

## La construction scénarique et la démonstration narrative

Le motif de cette rencontre : « Balzac et les autres », est une interrogation sur la portée de ce que Balzac a libéré pour le roman, et sur la manière dont il en a modifié pour longtemps les fonctions. Balzac a fondé le pouvoir du roman dans la littérature et la pensée sur la capacité de faire de celui-ci une œuvre de connaissance et de réflexion, à la fois sociologique, psychologique et philosophique. Il lui a donné sa dignité moderne également (comme l'a montré Auerbach), ce dont témoigne bien la cohorte des autres écrivains du « grand réalisme » qui fondent une part si importante de la « littérature » du 19<sup>ème</sup> siècle et du 20<sup>ème</sup> siècle. Mais le choix de confronter les modalités de conception et de genèse de quelques-uns de ceux-ci tient à l'idée que les formes de l'invention sont consubstantielles à ce que l'œuvre atteint. Dans le siècle, et depuis Balzac – ou avec, comme l'on voudra – il est apparu qu'une telle confrontation permettait également de mesurer combien les styles de genèse font le style des œuvres, et de suivre le « Style en mouvement », pour reprendre le titre du livre d'Anne Heschberg Pierrot, qui fait la spécificité de chaque création<sup>1</sup>.

Les différences de « méthode », si ce terme convient, pour le reprendre à Zola, bien qu'il soit trop global pour désigner la complexité des gestes de pensée en acte dans la genèse des œuvres, sont bien sûr considérables : c'est l'objet de cette rencontre entre Balzac et ses autres, avec l'interrogation sur la présence tutélaire de Balzac, et de la puissance d'invention intellectuelle que celui-ci a donnée au roman. Il y a en effet quelque chose de commun dans les grandes créations narratives de ce 19<sup>ème</sup> siècle, sous des formes esthétiques très différentes : se donner la capacité de rendre sensible et intelligible la nouveauté d'un monde partagé, commun, encore méconnaissable.

Colette Becker, dans *La Fabrique de Germinal*<sup>2</sup>, cite Paul Alexis, sur « la méthode de travail » de Zola. Paul Alexis lui-même cite Edmondo de Amicis, en attestant de la justesse des remarques de celui-ci. Et de Amicis fait parler Zola lui-même : « Voici comment je fais un roman. Je ne le fais pas précisément, je le laisse se faire lui-même. Je ne sais pas inventer des faits : ce genre d'imagination me manque absolument [...] Je commence à travailler à mon roman, sans savoir ni quels événements s'y dérouleront, ni quels personnage y prendront part, ni quels en seront le commencement et la fin. » La création semble naître d'une méditation sur et autour du

---

<sup>1</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Belin, 2005.

<sup>2</sup> Colette Becker, *La Fabrique de Germinal*, CDU-SEDES, 1995, p. 19.

seul personnage : « Je connais seulement mon personnage, mon Rougon ou mon Macquart, homme ou femme, et c'est une vieille connaissance. Je m'occupe seulement de lui, je médite sur son tempérament, sur la famille où il est né, sur ses premières impressions et sur la classe où j'ai résolu de le faire vivre. C'est là mon occupation la plus importante : étudier les gens avec qui ce personnage aura affaire, les lieux où il devra vivre, l'air qu'il devra respirer, sa profession, ses habitudes, jusqu'aux plus insignifiantes occupations auxquelles il consacrera ses moments perdus. »

Le commentateur en déduit qu'Émile Zola débute « par l'étude des milieux », mais l'on doit remarquer qu'il s'agit aussitôt d'y inscrire des êtres, leurs réactions, leurs désirs. Ces « êtres de papier » encore virtuels occupent la pensée, s'y installent avec une sorte d'autonomie progressive. Ainsi, Zola l'indique, l'auteur en pensée réussit à littéralement habiter et à voir avec précision des mondes, par absorption imaginaire : « Après deux ou trois mois de cette étude, je me suis rendu maître de ce genre de vie ; je le vois, je le sens, j'y vis en imagination et je suis sûr de donner à mon roman la couleur et le parfum spécial de ce monde-là [...] » Il ajoute : « J'ai en tête une quantité de types, de scènes, de fragments de dialogues, d'épisodes, d'événements, qui forment comme un roman confus de mille morceaux détachés et informes. »<sup>1</sup> La formule « roman confus de mille morceaux détachés et informes » est particulièrement intéressante pour décrire le travail de la pensée, de l'imagination, en attente d'une formulation narrative qui sera une forme de récit et une structure d'œuvre. La composition sera une puissance de liaison, d'ajustements, de mise en cohérence formelle pour atteindre la puissance d'une démonstration<sup>2</sup>.

