

Balzac matérialiste, philosophe-blogueur¹

« Quand est-ce qu'on écrira les faits au point de vue *d'une blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit d'en haut ? »

(Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet », 7 octobre 1852).

« Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière » »

(Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, 1874).

De la philosophie fantasmée à l'œuvre réelle

Balzac, on le sait, s'est toujours voulu l'auteur génialement précoce d'un *Traité de la Volonté* écrit dès l'adolescence puis égaré. Il évoque le mystérieux manuscrit dans les fictions de *La Peau de chagrin* et de *Louis Lambert* ; il le signale dans sa correspondance ; comme il l'avait déjà fait lui-même dans *Louis Lambert*, il charge même Félix Davin, signataire en 1835 de l'introduction des *Études philosophiques*, d'invoquer le témoignage de son condisciple Barchou de Penhoën, pour accréditer l'idée que, chez Balzac, la philosophie et la science auraient précédé la littérature et, pour ainsi dire, lui auraient préparé la voie :

Cette pente de son esprit est une prédilection. Si Louis Lambert est mort, il lui reste de Vendôme un autre camarade, également adonné aux études philosophiques, M. Barchou de Penhoën, auquel nous devons déjà de beaux travaux sur Fichte, sur M. Ballanche, et qui pourrait attester au besoin combien fut précoce chez M. de Balzac le germe du système physiologique autour duquel voltige encore sa pensée, mais où viennent se rattacher par essaims les conceptions qui peuvent paraître isolées. (p. 206)²

Il importe peu de savoir si ce *Traité* a vraiment existé ou s'il s'agit d'une mystification auctoriale. Je serais d'ailleurs tenté de penser que Balzac n'a sans doute pas écrit d'ouvrage en forme sur la volonté (alors qu'on dispose de plusieurs autres ébauches d'essais philosophiques), mais qu'il y a tellement rêvé qu'il a fini, au fil des récits autobiographiques, par y croire à moitié (ou même davantage) et par lui donner une sorte de réalité rétrospective :

¹ Cette contribution reprend et prolonge la réflexion que je poursuis sur le lien qui réunit chez Balzac la pensée théorique et la création littéraire. Pour sa pleine intelligibilité, je me permets donc de renvoyer une fois pour toutes aux étapes précédentes : « "Cet X est la parole" : la littérature, ou la science mathématique de l'homme », in José-Luis Diaz et Isabelle Tournier (éd.), *Penser avec Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003, p. 107-121 ; « Balzac avant *La Comédie humaine*. Du philosophe fictif au romancier du réel », in Roland Le Huenen, Andrew Oliver (éd.), *Paratextes balzaciens*. *La Comédie humaine en ses marges*, Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2007, p. 193-204 ; « "la loi de l'écrivain", selon Balzac : *res litteraria sive res publica* », in Boris Lyon-Caen et Marie-Ève Thérenty (éd.), *Balzac et le politique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2007, p. 217-227.

² Toutes les préfaces citées ici le sont d'après le tome XI (Œuvres ébauchées, II – Préfaces) de l'édition de *La Comédie humaine*, édité en 1959 par Roger Pierrot dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard). Pour alléger le texte, les numéros de pages seront désormais donnés entre parenthèses à la suite des citations.

nous aurions donc affaire ici, pour l'écrivain et l'œuvre en devenir, à un fantasme structurant, comme chacun de nous s'en construit à partir des souvenirs déformés, partiels ou grossis de son propre passé. En l'occurrence, ce fantasme est à double facette. Tout d'abord, il laisse entendre que le romancier Balzac ne serait que l'avatar du philosophe qu'il aurait dû et voulu être : cette filiation revendiquée (entre spéculation et théorique et fiction narrative) cautionne par avance le sérieux de l'entreprise intellectuelle poursuivie de roman en roman. Mais, de surcroît, cette philosophie imaginaire n'est pas n'importe quelle philosophie : elle est, comme le revendique Balzac, une théorie de la « volonté », considérée comme l'énergie psychique qui permet à l'homme de se mettre en communication et en interaction à la fois avec la force d'apparence immatérielle qui anime et régit la sphère spirituelle et avec les flux énergétiques qui meuvent l'univers matériel. Selon Balzac, tous les phénomènes réels doivent s'expliquer par l'action d'une énergie unique dans sa nature mais multiple dans ses manifestations concrètes.

Il est inutile de souligner ce qu'une telle conception, résumée en ces termes généraux, a de profondément banal pour l'époque¹ : c'est peut-être pourquoi, à l'exception des formules volontairement obscures qui concluent *Louis Lambert*, Balzac ne s'est pas préoccupé de lui donner une forme aboutie et explicite. Tout le romantisme français – de Mme de Staël aux symbolistes, si l'on admet cette périodisation large – peut se résumer à la volonté continuelle (et continuellement renouvelée dans ses effets et dans ses formules) de concilier l'idéalisme et le matérialisme. Le premier est l'héritage de la métaphysique platonicienne et, plus directement, de la tradition religieuse ; le deuxième résulte à la fois du développement de l'esprit scientifique au temps des Lumières et du nouveau rapport à l'Histoire et aux réalités sociales qui s'établit après la Révolution. Balzac prendra d'ailleurs soin, au moins à partir des années 1830, de revendiquer l'héritage de la tradition illuministe qui, dans le sillage du pasteur Böhme, de Swedenborg ou du français Saint-Martin, postule aussi – mais dans une perspective conciliable avec la mystique chrétienne – l'unité fondamentale de l'Être. Cependant, même traduite en des termes mystiques, l'assimilation de la matérialité et de la spiritualité aboutit toujours à annexer la deuxième à la première et non l'inverse, en donnant à penser que les phénomènes spirituels sont explicables en termes naturels et scientifiques – « physiologiques », dira Félix Davin en 1835.

On peut donc tenir pour acquis que, malgré les fluctuations idéologiques qu'elle connaîtra sous la monarchie de Juillet (lorsque Balzac décide de prendre parti pour les légitimistes), la doctrine balzacienne est parfaitement cohérente et s'inscrit dans le courant de pensée antispiritualiste et matérialiste qui, malgré des îlots de réaction et la très forte persistance d'une sensibilité religieuse diffuse et polymorphe, domine la vie intellectuelle française depuis la Révolution. Rien, même chez le Balzac le plus réactionnaire, ne vient sérieusement contredire cette protestation de matérialisme qu'on trouve, dès 1819, dans son projet de *Discours de l'immortalité de l'âme* :

L'âme doit avoir une substance et cependant l'on n'a jamais réfléchi sur ce singulier assemblage d'idées : *substance immatérielle*. Que les philosophes qui l'ont inventé m'expliquent ce que c'est car qui dit substance dit matière. Or qu'est-ce qu'une substance sans matière ?²

¹ Pour mettre en perspective cette réflexion psychologique encore à mi-chemin entre la philosophie et la physiologie, voir notamment : Jean-François Brausstein, *Broussais et le matérialisme. Médecine et philosophie au XIX^e siècle*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986 ; Jacqueline Carroy, Annick Ohayon et Régine Plas, *Histoire de la psychologie en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2006 ; Régine Plas, *Naissance d'une science humaine : la psychologie, les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Paris, PUR, 2000.

