personnages et des situations, sont à leur tour affectées par cette réalité de la fragmentation, en ce que les Scènes, et les histoires, prises singulièrement, deviennent elles-mêmes les bribes d'un ensemble textuel et figural que le cadre strict de la classification et des trois étages de *La Comédie humaine* ne réunissent que virtuellement, dans un espace d'intelligibilité parfaitement disparate lui-même, et fragmentaire. L'une des caractéristiques de l'idée « géniale » (comme dit Proust) de la réunion des œuvres et du retour des personnages, est de *produire* le morcellement, le discontinu, l'écart – ces histoires qui se répondent parfois, de très loin –, de dessiner ces destins saisis par tronçons éloignés, et que seule la mémoire lisante peut fragilement recomposer, éventuellement aidée par la recombinaison artificielle d'une « table des matières biographiques », d'un index¹⁴.

Mais l'œuvre balzacienne traverse également cet autre paradoxe qui fait que, développée dans le temps de l'écriture et des publications, l'œuvre va tenter de se projeter en un vaste dispositif qui suppose une sorte de simultanéité impossible. *La Maison du chat-qui-pelote* (1829)

14. Hypothèse que Balzac présente comme idée « assez spirituelle » de son libraire, dans la *Préface d'Une fille d'Ève*, t. II, p. 265.

et *L'Envers de l'histoire contemporaine* (1843-1848) deviennent des moments presque égaux dans *La Comédie humaine*, alors que ces deux récits entretiennent un rapport avec leur moment contemporain bien différent, ainsi qu'avec la durée de l'œuvre elle-même. L'histoire politique avance, la transformation sociale que Balzac dessine se confirme dans le triomphe économique d'une nouvelle génération de conquérants, et dans la chute désormais ressentie comme irréversible de la monarchie absolue, et dans la pression d'une exigence « constitutionnelle » et « démocratique » de plus en plus impérative.

Cette dimension de l'œuvre engage une sorte d'investissement et d'absorption du temps. Les récits de Balzac portent avec eux l'ombre des années qui les précèdent, avec le décalage narratif limité – couvrant le temps d'une génération ou seulement quelques années –, qui fait que chaque fiction éclaire le temps passé d'une mémoire proche. Il faudrait pouvoir mesurer cet effet de passé récent que les romans de Balzac portaient avec eux, cette capacité d'élucidation du tout juste advenu, dans la perspective d'une archéologie politique insistante: l'enrichissement sous la Révolution, l'énergie sous l'Empire, les aventures de la Restauration, la rupture de la Révolution de 1830 (allusion récurrente, fondamentale). Il nous est assurément difficile d'appréhender la capacité récapitulative (la mémoire de l'immédiatement antérieur) que pouvaient avoir ces récits, généalogie du présent, archéologie de ce qui s'efface¹⁵. Les récits de Balzac déplacent sur l'histoire de 1815 à 1840 une sorte de faisceau lumineux qui révèle les transformations, les événements, les déchéances en cours (*Les Parents pauvres* en sont sans doute le modèle, avec le destin du baron Hector Hulot, « ruine de l'Empire », jusqu'à son mariage avec la cuisinière Agathe Picquetard à Isigny), les fortunes nouvelles.

Mais la manière dont ces récits pouvaient porter lumière, par la mise en mouvement de ce passé-mémoire, sur le présent en train d'advenir, est une sorte de réfraction dans le dispositif de *La Comédie humaine*. Les temps et les époques proches flottent côte à côte, dans une sorte de kaléidoscope.

Cette re-composition fragmentée du présent, de récit à récit, avec des retours en arrière plus ou moins lointains (Révolution et Empire en particulier), témoigne tout d'abord de la volonté de poser un *espace commun de mémoire*. Cet espace est celui où les faits de 1789, 1792, 1793, les guerres napoléoniennes, 1815, 1830 sont congruents avec la

15. Jeannine Guichardet l'a bien montré pour Paris: *Balzac archéologue de Paris*, SEDES, 1982.

compréhension narrative elle-même. Le « narrateur » est porteur avec lui de cette sphère du passé, « royaume des causes » comme le dit si bien Jeannine Guichardet dans son introduction à *L'Envers de l'histoire contemporaine*. Il la décline comme étant le champ même de la réalité, ce champ d'actions où les trames sont rendues visibles par le mince écart de passé que la fiction permet. L'extrême différence avec Stendhal, avec « l'actualité » de Stendhal, de *Le Rouge et le noir* ou *Lucien Leuwen* en particulier, est sur ce point instructive: Stendhal vise radicalement le contemporain, mais en le rendant intelligible pour l'avenir seulement, en se plaçant par rapport à lui comme depuis l'avenir: il faudrait, en 1831 ou 1835, pouvoir être le lecteur de 1880 ou de 1935 pour percevoir la lucidité avec laquelle le livre montre l'époque et l'histoire en train de se faire auxquelles il appartient.

On peut essayer de tramer chronologiquement, scrupuleusement, les intrigues balzaciennes, les rediposer dans leurs coïncidences ou dans leur progression dans le temps¹⁶. Mais n'y a-t-il pas un affaïssement de la signification dans la remise en continuité des intrigues. La juxtaposition de moments écartés a une force de fragmentation et de retours plus intéressante, assurément, que le continuum plus ou moins ajusté d'une époque (c'est toute la différence avec ce que seront plus tard *Les Hommes de bonne volonté*): 1810, *La Maison du chat-qui-pelote*; 1827, *Le Bal de Sceaux*; 1824-1835, *Mémoires de deux jeunes mariées*; 1829, *Modeste Mignon*; 1822, *Un début dans la vie*; 1834-1836 et 1841 *Albert Savarus*; fin de l'Empire et début de la Restauration, *Une double famille*. La succession des récits fragmente le temps historique. Dans chaque récit passe de l'histoire, des événements ou des êtres historiques sont évoqués, comme cadres de référence, une plage de l'époque est ainsi circonscrite, par des dates précises souvent. Mais, comme pour les personnages, ces moments sont dispersés, du fait même qu'on les retrouve ailleurs, qu'on les croise à plusieurs reprises, ou plutôt que leurs différences les égalisent en fragments de temps et de durée. D'une certaine manière, les années qui font l'histoire que la fiction compose ont le même sort que les personnages. Elles sont « reparaissantes », mais dans des décors différents, pour d'autres motifs, sous d'autres aspects.

L'œuvre de Balzac a pu, par son déroulement dans le temps de ses parutions, donner à ses contemporains l'impression de découvrir une étonnante anamorphose du passé récent, progressivement, par ampli-

16. C'est ce que proposait l'édition de *L'Œuvre de Balzac* « publiée dans un ordre nouveau » sous la direction d'Albert Béguin et de Jean-A. Ducourneau, Paris, Formes et reflets, 1950-1953.

tudes variables, à des distances diverses, inégales. Il y a dans cette manière brisée du « narrateur » de son temps une différence profonde avec le projet antérieur qu'avait Balzac d'une *Histoire de France pittoresque*. Il s'agissait alors, par une série d'œuvres, de couvrir l'époque allant de 1380 à 1815, en consacrant un ouvrage à chaque règne authentique. Le passage à l'histoire contemporaine des mœurs aurait pu donner lieu à une *Comédie humaine* conçue sur le même modèle: une fiction par année de 1815 à 1848, par exemple, chacune montrant une étape du temps, chacune faisant état d'un moment remarquable, hautement significatif, construisant un « événement » de l'histoire, marquant ainsi une série continue de « dates » dans la transformation des mœurs. On aurait une *Comédie humaine* chronique, almanach, rivalisant avec les « vrais » almanachs.

Mais le « narrateur » de son temps semble bien avoir, pour Balzac, une tout autre tâche: celle de multiplier les interprétations chronotopiques de son époque, de jouer et rejouer des scènes qui sont faites d'inscription intime du passé dans le présent. L'intérêt historique n'est pas simplement ici un intérêt pour le passé « en tant qu'il est passé », comme dit Paul Veyne. Il est une activité de modélisation interne qui accompagne le passage dans l'histoire, le devenir histoire d'une époque. L'effet de reconnaissance et d'identification que la fiction narrative permet et sollicite – il faut adopter l'histoire racontée pour la lire – et la perception que la Scène donne d'une transformation en cours aboutissent à une succession de « vues », à une histoire en bribes. Et pour mieux accrocher ces moments d'histoire des mœurs à la force du temps, la plupart des récits sont doublés à l'intérieur d'eux-mêmes d'un « amont » explicatif, sur l'origine d'un tempérament, d'une situation, sur les faits qui seraient « cause » de l'état des choses « au moment où le drame commence¹⁷ ». Et il y a un certain charme à ces remontées généalogiques qui rassemblent les êtres dans le foyer d'une causalité antérieure, comme un arrière-fond de temps qui va être actualisé par ses effets dans le drame. Le plus que passé est ainsi « résumé » dans la trame du passé que le récit propose, mais comme une source explicative, qui ouvre une profondeur dans le temps fictionnellement actualisé dans le drame, comme une assise de vérité dans l'antérieur.

17. Le bref récit rétrospectif qui est donné comme élucidation « causaliste » d'une situation ou d'un caractère trouve sans doute sa forme canonique dans *Le Père Goriot*, avec la double formule du récit concernant Eugène de Rastignac et les différences de fortune dans l'univers aristocratique, et du récit des fortunes « révolutionnaires » avec Goriot.

Les intrigues balzaciennes exposent et actualisent ainsi par le « drame » les processus modernes de différenciation historique. Elles juxtaposent des « moments » différents, elles brisent entre elles la fiction d'une continuité globale du temps, elles accolent de roman à roman des expériences de durées très différentes (de la précipitation étrange du temps dans *Ferragus* au temps immobilisé du *Cabinet des Antiques*), elles font parcourir des distances temporelles très extensibles: histoire emportée en peu de temps dans *Le Père Goriot*, histoire longue par l'apprentissage et l'orbe d'une découverte dans *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, durée suspendue du *Lys dans la vallée*. Les différences de vitesse narrative également sont considérables, de récit à récit, ou au sein d'une même fiction. Le « narrateur » historien de son temps a ainsi tout loisir de faire lentement apparaître le significatif, ou au contraire de le condenser à l'extrême dans une torsion d'action éclatante: Goriot, tirant de l'or, pour la dépense infinie du présent, avec une énergie farouche, d'une fortune arrachée au temps de la Révolution pourrait en être la figure.

