

L'auteur et ses personnages: distance et empathie

CHRISTIAN ANGELET
Prof. Émérite. Université de Gand

Mes réflexions prendront pour départ la situation narrative qui fonde *Le Lys dans la vallée*: le rapport paradoxal qu'entretiennent entre eux le paratexte et le corps du récit, soit la lettre introductrice de Félix à Natalie de Manerville et l'histoire de ses amours inabouties avec Henriette de Mortsau. D'une part, dans ses amours avec Henriette, Félix de Vandenesse a consenti au renoncement qu'elle lui impose: tel est le contrat amoureux qu'il conclut avec elle, lorsqu'il lui dit: "j'accepte ce contrat qui doit se résoudre en souffrances pour moi" (p. 93 de l'édition de Moïse Le Yaouanc). De l'autre, dans la lettre introductrice, le même Félix fait à Natalie une demande d'amour en s'appuyant sur le récit de ses amours passées avec Henriette. Il se soumet alors au pacte narratif que lui a proposé Natalie: mon amour contre l'histoire de ta vie. Autrement dit, Félix espère obtenir une femme en lui racontant en détail combien il en a aimé une autre... - On sait que Natalie l'enverra promener. - C'est cette situation hautement invraisemblable, ou fantasmatique, si l'on préfère, qui est génératrice du récit. - Félix est coincé entre l'endroit et l'envers du désir et il raconte dans l'espoir de maîtriser cette aporie. - Question: où faut-il situer l'auteur Balzac par rapport au narrateur Félix ? Cette question revient invariablement chez tous les commentateurs du *Lys*; elle semble d'ailleurs éminemment balzacienne¹. L'écriture a-t-elle partie liée avec cette aporie ? Pour dire les choses plus simplement: ce romancier, qui tantôt s'identifie expressément à ses personnages et tantôt refuse fermement d'être assimilé à eux, dans quelle mesure reproduit-il leurs schèmes imaginaires?

Il s'agira donc du rapport que Balzac entretient avec ses personnages et le monde de la fiction.

C'est tout le problème du lien entre récit et paratexte. Les balzaciens l'ont souvent abordé, et il faut dire que sur ce point comme sur d'autres, Balzac a bouleversé la tradition. Je me suis beaucoup occupé de la préface du roman du XVIII^e siècle: nulle part je n'ai rencontré d'équivalent de la préface du *Lys* et de la dialectique oxymorique qu'elle entretient avec le récit.

¹ voir Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*. PUF, 1990, p. 29 sq.

En prévision de ces journées, j'ai voulu lire ou relire la majeure partie du corpus théorique et critique de Balzac, soit la masse des préfaces, postfaces et introductions diverses que Balzac a produites tout au long de sa carrière et qui devaient être supprimées et remplacées, en 1842, par l'*Avant-propos* de *La Comédie humaine*. Je pensais me donner ainsi une vue d'ensemble de sa poétique du roman. J'ai relu aussi bon nombre de romans. Assez pour me rendre compte que l'on se fait une idée fautive de cette poétique quand on lit les paratextes de Balzac pour eux-mêmes, et séparément des œuvres qu'ils accompagnent. Pour plusieurs raisons. Dont la plus frappante est que le paratexte balzacien ne se présente pas toujours là où on l'attend habituellement, c'est-à-dire en marge de l'œuvre: en tête du roman, ou à la fin. Une préface est un métatexte d'auteur. Or, chez Balzac, il peut arriver, comme bien l'on sait, qu'un discours de type auctorial se trouve intégré in extenso au corps du récit. C'est le cas, bien connu, des *Paysans*, dont le chapitre IX se termine sur une longue défense et illustration des longueurs de l'ouvrage. *Les Paysans* sont l'histoire du général de Montcornet, propriétaire d'un vaste domaine en Bourgogne, et qui se voit forcé de vendre ses terres, qui seront achetées et revendues par ses ennemis et divisées en plus de mille lots; c'est l'exposé des magouilles de la paysannerie et de la petite bourgeoisie des campagnes contre les grands propriétaires terriens: la montée d'une nouvelle classe sociale, la classe paysanne, issue de la Révolution, et dont Balzac dit "qu'elle absorbera un jour la bourgeoisie, comme la bourgeoisie a dévoré la noblesse." - *Les Paysans* ont paru initialement en feuilleton; les lecteurs - les abonnés de 1844 - ont incriminé les descriptions et explications qui ralentissent l'intrigue². Le rédacteur de *La Presse* a prié Balzac d'élaguer. Balzac, bien loin de vouloir pratiquer les coupures qui lui sont demandées, ajoute alors une digression supplémentaire qui a toutes les propriétés d'une préface traditionnelle, mais d'une préface implantée de force dans le roman. Il s'agit d'une page où le narrateur cède la place à l'auteur. (Je dis que le narrateur cède la place à l'auteur, parce que le narrateur d'un roman est dans la diégèse.) Ici, Balzac parle pour sa propre cause et s'affiche en historien des mœurs, et sans doute faut-il donner ici à *histoire* le sens de *science* qu'il a dans *histoire naturelle*, car il se compare au géologue dégageant les causes d'une avalanche et il se vante de savoir observer de même et mettre au jour les mécanismes économiques et sociaux de son époque. Il prend alors à partie le lecteur de *La Presse* qui rechigne devant les prétendues longueurs et il lui déclare qu'il y va de son portefeuille: " Il s'agit ici, dit-il, des affaires de tous ceux qui possèdent quelque chose." Autant dire: lis-moi jusqu'au bout et ne fais pas le délicat, si tu ne veux pas qu'on te plume.