² Honoré de Balzac, *Discours de l'immortalité de l'âme*, dans *Œuvres diverses*, t. 1, P.-G. Castex dir., Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1990, p. 542.

Les *Études philosophiques* s'emploieront seulement à définir en des termes scientifiquement recevables (nous dirions plutôt, aujourd'hui, pseudo-scientifiques) cette matérialité paradoxalement immatérielle de l'esprit, que le Poe de la *Révélation magnétique*, traduite par Baudelaire le 15 juillet 1848 dans la revue bien nommée *La Liberté de penser*, appellera de la « matière imparticulée ». Dans l'introduction qu'il place en tête de sa traduction, Baudelaire fait d'ailleurs lui-même le lien entre Poe et Balzac, deux auteurs dont il caractérise la philosophie par un « mixte » étrange de surnaturalisme et de naturalisme :

Dans les œuvres de plusieurs d'entre eux [de grands romanciers], on voit la préoccupation d'un perpétuel surnaturalisme. Cela tient, comme je l'ai dit, à cet esprit primitif de *chercherie*, qu'on me pardonne le barbarisme, à cet esprit inquisitorial, esprit de juge d'instruction, qui a peut-être ses racines dans les plus lointaines impressions de l'enfance. D'autres, naturalistes enragés, examinent l'âme à la loupe, comme les médecins le corps, et tuent leurs yeux à trouver le ressort. D'autres, d'un genre mixte, cherchent à fondre ces deux systèmes dans une mystérieuse unité. Unité de l'animal, unité de fluide, unité de la matière première, toutes ces théories récentes sont quelquefois tombées par un accident singulier dans la tête des poètes, en même temps que dans les têtes savantes. Ainsi, pour en finir, il vient toujours un moment où les romanciers de l'espèce de ceux dont je parlais deviennent pour ainsi dire jaloux des philosophes, et ils donnent alors, eux aussi, leur système de constitution naturelle, quelquefois même avec une certaine immodestie qui a son charme et sa naïveté. On connaît Séraphîtüs, Louis Lambert, et une foule de passages d'autres livres, où Balzac, ce grand esprit dévoré du légitime orgueil encyclopédique, a essayé de fondre en un système unitaire et définitif différentes idées tirées de Swedenborg, Mesmer, Marat, Goethe et Geoffroy Saint-Hilaire.¹

A priori, le matérialisme balzacien n'a donc aucun rapport avec le matérialisme historique, dont la critique marxiste, dans le droit fil des premières appréciations de Marx et d'Engels, a trouvé les indices dans *La Comédie humaine* ; il s'agit à strictement parler d'une ontologie matérialiste, s'inscrivant dans une longue tradition philosophique dont il faut rechercher les prémices dans le matérialisme antique de Démocrite, d'Épicure, ou de Lucrèce. Mais, à bien des égards, il est aussi aux antipodes du sensualisme condillacien et de la science des Idéologues, dont la préoccupation première était de couper définitivement les ponts avec la métaphysique abstraite et d'interdire toute possibilité de dérive religieuse ou simplement spiritualiste. Au contraire, le matérialisme synthétique de Balzac a l'ambition de démontrer que le monde matériel est lui-même animé d'une activité d'apparence immatérielle, que la vie tout entière n'est rien d'autre que le mouvement suscité par les échanges incessants entre le monde des réalités matérielles et la sphère des idées : comme le Dumas de *Cagliostro*, le Baudelaire nettement plus ironiste des *Fleurs du Mal* et le Rimbaud franchement provocateur d'*Une saison en enfer*, Balzac appartient au cercle des grands alchimistes romantiques, capables de transgresser les lois fixées par la nature ou le dogme religieux. En fait, s'il fallait inscrire la pensée de Balzac dans un corps de doctrine constitué, on pourrait dire qu'elle appartient à la vaste nébuleuse du vitalisme scientifique qui, depuis la Renaissance et de façon particulièrement insistante à partir du XVIII^e siècle, a essayé de donner un contenu positif à la vague notion d'énergie vitale mais que les progrès de la science et de la médecine, au XIX^e siècle, ont très vite frappé d'obsolescence et renvoyé à l'enfer des conceptions préscientifiques.

Mais l'essentiel est ailleurs. Balzac se pense en réalité comme un Rabelais inversé. Dans l'image que s'en fait le XIX^e siècle et qu'énonce à son tour Philarète Chasles dans son Introduction aux *Romans et contes philosophiques* (1831), Rabelais est celui qui, dans un univers envahi par le symbolisme religieux et littéralement dématérialisé par l'excès de spiritualisme, avait rappelé l'énergie propre des corps et de la matière vivante :

¹ Charles Baudelaire, « Présentation de *Révélation magnétique* », in *Œuvres complètes*, t. 2, C. Pichois éd., Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1976, p. 248.

Rabelais, dans un autre temps, avait vu l'étrange effet de la pensée religieuse, qui, à force de pénétrer la société, achevait de la dissoudre. L'âme, divinisée par le christianisme, avait tout envahi. Le spiritualisme effaçait la matière. Le symbole, l'idéalisation régnaient sans partage ; pour un symbole, l'Occident s'était rué sur l'Orient. Il dominait la poésie qu'il réduisait à l'état de fantôme, en multipliant les personnifications allégoriques, en bannissant de son domaine les êtres vivants, la chair et le sang humains. Rabelais s'arma d'un symbole pour faire la guerre au symbole. [...] voici l'ère de Gargantua. On boit plus sec, on mange sans perdre l'appétit : l'élément physique de l'homme se trouve déifié par cette ironie matérialiste, qui semble une prédiction du dix-huitième siècle, et un oracle des destinées futures auxquelles le monde est réservé. (p. 182-183)

Mais la roue a tourné : le sensualisme matérialiste est devenu la norme et, selon Balzac, a totalement mécanisé la représentation du monde. Il faut donc, à rebours, non plus intimer à l'esprit de faire place à la matière, mais réinsuffler de la vie au plan des réalités sensibles. Toujours selon Philarette Chasles, évidemment inspiré par Balzac : « L'ère de Rabelais a expiré. Celle qu'il annonçait parcourt son cycle et l'accomplit. Ce ne sont plus les ravages de la pensée idéaliste, mais ceux du sensualisme analytique, que le conteur philosophe peut retracer aujourd'hui » (*ibid.*). Comprenons bien : Balzac entend camper exactement sur la même position que Rabelais, l'un comme l'autre postulent l'indissociabilité de l'esprit et de la matière, mais ils sont amenés à affirmer ce principe dans des contextes idéologiques et culturels radicalement opposés. Notons d'ailleurs que Hugo ne dit rien non plus de bien différent, dans la Préface de *Cromwell* (1827) : c'est la première des convergences que, au cours de cette étude, j'aurai à relever entre les deux géants du romantisme français.