Aussi, la description qui suit concerne le moment particulièrement énigmatique de la conception d'une logique des actions, des relations, des épisodes, c'est-à-dire l'élaboration d'une structuration narrative : « Alors il me reste à faire ce qui est le plus difficile pour moi : rattacher avec un seul fil, de mon mieux toutes ces reminiscences et toutes ces impressions éparses. Mais je m'y mets flegmatiquement, et au lieu d'y employer l'imagination, j'y emploie la logique. Je raisonne avec moi-même, et j'écris mes soliloques, parole par parole, tels qu'ils me viennent, de façon que lus par un autre ils paraîtraient étranges. » C'est le moment de « l'ébauche », particulièrement riche, complexe et souple à la fois, comme on peut le voir à la lecture de ces « ébauches » elles-mêmes, qui sont comme le récit pensé du roman à élaborer.

Il y a assurément une reconstruction tout à fait théorique dans un tel récit, très indirect, des moments de la conception chez Zola. On peut, d'une certaine manière,

---

<sup>1</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>2</sup> Je reprends ici des remarques déjà formulées dans « Forme et fiction : la pensée du récit dans l'ébauche », *Zola, genèse de l'œuvre*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p.75-87.

rapprocher un tel récit prêté au romancier, de l'élaboration que Poe donne à propos du poème dans « Philosophy of Composition ». Poe tend, dans son récit, à faire de la construction narrative une sorte de pensée en acte, entièrement déterminée par l'appropriation intellectuelle, à la fois savante et intuitive, d'un « monde » et par une aptitude proprement « visionnaire » à penser le tout d'une fiction (sa forme, sa puissance à capter et convaincre) et du poème<sup>1</sup>. Le récit que Edmond de Amicis prête à Zola va dans le sens d'une sorte d'épiphanie de l'invention, par intuition profondément réflexive : « Parfois, il n'y a plus que deux fils à nouer, une conséquence des plus simples à déduire, et je n'en viens pas à bout, et je me fatigue, et m'inquiète inutilement. Alors je cesse d'y penser, parce que je sais que c'est du temps perdu. [...] Un beau matin, à la fin, pendant que je déjeune et que je pense à autre chose, tout à coup les deux fils se nouent, la conséquence est trouvée, toutes les difficultés sont tranchées. Alors un flot de lumière coule sur tout le roman. Je vois tout et tout est fait. »<sup>2</sup> C'est assurément ce qui est décrit ici comme vision globale de l'unité de l'œuvre qui fait que ce que nous lisons dans l'œuvre publiée tient comme un « monde », comme une puissance d'être et de possible, à la fois.

La réalité du travail de l'ébauche est indissociable par ailleurs du travail de l'enquête, des fiches de personnages, de la construction des cadres topographiques aussi bien que sociologiques, de l'élaboration de cartographies complexes. Les nombreuses études génétiques très précises qui ont été conduites à l'initiative, de longue date, de Henri Mitterand, le démontrent abondamment. Les travaux de Colette Becker sur la fabrique des œuvres, d'Olivier Lumbroso à propos des métamorphoses du cadre et de l'importance de la pensée de l'espace<sup>3</sup>, l'ensemble des travaux de l'équipe Zola de l'Institut des textes et manuscrits modernes du CNRS montrent que la construction de ses œuvres, pour Zola, n'est assurément pas aussi « simple » ni finalement aussi « miraculeuse » qu'un tel récit le laisse entendre. Le chantier des œuvres montre que tout n'est pas aussi subitement cohérent et déterminant que le raconte ce récit de « méthode » ou de « genèse ».

---

<sup>1</sup> Sur les modèles de genèses construits par Edgar Poe, voir Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon Modèles pour une critique génétique*, Seuil, Poétiques, 2011, en particulier les chapitres « Le corbeau et le scarabée », p. 26-28 et « Le corbeau et le perroquet », p. 48-50, et *passim*.

