

Balzac: un problème de genre(s)

GEORGES JACQUES

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

Deux remarques préliminaires me paraissent ici fondamentales.

La première : Balzac pense. C'est évident. Mais cela ne veut pas dire — et cela me paraît tout aussi évident — qu'il soit un penseur. La démarche — assez ancienne — de Per Nykrog¹ me fait donc toujours problème, même si elle a le mérite de clarifier un certain nombre de concepts autour desquels, en effet, l'œuvre se construit. La seule manière valable de considérer la pensée balzacienne, si pensée il y a, consiste, me semble-t-il, à la situer dans un contexte de stricte littéarité. Aussi quelques formules de Charles Grivel, lançant le thème de ces rencontres dans un bref liminaire, rencontrent-elles ma totale adhésion : « le savoir balzacien est un savoir qui s'invente » ou encore : « Balzac expose moins qu'il n'opère ».

Seconde remarque : il y a, et c'est presque un corollaire de ce qui précède, une énorme distance entre ce que Balzac prétend faire — ou envisage de faire — et ce qu'il fait. Absolutiser le fameux « Avant-propos » de *La Comédie humaine* risque de mener à de graves erreurs de perspectives. D'abord parce qu'il correspond à un moment bien particulier de la carrière du romancier, mais surtout parce que l'ensemble qu'il prétend chapeauter ne sera finalement jamais écrit, faisant de l'œuvre balzacienne une conception qui pense moins qu'elle ne laisse à penser.

La Comédie humaine est non seulement inachevée, mais nombreux sont ceux, et parmi eux Lucien Dällenbach n'est pas le moindre, qui pensent que si Balzac avait pu vivre suffisamment pour boucler son projet, il eût probablement aussitôt tenté d'inclure ce qui était réalisé dans un ensemble plus vaste qui, lui, serait demeuré inachevé. C'est dire que, chez Balzac, l'inachèvement a quelque chose de presque aussi ontologique que ce que Jacques Drillon met en évidence à propos de Schubert.²

De toute manière, à supposer que l'œuvre eût été achevée, elle aurait continué de comporter autant de blancs malgré le fait que toutes les cases du plan eussent été

¹ Per NYKROG, *La pensée de Balzac dans « La Comédie humaine ». Esquisse de quelques concepts-clés*, Copenhague, Munksgaard, 1965.

² Jacques DRILLON, *Schubert et l'infini. À l'horizon, le désert*, Arles, Actes Sud, 1988.

remplies, que tous les espaces prévus eussent été investis. Sans théoriser comme les tenants de l'école d'Iéna, l'« Avant-propos » n'abordant finalement pas les problèmes d'ordre proprement littéraire, Balzac est sans doute un des premiers à mettre en œuvre, de manière aussi systématique, l'esthétique du discontinu. Et, paradoxalement, c'est ce qui fait de lui un grand « réaliste », parce que, dans ses ellipses (et on peut se demander s'il les bénit ou les maudit), il atteint l'expérience la plus intime des lecteurs qui, eux, savent bien que la connaissance d'autrui se trouve constamment confrontée à ce qui lui échappera toujours. Eugène de Rastignac ou Félix de Vandenesse sont d'autant plus fascinants que nous ne saurons jamais, dans les détails, quels événements ont transformé les provinciaux idéalistes en roués parisiens. Et même lorsque le romancier ne parvient pas à harmoniser chronologiquement toutes les données qu'il a mises en œuvre, cette imperfection renforce paradoxalement la vraisemblance du système au lieu de l'affaiblir.

Toutefois la fragmentation des savoirs introduit nécessairement une faille dans ce qui se présente encore à l'époque comme une réalité monolithique, à savoir la théorie des genres, ou, étant donné la situation encore ambiguë du roman, ce qu'on nommera plutôt le problème du genre.

Un détour s'impose ici par Walter Scott, mais s'agit-il vraiment d'un détour quand on sait à quel point fut majeure son influence sur le jeune Balzac ?