On comprend aussi, du même coup, la force de séduction fantasmagorique qu'une telle conception a pu avoir sur le jeune Balzac. Si la matière et la pensée ne sont qu'une seule et même substance sous deux formes différentes, si l'idée abstraite découle elle-même de l'action volontaire de l'esprit et de la dépense psychique qu'elle implique, le génie n'est finalement rien d'autre qu'une extraordinaire concentration d'énergie vitale, l'application intensive et déterminée du maximum de force brute au but qu'on s'est fixé, l'usage virtuellement illimité de la volonté de puissance. Selon cette sorte de thermodynamique intellectuelle que bricole Balzac, bien avant Nietzsche auquel on rapporte paresseusement l'exaltation de la volonté commune à tout le romantisme, il en découle une loi miraculeuse pour tous les apprentis artistes : énergie = génie – puisque les artistes, selon la définition passablement obscure qu'en donne le même Balzac dans une autre esquisse philosophique de ses débuts, ont pour caractéristique générale d'« appliqu[er] la pensée à une production nouvelle des forces humaines, à une combinaison neuve des éléments de la nature ou physique ou morale¹ ». On imagine sans peine le surcroît de courage et d'espérance consolatrice qu'Honoré, s'acharnant en 1819 à sa tâche littéraire dans sa chambre de la rue Lesdiguières (donc au moment même où se cristallisent ses conceptions philosophiques), pouvait tirer de la certitude que son génie (et la gloire en découlant) serait, au bout du compte, proportionnel à l'énergie déployée pour parvenir. Je ferais même volontiers l'hypothèse que la doctrine matérialiste de Balzac tout entière découle de ce premier tête-à-tête avec lui-même et offre une version théorique et sublime de la conviction (ou, du moins, de la volonté forcenée) de sa réussite à venir : c'est d'ailleurs pourquoi, au fil de l'œuvre, les excursus philosophiques avoisinent toujours les évocations autobiographiques – puisque, secrètement, leur objet est le même.

Quoi qu'il en soit, il est incontestable que l'équivalence matérialiste que Balzac établit entre la dépense énergétique et la pensée est la clé de voûte de l'ensemble du système balzacien, tous aspects confondus. Comme on vient de le voir, elle résume sa pensée

¹ Honoré de Balzac, « Des artistes », in *Œuvres diverses*, t. 1, *op. cit.*, p. 708.

philosophique, abondamment développée et illustrée dans les *Études philosophiques*, deuxième partie de *La Comédie humaine*. Elle explique aussi, avec d'autres circonstances personnelles et contextuelles, son adhésion logique à la doctrine politique du parti légitimiste (le retour à une monarchie catholique). En effet, dans la mesure où la pensée est consommatrice d'énergie vitale, elle est littéralement suicidaire : plus l'homme pense fort et intensément, plus il dépense sa source de vie – c'est l'histoire de Raphaël dans *La Peau de chagrin*. Or, l'individualisme qui fonde les sociétés modernes repose sur le déchaînement des ambitions particulières, donc sur un gaspillage destructeur des ressources énergétiques collectives. L'unique issue intellectuellement recevable – dans le cadre de ce schéma explicatif, bien entendu – est que tous les individus, pour sauvegarder la société, renoncent à l'exercice individuel de leur volonté et s'en remettent à un ordre autoritaire, que le catholicisme adossé à la royauté est seul capable d'imposer : en somme, le légitimisme est à la politique balzacienne ce que le développement durable représente pour l'écologie contemporaine, une stratégie raisonnée d'économie énergétique.

Surtout, le matérialisme synthétique est le socle de la poétique de Balzac, dont toutes les œuvres ne cessent, sous les formes les plus diverses, de revenir sur cette réunion et cette confrontation ontologiques de la matière et de la volonté (définie comme pensée en action). Cette volonté peut être d'ordre intellectuel, sentimental, criminel, économique, politique, littéraire – ou tout cela à la fois – ; mais il s'agit toujours, à longueur de roman ou de nouvelle, de raconter la mise en branle des énergies individuelles, avec son lot de victoires, de froissements réciproques et de destructions collatérales. Baudelaire, sans nul doute le plus balzacien de tous les poètes du XIX^e siècle, le notait dès 1859 :

Si Balzac a fait de ce genre roturier [le roman de mœurs] une chose admirable, toujours curieuse et souvent sublime, c'est parce qu'il y a jeté tout son être. J'ai mainte fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves [...] Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même.¹

Mais Baudelaire saute les transitions, en mettant directement en relation Balzac et ses personnages : il serait plus juste de dire que chaque personnage, au niveau qui est le sien, incarne la doctrine de la Volonté, qui est elle-même la projection théorique et fantasmatique de l'idiosyncrasie balzacienne. L'attelage conceptuel que constitue le couple de l'esprit et de la matière est aussi l'élément fondamental qui structure, à tous les niveaux, l'architecture globale de l'œuvre : aux *Contes drolatiques* l'engloutissement jubilatoire dans la matière physique, toute vibrante de l'énergie heureuse des corps désirants, à *La Comédie humaine* « la peinture de l'idée » (p. 372). Puis, dans le cadre même de *La Comédie humaine*, aux *Études de mœurs* l'analyse des « effets » concrets de la vie sociale, aux *Études philosophiques* et aux *Études analytiques* la recherche respective des « causes » et des « principes² » ; aux *Études de mœurs* les « individualités typisées », aux *Études philosophiques* les « types individualisés³ ». Si l'on devine qu'il revient aux premières l'exploration des réalités particulières, aux

¹ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, C. Pichois éd., t. 2, *op. cit.*, p. 120.

² On retrouve notamment cette distinction balzacienne entre les « effets », les « causes » et les « principes » dans l'introduction de Félix Davin aux *Études de mœurs au XIX^e siècle (La Comédie humaine)*, t. XI, *op. cit.*, p. 222.

³ Cette autre distinction est cette fois tirée de l'Introduction du même Félix Davin aux *Études philosophiques (La Comédie humaine)*, t. XI, *op. cit.*, p. 213). Elle avait déjà été utilisée et commentée dans la lettre à Ève Hanska du 22 novembre 1834 : « Aussi, dans les *Études de mœurs* sont les *individualités* typisées ; dans les *Études philosophiques* sont les *types* individualisés. Ainsi, partout j'aurai donné la vie – au type, en l'individualisant, à l'individu en le typisant. J'aurai donné de la pensée au fragment, j'aurai donné à la pensée la vie de l'individu. » (*Lettres à madame Hanska*, R. Pierrot éd., Paris, Laffont, coll. « Bouquins », t. 1, 1990, p. 204).

deuxièmes la recherche d'explications plus abstraites, il faut bien avouer qu'il est bien difficile de repérer, dans l'examen concret des textes, ce qui peut distinguer une « individualité typisée » d'un « type individualisé » – sinon, précisément, leur appartenance à l'une ou l'autre des deux sections principales de *La Comédie humaine*. De même, on sait que Balzac renonce, dès l'achèvement du troisième dixain des *Contes drolatiques*, à poursuivre ce qui aurait dû être, en marge de *La Comédie humaine*, « l'immense arabesque des *Cent Contes drolatiques* » évoquée dans la lettre à madame Hanska du 22 novembre 1834¹ et que, venant après des *Études philosophiques* incapables de faire réellement pendant à la masse envahissante des *Études de mœurs*, les *Études analytiques* sont elles-mêmes à peu près réduites à rien. Mais les échecs successifs de ces efforts architecturaux étaient prévisibles et, d'une certaine manière, salutaires : en distinguant, artificiellement et à des fins essentiellement démonstratives, les deux sphères du concret et de l'abstrait, de l'analytique et du synthétique, du corporel et du spirituel, Balzac ne cessait de dissocier ce que, en vérité, tout le mouvement de l'œuvre tendait à réunir et à en confondre en un mixte indissoluble. Et c'est bien, comme nous allons le voir, parce que ce mixte de la vie réelle était absolument indissoluble qu'il ne pouvait et ne devait être dépeint que grâce au moule du roman, tel qu'inventé et remanié par Balzac lui-même, d'œuvre en œuvre.