Ainsi des moments d'histoire flottent-ils, de narration à narration. Nul ordre vraiment chronologique n'est tenable dans la traversée des romans ordonnés selon un classement a-chronique, an-historique: l'empreinte de l'histoire réside, à chaque fois, entièrement, dans chaque démonstration, comme un travail qui se fait au sein des gestes, des conduites, des drames humains.

Il est sans doute difficile d'imaginer comment les romans de Balzac, dans leur succession, ont pu créer le sentiment d'un « monde contemporain », comment ils ont pu construire comme expérience moderne l'idée d'une hétérogénéité du présent. Mais on peut comprendre qu'ils le faisaient en produisant la mémoire d'un temps proche dans l'activité des fictions, en exposant ce passé récent où se fabrique la communauté si difficilement déchiffrable du contemporain, univers d'altérités et de différences qui sont encore sans nom. Et l'on peut comprendre que la mise en place progressive du système, l'ordonnement des « Scènes » dans un classement qui voudrait être un ordre d'intelligibilité en même temps qu'un ordre des choses, en déjouant la chronologie des faits, disposent l'ensemble composite d'une même histoire multiple du contemporain. Ce sont ainsi les *effets* de l'histoire (1789, 1815, 1830, en particulier) dans les « mœurs » (auxquels Balzac donne le sens large des modalités de l'être en Société) que l'œuvre explore et expose, histoire imprimée dans le concret des décors, des attitudes, des passions, dans la « Société », histoire active

des différenciations bouleversées. Le « narrateur » de son temps fait *passer* le tumulte de l'histoire en forme d'intelligibilité des effets *présents*.

Des modèles du changement

Un tel travail de mémoire « dramatique », ainsi démultiplié et ordonné dans la virtualité d'un « tableau », crée littéralement l'hétérogénéité du contemporain. L'univers des récits ainsi composé ne renvoie à aucune autre extériorité que celle du tout juste antérieur, ils donnent une sorte d'expérience mimétique du changement sur soi, en soi, de l'espace des hommes. Travail de la fiction et travail de l'historien s'impliquent étroitement dans l'entreprise, par la « mise en intrigue » des effets historiques, sur la société, des temps historiques modernes.

Mais ce travail de mémoire propose également, dans le même mouvement, des modèles réduits du changement, des hypothèses sur les lois du changement et de la transformation de la société, en donnant précisément ces lois comme internes à la société elle-même. Il construit, par l'enveloppe narrative qu'il propose, une sorte de réflexion emblématique sur les modalités qui trament le temps historique. J'indique brièvement, pour conclure, deux de ces modalités possibles du « passage de l'histoire », telles que les fictions balzacienes les jouent : l'irréversibilité et la réconciliation.

La Duchesse de Langeais est une extraordinaire fable sur les « rendez-vous manqués » : le jeu réciproque d'attente et de distance que tiennent ensemble la duchesse de Langeais et Montriveau, et le retard d'une pendule, font échouer, dans un entrelacs psychologique de fierté, de vengeance et de désir, le mariage de l'énergie de l'Empire avec la noblesse de l'Ancien Régime. Mais si l'événement du rendez-vous manqué a une telle force figurale, dans ce roman, c'est parce qu'il est enveloppé (le récit est littéralement « enchâssé » dans la narration) dans sa répétition : la découverte, par hasard, « musicale » (sous le signe d'un *Te Deum*), de la duchesse de Langeais derrière les murs de son couvent par Montriveau (qui est le début du récit), l'expédition montée pour arracher la duchesse au couvent (qui est la fin du récit) aboutissent à la redite d'un « trop tard », posé dans toute sa force dramatique puisque Montriveau revient au moment même de la mort de la duchesse de Langeais. Le corps de celle-ci est jeté à la mer : « ce n'est plus qu'un poème » conclut le texte¹⁸. Le « poème » qu'est le

18. *La Duchesse de Langeais*, t. V, p. 1037.

récit («...n'y pense plus que comme nous pensons à un livre lu pendant notre enfance », dit Ronquerolles à Montriveau au dénouement) scelle l'irréversibilité de l'histoire manquée, de l'irratrapable, en montrant que cela n'a pas été autrement, que l'hypothèse d'une autre version de l'histoire («... si seulement... ») est littéralement intenable.

D'une manière analogue, *Adieu* offre une merveilleuse fable emblématique de l'irréversible. En imaginant de rejouer « grandeur nature », sur « la plaine fictive de la Bérésina ¹⁹ » qu'ils ont reconstituée, la grande scène traumatique qu'a pu être la retraite de Russie (qui scelle le début de la chute de l'Empire), pour sauver Stéphanie de la folie qui l'a atteinte aux bords de la Bérésina, c'est à dénier la tragédie d'une rupture de l'histoire, à rattraper l'horreur d'une fracture violente, que s'emploient l'oncle de celle-ci et M. de Sucy. Mais la fable confirme l'irréversible par la mort de Stéphanie dans l'instant même de son retour à la conscience, dans le moment précis de la reconnaissance et par le suicide de M. de Sucy. « Dernière scène d'un drame qui avait commencé en 1812 ²⁰ », le redoublement de la fiction fait voir que ce qui a eu lieu ne peut pas ne pas avoir été, que la rupture historique est irréversible et irréfutable dans ses empreintes mêmes.

Presque symétriquement, pourrait-on dire, Balzac expose par certaines de ses fictions l'hypothèse de ce que pourrait être une « réconciliation » dans le temps de l'histoire. C'est le cas, par exemple, de la fable du *Curé de village*, et de l'extraordinaire *Envers de l'histoire contemporaine*. Dans *Le Curé de village*, la « confession » publique de Véronique Graslin est le récit qui, exposant la faute initiale, réconcilie l'œuvre d'instauration qu'a été le développement de la contrée avec le crime qui est à l'origine du travail de reconstruction, et fonde symboliquement le site restauré ²¹. Dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, sorte de texte ultime, la recherche et l'exposition de la vérité d'une histoire individuelle « cachée » retourne littéralement le temps, pour faire surgir, comme dans un cri, ce qui serait la faute originale de l'histoire récente: le pardon, « au nom de Marie-Antoinette et de notre Seigneur Jésus-Christ », que Mme de La Chanterie accorde au procureur qui a condamné à mort sa fille pendant

19. *Adieu*, t. X, p. 1012.

20. *Idem*, p. 1014.

21. Toute fondation est liée, en Occident du moins, à un site, et à un récit du commencement, comme le souligne Marcel Détiéne: « Qu'est-ce qu'un site? » dans *Tracés de fondation*, sous la direction de Marcel Détiéne, Bibliothèque de l'École des hautes études en sciences religieuses, vol. XCIII, Louvain-Paris, Peeters, 1990.

l'Empire, pourrait-il faire que tout le temps historique moderne s'ouvre de manière réconciliée, par l'exposition de son envers, en reconnaissant sa double origine, chrétienne et révolutionnaire?

La pluralité et la modalité des récits de *La Comédie humaine*, montrent que l'histoire passe tout entière par les corps, les lieux, les passions, les destins individuels, sans autre lieu que celui de son exercice et de sa fragmentation à travers les hommes. Et si des figures peuvent s'y dessiner, c'est seulement au « narrateur » de son temps qu'on les doit, car lui seul peut produire la lisibilité du monde social, qui est cette histoire elle-même, lui seul peut faire éprouver la trame concrète, sans dehors, de l'expérience historique moderne, lui seul peut proposer de penser en actions modélisées les effets et les formes du temps historique nouveau. L'œuvre balzacienne serait ainsi, pour son temps, le lieu même où s'imprime de façon lisible le passage de l'histoire.

(Université Paris VIII et Johns Hopkins University, Baltimore)

Saisir le siècle

par José-Luis Diaz

Bien évidemment, ce titre joue sur deux tableaux. D'une part, cette formule – qui n'est pas à proprement parler de Balzac, mais que Balzac a virtuellement écrite pourtant – est apte à dire en abrégé sa façon ordinaire, *réflexe* si l'on peut dire, d'entendre l'Histoire: comme une compréhension aiguë et brève, comme une « prise », intense et rapide, à l'emporte-pièce, *daguerriotypique*, non tant de l'histoire en général que de cette temporalité historique privilégiée, assez complexe au demeurant, qu'est ce qu'on appelait alors le « siècle ». Soit donc l'histoire « actuelle », vue à la fois comme présent ouvert, en marche, encore innommé, et pourtant comme faisant déjà « époque », sur le mode rétrospectif et épique cette fois. Mais, d'autre part, le « siècle » à saisir, c'est aussi, en un tout autre sens, le public contemporain à surprendre, à séduire, à captiver, à brusquer même. En faisant histoire – « nouvelle histoire », bien sûr – de son vécu le plus ordinaire.

Une telle formule nous invite donc à réfléchir en même temps sur les modalités particulières du rapport de Balzac à l'Histoire, sur ses communes façons de dire et de faire en ce domaine, et sur ce qu'il escompte en termes de séduction, de succès, d'action sur son public, mais aussi de bénéfice symbolique, de cette nouvelle manière d'écrire l'histoire, qui consiste à faire que le roman soit électriquement *en prise* avec le siècle. Et pour qui connaît un peu Balzac, il est évident que ces deux modes du « saisir » sont intimement liés: car le rapport à la connaissance (quelle qu'elle soit) ne se donne pas chez lui comme un enregistrement passif, second, mais comme une action, une prise de possession, un mouvement énergétique, héroïque même, d'appropriation, et d'abord

de traversée des apparences. Un geste digne de prouver la valeur – prométhéenne, voire quasi zarathoustrienne – de celui qui l’entreprend.

