Balzac au pluriel

NICOLE MOZET

puf écrivains

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Janvier 1990 — N° 34 882

ÉCRIVAINS

COLLECTION DIRIGÉE PAR

BÉATRICE DIDIER

BALZAC
AU PLURIEL

Nicole Mozet

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

Presses Universitaires de France

A Françoise van Rossum-Guyon

ISBN 2 13 042353 1
ISSN 0757-8547

Dépôt légal — 1re édition : 1990, janvier

© Presses Universitaires de France, 1990
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

Balzac ou les ruses de l'écriture

L'auteur de *La Comédie humaine*, le géant dantesque qu'a représenté Rodin, n'est qu'un des avatars de l'écrivain nommé Balzac. Laisser les *autres* Balzac aux spécialistes, c'est — pour n'importe quel lecteur — se priver d'une bonne part de plaisir. Et je ne parle pas seulement du tâcheron des années sombres de la Restauration, du romancier à la mode de la *Revue de Paris* et de la *Physiologie du mariage* non plus que du dramaturge malheureux ou de l'entrepreneur aventureux des *Contes drolatiques*, j'aimerais surtout contribuer à raviver et à diversifier les couleurs de chacune des pièces de *La Comédie humaine*. Rendre Balzac à l'Histoire, en quelque sorte, ce qui ne revient pas du tout au même, bien au contraire, que de le transformer en « historien » ou d'en faire le champion d'un « réalisme » que chacun définit à sa manière.

A partir du moment où, au début du XIX^e^ siècle, l'institution littéraire a été soumise entièrement au régime de l'opinion, l'écrivain, même connu, a constamment risqué de n'être plus qu'un individu comme les autres dont la parole ne s'autorise que d'elle-même. Peu d'institutions protègent aussi mal ses membres, symboliquement parlant, que la Littérature. D'où ce mélange de fragilité et de liberté qui caractérise l'écrivain moderne et que les auteurs romantiques, en tant que pionniers, ont souvent vécu dans l'angoisse et la révolte. Balzac aussi

— autant que Stendhal, Vigny, George Sand, Nerval ou Flaubert, et sans doute plus que le Hugo d'avant l'exil — a l'âme d'un révolté, et cela non pas tant à cause de ses dettes ou de ses opinions politiques qu'en fonction de la précarité de son statut d'écrivain. Lui qui a toujours rêvé de gloire et de pouvoir et s'est déclaré l'égal de Dante n'a pourtant jamais perdu la conscience aiguë d'être à la merci d'un système de communication complexe, aléatoire et pervers. Puis-je aller jusqu'à suggérer une parole inquiète et même un peu timide chez un homme qu'on imagine trop facilement tonitruant ? Mais cette inquiétude n'exclut pas la maîtrise. Il semble seulement qu'elle ait provoqué dans l'écriture balzacienne un ensemble d'attitudes combinant jusqu'au paradoxe audaces et provocations, prudence et dérobades. Pour tout dire, une écriture de la ruse.

Rendre Balzac à l'Histoire, c'est souligner la diversité de son œuvre, mais c'est aussi accepter d'en parler en termes d'évolution et d'adaptation. Ne conviendrait-il pas en particulier de donner toute son importance à la date de 1840, dont j'essaie de montrer, dans le premier chapitre de ce livre, qu'elle constitue un tournant décisif dans l'histoire de l'écriture balzacienne ? Au plan idéologique, c'est l'acceptation tardive, mais définitive, du phénomène révolutionnaire et de ses conséquences : dix ans après 1830, aucune sorte de « restauration » n'est plus imaginable. Au plan esthétique, une nouvelle conception de la création artistique se construit peu à peu, qui intègre le multiple et le discontinu, tandis que *La Comédie humaine*, qui date de cette époque, est collection plutôt que poème, même si cette collection se donne pour un grand poème unique. Il est en effet évident que ce que j'appelle, dans mon dernier chapitre, « l'effet Comédie humaine », vise — et réussit souvent — à masquer l'évolution et la disparité de la création balzacienne. Mais la modernité du texte balzacien réside précisément dans cette profusion quasi baroque qui a si longtemps choqué la critique littéraire française du XIX^e^ et même du XX^e^ siècle,