Scott veut à la fois instruire et divertir. Avec plus ou moins de sincérité — ou d'hypocrisie —, c'est une position relativement fréquente à la charnière des deux siècles. Et l'ambiguïté de l'attitude ne va pas nécessairement faciliter l'admission du roman parmi les genres nobles. Qu'on songe aux hésitations de Chateaubriand quant à l'insertion, ou l'évacuation, d'*Atala* et de *René* dans le *Génie du christianisme*, récits qui, pas plus qu'*Oberman* ou *Adolphe*, n'osent encore évacuer complètement la fiction du manuscrit retrouvé. Divertir entraîne la faveur du public, mais instruire, ou désirer instruire, ne protège pas du mépris des intellectuels. Est-ce pour cette raison que Scott, dans ses préfaces, déploie tellement d'ironie ? On peut y voir en tout cas une certaine tension entre le réel et l'imaginaire. Tension, duplicité ? Mélange en tout cas.

Dans un article de 1829 à propos de la *Fragoletta* de Latouche, Balzac écrit :

Le drame et le roman historique sont l'expression de la France et de la littérature au XIX^e siècle.³

Stendhal, même s'il est relativement négatif — et injuste — à propos de Scott, dit, dans *Racine et Shakespeare*, quelque chose d'assez semblable : « de la tragédie

³ Cité par F. BALDENSBERGER dans *Revue de littérature comparée*, tome VII, 1927, p. 47.

romantique entremêlée de longues descriptions ». ⁴ Assez bizarrement, dans les années 1820, Balzac, qui mange à tous les rateliers (poésie, théâtre, roman et dissertation philosophique), prétend néanmoins se méfier du mélange des genres, lui qui écrit dans *Clotilde de Lusignan* :

On sent que la Philosophie, l'Histoire et la Vérité ont trop de différences dans les humeurs pour cheminer ensemble. ⁵

Si une telle déclaration est intéressante, et, en toute logique, il s'agit, comme l'« Avant-propos », de la relativiser quelque peu, c'est que, dans la littérature anglo-saxonne, l'hésitation générique se manifeste à l'intérieur même de ce que, en France, on considère simplement comme le domaine romanesque.

On distingue en effet, en Angleterre, ce qu'on appelle *novel* et ce qu'on nomme *romance*. Comme *roman* en français, *novel* désigne le genre libre par excellence, et la définition ne peut donc en être qu'implicite. Mais, malgré ce flottement, les *romances* renvoient à tout ce que les *novels* ne possèdent pas (et cet invariant de nature n'est pas non plus défini), mais aussi à des invariants fonctionnels comme, par exemple, l'exotisme, la dimension populaire, et aussi, peut-être, un certain expressionnisme : Chaucer, le dernier Shakespeare, Bunyan, Fielding, Stevenson, Poe, Hawthorne, voire certaines œuvres de Henry James, deviendraient ainsi ce qui échappe à la traditionnelle classification aristotélicienne : le lyrique, le dramatique et l'épique.

Notons qu'une telle distinction ferait bien l'affaire pour nombre d'écrivains du domaine francophone : Rabelais, Céline, Lautréamont, et, moins connus, Hampate Bâ et Boubou Hama. Avec Balzac, on n'ose pas, parce qu'il est victime de ce rôle, qu'on lui impose, de père du roman moderne.

Or, évidemment, à première vue, l'œuvre balzacienne correspond bien à un ensemble romanesque, mais, pour la désigner, l'écrivain a choisi le terme *comédie*, en référence évidente à Dante, ⁶ même si l'adjectif *humaine* s'oppose à un autre adjectif qui, ne devant rien à l'initiative de Dante lui-même, permet néanmoins à Balzac d'établir le même type de rapport implicite que celui qui avait situé la *Comédie* d'Alighieri par rapport à la notion de *Tragédie*, plus noble, moins mélangée. *Comédie* devait être préféré à partir du moment où tous les savoirs d'une époque s'y trouvaient

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Clotilde de Lusignan ou le beau Juif. Manuscrit trouvé dans les archives de Provence et publié par Lord R'Hoone*, Paris, Hubert, 1822, tome IV, p. 3.