<sup>2</sup> Cité dans Colette Becker, *La Fabrique de Germinal*, CDU-SEDES, 1995, p. 20.

<sup>3</sup> Voir en particulier Olivier Lumbroso, *La Plume et le combat*, préface de Philippe Hamon, Honoré Champion, 2004, « Eléments pour une critique génétique cognitive (L'imagerie mentale chez Zola) », *Poétique*, 141, 2005, p.3-19, et Zola É., Lumbroso O., Mitterand H., *Les Manuscrits et les dessins de Zola : notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart / édition établie et commentée par Olivier Lumbroso et Henri Mitterand. Volume 3, L'Invention des lieux / commentés par Olivier Lumbroso*, Paris, Textuel, « 3 », 2002, 543p.

Mais on peut cependant considérer ce récit de « méthode » et de « genèse » comme exemplaire, d'abord parce qu'il situe bien le préalable épistémologique et idéologique qui suppose la présence de « mondes » sociaux différents, et concurrents, mais aussi parce qu'il définit la nécessaire « généralisation » intensive et dramatique susceptible de devenir mimétiquement la démonstration intelligible de la consistance et des traits principaux de ces « mondes ». Observation, étude, travail logique et trouvaille structurante : c'est ainsi que l'image d'un « monde » particulier devient intéressante, et que l'existence de ce « monde » peut être pour ainsi dire *démontrée* par l'œuvre narrative. C'est ainsi que la « pensée du roman » - dans ce cas il s'agit d'une pensée qui est l'exposition d'une sphère de la société ou d'une rubrique parmi le tableau des passions - trouve sa forme d'exposition propre, et sa forme d'invention.

Il y a dans la pensée de l'intrigue (dans sa conception, dans ses mises en nuances et ses relations), telle que Zola développe celle-ci dans les « ébauches », un profond travail d'intellection, développé dans *la langue du roman*, c'est à dire dans la construction d'un vaste complexe de personnages, de situations, d'actions, de cadres, de passions. Semble régner une volonté de démonstration souvent résumée en une thèse initiale : « Le roman est le soulèvement des salariés, le coup d'épaule donné à la société, qui craque un instant : en un mot la lutte du capital et du travail », dont l'importance paradigmatique et la capacité de préfiguration sont soulignées : « posant la question la plus importante du XXème siècle »<sup>1</sup>. Une négociation suit, structurale, et profondément attentive à l'effet à produire : « Alors, j'aurais d'une part les ouvriers et de l'autre la direction, puis derrière les actionnaires [...] je pense que je laisserai de côté les actionnaires, les comités, etc. pour en faire une sorte de tabernacle reculé, de dieu vivant et mangeant les ouvriers dans l'ombre [...] c'est comme un oracle qui parle, une force inconnue et terrible qui plane et écrase toute ma population de houilleurs. »<sup>2</sup> Et l'on sait les ruses qui jouent de la complexité possible, et de l'introduction d'une sorte de « libre arbitre » dans la volonté de démonstration, font souvent remonter les modifications nécessaires en amont<sup>3</sup>. Ce que les ébauches ont de particulièrement intéressant est qu'elles exposent pour ainsi dire explicitement une pensée stratégique de l'œuvre, en avant de soi, comme production de relations qui font un monde possible. Et ce monde possible est conçu comme la concentration démonstrative du monde

---

<sup>1</sup> Colette Becker, *La Fabrique de Germinal*, CDU-SEDES, 1995, p. 256.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Voir Daniel Ferrer « Combien d'enfants avait Lady Gervaise » dans *Zola Genèse de l'œuvre*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine, CNRS Éditions, 2002 : « Au-delà de [l'] instabilité des prémisses, on s'aperçoit que chaque bifurcation, chaque choix, traduit une liberté considérable et un certain arbitraire – un arbitraire qui prend la forme d'une série d'arbitrages. », p. 30.

particulier donné en référence. Penser ainsi à plume ouverte la composition de l'œuvre, la trame de l'intrigue, les structures d'oppositions et d'équilibrages qui sont la formation de ce monde « en fiction » est une manière particulièrement forte de « découvrir » ce que l'on peut appeler un raisonnement narratif, une modalité de penser par la fiction.