² voir Isabelle Tournier, "Les mille et un contes du feuilleton. Portrait de Balzac en Shéhérazade," in *Le "Moment" de la Comédie humaine*. PU de Vincennes, 1993, p. 92.

Voilà donc un métatexte critique inclus dans le roman; il n'est d'ailleurs qu'une hyperbole du discours gnomique qui se greffe constamment sur la narration balzacienne et qui est la marque de fabrique de l'auteur.

Donc, ici, il n'y a pas, d'une part, le paratexte et, de l'autre, le roman proprement dit. Le métatexte dont je parle équivaut à une préface intégrée. Et, en tant que telle, elle offre toutes les caractéristiques de la préface traditionnelle. Traditionnelle, elle l'est par l'appareil rhétorique qu'elle met en oeuvre. Tout préfacier se porte garant de l'intérêt de la marchandise qu'il doit nous amener à consommer: il lui incombe de faire lire le roman par le lecteur réel. Il constitue une instance factitive. Cette fonction factitive relève d'une rhétorique de la persuasion. Chez Balzac, la persuasion recourt volontiers à la métaphore: la comparaison de l'auteur avec un géologue démontrant les causes d'une avalanche, a valeur argumentative: elle joue l'ancrage dans le réel en flirtant avec la science. - Même la mise en garde finale du lecteur appartient au protocole préfaciel: un roman français doit plaire et instruire, et Balzac vise à informer. La préface des *Liaisons dangereuses* dit: "mères, veillez à vos filles." Balzac dit: "propriétaires, veillez à vos titres".

Voilà qui s'appelle honorer le protocole rhétorique de la préface: factitive et argumentative. Seulement, ce morceau est incorporé au récit. La nuance est d'importance. Mis en tête du roman, comme une vraie préface et intitulé comme tel, c'était un exposé théorique et critique, sans plus, - un justificatif. Introduit dans le roman, en réponse aux accusations de lenteur et après une longue parenthèse juridique et politique, c'est comme un acte de parole, une riposte ironique: digression sur digression. Vous me reprochez mes longueurs: en voici une de plus, et c'est à prendre ou à laisser. La publication des *Paysans* a d'ailleurs été interrompue après la Première Partie.

Le feuilleton, par opposition au roman, était un écrit en situation. On ne peut pas en dire autant du roman. Un roman, une fois bouclé, va en bloc à l'éditeur. Le feuilleton se lisait au jour le jour; il fallait donc répondre à ce rythme de lecture et se soumettre à des contraintes techniques, c'est-à-dire à un modèle rédactionnel où l'effet d'attente engendré par la coupure au bon moment du récit et par un "à suivre" judicieusement placés, tenaient, dit-on, une large place. Il existait une forme de censure: les Dutacq et autres rédacteurs en chef supervisaient et caviardaient au besoin. Dans cette foulée, la pseudo-préface ou préface intégrée, telle que Balzac la pratique dans *Les Paysans*, relève de la pragmatique textuelle. Celle-ci concerne, à l'oral, la distribution et le temps de parole des locuteurs, et à l'écrit, la quantité de texte et sa localisation; elle répond à une pratique socio-culturelle dont le code épistolaire français d'autrefois offrait le meilleur exemple. Il exigeait qu'on parle du destinataire avant de parler de soi et dans des proportions que dictait la civilité. On ne peut pas apprécier le roman épistolaire sans tenir compte de ce critère, qu'il s'agisse des *Liaisons dangereuses* ou