volontiers puriste. C'est pourquoi je propose de contrebalancer « l'effet Comédie humaine » par « l'effet Pléiade », c'est-à-dire la lecture systématique de cette nouvelle *Comédie humaine* jusque-là inconnue que l'on découvre dans les volumes de l'actuel *Balzac* de la Pléiade. Outre le plaisir de la découverte en terre vierge, en dehors des classifications et des hiérarchies établies, on a la satisfaction de mieux comprendre la complexité d'une écriture au travail, vivante et dé-fossilisée, qui ne masque plus ni ses hésitations ni ses passions. Quand on a le courage de s'enfoncer dans la zone des avant-textes sans se laisser rebuter par le déferlement des ébauches, des brouillons et des épreuves corrigées, on s'aperçoit vite que Balzac écrit presque toujours *contre* : non pas seulement contre ses confrères ou ses prédécesseurs, comme il lui est arrivé de le reconnaître à propos de Sainte-Beuve ou de Walter Scott, mais contre des modèles (celui du conte de fées ou du roman populaire) et surtout contre lui-même, en se contredisant franchement. C'est du moins la leçon de l'analyse génétique du *Curé de Tours*, de *La Vieille Fille*, du *Cabinet des Antiques*, du *Curé de village* ou de *La Muse du département*. C'est sa façon à lui de ruser avec l'idéologie, de la contourner, de la retourner. Et par conséquent de la transgresser.

Transgression limitée mais d'autant plus efficace qu'elle est limitée, car la liberté de la création gagne parfois à être canalisée par le faisceau des codes et des contraintes (cf. chap. 4). C'est le tribut à payer aux nécessités d'une communication forcément difficile. Balzac nous donne de l'écrivain l'image de quelqu'un qui avance en terrain miné, en butte aux caprices de critiques qu'il traite d' « eunuques » dans la préface d'*Eugénie Grandet*. Quant à la « masse lisante » qui est évoquée dans la préface du *Lys dans la vallée*, elle peut sans doute être enthousiaste et plébisciter l'auteur, mais elle est mal informée et terriblement versatile, si bien que l'écrivain demeure perpétuellement sur la défensive. De ce jeu d'escrime qui inclut lui aussi l'astuce et la ruse, j'analyse plusieurs exemples,

comme celui de la préface de *La Peau de chagrin* (chap 1) et d'*Eugénie Grandet* (chap. 4) ou le dénouement du *Lys dans la vallée* (chap. 4), remanié et édulcoré sur les conseils de Mme de Berny. Dans toute l'œuvre, les procédures de déplacement et de détournement sont innombrables, mais elles deviennent plus flagrantes dès que le poids de l'idéologie se fait plus lourd, ainsi qu'on le voit dans le cas de l'Alençon de *La Vieille Fille* (chap. 2) ou de la structure en miroir de *La Fille aux yeux d'or* (chap. 3) et du *Curé de village* (chap. 4). Comment parler de pouvoir sans se heurter aux limites de la censure et de l'autocensure ? C'est pourquoi le chapitre 3, « La part des femmes », dans lequel la question du pouvoir, politique et intellectuel, s'entremêle à celle de la différence sexuelle, de l'écriture et de l'identité de l'auteur, est sans doute celui où les remous du texte balzacien se lisent le plus facilement.