Ce moment de la pensée prospective de l'œuvre narrative renseigne assurément sur le passage vers la teneur de l'œuvre de fiction, vers ce qui fera que le récit (sa structure, ses dispositifs, sa prose) auront une insistance, et une puissance convaincante. On en trouve une mention relativement désinvolte, chez Henry James : « Le sujet de *La Princesse* est magnifique, et si je peux y appliquer mon esprit comme il le faut – avec générosité et confiance – la forme se dessinera d'elle-même, avec la réussite que cette idée mérite. J'ai plongé dedans presque aveuglément, et j'ai un bon nombre de personnages sur les bras ; mais ils vont tomber à leur place si je garde mon sang-froid et si je réfléchis. »<sup>1</sup>

Ce que James nomme ici « la forme » doit être entendu comme une stratégie narrative complexe qui fait jouer ensemble structure narrative, équilibre entre les personnages, moments de rupture, répartition des voix, rôle des dialogues, alternance des « descriptions », etc., c'est à dire la teneur complète de la fiction narrative en prose. Ce qui est frappant également, c'est le sens d'une avancée de l'œuvre dans l'œuvre en cours que de telles remarques soulignent. Il y a une sorte de rationalité qui vient de l'œuvre elle-même, un sens virtuel de l'équilibre qui fait la force de l'invention. James commente en détail cette forme intuitive de l'invention, comme commandé par ce qui de l'œuvre attend une formulation. « Je sens de mieux en mieux, écrit-il, ce à quoi je dois arriver, en ces choses-là, c'est à une pratique précise et régulière dans la gestion du résumé, limpide, telle qu'elle me *donnera*, point après point, chacun de mes pas, chacune de mes étapes, de mes couleurs, de mes ombres, chaque articulation et chaque charnière principale de mon sujet, à leur place – qu'elle me donnera, en un mot, clairement mon ordre et l'organisation des séquences qui en ressort. »<sup>2</sup> L'on est proche là de ce que Flaubert nomme la « poétique insciente », c'est-à-dire le propre de l'œuvre, ce qui fait sa tenue, sa force, mais aussi ce qu'elle exige dans le travail de sa création.

La pratique de Flaubert est très spécifique, cela a été amplement commenté, du fait que le préalable d'une conception de l'œuvre entière, de ses plus fines liaisons

---

<sup>1</sup> Henry James, *The Complete Notebooks*, édités et présentés par Léon Edel et Lyall H. Powers, OUP, 1987, 10 août 1885 (traduction J.N.).

<sup>2</sup> *Idem*, p. 127.

et associations occupe le temps de la rédaction des scénarios, qui sont en grand nombre, cela à partir de la composition de *Madame Bovary*. Flaubert « se met à écrire », il « passe aux phrases ». Ainsi au moment de la préparation de *Salammbô* : « J'en ai fini avec mes notes et je vais m'y mettre cette semaine [...] Il faut bien se résigner à écrire. »<sup>1</sup>. Il existe trois scénarios généraux et de nombreux scénarios d'ensemble pour *Madame Bovary*, sept scénarios généraux pour *Salammbô*, mais également de nombreux scénarios d'ensemble et scénarios partiels, élaborés au fur et à mesure de la rédaction. De fait, l'entrelacs entre scénarios, plans, notes de lecture et écriture des phrases, va en se compliquant de plus en plus de *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*. Il y a dans ce va-et-vient entre la conception de la structuration narrative et la mise en prose, la recherche d'une « prose » moderne, d'une prose nouvelle, qui conduit à l'immense chantier des brouillons, et des pages infiniment raturées. Une lettre à Ernest Feydeau, le 6 août 1857, au moment de la préparation de *Salammbô*, résume bien ce travail de coalescence : « J'ai encore diverses recherches à faire dans Athénée et dans Xénophon, de plus cinq ou six mémoires dans l'Académie des Inscriptions. Et puis ma foi, je crois que ce sera tout ! Alors, je ruminerai mon plan, qui est fait et je m'y mettrai ! Et les affres de la phrase commenceront, les supplices de l'assonance, les tortures de la période ! Je suerai et me retournerai (comme Guatimozin) sur mes métaphores. »<sup>2</sup>