Le roman moderne, ou le matérialisme fait littérature

Pour comprendre ce matérialisme spiritualiste décidément bien hétérodoxe ainsi que ses implications littéraires, il faut en effet revenir à l'omniprésente obsession balzacienne du mixte entre le corps et l'esprit (qu'il est d'ailleurs loisible de rapprocher du rapport que Balzac entretient lui-même avec son propre corps, avec cette corporéité puissante, massive et volontaire qu'il met si souvent en scène dans ses fictions) et repartir de *Louis Lambert*, qui est son grand roman philosophique. Il y explique, en particulier, que l'intelligence humaine est de trois ordres : « instinctive », si elle se contente de l'appréhension sensible du monde naturel ; « abstractive », si elle se hisse à la compréhension des principes abstraits qui régissent l'organisation sociale ; « spécialiste », lorsqu'elle est apte « à voir les choses du monde matériel aussi bien que du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles² » : au passage, cette tripartition a une parenté indéniable, quoique imparfaite, avec les trois étages de *La Comédie humaine*. Or, on attendrait du génie qu'il corresponde au niveau supérieur de la « spécialité ». Il n'en est rien : les hommes de génie, se situant à l'intersection de deux ordres, sont les « êtres chez lesquels les divers attributs des deux règnes se confondent et produisent des mixtes » ; les génies inférieurs se trouvent à l'intersection de l'instinctif et de l'abstractif, les génies supérieurs à celle de l'abstractif et de la spécialité.

En outre, seuls les hommes, parmi les êtres vivants, sont capables de se situer à l'intersection des univers matériels et spirituels, donc de se comporter comme des êtres de pensée et de volonté, parce qu'il dispose d'un « X », d'un pouvoir spécifique qui leur permet de passer continuellement d'un plan à l'autre et, par conséquent, de produire du mixte : « *Cet X est la PAROLE, dont la communication brûle et dévore ceux qui ne sont pas préparés à la recevoir*³ ». Il découle de cette intuition deux conséquences capitales. D'une part, le génie humain, qui doit s'analyser selon Balzac en termes de mixité, n'est pas lié à sa faculté d'entendement mais, plus spécifiquement, à sa capacité de parole, qui est davantage que le mode d'expression de la pensée : en conséquence, le génie est un privilège d'écrivain, et non

¹ *Ibid.*, p. 205.

² Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, dans *La Comédie humaine*, t. XI, *op. cit.*, p. 691.

³ *Ibid.*, p. 686.

de philosophe ou de penseur¹. D'autre part, le type de littérature le plus apte au génie est celui qui se révèle le mieux capable de produire du mixte, de se situer au confluent des deux ordres de réalités, matérielles et spirituelles : or, c'est exactement dans cet entre-deux improbable que vient se loger le roman balzacien, dont je commencerai à esquisser les contours extérieurs en examinant les deux principaux *leitmotiv* qui reviennent inlassablement dans le discours critique, théorique ou préfaciel de Balzac.

Le premier porte sur la supériorité (malheureusement incomprise) des œuvres mixtes, qui ne s'enferment pas dans le cercle confortable de l'abstraction philosophique mais prennent le risque de parler à l'imagination ou de rencontrer le réel. Voici, parmi beaucoup d'autres et par ordre chronologique, quelques spécimens de ce *leitmotiv*. En 1831, introduisant les *Romans et contes philosophiques*, Philarète Chasles présente déjà Balzac à la fois comme « un conteur, un amuseur de gens qui prend pour base la criminalité secrète, le marasme et l'ennui de son époque ; un homme de pensée et de philosophie, qui s'attache à peindre la désorganisation produite par la pensée » (p. 182). En 1832, c'est Balzac lui-même qui félicite Charles Nodier de savoir concilier les plus hautes réflexions sur la palingénésie à sa « rêverie délicieuse » de poète, avant de s'en prendre en son nom propre à « la pédantesque infirmité des jugements par lesquels les contemporains parquent les écrivains dans une spécialité, lui dénie les connaissances auxquelles il s'est adonné amoureux, et, pesant sa pensée inconnue du même poids dont ils se servent pour estimer sa vie extérieure, veulent lui conformer l'âme à ses goûts apparents, à ses fantaisies d'artiste, lui refusant d'être complice de ses écrits [...]»² En 1835, Félix Davin assure au lecteur des *Études de mœurs au XIX^e siècle* qu'il trouvera à la fois que « M. de Balzac excelle en tout, et il le devait, puisqu'il voulait peindre les maisons et les intérieurs, les portraits et le costume, les replis du cœur et les aberrations de l'esprit, la science et le mysticisme, l'homme dans ses rapports avec les choses et la nature » (p. 237). En 1840, Balzac publie dans la *Revue parisienne* des « Études sur M. Beyle », qui lui permettent d'opposer à la « littérature des images » (Hugo) et à la « littérature des idées » (Stendhal) l'école de « l'Éclectisme littéraire », à laquelle on n'a aucune peine à l'identifier : « Cette école [...] demande une représentation du monde comme il est : les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie.³ » Les mêmes formules se retrouveront d'ailleurs presque exactement dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* de 1842 : « Comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images ?⁴ »

Le deuxième *leitmotiv* est l'argument que, de préface en préface, Balzac ou ses porte-parole opposent inlassablement à ceux qui pointent les imperfections des ouvrages publiés : il n'y a aucun sens à porter des jugements sur des publications ponctuelles puisque celles-ci ne font que baliser le travail acharné d'écriture et de réécriture qu'accomplit continuellement Balzac et qu'on ne pourra apprécier qu'à son terme, lorsque l'idée d'œuvre que l'auteur porte en lui se manifesterà dans sa plénitude réelle, grâce à l'achèvement ultime de *La Comédie humaine*. À ses détracteurs, Balzac réplique par de multiples variations sur le thème : il travaille et progresse. Par exemple, en 1835, grâce au truchement de Félix Davin :

¹ Nous sommes ici dans la droite ligne de la conception staélienne de la littérature : sur cette conception, voir en particulier *L'Éloquence de la pensée*, L. Guellec dir., *Romantisme*, 2009-2, n° 144.

² Honoré de Balzac, « Lettre à Charles Nodier sur un article intitulé "De la palingénésie humaine et de la résurrection" », dans *Œuvres diverses*, t. 2, P.-G. Castex, R. Chollet et R. Guise éd., Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1996, p. 1204.

³ Honoré de Balzac, « Études sur M. Beyle », in *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 196-197.

⁴ Honoré de Balzac, « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, in *La Comédie humaine*, t. 1, P.-G. Castex éd., Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1976, p. 10.