Jusqu'en 1840 environ, le roman balzacien s'est confronté infatigablement, dans la souffrance et le scandale, à la rupture de 1830, qui, avec l'embarquement de Charles X à Cherbourg, a consacré la mort du Roi et la déchéance du Père[1]. Il a bien fallu dix ans pour comprendre, intégrer, admettre cet événement majeur, déplorable mais irréversible. Parallèlement le créateur de fictions, passant peu à peu des exclus de l'Histoire aux parvenus du nouveau régime, qui étaient jusque-là cantonnés dans les seconds rôles, s'est pris d'une passion de collectionneur pour les plus laides, les plus méchantes et les plus bêtes de ses créatures : c'est l'apothéose de la vieille fille, de la mégère et du bourgeois qui, de *Pierrette* aux *Parents pauvres*, envahissent progressivement le devant de la scène romanesque. Tout se passe comme si 1830, remettant l'Histoire en marche, avait permis au Roman de s'écrire, c'est-à-dire d'écrire les soubresauts du patriarcat moribond qui n'en finit pas de s'éteindre dans les déchirements et les guerres de toutes sortes : guerres des générations, des classes,

1. Cf. N. Mozet, « Temps historique et écriture romanesque », à paraître dans les actes du colloque *Balzac* (Paris, octobre 1988).

des races et des sexes. En somme, ce qui révolte le penseur fait la fortune du romancier, qui ne raconte rien d'autre que les mille et une conséquences de la mort de Dieu et de la désintégration de l'Univers. Il va sans dire que la laideur et la bêtise sont profondément transformées par cette promotion esthétique qui ne les rend ni belles ni admirables, mais puissamment *intéressantes* : c'est là, avant Flaubert et le naturalisme, une philosophie de médecin, pour qui la maladie seule peut dire le vrai de la « santé ». Aussi n'est-ce pas par hasard si le grand producteur de récits de *La Comédie humaine*, celui qui a le plus de choses à dire et qui raconte le mieux est un médecin, Horace Bianchon, auquel Balzac a donné ses propres initiales. L'identification, bien sûr, porte davantage sur la capacité de diagnostiquer que sur le pouvoir de guérir. Et Bianchon, qui n'est jamais le héros d'aucune histoire, est toujours présenté en position de metteur en scène. Comme le suggère la lettre de Natalie de Manerville (chap. 1), l'écriture balzacienne, par rapport à la Passion aussi bien qu'au Moi ou à l'Histoire, est une écriture de la séparation. De même qu'il a fallu quitter Tours pour créer la Province et passer par 1830 pour raconter la Restauration, de même faut-il la mort de Mme de Mortsauf pour que Félix « écrive » *Le Lys dans la vallée* et se disqualifie, du même coup, en tant qu'amant de Natalie.

Toujours à la recherche d'une nouvelle morale (cf. « Narration et archéologie », chap. 1), de nouvelles méthodes (chap. 2) et de nouveaux objets (la province, par exemple), l'écriture balzacienne est écriture de la différenciation et de la nuance, dans une tension permanente entre le désir de vérité et d'unité et la multitude des expérimentations et des points de vue. D'ailleurs, en questionnant et en contestant les vérités reconnues, l'écrivain ne cherchait rien d'autre qu'une vérité plus solide, fondée sur une autre logique que le binarisme du vrai et du faux, du bien et du mal, du masculin et du féminin. Cette contradiction fondamentale entre une

intention totalitaire et l'éclatement kaléidoscopique des réalisations[2] est assurément ce qui permet aujourd'hui de proposer une image un peu différente d'une œuvre qui, de 1819 à 1850, n'a pas procédé seulement par additions, mais également par retours et rebonds. Cet univers textuel en expansion est un dédale à explorer sans oublier le risque de s'y perdre, mais dans lequel il reste à faire nombre de découvertes.

2. Voir en particulier les deux articles de Lucien Dällenbach dans *Poétique* 40 (novembre 1979) et 42 (avril 1980) : « *La Comédie humaine* et l'opération de lecture ». I : « Du fragment au cosmos ». II : « Le tout en morceaux », et celui de William Paulson, « De la force vitale au système organisateur : *La Muse du département* et l'esthétique balzacienne », *Romantisme*, nº 55, 1987.

Sauf indication contraire, les références renvoient au Balzac *de la Pléiade (t. I-XII, 1976-1981).*

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

I

Pourquoi écrire ?