Après avoir brièvement rappelé les grandes lignes du rapport de Balzac à l’histoire, je vais m’attacher à montrer combien chez lui c’est le rapport au présent, à la saisie de l’actualité immédiate, qui est bien vite devenu essentiel, le mode déterminant, climatérique de son rapport au temps. Cela a mis toute son œuvre comme en état d’urgence, et fait dépendre l’échec ou le succès hasardeux de son odyssee d’écriture de cette folle envie de tout miser sur la saisie – inquiète et affamée – du « siècle ».

Contre la « Clio classique »

Le rapport de Balzac à l’histoire a pu se modifier, se nuancer tout au long de sa traversée, mais ce qui le marque à peu près constamment, c’est, je crois, une certaine ambivalence. D’une part, Balzac est souvent désireux, on le sent, d’endosser le titre d’historien, fût-ce après l’avoir retaillé à sa mesure. Mais, de l’autre, il ne faut pas oublier qu’il a eu d’abord une vision *a priori* assez négative de ce qu’il appelle la « Clio classique ¹ » : soit donc de l’histoire telle qu’on l’enseignait et qu’on l’écrivait de son temps, avant que lui-même n’entre dans la danse et ne contribue quelque peu à en changer les lois.

Désireux de lâcher son statut de romancier pour celui d’historien (ou parfois de philosophe), Balzac l’est, on le sait, à longueur de préface. D’abord sur le mode timide et coquet du désir qu’on n’ose pas se formuler à soi-même. Puis, peu à peu, sur le mode du programme ou du slogan. Si, modestement, il lui arrive parfois de confier que « le courage lui manque à dire encore qu’il est plus historien que romancier ² », il va ailleurs laisser entendre, au contraire, qu’il est « permis à un conteur d’avoir une sorte de coquetterie littéraire en devenant historien ³ », avant de se résoudre à lancer, en 1839, dans la préface d’*Une fille d’Ève* : « Il est historien. Voilà tout ⁴ ». Aveu non définitif puisqu’il sera bientôt suivi de ce cri triomphal dans

1. La prétention de l’auteur du *Gars* est que « l’histoire tragi-comique entreprise par lui [...] a des enseignements aussi majestueux, moins ennuyeux, plus pénétrants peut-être que ceux de la Clio classique [...] » (« Avertissement » du *Gars* [1828], t. VIII, p. 1680).

2. Préface de *La Femme supérieure*, t. VII, p. 894.

3. Préface de la 1^{re} édition de *l’Histoire des Treize* [1833], t. V, p. 789.

4. T. II, p. 64.

l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, en 1842 : « J'ai mieux fait que l'historien, je suis plus libre⁵. »

Mais quel qu'ait été le mode de son appropriation de la « casaque » d'historien, Balzac, en délicatesse avec son identité dévaluée selon lui de romancier ou de conteur, n'a cessé de la pratiquer. Dans ce recours à une identité plus prestigieuse, plus cotée dans l'ordre du sérieux intellectuel que celle de romancier fécond, il y a de sa part, à l'évidence, une procédure de légitimation. Mais ce serait se tromper que de ne voir que cet aspect des choses. Car les réticences originaires de Balzac face à certaine histoire telle qu'on l'enseignait à ses débuts continueront de planer longtemps comme une menace, et d'infléchir par la négative, en quelque sorte sa démarche d'historien *sui generis*.

Il convient en effet de ne pas négliger ce point de départ : le rapport immédiat de Balzac à l'histoire n'a pas été pas totalement positif, loin de là. Si on fait le compte de ses imaginaires initiaux de l'histoire comme discipline, il est évident que la balance penche du mauvais côté. Rien chez lui d'un élève de l'école historique en vogue à la fin de la Restauration, sous l'influence, en gros, des « Doctrinaires ». À leur service, il n'a que sarcasmes. Insensible, semble-t-il, aux mutations de la discipline historique qui sont en train de se faire sous ses yeux, et largement réprobateur à l'égard de son devenir universitaire et scientifique, Balzac en a *a priori* une image négative. Telle qu'on l'écrit et qu'on l'enseigne, l'histoire n'est souvent, nous laisse-t-il entendre, qu'une discipline exsangue qui se contente de « sèches et rebutantes nomenclatures⁶ », qui se satisfait « de mettre en ordre les faits à peu près les mêmes chez toutes les nations⁷ » ; qui, des personnages historiques, ne retient que des « squelettes⁸ » ; et qui n'est au fond que pure « chronologie⁹ ». Voici, en résumé, les termes du réquisitoire tels qu'on peut les déduire d'une série de propos bien connus que je ne

5. T. I, p. 15.

6. « Avant-Propos » de *La Comédie humaine*. Pl., t. I, p. 9.

7. *Ibid.*, p. 10.

8. C'est ce qu'a voulu éviter l'auteur des *Chouans* : « L'auteur n'a pas entendu [...] contracter l'obligation de donner les faits un à un, sèchement et de manière à montrer jusqu'à quel point on peut faire arriver l'histoire à la condition d'un squelette dont les os sont soigneusement numérotés » (Préface des *Chouans* [1829], t. VIII, p. 897).

9. La chronologie est l'« histoire des sots » selon le narrateur de *La Peau de chagrin* (t. X, p. 130). Appliquée à l'histoire du temps présent, cette dénonciation se retrouvera dans la Préface d'*Une fille d'Ève* (t. II, p. 265) : « Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc en ce monde, tout y est prosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable au temps présent qui marche. »

prends pas la peine ici de rappeler, autrement que par des citations en note, qui vont de l'« Avertissement » du *Gars* (1828) à l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* (1842).

Si pourtant Balzac, dès ses débuts officiels, va bien admettre avoir quelque relation avec la discipline historique, il ne le pourra, après ces critiques, qu'en se proposant de l'amender. Historien, il ne le sera que sous réserves, et pour autant que l'histoire sous sa plume, comme sous celle de Walter Scott, quittera l'ordre de l'ennuyeux, du systématique et de l'exsangue, pour devenir attrayante, vivante et populaire. Cela, en ayant recours, sans scrupules ni états d'âme, aux procédés de la fiction. Car c'est bien là le premier correctif à l'histoire telle qu'on l'enseigne que se propose le jeune auteur programmatique de l'*Histoire de France pittoresque* vers 1826-1828. C'est là ce qu'il se donne pour programme dans l'« Avertissement » du *Gars* en 1828¹⁰, comme dans la « Préface » du *Dernier Chouan* en 1829:

L'auteur n'a pas entendu [...] contracter l'obligation de donner les faits un à un, sèchement et de manière à montrer jusqu'à quel point on peut faire arriver l'histoire à la condition d'un squelette dont les os sont soigneusement numérotés. Aujourd'hui les grands enseignements que l'histoire déroule dans ses pages doivent devenir populaires. D'après ce système suivi depuis quelques années par des hommes de talent, l'auteur a tenté de mettre dans ce livre l'esprit d'une époque et d'un fait, préférant la discussion au procès-verbal, la bataille au bulletin, le drame au récit¹¹.

Pour le jeune Balzac, un autre moyen complémentaire de faire de l'Histoire tout en échappant aux pièges de la « Clio classique » a consisté, on le sait, dans cette autre entreprise parallèle qui fait ici même l'objet de la communication de Paule Petitier: « écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs¹² ». Soit donc à préférer l'infra-histoire des comportements sociaux et des pratiques de vie quotidienne à l'histoire dite aujourd'hui « événementielle ». C'est là ce que Balzac appelle parfois l'« histoire domestique » en se référant à

10. Il s'y représente comme « un homme qui travaille consciencieusement à mettre l'histoire de son pays entre les mains de tout le monde, à la rendre populaire par l'intérêt de la composition », et qui, pour parvenir à ses fins, veut présenter « des tableaux de genre où l'histoire nationale soit peinte dans des faits ignorés de nos mœurs et de nos usages » (« Avertissement » du *Gars* [1828], Pl., t. VIII, p. 1679-1680).

11. Préface des *Chouans* [1829], t. VIII, p. 897.

12. « Avant-Propos » de *La Comédie humaine*, t. I, p. 11.

Walter Scott¹³, parfois aussi l'« histoire pittoresque¹⁴ », laquelle, sans se confondre tout à fait avec elle, s'apparente beaucoup à cette « histoire secrète où sont les véritables causes des événements » que ce professeur de vérité qu'est Vautrin oppose à l'autre, l'« Histoire officielle, menteuse, qu'on enseigne, l'Histoire *ad usum delphini*¹⁵ ».

Mais pour régler son compte à la grande histoire telle qu'on l'enseignait, Balzac ne s'est pas contenté de ce choix de l'histoire des mœurs, de l'histoire des matérialités de la vie de tous les jours, ou bien de l'histoire secrète, qui l'invite à aller fouiller dans les dessous, voire dans les poubelles de l'histoire, pour connaître, comme dira la génération suivante, celle des Goncourt et de Barbey d'Aurevilly, le « dessous des cartes ». Adeptes de l'histoire secrète à la Vautrin et la pratiquant à longueur de roman, voulant faire comme il le proclame dans la « Préface » des *Scènes de la vie privée* « le tableau vrai de mœurs que les familles ensevelissent aujourd'hui dans l'ombre et que l'observateur a quelquefois de la peine à deviner¹⁶ », il a été tenté de pratiquer aussi une autre forme de subversion de la grande et noble façade de l'histoire: celle qui consiste à faire l'histoire du temps présent. Non plus l'histoire médiante enregistrée dans les livres, résumée dans une chronologie arrêtée, et propre à embellir de doctes leçons, mais l'histoire immédiate, en train de se faire, à l'aveuglette, dans la vie quotidienne du commun des mortels, sans appareillage épistémique tout prêt pour l'enregistrer, la purifier, l'embaumer.