Si l'on trouve çà et là quelques taches, une description un peu longue, une analyse un peu minutieuse, une réflexion refroidissante, un coloris trop vermillonné, des préparations trop coquettes, quelques répétitions de mots, quelques périodes verbeuses qui échappent à la luxuriante nature de l'auteur, doit-on lui en faire un bien grand crime ? Pour les voir disparaître, ne doit-on pas attendre la fin de l'édifice ? Alors, certes, le terrain se nettoiera. Quel architecte n'a ses trous de boulines à combler, son dernier grattage à faire ? » (p. 212).

Même métaphore architecturale en 1837, cette fois sous la plume de Balzac, dans la Préface de la première partie d'*Illusions perdues* : « Ne peut-il avancer pied à pied dans son œuvre, sans être tenu d'expliquer, à chaque nouveau pas, que le nouvel ouvrage est une pierre de l'édifice, et que toutes les pierres doivent se tenir et former un jour un vaste édifice ? » (p. 332). De nouveau en 1839, cette fois dans 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 chantier » (p. 371).

Or, même si les apparences sont trompeuses, la naïveté même de l'argument et sa répétition lassante prouvent qu'il signifie bien plus, aux yeux de Balzac, qu'une fin de non-recevoir ou que le renvoi *sine die* du jugement littéraire. Si le critique ne peut ni ne doit évaluer aucun roman particulier en fonction de l'idée synthétique ou de la thèse dont ce dernier est censé être l'illustration fictionnelle (or, un tel interdit est évidemment exorbitant), c'est que, selon Balzac, cette idée n'est pas dissociable du processus concret et continu de production, du perpétuel corps à corps du galérien des lettres à la fois avec les difficultés de l'écriture et les contraintes éditoriales, et que cette fusion de l'idée et de la forme matérielle qui doit la manifester est précisément la marque des grandes œuvres, comme Balzac le suggère, cette fois en 1840, dans la Préface de *Pierrette* :

Ne devrait-on pas attendre, en bonne conscience, qu'un auteur ait déclaré son œuvre finie, avant de la critiquer ? Avant de dire s'il a ou n'a pas une pensée d'avenir, ou philosophique, ne devrait-on pas chercher s'il a voulu, s'il a dû avoir une pensée ? Sa pensée sera la pensée même de ce grand tout qui se meut autour de vous, s'il a eu le bonheur, le hasard, le je ne sais quoi, de le peindre entièrement et fidèlement. Dans certaines peintures, il est impossible de séparer l'esprit de la forme » (p. 392).

Le génie balzacien consiste donc dans cette transmutation progressive de la masse scripturale en idée d'œuvre, dans cette spiritualisation de la matière textuelle que permet la prodigieuse énergie dépensée par l'écrivain et qui ne doit être jugée qu'à son terme. C'est encore Félix Davin qui le dit en 1835, à propos des *Études philosophiques* :

Aussi est-ce un phénomène curieux et digne d'observation que l'enfantement des Œuvres de M. de Balzac, ainsi que les développements inattendus qui les ont fécondées et les larges superpositions dont elles se sont accrues. L'histoire de la littérature offre assurément peu d'exemples de cette élaboration progressive d'une idée qui, d'abord indécise en apparence et formulée par de simples contes, a pris tout à coup une extension qui la place enfin au cœur de la plus haute philosophie. [...] une fois engagé, cet homme à la constante volonté duquel ceux qui le connaissent rendent un éclatant hommage, et qu'on estimera, certes, un jour autant que son talent, cet homme a toujours marché devant lui sans se souvenir le lendemain ni des efforts ni des fatigues de la veille. (p. 204-205)

Autrement dit encore, le matérialisme spiritualiste de Balzac est peut-être, avant toute chose, un matérialisme artistique, qui renvoie à la matérialité très concrète du labeur littéraire et à sa lente transfiguration en forme synthétique et en système esthétique. Et, pour alimenter ce processus alchimique, précise en 1838 la Préface de *La Femme supérieure*, l'écrivain-architecte peut faire flèche de tout bois, même des morceaux les plus accessoires et les moins nobles de sa

construction : « L'art se plie à tout, il se loge partout, il se blottit dans les angles, dans les culs de four, dans les segments de voûte ; il peut briller en toutes choses, quelque forme qu'on lui donne » (p. 358). Balzac, expliqué par l'indispensable Félix Davin, prend soin de prendre ses distances avec les écrivains à système, dont les œuvres se contentent d'appliquer un programme préconçu, et se déclare « complètement étranger à tout ce qui [est] coterie, convention, système » (p. 249). Car le système bien compris n'est pas un préalable pour la création, il est au contraire le point d'aboutissement pour l'écrivain qui parvient à faire corps lui-même avec son œuvre : « Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système » (p. 229).

Or, pour parvenir à ce mixte artistique de la matière et de l'esprit, l'époque moderne (post-révolutionnaire) est paradoxalement la plus adaptée, pour cette raison même qu'elle est désormais dominée par le matérialisme (compris cette fois au sens, commun pour l'époque, de goût excessif pour les biens matériels). Balzac, comme beaucoup de ses contemporains, est frappé (et accablé) par la disparition des grandes idéologies collectives, des symboles (religieux, politiques, sociaux) qui assuraient la cohésion du royaume sous l'Ancien Régime. Mais cette désymbolisation moderne a un grand avantage littéraire. Tant que ces symboles demeuraient légitimes et efficaces, l'écrivain (et, en particulier, le romancier) ne pouvait qu'en prendre acte, les reproduire dans ses fictions et broder autour quelques fantaisies divertissantes. Au contraire, le nivellement généralisé de toutes les conditions et l'égalitarisme institutionnalisé qui ne maintient plus entre les individus que l'inégalité économique l'obligent à rechercher derrière cette uniformité apparente les nuances de l'idée, à opérer cette double opération d'analyse du réel et de synthèse intellectuelle qui caractérise le projet balzacien, cette « peinture de l'idée » que, on l'a vu, évoque la Préface d'*Une fille d'Ève* :

Chez nous, autrefois, le roman rencontrait aussi des éléments fort simples et peu nombreux. [...] Autrefois tout était simplifié par les institutions monarchiques ; les caractères étaient tranchés : un bourgeois, marchand ou artisan, un noble entièrement libre, un paysan esclave, voilà l'ancienne société de l'Europe ; elle prêtait peu aux incidents du roman. Aussi voyez ce que fut le roman jusqu'au règne de Louis XV ! Aujourd'hui, l'Égalité produit en France des nuances infinies. [...] Les sociétés n'ont plus rien de pittoresque : il n'y a plus ni costumes, ni bannières ; il n'y a plus rien à conquérir, le champ social est à tous. Il n'y a plus d'originalité que dans les professions, de comique que dans les habitudes. La forme faisant défaut, il a fallu que la littérature se jetât dans la peinture de l'idée, et cherchât les émotions les plus délicates du cœur humain. (p. 372)

Notons d'abord que, si l'on sait que Balzac fut probablement, dès 1822, l'inventeur du mot de « modernité »¹, de telles réflexions prouvent qu'il y a bel et bien chez lui, au-delà du mot et quelques décennies avant Baudelaire, une théorie implicite de la modernité – et même, par différence avec les autres États européens, de la modernité propre à la société française parce que, grâce à la coupure révolutionnaire, « elle seule offre esprit et spontanéité dans les situations normales où chacun peut retrouver la pensée et sa nature » (*ibid.*). En outre, on voit clairement ici comment le matérialisme ontologique de Balzac, prolongé par un matérialisme esthétique (qui accorde au travail du matériau artistique la priorité sur l'idée de l'œuvre projetée), trouve un point d'appui et une justification dans la forme embryonnaire de matérialisme historique que révèle la réflexion balzacienne sur les classes sociales et à laquelle ont été si sensibles Marx et Engels. Et, au confluent de ces trois matérialismes, prend forme le réalisme de *La Comédie humaine*, que Balzac appelle « la peinture de l'idée » mais qu'on peut aussi bien nommer la « pensivité »² du roman moderne.