⁶ Et je me souviens, à ce propos, dans les années soixante-dix, d'un affrontement courtois avec André Wurmser, qui prétendait, au mépris des statistiques, que les références à Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire étaient plus nombreuses, chez Balzac, que celles à Dante et Beethoven.

intégrés. Mais le terme choisi était en lui-même ambigu puisqu'il renvoyait à la poésie et non au théâtre. Le *Grand Robert* exhibe la gène du lexicographe. La définition I, 7 (alors que II retourne à des sens théâtraux) fait l'objet d'une entrée spéciale:

Par ext. Fig. *La Comédie humaine* : « l'ensemble des actions humaines considéré comme se déroulant suivant des normes pour atteindre à un dénouement.

Et de citer Balzac et Dante comme références, même si la citation qui suit est de Pascal :

Le dernier acte est sanglant quelque belle que soit la comédie en tout le reste[...].

Si l'on tient compte de ces différents paramètres, un certain nombre d'attitudes face à l'œuvre balzacienne risquent de devenir inappropriées.

L'image de la cathédrale peut paraître très séduisante depuis la fameuse métaphore hugolienne selon laquelle l'imprimerie serait une nouvelle forme, plus durable et plus puissante, de l'architecture. Il s'agit toutefois de s'en méfier dans la mesure où elle ne tiendrait pas compte de l'inachèvement. Lorsque Victor Brombert écrit à propos de *Notre-Dame de Paris* : « il se pourrait que l'auteur nous ait laissé une grande métaphore ; son œuvre est une véritable cathédrale complète qui rassemble l'érudition de Hugo », ⁷ il suggère bien plus les estimables parachèvements de Viollet-le-Duc que les géniaux projets de Gaudi à la *Sagrada Família* de Barcelone. L'inachèvement d'une cathédrale peut devenir une qualité, rendant vaines, si diverses soient-elles, les tentatives de compléter. On rappellera ici les indiscrettes et plus qu'abusives continuations des *Petits Bourgeois* et du *Député d'Arcis* par Charles Rabou. On sera beaucoup plus indulgent — même si certains balzaciens furent un peu injustement féroces — pour les romans que Patrick Rambaud donna récemment ⁸ dans le but — vraie création cette fois — d'occuper la case prévue par Balzac pour un projet de longue haleine qui ne vit jamais le jour : *La Bataille*.

Autre absurdité relative : établir, chez Balzac, une distinction entre romans et nouvelles. Le propos de Diana Festa McCormick ⁹ m'apparaît rétrospectivement comme vicié à la base. Non seulement parce que les problèmes de définition du genre obligent à y ranger des textes « plus proches des contes fantastiques ou irréels » et d'autres qui « ressemblent davantage à des études philosophiques ou à des chroniques placées dans un cadre historique », ¹⁰ parce que la limite de longueur est forcément arbitraire,

⁷ V. BROMBERT, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, P.U.F., 1984, p. 74..

⁸ *La Bataille* (Grasset-Fasquelle, 1997) et *Il neigeait* (Grasset-Fasquelle, 2000).

⁹ *Les nouvelles de Balzac*, Paris, Nizet, 1973.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

parce que les nouvelles constituant *La Femme de trente ans* sont écartées au mépris de leur essence réelle, mais surtout parce que les grands thèmes (pensée dévoratrice, complexe prométhéen de l'artiste, issue tragique de la passion, psychologie féminine, affleurement de l'étrange) se retrouvent dans les créations balzaciennes indépendamment de leur longueur. On aboutit ainsi à une double conclusion vide de sens : « Aucune des prétendues règles de la nouvelle n'a donc été connue de Balzac ou appliquée par lui »¹¹ et « plusieurs éminents Balzaciens [...] ont salué dans ces nouvelles, souvent des chefs-d'œuvre égaux au moins à ses romans ». ¹² Une sorte d'étanchéité des genres sert donc de loi suprême, demeurant évidemment à l'état d'implicite, type de démarche récusée avec bon sens par un Derrida :

Et si c'était impossible de ne pas mêler les genres?

Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination ?¹³

Le vieux problème du style balzacien s'en trouve simplifié d'autant. Si déjà Charles Bruneau considérait que « [le Balzac] qui cisèle son style est le moins bon de beaucoup », ¹⁴ c'est que, plus que chez n'importe quel écrivain, la langue doit demeurer vivante, ce qui, « pour un romancier, [...] est sans doute l'essentiel ». ¹⁵ Il y a presque autant de styles balzaciens qu'il y a de personnages qui s'expriment dans *La Comédie humaine*. Comme le Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, autant épistémologue qu'écrivain, Balzac acquiert peu à peu une faculté de modelage, qui serait proche du mimétisme, mais, chez lui, la multiplication des points de vue ne relègue jamais à l'arrière-plan le démiurge. Sans aller jusqu'à affirmer avec Marc Fumaroli¹⁶ que l'ensemble de *La Comédie humaine*, par son caractère choral et oral, procéderait d'une *mimésis* de la conversation française, on pourrait néanmoins parler de parodie au sens étymologique du terme, c'est-à-dire que l'imitation, sans être nécessairement ironique comme chez Flaubert, rejoint le concept de réutilisation tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Bach qui n'hésite pas à réinvestir dans une œuvre à caractère religieux un matériel ayant déjà servi dans un contexte profane. Multiplication des points de vue et des reprises tellement intégrés à un nouvel ensemble qu'on ne peut jamais parler de variations sur un thème.

La même dialectique distance-intégration est présente dans un certain nombre de recherches graphiques balzaciennes qui sont moins anecdotiques qu'on le pense

¹¹ *Ibid.*, p. 241.

¹² *Ibid.*, p. 243.

¹³ Jacques DERRIDA, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 254.

¹⁴ Charles BRUNEAU, *La langue de Balzac*, Paris, CDU, s.d., p. 15 (Les Cours de Sorbonne).

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ Marc FUMAROLI, *Le genre des genres littéraires français : la conversation*, Oxford, Clarendon, 1992, pp. 31-33.

souvent. Traces d'une volonté d'épuiser tous les aspects du réel, elles contribuent souvent à créer une impression d'affolement de la matière romanesque. Qu'on pense au passage soudain à la forme du dialogue, avec des didascalies comme corollaires, dans *Les Employés*, à l'insertion de la partition d'une romance chantée dans *Modeste Mignon*, à la mytérieuse et opératoire inscription de *La Peau de chagrin*, à la page volontairement charabiesque de la *Physiologie du mariage*, à la réflexion sur le graphisme des lettres dans *Z. Marcas*, à la transcription des accents étrangers (l'exemple le plus célèbre est, bien entendu, celui du baron de Nucingen), mais aussi, ailleurs que dans le cycle romanesque, à la graphie pseudo-archaïque des *Contes drolatiques*.

Tous ces éléments sont à mettre en relation avec le jugement extra-lucide de Henry James :

Le plan de Balzac n'était rien de moins que de faire tout ce qui pouvait être fait. [...] Ce qu'il a fait avant tout, c'est une lecture de l'univers, à voix haute et aussi forte qu'il le pouvait en l'intégrant dans la France de son temps.¹⁷

il regardait aussi son sujet à la lumière de la science, à la lumière de l'interaction de ses parties les unes sur les autres, et sous la pression d'une passion pour l'exactitude, d'un appétit, un appétit d'ogre pour les faits de tous ordres.¹⁸

Et chez Paul Féval :

Balzac est par excellence le romancier collecteur, faisant sienne, absolument, toute proie qui passe à sa portée, et possédant le don d'assimilation à un degré presque miraculeux.¹⁹

L'idée de modelage, déjà évoquée, est déjà présente chez un critique — injuste par ailleurs — du *Bulletin de censure*, en 1843, mais traduite par le terme *élasticité* :

[...] le plan de M. de Balzac est d'une élasticité flagrante, et [...] il n'a pu lui-même, malgré ses préfaces pompeuses, qui ressemblent à des manifestes napoléoniens, assigner encore un ordre fixe et invariable à ses trop volumineuses productions.²⁰

Ce qui paraît négatif à l'auteur de cette diatribe, notre époque l'assimilerait à un éloge. L'ordre fixe et invariable est précisément ce qu'il s'agit de récuser. S'il est

¹⁷ Traduction de Marcel-A. RUFF, dans *L'Année balzacienne*, Paris, Garnier, 1980, pp. 248-249.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ Cf. René GUISE et Jean-Pierre GALVAN, « Témoignages sur Balzac », dans *L'Année balzacienne 1993*, Paris, P.U.F., 1993, pp. 358-359.