13. « L'histoire devient domestique sous ses pinceaux; après l'avoir lu, on comprend mieux un siècle, il en évoque l'esprit et dans une seule scène en exprime le génie et la physionomie » (« Avertissement » du *Gars* [1828], t. VIII, p. 1678).

14. Balzac eut en projet une « Histoire pittoresque de France » à partir de 1824-1825. Il parle de nouveau, en 1839, dans la Préface d'*Une fille d'Ève*, d'« histoire pittoresque » pour évoquer cette histoire orale et en déshabillé qui se fait dans les salons, sur des parvenus dont seuls certains initiés connaissent les origines: « [...] là quelque délicieux conteur de société vous fait en une demi-heure, l'histoire pittoresque des dix ou vingt ans que vous ignoriez. Souvent cette histoire scandaleuse ou honorable, belle ou laide, vous sera-t-elle dite, le lendemain ou un mois après quelquefois par parties. Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc en ce monde, tout y est prosaïque » (t. II, p. 265).

15. *Illusions perdues*, t. V, p. 625.

16. T. I, p. 1173 [1830].

À l'assaut du présent

Nous avons peu de documents ¹⁷ pour comprendre cet événement majeur qu'a dû être, pour l'auteur du *Dernier Chouan, ou la Bretagne en 1800* (mars 1829) devenant tout aussitôt l'auteur des *Scènes de la vie privée* (avril 1830), ce retournement génial par lequel, quittant le cadre walterscottien de l'*Histoire de France pittoresque* dans lequel se mouvait encore le non-viable auteur du *Gars*, Victor Morillon, désireux de « dessiner les immenses détails de la vie des siècles ¹⁸ », il a eu l'idée excitante de faire coïncider son exigence d'intelligibilité historique et son souci de rendre compte, de manière passionnée, d'une « actualité » devenue soudain mouvante et incommensurable, et cela dès avant la révolution de Juillet. Accordons-nous à voir là un autre effet de cette logique oxymorique qui est souvent présente chez Balzac, non seulement en tant que figure de style mais en tant que structure profonde régissant son « économie générale ». En effet, c'est bien en termes d'alliance des contraires, de choc exaltant, de transgression prometteuse que Balzac a dû vivre le renversement par lequel il a détourné son projet historique initial, sagement rétrospectif, en projet inouï d'histoire romanesque du temps présent, de tableau « en action » des mœurs contemporaines. L'oxymore ici a consisté dans la projection violente et nouvelle sur l'axe du présent d'un appareil discursif en principe fait pour enregistrer solennellement et à distance les faits du passé, et pour en tirer d'éloquents leçons. S'il est vrai que, grâce à Balzac et quelques autres, cette transgression nous est devenue trop familière, trop « rengaine » même pour que nous l'apprécions à sa juste valeur en notre âge de médias « en temps réel », raison de plus pour tenter d'en retrouver la vertu initiale. Car ce serait se tromper profondément que d'apparier placidement ces deux termes : « Balzac » et « l'Histoire », avec un grand H comme le fait notre programme, sans prévenir tout de suite que ce sont là deux termes presque contradictoires. Deux termes « en tension ». Car Balzac n'a finalement choisi d'être véritablement l'historien que de cette histoire sans forme et sans emphase qui se cherche et s'invente au fil de l'actualité. C'est ce que Théophile Gautier a dit à sa manière, un peu à

17. De là le prix de la confiance que Balzac nous fait dans *Sur Catherine de Médicis* : « Avant d'entreprendre d'écrire l'histoire des mœurs en action, l'auteur de cette Étude avait patiemment et minutieusement étudié les principaux règnes de l'histoire de France, la querelle des Bourguignons et des Armagnacs, celle des Guise et des Valois, qui, chacune, tiennent un siècle. Son intention fut d'écrire une histoire de France pittoresque. Isabelle de Bavière, Catherine et Marie de Médicis, ces trois femmes y tiennent une place énorme [...] » (t. XI, p. 176).

18. « Avertissement » du *Gars* [1828], t. VIII, p. 1680.

l'emporte-pièce, en deux courtes phrases que je ne résiste pas au plaisir de faire planer en position d'épigraphe paradoxale à ce volume: « Sauf deux ou trois exceptions, toute son œuvre est moderne [...]. L'histoire même le séduisait peu [...] ¹⁹. »

Bien sûr, le passage par le journalisme a dû jouer pour douer notre jeune « historien pittoresque » de cette toute nouvelle sensibilité à l'aigu et à l'à-vif du présent. Quand il aura enfin fini de se battre contre ses fantômes, quand il aura terrassé par roman interposé Latouche et Janin, lui-même finira par reconnaître la valeur heuristique fondatrice de cette activité d'écriture journalière à laquelle il s'était livré, au « tournant de 1830 ». Alors il lui sera enfin permis d'admirer sans trop de scrupules cette « étonnante profusion de cervelles » et ce « génie au jour le jour ²⁰ » qu'offre le journalisme. Ont dû aussi jouer naturellement les méditations auxquelles son métier comme son époque l'ont conduit à propos des mutations de la déesse Mode. Car c'est bien en termes de mode, de « transitions brusques », de « mutations atmosphériques ²¹ » imprévisibles, qu'il a d'abord été tenté de penser le devenir hasardeux et illogique du présent. Et puis, n'oublions pas que nous étions en un temps de révolutions, en une époque se vivant toujours, non sans en rajouter un peu, « entre deux émeutes ». Et que tout cela a fini par mettre à rude épreuve la confiance des contemporains en leur capacité à assumer l'intelligence de leur propre histoire. Enfin, sachons aussi que ce souci de saisir l'histoire immédiate est loin, en ces années 1830, d'être le propre du seul Balzac. Loin même d'avoir été le premier sur cette brèche, il a commencé tout au contraire par le scepticisme et l'ironie à l'égard des Doctrinaires, accusés par lui de se gargariser à bon compte de ce néologisme qu'était alors le mot d'« actualité ». Entendons-le, en effet, tourner en dérision, en 1830, dans le « Prospectus » de *La Caricature*, le discours des gens du *Globe* selon lequel il faut « être à la hauteur de son siècle ²² », et qui veut que « les livres comme toutes choses aient de l'actualité ²³ ». Mais, tournant bientôt casaque, et s'emparant lui-même de ce qu'il venait de couvrir de ses sarcasmes, on va voir Balzac se saisir de ce mot d'ordre, en lui donnant un nerf et une efficacité qu'il n'avait pas du tout chez les Doctrinaires. Pour finir, tout cela l'a

19. Théophile Gautier, *Honoré de Balzac* [1858], Paris, Nizet, 1980, p. 60.

20. Préface d'*Une fille d'Ève* [1839], t. II, p. 272.

21. Formules tirées de l'article intitulé: « Des mots à la mode », *La Mode*, 12 mai 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 749.

22. « Être instruit de tout, être à la hauteur de son siècle, comme disent les écrivains doctrinaires » (« Prospectus » de *La Caricature*, octobre 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 796).

conduit à vouloir se faire non seulement l'historien romanesque de ces mutations, mais aussi, pourrait-on dire, le poète de ce présent en folie, en effervescence constante. Présent « en crise », comme nous dirions aujourd'hui et comme il lui arrive aussi de dire, mais d'abord soumis à une obsolescence accélérée.

Ravages de l'individualisme, vertigos de la mode

Car c'est bien là son expérience immédiate du temps présent. La « crise », d'une part; de l'autre, une sorte d'accélération décrébrée de l'Histoire, bousculée par un « au jour le jour » capricieux, dont témoigne cet Argus inquiet du présent: Monseigneur le Journal.

La notion de « crise », on le sait, est une catégorie chère au saint-simoniens, et de vaste diffusion après juillet 1830. C'est à ce titre que la reprend Philarète Chasles, le commentateur favori de Balzac à l'époque de *La Peau de chagrin*. Dans son « Introduction » aux *Romans et contes philosophiques*, Chasles se plaint comme tant d'autres des ravages du « sensualisme analytique », du scepticisme et de la « maladie morale » qui ronge la société moderne. Il dénonce « cette personnalité qui ronge le cœur et dévore les entrailles de la société où nous sommes ». Et il félicite Balzac d'avoir su traduire ce bouleversement social dans son roman: « Plus de liens, plus de vie commune. La personnalité règne; c'est son triomphe et sa fureur que *La Peau de chagrin* a reproduits. Dans ce livre, il y a toute une époque²⁴. » Balzac, lui aussi, entonne souvent de tels refrains, de manière plus polémique encore. Ainsi lorsqu'il se propose de consacrer son œuvre à dépeindre la « grande maladie sociale²⁵ » qui ronge cette « société funéraire²⁶ » à « mœurs de catafalque » qui pose devant lui; ou bien lorsque, dans la « Préface » de *La Peau de chagrin*, il interroge sarcastiquement: « Vos habits mesquins, vos révolutions manquées, vos bourgeois dis-

23. Dans « Des mots à la mode », Balzac se moque de ceux qui, sans crier gare, proclament dans un salon: « "Aujourd'hui, il faut que les livres, comme toutes les choses au surplus, aient de l'actualité". Puis, vous prenez des pincettes et vous tisonnez sans jeter un coup d'œil sur le cercle. Le lendemain presque tout le monde se servira du mot d'actualité, mais à tort et à travers » (*La Mode*, 22 mai 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 750). Plus loin, il pilorie des expressions à la mode: « Il y a de la poésie », « Il y a du drame. » « Avec ces deux phrases, [...] vous êtes de votre époque » (p. 752-753).