des *Mémoires de deux jeunes mariées*. La manière dont les correspondants observent ou transgressent le code social de la lettre est évidemment calculée. - Idem, si la préface intégrée des *Paysans* relève de la pragmatique textuelle, c'est qu'elle est déplacée, dans les deux sens du mot: elle n'est pas à sa place et elle a dû paraître choquante: c'était, en réponse à l'irritation du rédacteur en chef de *La Presse* qui s'en prenait aux longueurs, un blocage textuel supplémentaire qui valait un manifeste.

Comme quoi Balzac peut utiliser les composantes traditionnelles de la préface, mais à des fins nouvelles.

Balzac est un artiste qui opère sur des formes.

Il le fait en réemployant à sa manière le stock des procédés antérieurs.

J'aimerais insister sur ce point et montrer brièvement comment Balzac réutilise le paratexte de ses devanciers; comment il le parodie ou le prolonge; comment il fait résonner la tradition du XVIII^e siècle tout en profilant, à travers elle, sa propre poétique du roman et sa vision du romancier. Il s'agit, je le répète, du rapport que le romancier entretient avec ses personnages et avec le monde de la fiction: ceux-ci vont de la mise à distance à l'identification. Sur ce point, on peut dire que Balzac offre un raccourci de la trajectoire romanesque du siècle précédent.

Les premiers essais romanesques de Balzac renouent avec le topos du manuscrit trouvé, qui a fait florès tout au long du XVIII^e siècle³. C'est le manuscrit trouvé dans une bouteille, dans une malle, sur un cadavre... Les deux tiers des quatre mille romans du XVIII^e siècle se donnent comme tels. La préface de la *Vie de Marianne* de Marivaux présente le récit autobiographique de Marianne comme un manuscrit autographe, découvert par hasard dans le placard d'une maison de campagne; le manuscrit serait postérieur de quarante ans à la mort de la jeune femme; le récit serait authentique et non fictif, et celui qui l'offre au public déclare n'en être que l'éditeur, et non l'auteur ("je ne suis point auteur"). La même observation vaut pour Montesquieu, l'abbé Prévost, le Voltaire de *Candide*, *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*, etc. - Pour les dix-huitiémistes, le recours au manuscrit trouvé était inséparable d'une stratégie plus vaste par laquelle le roman cherchait à sortir de la marginalité et à s'imposer comme genre littéraire. En donnant l'histoire pour réellement arrivée et en confiant la narration au protagoniste, - en mettant le récit à la première personne - les romanciers pensaient échapper aux reproches d'extravagance et d'in vraisemblance dont la critique officielle les accablait. Sur ce point, les préfaces de l'Abbé Prévost apportent une illustration suffisante: l'argument est toujours le même: si l'extraordinaire est vraiment arrivé, que peut-on faire d'autre que le rapporter? Prévost

³ voir Christian Angelet, "Le Topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques", in Jan Herman & Fernand Hallyn (éds.), *Le Topos du manuscrit trouvé*. Louvain-Paris, Peeters, 1999, pp. XXXI-LIV.

ne se prive jamais de rappeler que l'historien - le soi-disant historien qu'est le romancier - se doit de dire toute la vérité, même si elle tranche sur le commun. - Balzac n'est évidemment pas le premier à avoir voulu légitimer le roman en se proclamant historien plutôt que romancier, même si les notions, chez lui, ont changé de contenu.

Le topos du manuscrit trouvé a été très tôt parodié; les virtualités ironiques de ce procédé sont évidemment considérables. C'est au point qu'on peut se demander si la chose a jamais été prise vraiment au sérieux. Comment ajouter foi à des protestations d'authenticité qu'on appuie sur l'histoire à peine croyable d'une trouvaille qui n'arrive jamais qu'aux autres ? Le liminaire qui expose l'histoire du manuscrit et l'origine de ce qu'on va lire, c'est un second roman ajouté au premier; c'est une fiction qui prétend en fonder une autre .