Mais c'est quelque chose de plus global que la « personnalité » des personnages, et même que l'intrigue, les relations narratives, et une démonstration par les actions, que Flaubert pose en avant de lui. Il est assurément conduit par l'idée d'un « milieu » à restituer - et l'on peut mesurer combien cette notion appartient au siècle, combien Balzac en a montré les possibilités et l'exigence pour le roman nouveau du 19<sup>ème</sup> siècle, et combien c'est assurément l'un des traits principaux du « grand réalisme ». Les scénarios sont en effet le moyen de penser à la fois équilibre et complexité dans la présentation en actes d'un monde, d'un univers. Par exemple, il est frappant que le premier scénario de *Salammbô* soit d'abord celui d'une intrigue amoureuse, la partie historique, religieuse et guerrière, tirée de Polybe et Michelet étant quasiment reléguée en toute fin, alors que le dernier scénario d'ensemble (le septième), en quinze chapitres, organise les relations extrêmement complexes entre les registres érotique, politique et religieux qui font la force et l'effet symbolique du

---

<sup>1</sup> Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, Pléiade, 1980, t. II, p. 762, à Ernest Feydeau, fin août 1857.

<sup>2</sup> Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, Pléiade, 1980, t. II, p. 752-53, à Ernest Feydeau, à Ernest Feydeau, 6 août 1857.

roman<sup>1</sup>. Mais c'est aussi, simultanément, une certaine intensité d'œuvre, une « couleur » (« pourpre » pour *Salammbô*, « gris » pour *Bouvard et Pécuchet*) que Flaubert cherche à atteindre par l'œuvre, c'est-à-dire une intensité singulière, une puissance de présence qui soit comme une profonde injonction esthétique. Le moment des scénarios est celui de l'intensification d'une vision : « Pour bien écrire, il faut que l'illusion soit complète » ; « Je vois la Mer morte », déclare Faubert, au moment d'*Hérodias*. Mais le moment de la prose est celui d'une densité de vision sensible, par l'écriture elle-même.

Cependant, si cette relative séparation entre la conception du scénario et l'écriture du roman, c'est à dire la consistance esthétique conquise de la prose, a assurément une importance décisive, il n'en reste pas moins que le tracé de l'invention est littéralement conduit par une sorte de nécessité qui vient de l'œuvre, par l'attraction intuitive de ce qui « est à faire ». « J'écris maintenant d'esquisse en esquisse : c'est le moyen de ne pas perdre tout à fait le fil, dans une machine si compliquée sous son apparence simple » explique Flaubert à Louise Colet, le 26 octobre 1852. Flaubert écrit alors la deuxième partie de *Madame Bovary*, l'épisode de l'arrivée à l'auberge de Yonville. Il va se porter vers ce qui deviendra le point central du livre, son point de partage dramatique, la scène d'adultère : « Je vais entrer maintenant dans des choses plus amusantes à faire. Il me faut encore quarante à cinquante pages avant d'être en plein adultère. Alors on s'en donnera, et elle s'en donnera ma petite femme ! »<sup>2</sup> Conduire l'histoire et donner volume à la fiction permettent de construire progressivement la structure « propre » de l'œuvre, de répondre à la complexité qui commande celle-ci, comme de l'intérieur d'elle-même. Il y a là une étonnante conduction par ce qui est à faire, à atteindre, à obtenir, et par ce dont la prose devra s'alimenter point par point, syntaxe, sons, rythme.

Pour demeurer dans le champ du « grand réalisme », tel qu'il a été délimité par Auerbach, nous pouvons considérer la modalité toute différente que Stendhal expérimente de l'attrait de ce qui est à atteindre par l'écriture. Stendhal, se désigne lui-même comme « improvisateur » : « Mon talent, s'il y a talent, est celui d'*improvisateur*. J'oublie tout ce qui est écrit. Je pourrais faire quatre romans sur le même sujet, et j'oublierais tout également. »<sup>3</sup> Stendhal poursuit le chemin de

---

<sup>1</sup> Voir Flaubert, *Salammbô*, éd. préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs, Le Livre de Poche Classiques, 2011, p. 493-503.

<sup>2</sup> Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, Pléiade, 1980, t. II, p. 173, à Louise Colet, 26 octobre 1852.