24. T. X, p. 1189.

25. Préface de *La Femme supérieure*, t. VII, p. 894.

26. « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *La Mode*, 20 février 1830, *OD*, t. II, p. 748.

coureurs, votre religion morte, vos pouvoirs éteints; vos rois en demisolde, sont-ils donc si poétiques qu'il faille vous les transfigurer²⁷? »

Mais Balzac aime également à dire le changement accéléré d'une époque qui a perdu ses échelles de mesure, changement qui laisse derrière lui un champ de ruines. Non que le présent balzacien soit obligatoirement dramatique, loin de là. Autour de 1830, en particulier, après l'« oisiveté de quinze ans » de la Restauration, Balzac reconnaît à ses contemporains « une impatience d'avenir qui nous fait tous piaffer, caracoler, tout essayer, tout laisser²⁸ ». Le présent balzacien est aussi, dans son jaillissement désordonné, invention, trouvaille, et même débrouillardise, avec quelque chose de matinal et presque de féminin en lui. Mais derrière ce présent aux couleurs de la mode, il y a aussi non seulement la perte de la foi et de toute transcendance, mais, de manière plus immédiate, les effets nocifs de cette mutabilité accélérée des apparences, de cette usure sans précédent des formes et des usages, soumises aux « vertigos » de la mode comme à ceux de la littérature²⁹. Mal français, diagnostique Balzac: « En France, tout est mode; mais trois jours suffisent à user la gloire la plus haute³⁰. » C'est là ce qui a fait vieillir de dix ans en quelques mois les hommes d'avant Juillet³¹; c'est là aussi ce qui donne à la société de 1830 son allure de palimpseste de spectres de diverses époques:

Les morts de la République, les mourants de l'Empire, les squelettes de la Restauration voltigent parmi nous [...] En attendant l'avenir, nous vivons pressés dans un conflit de modes, de mœurs, d'idées; et malgré les différences qui les distinguent, ces traits ne nous donnent aucune physionomie. La France porte un habit d'Arlequin [...].

Nous n'avons pas de mœurs [...] Nous tenons nos habits de la révolution, nos bottes de l'Empire, nos voitures de l'Angleterre, notre cuisine de la Restauration. [...] Semblables à des enfants qu'on a mis dans un magasin de

27. T. X, p. 55.

28. « Probablement une oisiveté de quinze années nous pèse, et nous avons une impatience d'avenir qui nous fait tous piaffer, caracoler, tout essayer, tout laisser. C'est toujours cette même France, constante dans son inconstance, difficile à captiver » (« De la mode en littérature », 29 mai 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 760).

29. « La mode est la fixité même en comparaison des vertigos dont notre littérature et saisie [...] Nous dévorons des pays entiers. Hier, c'était l'Orient; le mois passé, ce fut l'Espagne; demain, ce sera l'Italie » (*ibid.*, p. 756).

30. « De ce qui n'est pas à la mode » [article dont l'attribution à Balzac est contestée par R. Chollet], *La Mode*, 18 décembre 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 1548.

31. « Les hommes qui ont paru sur la scène avant les événements de juillet sont tous vieillis de dix ans. Ils doivent aller chercher quelque nouveau baptême sous quelque nouveau tropique: car l'Orient, l'Espagne, l'Italie, la mer, les Bourbons, tout est fourbu » (XI^e des « Lettres sur Paris », *Le Voleur*, 10 janvier 1831, *Œuvres diverses*, t. II, p. 938-939).

jouets, nous avons tout pris, tout essayé, tout laissé. Aussi vivons-nous comme au milieu des débris d'un tremblement de terre³².

Car ce qui rend plus insupportable encore cette obsolescence accélérée des formes, c'est qu'elle se trouve paradoxalement doublée par une stéréotypisation sans précédent de tout ce qui fait le sel de la vie privée: costumes, démarches, intonations, attitudes. Balzac ne cesse de s'en plaindre, comme pour mieux souligner la difficulté de son travail de romancier sociologue, confronté à un monde devenu difficilement lisible parce que trop lisse. Ainsi par exemple dans la préface d'*Une fille d'Ève*:

Aujourd'hui, l'égalité produit en France des nuances infinies. Jadis, la caste donnait à chacun une physionomie qui dominait l'individu; aujourd'hui l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même. Les sociétés n'ont plus rien de pittoresque: il n'y a plus ni costumes ni bannières; il n'y plus rien à conquérir, le champ social est à tous³³.

Face à cette société sans mémoire et sans contrastes, où triomphe la démocratie des apparences – dont le symptôme quotidien est l'universel « habit noir » –, où tout n'est plus que nuances fuyantes et imperceptibles, Balzac se fait fort d'inventer de nouveaux appareils optiques, plus déliés, plus sensibles aux détails, aptes à dire la pulsation du présent. C'est de cela justement que le félicite Félix Davin en 1834-1835, sans doute téléguidé: d'avoir su inventer de nouveaux instruments de mesure pour attraper la vérité de ce « XIX^e siècle, où rien ne différencie les positions³⁴ ». Soulignant les « peines qui attendaient l'historien des mœurs s'il voulait faire ressortir les imperceptibles différences de nos habitations et de nos intérieurs, auxquels la mode, l'égalité des fortunes, le ton de l'époque tendent à donner la même physionomie », il admirait Balzac pour avoir « su choisir ces traits fugitifs, ces nuances délicates, ces finesses imperceptibles aux yeux vulgaires; [...] creusé ces habitudes, anatomisé ces gestes, scruté ces regards, ces inflexions de voix et de visage qui ne disaient rien ou disaient la même chose à tous³⁵ ».

32. « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent », *La Mode*, 20 février 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 739-744.

33. Préface d'*Une fille d'Ève* [1839], Pl., t. II, p. 263. Même constat dès 1830 dans « Des mots à la mode »: « Aujourd'hui [l]es nuances ont acquis une véritable importance; car maintenant que nos mœurs tendent à tout niveler [...], les nuances seules permettent aux gens comme il faut de se reconnaître au milieu de la foule » (*La Mode*, 22 mai 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 750).

34. « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX^e siècle*, t. I, p. 1153.

35. *Ibid.*, p. 1154.

Et c'est bien à cela que Balzac a voulu s'employer d'abord. Non pas à faire cet inventaire bouffon de son époque, comme lors d'une « vente après décès », et « avec le calme d'un notaire qui ne pense qu'à ses vacances », qu'il annonçait, en mai 1830, dans « De la mode en littérature ³⁶ ». Mais, comme il l'écrira textuellement dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, à « copi[er] toute la société », en « la saisissant dans l'immensité de ses agitations ³⁷ ».

Une lithographie incisive

La voici bien la « saisie » balzacienne sur laquelle il m'a semblé nécessaire d'insister: saisie de dompteur qui veut attraper le multiforme dragon « Siècle », plus que de photographe passif et patient. Et si c'est le mot de « fresque » qui vient alors tout naturellement sous la plume de Balzac, remarquons que ce mot est propre à dire tout à la fois l'ampleur de cette représentation synthétique que vise *La Comédie humaine* mais aussi sa fraîcheur, son caractère instantané, sa sensibilité à la vibration déstabilisante du présent.

Bien sûr, le Balzac vieillissant, celui qui tel un peintre va prendre du recul pour mieux apprécier les proportions de son œuvre, et qui a déjà besoin de ses aréages de « grande gloire », aura tendance à insister plutôt sur les proportions colossales de cette fresque, ou encore sur la scientificité systématique du propos qui la soutient. Mais ce n'est pas une raison pour oublier le style primitif de son entreprise de saisie « électrique » du présent. N'oublions jamais le côté prométhéen, irrespectueux, provocateur du programme qu'il se trace dès 1833, et qu'il rappelle dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*: « faire concurrence à l'état civil », plutôt que d'empiler pacifiquement des dates et des événements comme les mauvais historiens, que de se contenter comme eux « de mettre en ordre les faits à peu près les mêmes chez toutes les nations, de rechercher l'esprit de lois tombées en désuétude ³⁸ ». Programme de rebelle, car « faire concurrence à l'état

36. « De la mode en littérature », *La Mode*, 29 mai 1830, *Œuvres diverses*, t. II, p. 758.

37. T. I, p. 14.

38. « N'est-il pas véritablement plus difficile de faire concurrence à l'état-civil avec Daphnis et Chloë, Roland, Amadis, Panurge [...], que de mettre en ordre les faits à peu près les mêmes chez toutes les nations, de rechercher l'esprit de lois tombées en désuétude [...], ou comme certains métaphysiciens, d'expliquer ce qui est? » (*ibid.*, p. 10).

civil », Balzac le sait, c'est « usurper sur Dieu³⁹ ». Là est le vrai climat de son œuvre, et non dans un réalisme pacifié de « copiste », même s'il lui arrive parfois de brandir ce mot modeste. Ce qu'il a voulu, dans l'énergie inchoative de *La Comédie humaine* jaillissante, c'est bien prendre la nature sociale sur le fait, comme Gavarni⁴⁰ : donner comme lui « l'expression du temps présent, lithographiée d'une manière [...] incisive⁴¹ », attraper les humeurs de son époque. Et cette métaphore humorale est doublement justifiée, puisqu'elle dit la variabilité atmosphérique du présent, mais laisse entendre aussi que la société contemporaine est sujette à des troubles physiologiques.

C'est pourquoi Balzac, comme bien de ses contemporains, la personnifie. C'est pourquoi il se donne le statut d'un médecin à son chevet : un médecin qui, comme il l'écrit quelque part, fouille « dans les entrailles de [son] siècle⁴² ». Lui aussi voudrait être de ces grands écrivains dont il fait l'éloge dans un article de *La Revue parisienne*, qui, ayant « étudié l'état de l'atmosphère des connaissances humaines, [...] ont pour ainsi dire regardé en l'air, tâté le pouls à leur époque, senti sa maladie, observé sa physionomie, étudié ses humeurs ». Aussi prétend-il avoir la même juste récompense qu'eux : que son livre soit « le brillant et sonore appel » auquel vont répondre « dans un temps donné, les idées contemporaines, les fantaisies en germe, les passions inédites⁴³ ».