1 / 1831 : « *Concevoir le crime sans être criminel* »[1]

Il faut imaginer le Balzac de *La Peau de chagrin*, en 1831, sans l'énorme cohorte des personnages de *La Comédie humaine* : les Taillefer, Claude Vignon, Canalis, Bixiou, Cardot ou Bianchon n'existaient pas encore, et Rastignac lui-même ignorait l'emploi qui serait bientôt le sien dans *Le Père Goriot*. C'est pourtant de 1831 que date la consécration de Balzac en tant qu'auteur, malgré le succès qu'avait déjà obtenu la *Physiologie du mariage*. Le caractère scandaleux de cet ouvrage, qui fit en grande partie son renom, comportait en effet pour l'écrivain le risque non négligeable d'être relégué dans un rôle de provocateur. Aussi, de même qu'il s'est toujours refusé à se laisser emprisonner par les étiquettes de ses réputations successives, est-ce plus encore pour préserver sa liberté d'écriture que par simple prudence que Balzac a repoussé avec énergie cette forme de marginalisation. Dès l'origine, l'écriture balzacienne s'est délibérément placée dans une situation de communication. Loin d'éluder les problèmes

1. T. X, p. 50 (préface de l'édition originale de *La Peau de chagrin*). La première version de cet article, sous le titre : « Une poétique de la transgression », a paru dans *Balzac et la Peau de chagrin*, études réunies par Claude Duchet, SEDES, 1979.

liés à la réception des œuvres, Balzac s'est constamment efforcé de les intégrer le plus possible au texte fictionnel lui-même, l'écriture romanesque prenant directement en charge, ne serait-ce que pour essayer de les prévoir, de les nier ou de les maîtriser, ses propres retombées.

C'est pourquoi Balzac se méfie tellement du discours préfaciel et qu'il faut s'en méfier avec lui si on ne veut pas se laisser emporter trop loin par les dérapages d'une énonciation fuyante[2]. Ce qui n'empêche pas qu'il faille lire les préfaces, et celle de l'édition originale de *La Peau de chagrin* est particulièrement significative de cette dialectique spécifique à la communication littéraire, message totalisant et différé à la fois, toujours hanté par le spectre de l'incompréhension. Comment parler du mal, en particulier, sans être aussitôt taxé d'immoralité ? En 1831, Balzac avait dépassé, quoique depuis peu, le stade où un auteur a peur de ne pas être lu. Désormais sa plus grande crainte était d'être mal lu.

Cependant peu de préfaces se montrent apparemment aussi indifférentes au texte qu'elles sont censées introduire. Aucune *captatio benevolentiae*, aucune incitation à acheter. Pour *La Peau de chagrin*, la publicité s'est faite ailleurs, dans une campagne d'annonces et d'articles dont l'illustre Gaudissart aurait certainement apprécié la vigueur. Sans doute Balzac, très tôt conscient des problèmes commerciaux de l'édition, avait-il compris que la préface, qu'on ne lit guère sans avoir déjà le livre entre les mains, n'était pas le meilleur lieu pour faire prendre au lecteur potentiel la décision d'acheter. Il consacre donc la sienne à des questions d'esthétique très générales.

Cette façon d'affirmer d'emblée les droits du roman à être considéré comme une œuvre d'art est déjà une audace, confirmée par tous les autres éléments du texte. Par exemple, pour illustrer sa thèse de la non-identité de l'œuvre et de son auteur, Balzac fait appel aux noms les plus prestigieux de la littérature européenne : Pétrarque,

2. Cf. chap. 4, p. 220.

Byron, Hoffmann, Voltaire, Boileau et Schiller. Parmi eux ne figure qu'un seul romancier, Maturin. L'auteur fait semblant de ne pas se trouver digne de faire partie d'une compagnie aussi illustre, et proteste « qu'il n'a pas la prétention d'écrire pour lui cette ambitieuse théorie » (p. 54). Néanmoins il est clair qu'il revendique d'être considéré comme un véritable écrivain, c'est-à-dire quelqu'un à qui on ne demande généralement pas de se justifier de ce qu'il écrit, une fois admis dans l'enclos sacré de la Littérature. En outre, étant prince, il n'a pas besoin de se cacher, il peut avouer son vrai nom et en être fier. Car la signature va de pair avec le prestige.