<sup>3</sup> Manuscrit de *Lamuel*, R 297, I, f° 50 v°, donné dans l'édition de *Lamuel* de Anne-Marie Meininger, Gallimard, Folio, 1983, p. 279. Nous citons le manuscrit de *Lamuel* d'après cette

l'invention, en écrivant, comme la marche se prouve en marchant. Il écrit sans plan, et même rejette toute idée de plan : « Art de composer les romans

Je ne fais point de plan. Quand cela m'est arrivé, j'ai été dégoûté du roman par le mécanisme que voici : je cherchais à me souvenir en écrivant le roman des choses auxquelles j'avais pensé en écrivant le plan et, chez moi, le travail de la mémoire éteint l'imagination. Ma mémoire fort mauvaise est pleine de *distractions*.

La page que j'écris me donne l'idée de la suivante : ainsi fut faite *la Char[treuse]*. Je pensais à la mort de Sandrino ; cela seul me fit entreprendre le roman. »<sup>1</sup>

L'écriture est guidée par le rythme à atteindre, le silence à produire, l'émotion à soulever. Il y a là une étonnante pensée de l'œuvre<sup>2</sup>, prise dans son mouvement même, dans ce qu'elle désire à la fois atteindre en avant d'elle-même et restaurer en amont ce qui la motive. La pensée qui court doit être disponible pour l'idée qui sollicite : « La page que j'écris me donne l'idée de la suivante. » L'écriture avance vers elle-même : « Manière de Dominique / À chaque page je vois s'élever le brouillard qui couvrait la suivante. »<sup>3</sup> La tension narrative est le mobile fondamental de l'écriture : « Or, ne faisant guère de plan qu'en gros, j'apaise mon feu sur les bêtises des *expositions* et des *descriptions* souvent inutiles, et qu'il faut effacer quand on arrive aux dernières scènes. / Ainsi, en novembre 1839, j'ai apaisé mon feu à décrire Carville et le caractère de la Duchesse (dans *Lamiel*) »<sup>4</sup>. Il s'agit de trouver les moyens d'assurer la plénitude de l'emportement mimétique : « Que faire ? / Je ne vois d'autre moyen (le 25 mai 1840) que d'indiquer seulement en abrégé : *l'exposition* et *les descriptions*, car, si je fais un plan, je suis dégoûté de l'ouvrage (par la nécessité de faire agir la mémoire »<sup>5</sup>. La pensée de la forme se joue donc pour l'écrivain dans le rythme même de sa tension, et de la recherche, en avant, de ce qui presse en amont. L'improvisation s'alimente d'un calcul, qui est la mise en condition pour ressentir, pour entrevoir, pour désirer, et en même temps pour mesurer l'effet produit, dans le cours de l'invention. Aussi revient souvent, dans la pensée du livre en cours l'évaluation de sa longueur, avec des

---

édition : les notes marginales de Stendhal y sont réunies sous le titre de *Journal de Lamiel*, p. 223-310.

<sup>1</sup> *Lamiel*, Ms. R 297, I, f° 2-4, *Idem*, p. 272.

<sup>2</sup> Voir Jacques Neefs, « L'improvisateur » dans *Stendhal et le style*, Philippe Berthier et Éric Bordas dir., Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 127-140. Voir ici même, Daniel Ferrer et Jean-Jacques Labia, « Bien vu, malentendu, mi-dit, réécritures « balzacienne » de *La Chartreuse de Parme* ».

<sup>3</sup> *Lamiel*, Ms. R 298, II, f° 70 v°, *Idem*, p. 232.

<sup>4</sup> *Lamiel*, Ms. R 297, I, f° 2-4, *Idem*, p. 272. Les scènes contre les expositions et les descriptions : l'écart par rapport à Balzac est ici tout à fait remarquable.

<sup>5</sup> *Lamiel*, Ms. R 297, I, f° 2-4, *Idem*, p. 272-3.

calculs compliqués qui portent vers ce que pourrait être le volume fini. La pulsion « mimétique » cherche le volume à atteindre, le justesse de l'expression à trouver, dans la vitesse de l'écriture, dans la pensée d'un livre à lire, plus tard, sans fin.