C'est à la lumière de cette tradition qu'il faut voir les premiers essais romanesques de Balzac. Ces romans, ce sont *Falthurne*, *L'Héritière de Birague*, *Clotilde de Lusignan* ... La préface de *L'Héritière de Birague* a pour titre: " roman préliminaire, c'est-à-dire préface." *Falthurne*, on connaît: Balzac a écrit cela en 1820, dans sa mansarde de la rue Lesdiguières. C'est un roman historique, une remouture d'*Ivanhoé* de Walter Scott, avec des ingrédients de roman noir. Ça se situe dans la région de Naples et en Calabre, au haut moyen âge. C'est une histoire de guerres, de brigands, d'amour et de sorcellerie, et qui n'a ni queue ni tête. C'est bien le cas de le dire, puisque le récit est inachevé et présente aussi des lacunes: il y a douze chapitres, mais si j'en crois les éditeurs⁴, deux chapitres manquent (le IIIe et le Xe) et deux sont inachevés. Il a pour sous-titre: *manuscrit de l'Abbé Savonati, traduit de l'italien par M. Matricante, instituteur primaire*. L'instituteur en question prétend avoir découvert un manuscrit de ce Savonati, lettré de la Renaissance qui aurait été l'ami de Michel-Ange et de Raphaël. Il l'a édité pour notre profit et pour son bénéfice. Malheureusement, comme il ne savait pas l'italien, il a dû invoquer l'aide de son neveu, ancien caporal de l'armée impériale, qui a fait les guerres d'Italie. Ce caporal de Napoléon lui a fourni une traduction mot à mot du manuscrit, et lui, Matricante, l'instituteur, a réaménagé le tout : il a rallongé, coupé, déplacé et transformé... Enfin, il se réapproprie l'histoire et surtout, il y ajoute un copieux paratexte, non pas sous forme de préface, mais de notes en bas de page. - Il s'agit de commentaires burlesques ou saugrenus qui portent essentiellement sur le style et les techniques narratives. Ce télescope détruit la crédibilité. Cette rupture de l'illusion narrative est le propre de l'anti-roman: la présence tyrannique et inepte de l'éditeur-traducteur empêche la diégèse de s'imposer: le lecteur est constamment rabattu sur la fabrication du texte et ne peut pas adhérer au récit. *Falthurne* est

⁴ Balzac, *Falthurne*. Texte inédit établi et présenté par Pierre-Georges Castex. Paris, José Corti, 1950. - Balzac, *Oeuvres diverses*, "Pléiade", 1990. Textes présentés par Roland Chollet et René Guise .

parodique de part en part, et vraiment peu original. Il faut une sorte de naïveté pour penser que, dans ces écrits de jeunesse, "Balzac est déjà lui-même"⁵.

Puisqu'il est question d'ironie, j'aurais dû vous dire que la préface intégrée, que j'ai évoquée à propos des *Paysans*, est un procédé typique de l'anti-roman. Tant le *Tristram Shandy* que *Le Voyage sentimental* de Sterne en offrent des spécimens très calculés. On sait le culte que Balzac vouait à Sterne: qu'on se rappelle le serpent en tête de *La Peau de chagrin*. Pourtant, ce n'est pas à Sterne que me font penser les premières élucubrations de Balzac. Pour tout dire, elles sont vraiment trop molles... Et puis, Castex écrit, dans l'introduction de son édition de *Falthurne*, qu'en 1820, Balzac ne connaissait pas encore Sterne. Les modèles du jeune Balzac, ce sont plutôt, me semble-t-il, les nombreux imitateurs français de Sterne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est chez eux qu'on rencontre les ficelles de Balzac, à commencer par le manuscrit lacunaire et le récit incomplet. Castex déclare que nous n'avons qu'une partie de *Falthurne* et que les cahiers conservés au fonds Lovenjoul sont incomplets: il manque, dit-il, les chapitres III et X, qui sont perdus. Est-ce absolument sûr? Aux dires de Castex, la pagination du ms. de Chantilly est continue: cette pagination est-elle de Balzac ou *alia manu*? Castex ne le dit pas⁶. Quoi qu'il en soit, le récit incomplet et troué est une recette stéréotypée de l'anti-roman, tel qu'il a été abondamment pratiqué par quelques romanciers mineurs du XVIII^e siècle. Il y a d'ailleurs une lacune avérée au beau milieu de *Falthurne*: "Ici il existe un si grand dommage dans le manuscrit, rongé par les vers, que nous n'avons pas pu trouver la suite de l'exclamation de l'abbé..."⁷.