Bien que les romanciers du début du siècle n'aient pas tous usé de pseudonymes et que les romanciers n'aient jamais été les seuls écrivains à utiliser des pseudonymes, il faut comprendre qu'en 1831, pour un auteur de romans, le ton de cette préface et les arguments qui y sont avancés constituaient une prétention exorbitante, le début d'une ère nouvelle. Dans leur grande majorité, les romans de l'Empire et de la Restauration étaient anonymes ou signés de pseudonymes. Le plus connu est celui de Stendhal, qui le conserva toute sa vie, sans doute parce qu'il avait, comme Nerval, le goût du masque et de la dépersonnalisation. Même après 1830, pour se démarquer du prolétariat littéraire des « femmes-auteurs », George Sand a toujours utilisé un pseudonyme masculin, y compris dans ses préfaces. Quant à Balzac, même après sa période de purgatoire, celle où il signait encore Viellerglé, lord R'Hoone, anagramme d'Honoré, ou Horace de Saint-Aubin, en 1830 encore, beaucoup des articles qu'il publiait dans les journaux étaient anonymes ou signés de pseudonymes collectifs. Car ce n'est guère que la *Revue de Paris* qui institutionnalisa la signature d'auteur, fondant ainsi définitivement l'usage moderne d'une littérature conçue en termes de propriété. Pour comprendre combien cela n'allait pas de soi, il faut considérer avec attention l'étape Victor Morillon, ce pseudonyme par lequel Balzac avait songé, en 1828, signer son roman historique. Il y renonça

finalement, et la couverture de l'édition originale des *Chouans* porte son patronyme, sans la particule. Est-ce en écrivant l' « Avertissement » qu'il s'est rendu compte de la contradiction qu'il y avait à proclamer : « Je suis pour les tableaux signés »[3] tout en inventant de toutes pièces, avec état civil fictif et faux *curriculum vitae*, un auteur imaginaire ? En tout cas, ce texte prouve à quel point l'acte de signer fut pour Balzac un pas difficile à franchir. Mais, une fois franchi, il était impossible de revenir en arrière. Seule la *Physiologie du mariage* de 1829, qui n'était d'ailleurs pas un roman, échappa momentanément à cette règle à cause du caractère scabreux du sujet. D'où cette phrase de la préface de *La Peau de chagrin* :

> Le mal est venu d'un livre auquel il n'a point attaché son nom, mais qu'il avoue maintenant, puisqu'il y a péril à le signer (p. 49).

Quoiqu'il y ait un péril très relatif à avouer une œuvre à succès et dont la paternité n'était plus un secret, il ne faut cependant pas mésestimer l'angoisse réelle qui reste liée à l'affichage du nom à une époque où l'exposition publique existait encore, tandis que la publicité demeurait très limitée et souvent spécialisée dans les médicaments pour les maladies considérées comme honteuses. Cette « mixture » dont parle Balzac dans sa préface en faisant semblant de ne pas se rappeler son nom, c'est la mixture brésilienne du pharmacien Lepère, établi place Maubert, à Paris, qui était une spécialité anti-blennorragique. Balzac en avait lui-même imprimé les prospectus publicitaires.

C'est dans ce contexte que l'épisode Finot de *La Peau de chagrin* prend sa véritable dimension. Finot qui, dans *César Birotteau*, aura l'honneur de rédiger le prospectus publicitaire de l'*Huile céphalique*, signe des livres que d'autres écrivent pour lui. Il n'est pas écrivain, mais

3. T. VIII, p. 1671.

commerçant : « Ce n'est pas un homme, c'est un nom, une étiquette familière au public » (p. 165).