¹ Voir Stéphane Vachon, « Honoré de Balzac a inventé la modernité », in Roland Le Huenen et Andrew Oliver *Paratextes balzaciens. La Comédie humaine en ses marges, op. cit.*, p. 205-220.

² Ce sont Marie-Christine Bellosta et Myriam Roman qui, dans leur livre *Les Misérables, roman pensif* (Paris, Belin, 1995), ont le mieux explicité cette notion de pensivité (« Hugo parle bien du réel, mais aussi de l'au-delà du réel », p. 15). Mais elle avait déjà été employée en 1970 par Raymonde Debray-Genette, à propos de Balzac et du S/Z de Barthes (*Langue française*, n° 7, 1970, p. 123).

La poétique balzacienne du rire matérialiste

Reste la question la plus délicate, après le rappel des intentions préfacielles et des professions de foi littéraires : à quelle poétique concrète Balzac compte-t-il recourir pour parvenir à l'esthétique du mixte dont il rêve, pour mêler dans l'écriture de ses fictions l'analyse matérialiste du réel et l'esprit de synthèse philosophique ? Dans les années 1820 – lorsque Balzac débute encore –, deux écrivains que tout semble opposer coexistent encore en lui : d'un côté, l'apprenti philosophe, qui essaie (sans y parvenir) d'échafauder des systèmes métaphysiques à partir de lectures plus ou moins assimilées ; de l'autre, le romancier pour cabinets de lecture, qui, seul ou en collaboration mais toujours sous pseudonyme, compose des fictions mi-romanesques mi-parodiques, qui sont d'ailleurs souvent très drôles par leur esprit de dérision mais qui, du fait même de cette drôlerie, n'affichent aucune ambition intellectuelle ou artistique sérieusement assumée. Or, tout se passe comme si, à un moment donné, Balzac prenait conscience que ses deux faces d'écrivain *bifrons* ne devaient plus qu'en faire qu'une et qu'il revenait justement à cette écriture ironique d'opérer la fusion si désirée entre l'idéal et le réel.

En 1829 (soit l'année même où Balzac, publiant *Le Dernier Chouan*, signe pour la première fois de son vrai nom), ce cheminement littéraire aboutit à la *Physiologie du mariage*, où il ordonne à son lecteur dans une sorte de préface : « Dans presque tous les endroits du livre où la matière peut paraître sérieuse, et dans tous ceux où elle semble bouffonne, équivoquez ? » (p. 156) Et un rédacteur anonyme du *Mercure de France*, probablement Balzac lui-même, renchérit en 1830 : « [...] peu m'importe que ce soit un traité sérieux ou une débauche d'esprit. Il y a du vrai au milieu de l'exagération, de la profondeur sous le semblant de la légèreté, de la sagesse mélangée de folie, et de l'originalité d'exécution pour compenser le commun du sujet » (p. 157-158). Deux ans près la Préface de *Cromwell* (1827), où Hugo a déjà théorisé l'idée que le grotesque était seul capable d'exprimer la nature duelle de l'homme (à la fois spirituelle et corporelle), Balzac a son tour parie donc sur l'aptitude du rire à intégrer l'hétérogène et le complexe.

Or, sur le plan culturel, ces dernières années de la Restauration ont en effet été décisives : après une décennie où les historiens, les savants et les penseurs ont semblé investir le terrain littéraire et lui imposer le sérieux et la gravité, on a assisté à l'explosion d'une presse rieuse, ludique et éblouissante d'esprit qui, *Figaro* en tête, défie le pouvoir plus sûrement que ne l'avaient fait jusque là tous les débats intellectuels. Très vite, Balzac s'impose comme l'une des vedettes de ce nouveau style journalistique, grâce à ce mélange de fantaisie, d'imagination et d'inventivité théorique qu'il présente dès 1828, dans l'Avant-propos de *Gars (Les Chouans)*, comme sa marque de fabrique, à travers la présentation de son double fictionnel, Victor Morillon :

L'enfant des campagnes montrait précisément assez de folie pour faire croire à quelque chose d'original ; la boîte était assez curieusement travaillée pour inspirer le désir de tourner la clé – tantôt abondant en images comme un poète, tantôt sec comme un avocat, tour à tour plein de logique, paradoxal, ou concis comme une sentence, il surprenait par la confusion des matériaux et se présentait dans le désordre apparent pour l'homme d'une nature où l'on va prendre les éléments d'une maison » (p. 141).

Malgré les multiples règlements de comptes avec ses confrères, Balzac ne reniera jamais son admiration pour ce journalisme moderne, qu'il n'hésitera pas à identifier en 1843, dans la préface de *David Séchard*, troisième partie d'*Illusions perdues*, à la littérature elle-même : « Il faut que les quatre cent législateurs dont jouit la France sachent que la littérature est au-dessus d'eux ; que la Terreur, que les pouvoirs les plus violents, comme les institutions les plus

fortes, disparaissent devant l'écrivain qui se fait la voix de son siècle. Ce fait-là s'appelle Tacite, s'appelle Luther, s'appelle Calvin, s'appelle Voltaire, Jean-Jacques, il s'appelle Chateaubriand, Benjamin Constant, Staël, il s'appelle aujourd'hui JOURNAL » (p. 343). Cependant, alors que le journalisme spirituel des premières années de la monarchie de Juillet a massivement favorisé une littérature excentrique, distanciée et jouant sur le mode mineur¹, l'originalité géniale de Balzac a consisté à utiliser cette poétique du rire pour doter sa pensée philosophique d'une densité qu'elle ne possédait pas – parce que, avec le rire (même le plus ironique et le plus léger), c'est tout le poids du réel et de la matière qui, au bout du compte, fait irruption dans l'atmosphère raréfiée des conceptions abstraites. C'est cette vertu proprement matérialiste du rire qu'il s'agit maintenant d'expliquer.