Au XVIII^e siècle, la veine anti-romanesque a servi à parodier tant le roman noir que le roman sentimental. Je cite un Jean-Claude Gorjy (1755-1795), un François Doppet (1755-1800), un Anne-Joseph Eusèbe de Salverte (1771-1839), sans m'y attarder... Ou plutôt, si, un moment: Balzac a pu lire ces gens-là dans sa jeunesse; ils ont fort bien pu figurer dans la bibliothèque paternelle. Ils avaient eu leur heure de gloire. D'ailleurs, Balzac cite Eusèbe Salverte dans *La Peau de chagrin*, au chap. XXXIII de l'édition originale. C'est à la fin de l'aventure avec Foedora. Raphaël est alors tenaillé par le remords d'avoir abandonné ses études et ses ambitions, et Salverte est associé au rêve de se faire un nom: "Mon imagination me montrait mon nom voyageant dans les places de l'Europe, de ville en ville. Or, *notre nom, c'est nous-même!*... a dit M. Eusèbe Salverte." - A l'époque où Balzac commettait ses premières oeuvres, Eusèbe Salverte n'était plus guère connu que comme homme politique. Il

⁵ Castex, p. LI: "Balzac est déjà lui-même; il entrevoit les principes essentiels de son art". Castex identifie Balzac à Matricante et prend à la lettre les "réflexions critiques" de ce dernier, voir p. LII de son Introduction.

⁶ voir p. LXXXVIII. - Les notes de la "Pléiade" disent également qu'il manque deux cahiers.

⁷ p. 65.

avait été condamné à mort pour avoir pris part aux insurrections du 13 vendémiaire, mais il s'était fait acquitter en 1796; élu député de Paris, il devait se prononcer pour le rappel de la famille Bonaparte et la mise en liberté de la duchesse de Berry. - Or, ce député avait été homme de lettres: il était l'auteur de romans, de tragédies, d'un *Éloge de Denis Diderot* et d'un *Tableau littéraire de la France au XVIIIe siècle* (1809) qui contient un commentaire pénétrant et élogieux des *Liaisons dangereuses* opposées à la *Clarisse* de Richardson. Pour nous, il est surtout l'auteur d'un récit paru en 1799 et intitulé *Un Pot sans couvercle et rien dedans, ou les mystères du souterrain de la rue de la lune. Histoire merveilleuse et véritable. Traduite du français en langue vulgaire par Louis Randol*. - Salverte, alias Randol, y parodie le roman noir à l'aide des procédés traditionnels de l'anti-roman: manuscrit illisible par endroits, interventions de l'éditeur dans l'histoire, préface incorporée au récit, etc. C'est une histoire à trois personnages; l'un d'eux s'appelle ... Sthénie. - Quoiqu'en pense Pierre-Georges Castex, qui prend *Falthurne* très au sérieux, je crois que cette facétie de Balzac s'inscrit délibérément dans le droit fil de l'anti-roman du siècle précédent, - donc, d'Eusèbe Salverte. D'ailleurs, nous savons bien que Balzac ne perdra jamais le goût du parodique et du ludique. Dix ans après *Falthurne*, ses *Romans et contes philosophiques* s'alimenteront à la veine excentrique et anti-romanesque de Jules Janin (1829) et de Nodier (1830), comme l'a montré José-Luis Diaz dans un article très éclairant ⁸.

Salverte, Janin, Nodier... Tous ces "excentriques" dévident la même pelote et combinent les mêmes lieux communs: préface intégrée, ruptures narratives, digressions accumulées, manuscrit lacunaire avec chapitres manquants, - et surtout, pour le point qui m'occupe: brouillage de l'instance auctorielle. *Falthurne* est un morceau à quatre mains: il y a Savonati, plus le caporal, plus l'instituteur, plus Balzac... Le topos du manuscrit trouvé permet à l'auteur réel de s'éclipser, - ou de faire comme si... L'éditeur est le maître d'oeuvre du livre; c'est lui qui combine un ouvrage à l'aide de pièces rapportées. C'est lui qui incarne la dispersion de l'instance auctorielle qui est un trait marquant du roman du XVIIIe siècle. Les protagonistes y sont présentés comme les "auteurs" de leur autobiographie écrite à la première personne. On les traduit, on choisit, on supprime et on ajoute, on compose un ouvrage en se faisant éventuellement assister. Qui donc a fait le livre? Plusieurs y ont mis la main. Au XVIIIe siècle, il arrive plus d'une fois que l'ironie soit encore appuyée, volontairement ou non, par l'anonymat de l'oeuvre. *Candide* était anonyme. Question: si le jeune Balzac avait publié *Falthurne*, l'aurait-il signé? Il n'a pas mis son nom sous la *Physiologie du mariage*, en 1829 ⁹.