Et il faut bien reconnaître qu'au moment des *Romans et contes philosophiques*, les meilleurs parmi les critiques ont répondu à cet appel, félicitant l'auteur de *La Peau de chagrin* d'avoir su faire « apparaître, sous forme vivante, notre civilisation d'aujourd'hui, toute parée, toute folle d'ennui et de luxe, avec son dégoût, son désespoir, ses bons mots, ses velléités de science et de religion, ses créations qui avortent, ses vertus qui ne sont pas écloses, son état phosphorique [...] son mal intime, son manque de foi, sa force factice, comme celle de l'ivresse passagère, comme celle que le galvanisme communique à un corps mort ». C'est en ces termes que s'exprime Philarète Chasles dans son article du *Messenger*, qui conclut ainsi :

39. C'est la formule parallèle à la précédente à laquelle avait recours la préface d'*Histoire des Treize* en 1833 : « [...] faire croire à la vie de René, de Clarisse Harlowe, n'est-ce pas usurper sur Dieu ? » (t. V, p. 788).

40. « Le secret de Gavarni, c'est la nature prise sur le fait, c'est la vérité » (« Travestissements pour 1832 [...] », *L'Artiste*, 4 mars 1832, *O. D.*, t. II, p. 1197).

41. « Les Bacchanales de 1831 », *La Caricature*, 17 février 1830, *O. D.*, t. II, p. 848.

42. L'expression est dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* [1842], Pl., t. I, p. 10.

43. « À Mme la comtesse E... », *La Revue parisienne*, 25 septembre 1840, dans H. de Balzac, *Œuvres complètes*, éd. Club de l'Honnête homme, t. XXVIII, p. 146.

[...] lisez ce livre [...] De tels ouvrages ne peuvent naître qu'à de telles époques. Quelque talent qu'ils attestent, ils font mal. Quelque gaîté qu'on y trouve, ils attristent [...] Il y a dans l'ouvrage de M. de Balzac le cri de désespoir d'une littérature expirante⁴⁴.

C'est là aussi l'esprit de l'article qu'Émile Deschamps consacre à ce Balzac-là, en novembre 1831⁴⁵. Mais c'est là aussi le langage que Balzac a employé lui-même à l'égard de *La Peau de chagrin*, lorsqu'il s'est fait le recenseur anonyme des *Romans et contes philosophiques* dans un article paru dans *L'Artiste*, en octobre 1831 :

Les Contes philosophiques sont l'expression au fer chaud d'une civilisation perdue de débauches et de bien-être que M. de Balzac expose au poteau infamant [...]. Puis vous trouverez dans *la Peau de chagrin*, toute l'époque, vices, vertus manquées, misères, ennui, profond silence, satire, science riche et décharnée, scepticisme anguleux et sans esprit, égoïsme ridicule, vanités puériles, amours soldés, juifs brocanteurs, que sais-je? tout ce monde masqué, toutes ces physionomies effacées et sans style, et vous reconnaîtrez avec étonnement et douleur qu'ainsi est construit en effet ce dix-neuvième siècle où vous vivez. *La Peau de chagrin*, c'est *Candide* avec des notes par Béranger; [...] c'est la poitrine sans cœur et le crâne sans cervelle du dix-neuvième siècle, ce siècle si paré, si coquet, si musqué, si révolutionnaire, si peu athée, si peu quelque chose; ce siècle de fantasmagories brillantes dont on ne pourra rien saisir dans cinquante ans, excepté *la Peau de chagrin* et M. de Balzac⁴⁶.

Points communs à toutes ces interprétations immédiates du projet balzacien en son premier état: le rapport à un présent en crise, à un siècle chaotique, à une société personnifiée sous les traits d'une « *Phædora sans cœur*⁴⁷ », dont l'auteur ne se contente pas de tirer le

44. Article de Philarète Chasles sur *La Peau de chagrin* paru dans *Le Messager des Chambres*, 6 août 1831, cité par P. Barbéris, dans « L'accueil de la critique aux premières œuvres de Balzac (1831-1832) », *L'Année balzacienne 1968*, p. 166.

45. Émile Deschamps, « M. de Balzac », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1831, p. 313-322. Aux yeux de Deschamps, Balzac, qui est déjà l'auteur avec la *Physiologie du mariage* d'un livre « plein de finesse, vif, railleur et gai » mais qui « porte surtout le cachet du dix-neuvième siècle » (p. 316), s'est fait, avec *La Peau de chagrin*, le poète fantastique d'une société « sans conscience aucune » (p. 317).

46. « Romans et contes philosophiques, par M. de Balzac », *L'Artiste*, 2 octobre 1831, p. 96. La version de ce texte donnée par R. Chollet (*Œuvres diverses*, t. II, p. 1194) est une version corrigée à partir du manuscrit de Balzac.

47. « M. de Balzac a prouvé [...] que notre société, si dangereusement sceptique, blasée et railleuse, véritable Phædora sans âme et sa [sic] cœur, pouvait encore cependant être remuée par les galvaniques secousses de cette poésie des sens, colorée et vivante, en chair et en os, prise de vin et de luxure à laquelle s'abandonne avec tant de délices M. de Balzac », *ibid.*

portrait, mais qu'il prétend « saisir », disséquer⁴⁸, dont il veut donner « l'expression au fer chaud ». Soit donc l'idée que Balzac ne se contente pas d'une simple « représentation », à distance et pacifiée comme celle de l'historien, mais entre dans le vif des pulsions et des symptômes de son siècle fantasmagorique. Et une seconde idée essentielle se joint à celle-ci : l'idée qu'il existe une connivence dynamique forte entre le mouvement de l'époque et le style même de son œuvre : son style au sens des stylisticiens, mais aussi plus généralement son *ethos* et son style d'action.

C'est là un des traits sur lesquels insiste l'« Introduction » aux *Romans et contes philosophiques* de Philarète Chasles, qui note la complicité qui s'est faite, à demi-mots, entre l'esthétique-choc de l'auteur et l'esprit de son temps : « Il a frappé notre époque, en lui empruntant ses propres armes, en employant cette frénésie d'invention, cette ironie envenimée, ces couleurs ardentes, sombres et tranchées dont l'abus serait la perte de l'art⁴⁹. » C'est là aussi une des idées force de l'article d'Émile Deschamps : « C'est la littérature d'un siècle où l'on multiplie les sensations, où l'on en crée de nouvelles, où tout est accéléré, la vie et les roulages ; d'un siècle qui a vu naître les bateaux à vapeur, les voitures à vapeur, la lithographie, la musique de Rossini, l'éclairage au gaz [...] ⁵⁰ ».

Entre le siècle et Balzac, il y aurait donc ainsi connivence – connivence de deux inchoativités bousculées – voire collusion, collusion esthétique. Et même pourquoi pas ? complot. L'idée force est celle-ci : que Balzac, ayant su saisir le siècle à demi-mots, mais aussi le *prendre au mot*, a fait une œuvre elle aussi « à la vapeur », contaminée par le présent. Et capable à son tour de le contaminer, ou si l'on préfère de le « marquer ». Au fer rouge, bien entendu. C'est sur cela aussi qu'insiste Balzac dans sa propre recension anonyme des *Romans et contes philosophiques*, en montrant comment l'écriture de *La Peau de chagrin* suppose la croyance en une action de l'écrivain sur la société « dangereusement sceptique » qui est la sienne. Action proprement esthétique puisqu'elle consiste à la « remue[r] par les galvaniques secousses de cette poésie des sens, colorée et vivante, en chair et en os,

48. Pour cette image de la dissection, voir par exemple le compte rendu cité à la note précédente : « Dieu a mis au monde Balzac le conteur en lui disant : "Te voilà, conte !" Et en effet, quel conteur ! Que de verve et d'esprit ! quelle infatigable persévérance à tout peindre, à tout oser, à tout flétrir ! Comme le monde est disséqué par cet homme ! Quel analyste ! Quelle passion et quel sang-froid ! » (*ibid.*)

49. T. I, p. 1196.

50. Émile Deschamps, « M. de Balzac », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1831, p. 317.

prise de vin et de luxure à laquelle s'abandonne avec tant de délices M. de Balzac⁵¹ ». Quant à Philarète Chasles, il pousse encore plus loin cette idée de l'action esthétique-galvanique de l'auteur sur son temps, en la déclinant de manière explicite sur le registre féodal de la marque infamante, et en faisant de Balzac le « fléau » de son temps: « [...] notre société cadavéreuse, nous dit-il à propos de *La Peau de chagrin*, y est fouettée et marquée en grande pompe sur un échafaud, au milieu d'un orchestre tout rossinien⁵² ».

Balzac « séculariste »?

Devant toutes ces versions rutilantes de la « saisie du siècle » marquées par le néo-romantisme du désenchantement façon 1830, on m'opposera sans doute, non sans raison, que Balzac sera loin de rester fidèle durant toute sa carrière à ce modèle d'une histoire frénétique ou phosphorique du présent; qu'il finira bien par endosser un costume de « secrétaire » de son époque, ou d'« archéologue [de son] mobilier social⁵³ ». Figure intellectuelle plus sage, déjà mâtinée d'Auguste Comte ou de Zola. D'autre part, on pourrait me faire remarquer aussi que le Balzac qui, dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, en 1842, rêve d'être, cette fois, « l'écrivain qui est la voix de son siècle » semble bien avoir changé de style d'action par rapport au Balzac 1830. Voulant compter parmi les « profonds penseurs qui remuent le siècle⁵⁴ », il semble donner cette fois au mot de « siècle » un sens solennel, majestueux, compact, et non le premier sens « actualiste », « phosphorique », « à la vapeur », que le mot a eu vers 1830, quand le « siècle », encore jeune, était sujet à des humeurs et à des pulsions et non encore assis dans l'auguste éternité des millénaires. Ce qui motivera alors Balzac, semble-t-il, ce ne sera plus la saisie immédiate d'un petit siècle en convulsions, mais l'ambition

51. « Romans et contes philosophiques, par M. de Balzac », *L'Artiste*, 2 octobre 1831, p. 96.

52. « Introduction » aux *Romans et contes philosophiques*, t. X, p. 96. Mise en italiques, la formule est mentionnée avec éloge par Balzac dans la brève « réclame » anonyme pour *La Peau de chagrin* qu'il donne à *La Caricature*, le 11 août 1831 (*Œuvres diverses*, t. II, p. 849).