Par l'effet même de sa nature psychique, le rire a d'abord la vertu de transgresser et de dépasser les frontières qui séparent traditionnellement le grave et le frivole, l'abstrait et le concret, le spirituel et le corporel. Comme le notait déjà Kant en 1790 dans la *Critique de la faculté de juger*, le comique part d'une représentation intellectuelle pour aboutir à une jouissance organique, et c'est, précise-t-il, « l'activité de la vie corporelle, l'affection, qui remuent les entrailles et le diaphragme, en un mot le sentiment de la santé (qu'on ne peut éprouver sans une telle occasion) qui constitue le plaisir que l'on trouve à agir sur le corps par l'âme et à faire de celle-ci le médecin de celui-là² ». Contrairement à la musique qui, toujours selon Kant, partirait d'un plaisir organique pour produire une idée esthétique, le rire subordonne l'esprit au corps. Or, c'est exactement la morale que, dans son texte préfaciel le plus méconnu (l'extraordinaire Préface du troisième dixain des *Contes drolatiques*), Balzac tire de l'apologue fantaisiste qu'il invente pour l'occasion. Il y imagine que, à l'imitation du bûcheron mis en scène dans le Prologue du *Quart livre* de Rabelais, il égare sa cognée et s'en plaint à Dieu. Alors, Dieu « lui fict gecter par Mercure, ung escriptoire à double goddet, sur lequel estoient engrauees, en fasson de devize, ces trois lettres : Ave³ ». Après quelques moments de perplexité, l'auteur trouve l'explication de cet écritoire (ou « galimard ») à double godet d'encre :

[...] l'auteur se prind à puiser en ce fecund galimard où estoyt une puree cerebrale, concoctionnee par les vertuz d'en hault, en fasson talismanique. D'ung goddet, sourdoyent choses graves qui s'escripvoient en encre brune ; et de l'aulture, choses frestillantes qui rubriquoient joyeulzement les feuillets du cayer. Pauvre auteur ha soubvent, faulte de cure, meslangé les encres, ores cy, ores là.⁴

Tout est dit ici en quelques lignes, d'une part sur les deux registres, le grave et le sérieux, entre lesquels se partage toute l'œuvre balzacienne, d'autre part sur leur nécessaire confusion, qui explique que, très tôt, Balzac ait mis un terme à l'entreprise des *Contes drolatiques*, qui conduisait à laisser s'épanouir à part les ressources énergétiques du comique, en lieu de les disséminer dans toute *La Comédie humaine* pour la faire bénéficier de la force fécondante du rire. En effet, l'autre caractéristique de la Préface du troisième dixain est l'incarnation, voire la sexualisation de ce rire littéraire. Le mot « Ave », figurant sur l'écritoire, devait être lu à l'envers : *Eva*, qui est à la fois le prénom de la première femme et celui de Mme Hanska. Cette trouvaille anagrammatique engendre alors un joyeux délire érotique, où Balzac se rêve en amant infatigable, faisant l'amour grâce à son inépuisable « galimard ». Et, derrière ce « galimard », il faut bien sûr entendre aussi le mot rabelaisien de « braquemart » (épée courte

¹ Voir par exemple Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987.

² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1986, p. 158-159.

³ Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, in *Œuvres diverses*, t. 1, op. cit., p. 313.

⁴ *Ibid.*, p. 314.

à laquelle on a eu têt fait de donner un sens obscène), surtout lorsque ce galimard/braquemart est assorti d'un double godet :

Pense à la femme ; la femme guarira ta playe, bouschera le vuyde de ta gibbescière ; la femme est ton bien ; n'aye qu'une femme ; habille et deshabelle, dorelotte ceste femme ; debitte la femme ; la femme est tout, la femme ha son galimard, puise en ce galimard sans fund ; la femme ayme l'amour, fais luy l'amour avec le galimard seulement [...]¹.

Cette sexualisation clandestine, si fréquente dans le comique balzacien, s'explique parce que la vertu propre du rire est d'introduire de façon transgressive dans le monde des idées la réalité corporelle et organique des corps. « Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole », écrivait déjà Hugo dans une formule des *Misérables*² où l'on n'a eu bien tort de voir une disqualification scatologique du calembour : si l'esprit est capable de fienter, c'est bien qu'il est lui-même doté de toutes les fonctions organiques d'un être incorporé. Et puisque nous en sommes au calembour, restons-y. Balzac est sans doute, avec Hugo, l'un des écrivains du XIX^e siècle dont le rire passe le plus systématiquement par le calembour, aussi approximatif ou épais soit-il. Or, le calembour n'est pas un procédé du rire quelconque ; contrairement au mot d'esprit de l'âge classique, qui repose sur les idées et le sens des mots, le calembour découle de la manipulation ludique des constituants concrets (phoniques ou graphiques) du langage, il renvoie le langage à sa matérialité triviale. Indépendamment de la signification, souvent contestataire ou critique, qu'il dissimule, le calembour a par son fonctionnement même un effet démystificateur et désidéalisant à l'encontre du discours, dont il mine par avance la gravité : c'est pourquoi le calembour, qui réalise sous une forme apparemment simple et anodine l'exigence esthétique-philosophique du mixte, est peut-être le procédé formel qui touche le plus intimement aux motivations secrètes de l'écriture balzacienne, et à son éthique matérialiste.

Il arrive même que le rire de l'encre rouge finisse par recouvrir totalement l'encre brune et fasse dérailler le roman : c'est ce qui arriva aux *Employés*, qui, pour cette raison même, mérite une halte. Publié en 1838, le roman est précédé d'une très longue préface où Balzac à la fois se moque et se justifie lui-même d'un roman dont le titre (*La Femme supérieure*, dans cette première édition), n'a guère de rapport avec le contenu et où il y a beaucoup plus d'employés que de femmes supérieures. Mais, explique-t-il en substance, le métier a ses contraintes, il faut bien gagner sa vie en ces temps difficiles où la contrefaçon belge réduit la rentabilité de la littérature. On est donc parfois obligé de faire avec ce qu'on a sous la main, parce que « la main d'œuvre est moins chère, le personnage exige moins d'étoffe dans son habillement, les couleurs de la description sont moins coûteuses » (p. 349) et que « les employés étaient prêts, accommodés, finis, et la femme supérieure est encore à peindre » (p. 348). Jamais Balzac, dans un style au demeurant très jubilatoire, n'est allé si loin dans le dévoilement des contraintes matérielles du métier et des aléas de la fabrication littéraire, comparables en tous points à ceux de l'artisanat ou de l'industrie – et, du même coup, dans la dénonciation des beaux mensonges auxquels recourent les préfaces sérieuses et idéalisantes. Puis, imperturbablement, le roman déroule une histoire faite de sombres manœuvres dans les bureaux ministériels, où Balzac se fait à la fois Tocqueville et Courteline, entrelaçant, sans jamais chercher à atténuer l'effet de contraste, les plus hautes considérations sur l'organisation de l'État et de burlesques guerres picrocholines entre ronds-de-cuir tous aussi caricaturaux les uns que les autres : la poétique du mixte aboutit ici à une esthétique de la cacophonie, parfaitement assumée par un Balzac au meilleur de sa forme comique.

¹ *Ibid.*, p. 314.

² Victor Hugo, *Les Misérables* (1832), Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 108.