En face de cette pratique que Rastignac, quant à lui, n'approuve ni ne réprouve, la réaction de Raphaël est assez surprenante, parce que sa révolte est avant tout celle du noble. En tant qu'écrivain, le jeune homme se contente de regretter sa mansarde, alors que la seule idée d'exhiber le nom d'une femme morte le fait frémir, comme si on lui demandait de guillotiner une seconde fois la marquise de Montbauron. Il ne signe le contrat qu'à la condition qu'il ne soit pas fait mention de ce nom quasi sacré pour lui. Sous ce rapport, Raphaël est un personnage archaïque, aussi bien du point de vue idéologique que de celui de la création balzacienne : sa réaction devant Marivault-Finot fait de lui le frère d'Emilie de Fontaine, qui, dans *Le Bal de Sceaux* (1830), refuse d'épouser l'homme qu'elle aime parce qu'elle l'a un jour aperçu vendant de la toile. Le Rastignac du *Père Goriot*, le Victurnien d'Esgrignon du *Cabinet des Antiques* sauront, eux, qu'un nom aristocratique est une monnaie dévaluée. Quant à Lucien Chardon, il mourra d'avoir renié le nom de son père, qu'il avait vu si longtemps s'étaler sur l'enseigne d'une boutique d'apothicaire, pour s'arroger celui de sa mère, née de Rubempré, sans posséder la fortune correspondante à ce titre. Raphaël a eu la naïveté de se ruiner pour sauver l'honneur de son nom, tel un vulgaire César Birotteau, tout pétri lui aussi des valeurs aristocratiques en dépit de la modestie de ses origines. En effet, l'honneur nobiliaire accepte bien d'afficher certains signes iconiques comme un blason ou des couleurs, mais protège le nom de tout ce qui ressemble à une pratique commerciale. On sait que la belle-mère de George Sand s'offusqua à la seule idée de voir son nom imprimé sur la couverture d'un livre. Il faut être un parfait roturier et s'appeler Lavrille, comme l'un des savants ridicules de *La Peau de chagrin*, pour rêver de donner son nom à un canard... Aussi comprend-on que Balzac ait hésité longtemps avant d'exposer son nom sur la couverture d'un roman, de même qu'il a attendu d'être

très célèbre pour inscrire celui de ses amis sur la page de la dédicace[4].

Depuis *Les Confessions*, la sincérité littéraire ne peut plus éviter les écueils de l'impudeur et de l'indiscrétion, surtout dans la prose romanesque, et le fantasme de prostitution servit souvent de repoussoir à cette situation inquiétante. Dans l' « Avertissement » du *Gars*, Balzac parlait déjà de « cette prostitution de la pensée qu'on nomme : *la publication* »[5]. Ainsi, malgré les protestations périodiquement renouvelées, il est impossible de séparer complètement le dire du faire, c'est-à-dire l'auteur de l'homme et le créateur de ses personnages. C'est en vain que Balzac, dans la préface de *La Peau de chagrin*, réclame pour l'écrivain les privilèges du prêtre. Cela ne veut certes pas dire qu'il faille être criminel pour « concevoir » et raconter le crime, mais cela signifie que la transgression romanesque, quoique imaginaire, touche pourtant à l'essentiel. C'est pourquoi le romancier devient si facilement une cible, dans ce qu'il a de plus intime et de plus personnel, et qu'il est bien obligé de compter avec cette image déformée de lui-même que lui renvoie son public, ce corps éclaté « d'être multiple » (p. 48), « bossu à Orléans, blond à Bordeaux, fluet à Brest, gros et gras à Cambray » *(ibid.)*. Dans le cas de Balzac, les témoignages des contemporains abondent de ces commentaires déçus sur la personne du romancier qu'on n'imaginait jamais, à la lecture de son œuvre, ni si gros, ni si petit, ni si vulgaire. Balzac a reçu d'innombrables lettres de lectrices qui s'adressaient à la fois, non sans beaucoup d'hypocrisie, à l'homme et à l'écrivain. Il semble qu'il ait toujours répondu, affrontant aussi bien les critiques que les louanges ou les déclarations, comme dans *Modeste Mignon*. Néanmoins, dès Balzac, qui attachait pourtant à l'opinion de ses lecteurs plus de prix que Stendhal ou Flaubert, le problème des deux publics est posé. Car à partir du

4. Cf. chap. 4, p. 234 sq.
5. T. VIII, p. 1669.

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com