53. Formules de l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*.

54. C'est à propos de L. Reybaud, auteur d'un livre sur *Les Réformateurs contemporains*, que Balzac oppose cet auteur, qui est « un de ces hommes graves qu'on se hâte de placer » à l'Académie des sciences morales et politiques, « lieu de déportation inventé pour ces sortes d'esprits », aux « profonds penseurs qui remuent le siècle » (*La Revue parisienne*, 20 août 1840, *Œuvres complètes*, Club de l'Honnête homme, t. XXVIII, p. 126).

d'être, pour l'éternité, « dans les siècles des siècles », un prophète, un pontife, un « mage » à sa manière. Quitte à se trouver un peu engoncé par ce nouveau costume humanitaire dont il s'était lui-même beaucoup moqué, au temps heureux de 1830, quand il tournait en dérision ceux qui avaient sans cesse à la bouche des phrases en carton du type: « Le siècle marche sous la conduite d'une pensée providentielle », et qu'il ajoutait: « Ce mot est comme *abracadabra*. Chacun vous courtera pour savoir ce que vous avez dit⁵⁵. »

Ces deux correctifs sont vrais et doivent relativiser mon analyse. J'ai décrit un Balzac virtuel, intensément virtuel aux alentours de 1830, celui que Félix Davin a voulu saisir en 1835, en le représentant comme un écrivain à l'« inépuisable verve », seul capable d'attraper les sautes serpentines du présent. Un génie bousculant les patientes analyses du critique suant sang et eau pour le disséquer tandis que « le génie le plus chaud, le plus vivace, le plus fécond de notre époque » poursuit à la voix progressive son enfantement échevelé⁵⁶. Un Balzac programmatique qui, après certaines réalisations dans ce registre, a dû changer en partie d'univers, se donner pour l'historien des envers fades et lents de la province plutôt que du présent vibrionnant de la grande capitale, « seul cadre possible, nous explique Félix Davin, pour ces peintures d'une époque climatérique, où [...] tout se subtilise, s'analyse, se vend et s'achète [...] »⁵⁷. Mais à côté du Balzac « saisisseur » du siècle se faisant et se défaisant, poète du climatérique, il y a le Balzac archéologue et daguerréotypiste, d'une part. Et, de l'autre, le Balzac « séculariste », imbu de l'orgueil d'être lui aussi, tout comme Hugo, un « homme-siècle⁵⁸ », et méritant à ce titre les sarcasmes de Musset. Car c'est incontestablement Balzac que l'auteur des *Lettres de Dupuis et Cotonet* a mis en caractère à la La Bruyère sous les traits d'Évariste:

Évariste a écrit en 1825 dans la préface d'un de ses livres, qu'un homme de génie devait être l'expression de son siècle, et depuis cette époque, il n'a ni repos ni trêve qu'il ne découvre l'esprit de son siècle, afin d'en être l'expression.

55. « Des mots à la mode », *La Mode*, 22 mai 1830, *O. D.*, t. II, p. 751.

56. « Introduction » aux *Romans et contes philosophiques* [1831], t. X, p. 1217.

57. *Ibid.*, p. 1206.

58. Dans une des « Notes de travail » de *William Shakespeare*, Hugo, personnellement intéressé à l'affaire, s'intéresse à ces « hommes qui sont des siècles: Shakespeare, 16^e siècle. – Molière, 17^e siècle. – Voltaire, 18^e siècle » (*Œuvres complètes*, Club français du livre, t. XII, p. 345). Mais la notion d'« homme-siècle » était déjà chez Lamartine, en 1832: Walter Scott était, selon lui, « un de ces hommes-siècle et qui nomment un âge » (*Réponse aux Adieux de sir Walter Scott à ses lecteurs. Épître familière* [1832], *Œuvres poétiques complètes*, Pléiade, p. 538).

Son ambition est d'être le critérium, le nec plus ultra de l'époque et d'en posséder seul une clef unique [...]

Mais ce damné siècle ne veut pas répondre ⁵⁹.

À cette version satirique, il est autorisé de préférer la version ambitieuse, napoléonienne, telle que la donne Balzac lui-même dans *Illusions perdues*:

Qui s'empare de son siècle peut tout prendre, tout risquer, car tout est à lui ⁶⁰.

Ou bien la version épique, telle que la donne Zola, pensant autant à lui-même qu'à son grand devancier, mais lui empruntant un peu de sa manière:

Un grand producteur, un créateur n'a pas d'autre fonction, manger son siècle pour le créer et en faire de la vie ⁶¹.

(Ce à quoi il faudrait ajouter: « manger sa vie pour en faire du siècle ».) Mais rendons plutôt la parole à Balzac pour finir. Et avec l'intention de montrer que ce Balzac initial, *gobe-siècle* et risque-tout, n'est pas si éphémère qu'on pourrait le penser; qu'il faut en garder l'image présente même quand on dépasse l'horizon de 1833, quitte à savoir le retrouver sous d'autres formes.

Je songe au Balzac de la préface d'*Une fille d'Ève* en 1839, celui qui pour la première fois s'amuse lui-même à écrire un premier article de cette « table des matières biographique » très « perecienne » qui serait nécessaire pour éclaircir son « immense labyrinthe »: celle de « Rastignac (Eugène-Louis), fils aîné du baron et de la baronne de Rastignac ». Dans cette préface, Balzac tente de justifier le système des personnages réapparaissants avec des arguments fort modernes. Non pas en insistant sur le côté synthétique de l'œuvre (à quoi ce système peut prétendre), mais plutôt sur son côté éclaté, qui tient au fait que ce retour se produit de manière hasardeuse et désordonnée, au hasard de la lecture: « Enfin, admet joyeusement Balzac, vous aurez le milieu d'une vie avant son commencement, le commencement après sa fin, l'histoire de la mort après celle de la naissance. » Belle leçon de relativisme, très XX^e siècle finissant! Mais c'est que *ce mort ayant saisi*

59. IV^e des « Lettres de Dupuis et Cotonet », *Revue des Deux Mondes*, 5 mai 1837, Musset, *Œuvres en prose*, Pl., p. 866.

60. *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 82.

61. « Les droits du romancier », *Le Figaro*, 6 juin 1896, dans *Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, 1970, t. XIV, p. 802.

ce vif, Balzac s'est inventé d'avance notre contemporain – c'est ce qui fait sa force.

Le Balzac qui « nous » ressemble – je laisse à d'autres le soin de définir les contours référentiels de ce « nous » abusif ou avantageux –, c'est celui qui écrit un peu plus loin dans cette même préface :

Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc en ce monde, tout y est prosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable au temps présent qui marche. L'auteur a devant lui pour modèle, le dix-neuvième siècle, modèle extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place ⁶².

Beau sujet de dissertation, pour une autre fois. Saisir le siècle, encore et toujours, un siècle remuant, un siècle en 3D, modèle indocile, impossible à faire entrer dans les canons lisses de l'Histoire, et qui demande des historiens zarathoustriens, ou plutôt un romanesque nouveau et, pour reprendre les termes mêmes de Balzac, dans cette même « Préface » d'*Une fille d'Ève*, une autre façon de « fabriquer le temps ⁶³ ».

Se dessaisir après avoir saisi

Trait nouveau pourtant : le Balzac d'après 1839 admet désormais l'impossibilité de la saisie, et romantise cet impossible-là. Le « saisisseur » se dessaisit, laisse couler son œuvre sous lui, accepte que *La Comédie humaine* fuie, et que la société qu'elle représente devienne à certains égards opaque : « Il y a toujours du monde à côté. » (VI, 392)

Mais sa vraie victoire est peut-être dans cette perte-là : dans la collusion secrète qui s'organise alors entre deux désordres qui ont leur beauté, entre deux entropies qui se ressemblent : celle du siècle et celle de l'œuvre ⁶⁴.

(Université Paris 7)

62. Préface d'*Une fille d'Ève*, t. II, p. 265.

63. *Ibid.*

64. Ce que Balzac, après avoir avoué, par manière de provocation, bien sûr, sitôt reprise : « Il est historien voilà tout », nous dit lui-même en ces termes : « Il s'applaudit de la grandeur, de la variété, de la beauté, de la fécondité de son sujet, quelque déplorable que le fassent, socialement parlant la confusion des faits les plus opposés, l'abondance des matériaux, l'impétuosité du mouvement. Ce désordre est une source de beautés » (*ibid.*, p. 373).

Bibliographie

Généralités

- Bann (Stephen), *Clothing of Clio. A Study of the representation of history in the XIXth century Britain and France*, Cambridge, Cambridge U. P., 1984.
- Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989.
- Bertier de Sauvigny (Guillaume de), *La Restauration*, Flammarion, 1955.
- Bouchet (Thomas), *Le Roi et les barricades. Une histoire des 5 et 6 juin 1832*, Seli Arslan, 2001.
- Bourdé (Guy) et Martin (H), *Les Écoles historiques*, Seuil, collection « Points », 1983.
- Charle (Christophe), *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Seuil, 1991.
- Chevalier (Louis), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Plon, 1958.
- Daumard (Adeline), *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Sepven, 1963.
- Duby (Georges), *Histoire de la France urbaine*, Seuil, 1983, t. IV : *La ville de l'âge industriel*.
- Ehrard (Jean) et Palmade (Guy), *L'Histoire*, Colin, 1964.
- Furet (François), *L'Atelier de l'histoire*, Flammarion, collection « Champs », 1988.
- Gauchet (Marcel), *Philosophie des sciences historiques*, Lille, P.U.L., 1988.
- Gérard (Alice), *La Révolution française, mythes et interprétations*, Flammarion, collection « Questions d'histoire », 1970.
- Jardin (André) et Tudesq (André-Jean), *La France des notables, 1815-1848*, Seuil, 1973, *Nouvelle histoire de la France contemporaine*.
- Jullian (Camille), *Notes sur l'Histoire de France au XIX^e siècle*, Slatkine reprints, « Ressources », 1979.
- Lepenies (Wolf), *Les Trois Cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1990.
- Les Cahiers de Fontenay*, n° 44-45, décembre 1986, « Aspects du XIX^e siècle par lui-même ».
- Leterrier (Sophie-Anne), *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Belin, 1997.