Mais il y a plus : le héros malheureux du roman est le chef de bureau Rabourdin, qui a conçu un projet génial de réforme administrative, dont l'ambition est aiguillonnée par sa « femme supérieure » d'épouse mais que son collègue Dutocq (chef du bureau concurrent) finira par abattre. Or les thèses politiques de Rabourdin, qui visent à alléger l'État de sa routine bureaucratique tout en améliorant son efficacité en s'appuyant sur une petite élite de hauts fonctionnaires, sont exactement celles de Girardin, le créateur du journal *La Presse* où Balzac a publié *La Vieille Fille* en 1836 : Rabourdin et Girardin ne font donc pas que rimer ensemble. Quant à la femme supérieure, elle est de façon transparente Delphine de Girardin née Gay, égérie de la littérature romantique de l'époque et fille de la non moins célèbre Sophie Gay. Enfin, Dutocq est, encore plus évidemment, la déformation burlesque de Dutacq (un Dutacq en toc !), l'ex-associé de Girardin. Dutacq avait participé à la mise au point du journal *La Presse* dont la formule¹ devait révolutionner le journalisme de l'époque mais était devenu l'adversaire de Girardin pour avoir lancé, le jour même de la naissance de *La Presse*, un journal concurrent (*Le Siècle*) reposant sur les mêmes principes (une diminution de moitié du coût de l'abonnement, compensée par l'augmentation prévue de la diffusion et par l'accroissement de la publicité). Le jour même, soit le 1^{er} juillet 1836 : c'est la raison pour laquelle le roman est fictivement daté de « juillet 1836 », alors qu'il a été écrit seulement en 1837 et publié en 1838. Cette triple clé (Girardin, Delphine, Dutacq) explique le ton de blague gouailleuse qui règne dans les bureaux décrits dans le récit : en fait, non seulement *Les Employés* donnent à lire une réflexion sérieuse sur la politique administrative (celle-ci est trop explicite pour être mise en doute), mais, de surcroît, ils déplacent dans le monde étriqué des employés de bureau les polémiques et les querelles de personnes qui pimentent la vie de la presse parisienne, sous la monarchie de Juillet. Ce roman, bien plus étrange et plus profond qu'il n'y paraît, démystifie donc joyeusement et sans en avoir l'air l'univers professionnel de Balzac lui-même ; l'intrigue dégénère en une suite de calembours, d'à-peu-près ou de blagues potaches et le livre finit dans une ambiance à la Jarry ou à la *Monty Python* où l'un des premiers rôles (Bixiou) est tenu par un caricaturiste de presse, où un autre (Colleville) « passait des mois entiers à décomposer des noms et les recomposer afin d'y découvrir un sens² », où un troisième (Thuillier) a la manie des calembours – que Balzac ne nous épargne pas ; par exemple celui-ci : « Aussi Thuillier disait-il que Poiret avait beau se regarder dans un miroir, il ne se voyait pas dedans (de dents)³ », où même les ministres sont atteints de contagion blagueuse (« "– Parlez ! Les placets de ce genre ne sont pas déplacés", dit le ministre en riant.⁴ »), et où, enfin, la morale de l'histoire, qu'on supposera adressée au lecteur, pourrait être résumée par cette protestation de Bixiou : « Tiens, vous vous fâchez ! On ne peut donc plus blaguer ?⁵ »

Les Employés sont sans aucun doute le livre d'un romancier pressé, qui s'abandonne à sa verve comique sans être trop regardant ; mais c'est peut-être aussi l'œuvre d'un écrivain qui laisse de plus en plus la dérision démystificatrice prendre le pas sur l'esprit de spéculation philosophique, qui semblait à l'origine parfaitement conciliable avec la fantaisie ironique du romancier-journaliste : entre matérialisme et spiritualisme, il est bien possible que la balance n'ait pas toujours été égale et il est ici indispensable de resituer l'œuvre dans la durée effective de son invention continue. L'inflexion est plus nette encore dans les dernières années de la vie. Ainsi Balzac, pour qui le titre de *La Comédie humaine* devait faire pendant à la *Divine Comédie* de Dante, ne revendique plus que le « comique » dans la Préface de

¹ Sur la révolution Girardin, voir Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, 1836. *L'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001.

² Honoré de Balzac, *Les Employés*, in *la Comédie humaine*, VII, p. 980.

³ *Ibid.*, p. 983.

⁴ *Ibid.*, p. 1062.

⁵ *Ibid.*, p. 1043.

Splendeurs et misères des courtisanes en 1845¹ et, en 1847, il se contente de se comparer à Molière² dans l'Avant-propos du *Provincial à Paris*, comme si l'écriture satirique suffisait désormais à le définir. En réalité, comme on l'a vu, la catégorie du mixte, qui inclut la synthèse du matérialisme et du spiritualisme, est constitutive de toute l'œuvre de Balzac ; elle en demeure la condition d'existence. Il semble cependant que, à mesure que l'enlisement de la monarchie de Juillet paraît prouver qu'il a bel et bien perdu son pari légitimiste (autre pierre fondatrice de l'édifice balzacien) et que le monde journalistico-littéraire s'engage dans des voies qui lui échappent (notamment le roman-feuilleton), le rire matérialiste – de plus en plus grinçant, désenchanté, *farce* dirait Flaubert – l'emporte irrésistiblement sur l'esprit de système théorique qui justifiait le projet de *La Comédie humaine*.

Au vu de cette évolution, une certaine critique d'inspiration républicaine ou sociale, Zola en tête, a très tôt popularisé l'idée d'un Balzac matérialiste, qui se serait d'abord fourvoyé dans un idéalisme de pacotille avant de trouver sa vraie nature (notamment avec *La Cousine Bette* où Zola a vu une étape capitale vers le naturalisme). La vérité est plus complexe. Même si Balzac, à la fin de sa vie, n'avait peut-être plus beaucoup d'illusions sur la validité effective de son système, il n'en savait pas moins que son œuvre était indissolublement liée à lui ; et c'est bien pourquoi la tonalité dominante du dernier Balzac ne pouvait pas être le comique, mais au contraire, comme le dira très bien Hugo dans son hommage funèbre le 20 août 1850, le « tragique » : tragique d'un système qui se sait désormais impuissant face au réel (alors que Balzac avait toujours tant fantasmé sur le pouvoir créateur de son énergie vitale), tragique d'une œuvre « qui prodigue le vrai, l'intime, le bourgeois, le trivial, le matériel, et qui par moments, à travers toutes les réalités brusquement et largement déchirées, laisse tout à coup entrevoir le plus sombre et le plus tragique idéal³ ».

Alain VAILLANT
Université Paris Ouest (Nanterre la Défense)
CSLF – équipe PHisTeM

¹ « Aussi [...] n'y a-t-il plus de mœurs tranchées et de comique possible que chez les voleurs, chez les filles et chez les forçats [...] » (p. 416).

² « Les hommes comme M. de Balzac ne sont réellement grands, que lorsqu'ils ne sont plus : et à ce propos, qu'on nous permette d'ajouter que dans toutes les nomenclatures littéraires des différents siècles qui ont donné au monde les hommes dont il s'honore à juste titre, nous ne voyons qu'un seul nom auprès duquel nous placerions volontiers M. de Balzac... Et ce nom, c'est *Molière*. » (p. 427).

³ Victor Hugo, « Discours prononcé aux funérailles de M. Honoré de Balzac », 20 août 1850, in *Œuvres complètes*, volume *Politique*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 326.