²⁰ Cf. René GUISE, « Balzac et le *Bulletin de censure* », dans *L'Année balzacienne 1983*, Paris, P.U.F., 1983, p. 273.

parfaitement légitime de s'intéresser à ce qu'on appelle le moment de la *Comédie humaine*, on ne peut oublier que ce n'est qu'un moment et qu'il y en eut d'autres : le point de départ, à la fois philosophique, poétique et théâtral ; la tentative de répondre aux goûts du temps dans les romans de jeunesse ; celle de constituer une *Histoire de France pittoresque* ; celle de prendre chez Scott ce qu'il avait de plus original ; celle de mettre en place le système de réapparition des personnages. Il aurait pu y en avoir encore plusieurs avant l'achèvement du cycle et sans doute davantage après celui-ci. Souvenons-nous que Balzac hésite sur la place à donner à certaines œuvres dans le plan d'ensemble (le cas du *Lys* est célèbre) et pense même un moment à intégrer les *Contes drolatiques* à *La Comédie humaine*, ou, en tout cas, à situer les deux œuvres l'une par rapport à l'autre. Ce qu'il appelle « la bastisse » (en utilisant, fait significatif, la graphie drolatique) et les *Contes* sont en effet « des œuvres concentriques où l'univers moral est cloué et où se reconstruisent pressées comme des sardines fraîches en leurs buissons, toutes les idées philosophiques quelconques, les sciences, arts, esloquences, outre les momeries théâtrales ».²¹

À force de traiter de sujets dont *La Comédie humaine* ne parle pas, à force de raconter pour le plaisir, l'œuvre ne parvient pas à se clore et seuls trois dixains sur dix paraissent.

Peut-être parce que les bases du palais doivent tenir, l'arabesque des *Contes* peut s'envoler. Mais qu'est-ce qui empêcherait d'y joindre les autres arabesques, celles des œuvres ô combien diverses, celles des pièces de théâtre, celles des lettres à M^{me} Hanska, aussi romanesques que le roman épistolaire du *Lys*, celles enfin des romans de jeunesse trop souvent, et un peu rapidement, assimilés à des germes... ou à des chancres. Sont-ce des étapes (toujours cette obsession du cycle majeur) ou des sortes de chapelles adventices et d'absidioles qui continuent d'entretenir des relations avec certains des récits de *La Comédie humaine*, en particulier ceux dont la chronologie interne se situe avant la Révolution française et qui regardent à la fois du côté de Scott et du côté du cycle ?

Les Proscrits (dont l'action se déroule en 1308) établissent ainsi le rapport avec la *Comédie* de Dante ; *Jésus-Christ en Flandre* (xv^e siècle) constitue une réflexion sur l'Église du xix^e siècle ; *Maître Cornélius* (1474) et *L'Élixir de longue vie* (xvi^e siècle) font le pont avec les *Contes drolatiques* ; *Sur Catherine de Médicis* (1560-1573) et *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1612) assurent les soubassements politiques et esthétiques ; *L'Enfant maudit* (1591-1617) installe le thème obsessionnel des enfants

²¹ « Le prosne du joyeux curé de Meudon », dans *Contes drolatiques, Œuvres complètes de M. de Balzac*, tome X, Paris, Bibliophiles de l'Originale, 1969, p. 250.

mal aimés ; *Sarrasine* enfin instaure le lien entre le passé des encyclopédistes et le présent romantique.