- Moreau (Pierre), *L'Histoire en France au XIX^e siècle, état des travaux et esquisse d'un plan d'études*, Études françaises, 35^e cahier, Les Belles Lettres, 1935.
- Nora (Pierre) dir., *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1986.
- Pomian (Krzysztof), « Histoire et fiction », *Le Débat* 54, 1989 [repris dans *Sur l'histoire*, Gallimard, 1999].
- Reizov (Boris), *L'Historiographie romantique française 1815-1830*, éditions en langues étrangères, Moscou, s.d.
- Romantisme*, n° 28-29, 1980, « Mille huit cent trente » (Claude Duchet éd.), CDU-SEDES.
- Romantisme*, n° 40, 1983-2, « L'argent » (Adeline Daumard éd.) [en particulier les articles d'Adeline Daumard, « L'argent et le rang dans la société française du XIX^e siècle », et de Jean-Pierre Chaline, « Les bourgeois et l'argent : un exemple provincial au XIX^e siècle »], CDU-SEDES.
- Romantisme*, n° 70, 1990-4, « La noblesse » (Adeline Daumard et Max Milner éd.) [en particulier l'article de Claude-Isabelle Brelot, « De la représentation parisienne à la réalité provinciale » et celui de Suzanne Fiette, « Noblesse d'Ancien Régime et aristocratie moderne »], CDU-SEDES.
- Romantisme*, n° 104, 1999-2, « Penser avec l'histoire » (Paule Petitier éd.), SEDES.
- Romantisme*, n° 110, 2000-4, « De la représentation » (Michèle Riot-Sarcey éd.) [en particulier l'article d'Isabelle Tournier, « Le moment Barbier ou la « vérité » de Juillet »] SEDES.
- Rosanvallon (Pierre), *Le Moment Guizot*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.
- Vigier (Philippe), *Nouvelle Histoire de Paris. Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848)*, Association pour la publication d'une Histoire de Paris/BHVP, Diffusion Hachette, 1991.
- White (Hayden), *Metahistory. The historical imagination in the XIXth century Europe*, Baltimore, J. Hopkins U. P., 1973.

Balzac et l'Histoire ¹

- Alain, « La politique réelle », in Alain, *Avec Balzac*, Gallimard, 1937.
- Ambrière (Madeleine), « Balzac historien : théorie, pratique, enseignement de l'histoire », dans M. Ambrière, *Au soleil du romantisme*, PUF, 1998.
- Andréoli (Max), *Lectures et mythes. Les Chouans et Les Paysans d'Honoré de Balzac*, Champion, 1999.
- Balzac et la Révolution, AB 1990*. Articles de J. Tulard, T. Bodin, Patrick Berthier, N. Felkay, L. Chotard, A.-M. Meininger, W. Jung, N. Basset, A. Lorant, A. Lascar, J. Guichardet, M. Lichtlé, G. Gengembre, R.-A. Courteix, A. Vanoncini, N. Mozet, C. Nesci, R. Choller, L. Queffélec, E. Martonyi, D. Dupuis, M. Labouret, A. Michel, P. Métadier, M. Ménard, F. Schuerewegen, J. Frølich, S. Swahn, J.-H. Donnard, J. Meyer-Petit.

1. L'abréviation AB renvoie à *L'Année balzacienne*, revue annuelle, PUF.

- Balzac et la Révolution française*, catalogue de l'exposition de la Maison de Balzac, 13 octobre 1988-13 janvier 1989.
- Barbérís (Pierre), *Mythes balzaciens*, A. Colin, 1972.
- Barbérís (Pierre), « Roman historique et roman d'amour, lecture du *Dernier Chouan* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1975.
- Bernard (Claudie), « Balzac et le roman historique », *Poétique*, 71, Seuil, septembre 1987.
- Bordas (Éric), « Chronotopes balzaciens; Énonciation topographique de l'Histoire dans les *Contes drolatiques* », *Poétique*, 121, Seuil, février 2000.
- Butler (Ronnie), *Balzac and the French Revolution*, Londres et Canberra, Croom Helm, 1983.
- Castex (Pierre-Georges), « Le témoignage historique de Balzac », dans Pierre-Georges Castex, *Horizons romantiques*, José Corti, 1983.
- Cazauran Nicole, *Catherine de Médicis et son temps dans La Comédie humaine*, Droz, 1976.
- Chevalier (Louis), « *La Comédie humaine*, document d'histoire? », *Revue historique*, CCXXXII, 1964.
- Chevalier (Louis), préface aux *Paysans*, folio, 1975.
- Chollet (Roland), introduction aux *Cent Contes drolatiques*, *Bibliophiles de l'Originale*, t. 20, 1969.
- Courteix (René-Alexandre), *Balzac et la Révolution française*, PUF, 1997.
- Descotes (Maurice), *L'Image de Louis XVIII dans La Comédie humaine*, *Archives des lettres modernes*, 260, Minard, 1994.
- Dimier (L.), « Balzac », in L. Dimier, *Les Maîtres de la contre-révolution au dix-neuvième siècle* [Leçons données à l'Institut d'Action Française, chaire Rivarol, février-juin 1906], Librairie des Saints-Pères, 1907.
- Duchet (Claude), « La mise en texte du social », in C. Duchet (éd.), *Balzac et La Peau de chagrin*, SEDES-CDU, 1979.
- Dufour (Philippe), « Réalisme et Histoire », dans P. Dufour, *Le Réalisme*, PUF, 1998.
- Frappier-Mazur (Lucienne), « Le discours du pouvoir dans *Le Cousin Pons* », in Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (éd.), *Balzac et Les Parents pauvres*, SEDES-CDU, 1981.
- Gengembre (Gérard), « Un roman historique », dans G. Gengembre, *Balzac*, Le Lys dans la vallée, PUF, 1994.
- Guichardet (Jeannine), « Une étrange gestion du passé: *L'Envers de l'histoire contemporaine* », dans C. Duchet et I. Tournier (éd.), *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- Guyon (Bernard), *La Pensée politique et sociale de Balzac*, A. Colin, 1947 [rééd. 1967].

- Léonard (Martine), « Louis XVIII, personnage de *La Comédie humaine* ? » dans Paul Perron, Roland Le Huenen et Stéphane Vachon (éd.), *Itinéraires du XIX^e siècle*, Centre d'études romantiques Joseph Sablé, Toronto, 1996.
- Le Roy Ladurie (Emmanuel), « *Le Médecin de campagne*: technologie douce et folklore rural », préface au *Médecin de campagne*, Folio, 1974.
- Lukács (Georg), *Balzac et le réalisme français*, traduction de P. Laveau, Maspero, 1967 [rééd. 1999, avec préface de G. Gengembre].
- Macherey (Pierre), « Histoire et roman dans *Les Paysans* de Balzac », dans C. Duchet (éd.), *Sociocritique*, Nathan, 1979.
- Michel (Arlette), « Une femme devant l'Histoire: Laurence de Cinq-Cygne ou la fidélité », *AB* 1977.
- Mozet (Nicole), « Le réalisme balzacien selon Pierre Barbéris », *Littérature*, 22, Larousse, mai 1976.
- Mustière (Philippe), « La mise en fiction de l'histoire dans *Béatrix*. Propositions et hypothèse de travail », *AB* 1981.
- Nesci (Catherine), « Balzac et l'incontinence de l'histoire: à propos des *Contes drolatiques* », *French Forum*, september 1988.
- Petitier (Paule), « Le récit Janus. Histoire romantique et roman balzacien », dans Stéphane Vachon (éd.), *Balzac. Une poétique du roman*, Montréal, XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- Petrey (Sandy), *Realism and Revolution. Balzac, Stendhal, Zola and the performance of history*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.
- Pradalié (Gorges), *Balzac historien*, PUF, 1965.
- Robert (Hervé), « Louis-Philippe dans l'œuvre d'Honoré de Balzac », *AB* 1998.
- Rosen (Elisheva), « Une vision en creux de l'histoire: l'enfance dans *Le Lys dans la vallée* », dans José-Luis Diaz (éd.), *Balzac, « Le Lys dans la vallée »*, SEDES, 1993.
- Schuerewegen (Franc), « *Un épisode sous la terreur*: une lecture expiatoire », *AB* 1985.
- Vanoncini (André), « Balzac, Tocqueville, Michelet: du roman à l'histoire », dans Raymond Mahieu et F. Schuerewegen (éd.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, SEDES, 1998.
- Vigier (Philippe), « Balzac et les historiens », *Le Courrier balzacien*, 33, 1988-4.

CINQUANTE ans après les travaux fondateurs de Louis Chevalier, *Balzac dans l'Histoire* nous conduit au cœur des questions les plus actuelles sur la compréhension du contemporain. Réunissant historiens et littéraires autour du texte balzacien, ce volume se propose d'explorer le croisement des outils méthodologiques au début du XIX^e siècle, à la recherche déjà d'une nouvelle histoire, celle des *mœurs*. Mais parallèlement, le roman balzacien ne cesse d'élaborer une réflexion sur la violence et la crise : l'insurrection, la chouannerie, le pouvoir, le souvenir, la vengeance et l'oubli, parfois plus brutal que la mort. La langue elle-même ne sort pas indemne de la rupture révolutionnaire qui a mis l'histoire en mouvement. Comme toute la génération romantique, mais avec plus de force que beaucoup d'autres, Balzac s'est demandé comment penser le temps, le passage, le devenir (à défaut du progrès), l'ancien et le nouveau, la répétition et l'irréversibilité, la filiation problématique entre générations, l'hétérogénéité du présent en train de se faire.

Ce volume est le cinquième de la « Collection du Bicentenaire » qui, sous le patronage du Groupe International de Recherches Balzaciennes et sous la direction de Nicole Mozet, accompagne les commémorations de la naissance et de la mort de Balzac.



9 782718 196039