En amont, pour conclure et revenir à Balzac avec ses « autres », « la stratégie de composition de Balzac » (c'est le titre du livre de Takayuki Kamada) apparaît, par contraste, comme extraordinairement ouverte, multiple, par le jeu des reprises, par l'extraordinaire « mobilité » que l'œuvre compose dans un aval constant d'elle-même – en particulier à partir du moment où elle se soumet à la décision à la fois ouverte et impérative du dispositif de *la Comédie humaine*. Il y a une procédure tout à fait saisissante de l'invention chez Balzac, par trajet en avant, par complexification progressive, du manuscrit aux épreuves, des épreuves aux révisions, puis dans les redistributions en volumes, puis dans l'espace mobile de *La Comédie humaine*<sup>1</sup>. Takayuki Kamada, dans son étude génétique d'*Un grand homme de province*, a fait apparaître comment, dès le manuscrit se jouent les différenciations, les équilibres, dans un entrelacs très subtil et intense de la « conception » et de « l'exécution », et nombre d'études de genèse de Balzac montrent cet extraordinaire travail de pensée « en roman » (en actions et passions) qui est aussitôt incorporé en solutions.

D'une certaine manière Balzac, du fait de l'exécution par épreuves et de la conception « continue », ne voit son œuvre en son entier que lorsqu'elle est imprimée. Et l'on sait que cela ne s'arrête pas à l'imprimé puisque tout est toujours repris, jusque dans les marges du « Furne corrigé ». Il y a là une procédure d'invention, de concertation, d'équilibres provisoires, de trouvailles qui bouleversent et déplacent, qui se développe en actes narratifs, en phrases de commentaires, de stabilisation, aussi bien qu'en complication de l'énonciation. Le travail de méditation et de conception si intéressant que Zola confie au dialogisme préalable de l'ébauche, et dont le récit écrit à partir de lui tire son évidence et sa force, semble être chez Balzac aussitôt pris dans l'essai de solutions narratives et textuelles. La densité et la force démonstrative fictionnelles tiennent à l'intensité dramatique d'une pensée qui pense en récits révisables, en situations modifiables, en complications narratives toujours perfectibles.

Il y a chez Balzac, semble-t-il, une infinie perfectibilité de l'agencement, capable de répondre à l'infinie complexification de son « monde moderne », qui est un monde à venir. Il s'agit d'empreindre l'idée en image, dit Blondet dans *Illusions perdues* : c'est bien ce que nous trouvons au foyer de l'invention romanesque

---

<sup>1</sup> Sur cette mobilité, voir le travail de référence de Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Presse du CNRS / PUV, 1992, et *Balzac. Une poétique du roman* (dir.), XYZ et PUV, 1996.

balzacienne, si multiplement et immédiatement déposée en solutions toujours susceptibles d'être provisoires. Il y a quelque chose de comparable à l'avancée « improvisée » de Stendhal, à ce courant qui est guidé par ce qu'il y a à atteindre. La différence, fondamentale, est cependant que Balzac se soumet à la virtualité d'une totalité mobile qui devrait devenir un vaste organe d'intelligibilité narrative du monde, et des « mondes » nouveaux en naissance. Tandis que Stendhal se livre à l'approche esquissée de ce qui du monde, et des « mondes », fuit, échappe, émotions, passions, volontés, pour laisser place aux silences qui peuvent en être la vérité et l'avenir. Il nous faut revenir sans cesse à ces étonnants « contemporains ».

Une génétique comparative est à développer : elle a du sens à demeurer dans le champ du roman (du genre Roman, genre de tous les possibles), car c'est la possibilité de comprendre les singulières investigations du monde que représentent les styles narratifs et leur puissance démonstrative. *Le Roman est un songe* est le beau titre du très intéressant livre de Philippe Dufour, qui s'attache à l'esthétique de la pensée romanesque<sup>1</sup>. C'est d'une certaine manière le « foyer » de ce « songe », qui est une « pensée-roman », ou un « penser-roman », c'est à dire une pensée qui serait une démonstration à la fois sensible et intelligible, développée dans la pratique de la fiction, que l'on cherche, en interrogeant les manières que les grands romanciers ont inventées pour le construire, et le détacher d'eux-mêmes, pour notre usage.

Jacques NEEFS

Université Paris VIII / Johns Hopkins University

---

<sup>1</sup> Philippe Dufour, *Le roman est un songe*, Seuil, Poétique, 2010.