Stéphane Vachon, dans certaines de ses formulations, se rapproche de notre position, mais reste à mi-chemin. Commentant le tome I des *Œuvres diverses*, publiées en 1990 dans la Pléiade, il pose bien la question : « On ne peut plus, désormais, considérer H. de Balzac comme l'écrivain d'une seule œuvre, comme l'auteur d'un seul livre. Serions-nous en face d'un "premier", d'un "jeune" Balzac ? ». ²² On est évidemment tenté de répondre : oui et non. Oui, parce que le jeune Balzac, c'est déjà Balzac. Non, parce que rien ne nous permet de dire qu'il y a là de simples germes.

Lorsque dans l'*Essai sur le génie poétique* ²³ Balzac s'arrête au bout de neuf pages, Stéphane Vachon précise : « à la manière de David, qui reporte sa composition du *Jeu de Paume* sur toile, peint quatre têtes et trois mains, puis s'arrête. Le programme est au-dessus de ses forces ». ²⁴ Sans doute y a-t-il là en effet un mystérieux blocage, mais les quatre têtes et les trois mains sont fascinantes notamment grâce à leur inachèvement. Balzac semble, par ailleurs, collectionner des vers dans l'espoir de « les rassembler comme les pièces d'un puzzle ». ²⁵

Commentant quelques années plus tard le tome II des *Œuvres diverses*, ²⁶ Stéphane Vachon pose cette fois la question : y a-t-il un autre Balzac ? Et il montre qu'on découvre, dans de nombreux cas, que la diversité de la création balzacienne est comme rabotée par l'unité de *La Comédie humaine*, tandis que des fragments fictionnels inachevés deviennent matières d'articles, preuve que les choses ne se font pas à sens unique. Mais lorsqu'il publie sa belle anthologie balzacienne d'*Écrits sur le roman*, ²⁷ il semble revenir en arrière en suggérant d'abord que l'appréhension par Balzac de la littérature est globale, qu'il agit en généticien, en réformateur, en tribun, en sociologue et en poéticien, avant de tout regrouper dans le même sens, qui va du fameux *Avertissement du Gars* à l'*Avant-propos*. Et malgré la diversité des prédécesseurs convoqués (Scott, Cooper, Sterne, Nodier, Rabelais), on reste embarqué dans un processus qui, pour être passionnant, n'en demeure pas moins traditionnel.

²² Stéphane VACHON, « Y a-t'il [sic] un jeune Balzac ? », dans *Romantisme*, n° 80, 1993, II, p. 107.

²³ Texte longtemps connu sous le titre *Dissertation sur l'homme*.

²⁴ Stéphane VACHON, *op. cit.*, p. 109.

²⁵ H. DE BALZAC, *Œuvres diverses*, tome I, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges CASTEX, avec la collaboration de Roland CHOLLET, René GUISE et Nicole MOZET, Paris, Gallimard, 1990, p. 1710 (Bibliothèque de la Pléiade). On peut se demander si cette nécessité de rassembler n'est pas inconsciemment guidée par une habitude éditoriale de l'épo-que qui est celle du feuilleton.

²⁶ Dans *Romantisme*, n° 96.

²⁷ Paris, Librairie générale française, 2000 (Le Livre de poche).

Brasser cette matière sans *a priori* génériques est la tâche qu'il s'agit de poursuivre. En sachant, comme pour les *Mille et une nuits*, qu'il n'y aura jamais de solution définitive. Et que l'œuvre tout entière demeurera un *Chef-d'œuvre inconnu*, dont seul un petit élément est finalement visible par rapport à un ensemble, par vocation, virtuel. Oui, comme le pense notre collègue et ami Franc Schuerewegen, il y a du Frenhofer dans Balzac.

Le chef-d'œuvre est bien là mais nous ne le voyons pas, parce que le peintre n'a pas voulu qu'il soit visible, parce qu'il a tout fait pour le dérober à notre regard !²⁸

Se demander si Balzac a voulu ou n'a pas voulu achever son œuvre, c'est faire des paris sur la comète, mais le fait est là : le genre balzacien est indécidable.

²⁸ Franc SCHUEREWEGEN, « Scories ou pourquoi il y a une œuvre là-dessous », dans *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES, 1998, p. 15.