⁸ José-Luis Diaz, "Portrait de Balzac en conteur phosphorique", in Stéphane Vachon (éd.), *Balzac. Une poétique du roman*. PU de Vincennes, 1996, pp. 89-108

⁹ Voir 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."

Signer ou ne pas signer... L'éditeur de la *Marianne* de Marivaux, qui a trouvé le manuscrit dans un placard, est le bénéficiaire d'un heureux hasard. Entre Marianne et lui, il n'y a rien. (Non plus qu'entre Matricante et Falthurne). Il ne l'a pas connu. Il ne l'a pas non plus inventée. Il est un intermédiaire désintéressé.

Les choses vont changer quand, entre le producteur de l'oeuvre et les personnages du récit, va se faire jour un rapport de nécessité.

Chez Balzac, la question de ce rapport est obsédante. Elle revient régulièrement dans ses préfaces, diversement modulée. Elle se pose tantôt en termes biographiques, tantôt en termes de fiction.

Il faut s'en tenir à quelques repères. Je retiens les deux mentions les plus notoires: l'introduction au *Lys dans la vallée* et l'ouverture de *Facino Cane*.

Elles convoquent tour à tour la mise à distance et l'empathie.

*

L'introduction célèbre qui accompagne *Le Lys dans la vallée* (1835) récuse toute assimilation de l'auteur à ses personnages. Il s'agit là d'une hantise de Balzac critique: c'est l'idée, récurrente dans ses paratextes, qu'on pourrait le mettre en contradiction avec lui-même en lui faisant endosser les opinions de ses personnages. *Le Lys dans la vallée* est de 1835, mais Balzac reviendra sur ce thème dans l'*Avant-propos* de 1842, en insistant sur la constance de ses principes politiques et moraux. Je cite Balzac qui, lui, cite Bonald:

«Un écrivain doit avoir en morale et en politique des opinions arrêtées, il doit se regarder comme un instituteur des hommes; car les hommes n'ont pas besoin de maîtres pour douter » a dit Bonald. J'ai pris de bonne heure pour règle ces grandes paroles, qui sont la loi de l'écrivain monarchique aussi bien que de l'écrivain démocratique. Aussi, quand on voudra m'opposer à moi-même, il se trouvera qu'on a mal interprété quelque ironie, ou bien l'on rétorquera mal à propos contre moi le discours d'un de mes personnages, manoeuvre particulière aux calomnieux.

Rien de plus clair, apparemment, et rien de plus compréhensible aussi, venant de celui qui, le premier, peut-on dire, a défini le génie du roman, à savoir qu'un romancier *en tant que tel* n'a pas d'opinion personnelle, - quand bien même l'homme Balzac a ses convictions, - monarchiques, dit-on, - mais le romancier *en tant que tel*, non: il

est le rapporteur du oui et du non, du pour et du contre, et c'est la leçon d'Emile Blondet à Lucien, dans *Illusions perdues*:

Mon petit, en littérature, chaque idée a son endroit et son envers; personne ne peut prendre sur lui d'affirmer quel est l'envers. Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires (...). Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse*, a écrit une lettre pour et une lettre contre le duel, oserais-tu prendre sur toi de déterminer sa véritable opinion ?

Il serait donc à la fois absurde et malhonnête de vouloir confondre l'homme et l'écrivain, le citoyen et le romancier, celui qui a des convictions particulières et celui qui n'en a pas, parce qu'il les a toutes, - ou encore et plus simplement: lecteur, ne mélangez pas la réalité et la fiction.

Apparemment, c'est également ce que nous dit la fameuse préface du *Lys dans la vallée*. Contre ceux qui croient que le romancier s'est produit lui-même sous les traits de Félix et que l'histoire est une retombée de son propre vécu, Balzac argue d'une moralité de l'écrivain, - on dirait aujourd'hui: d'une déontologie qui interdit de mêler le biographique et le fictionnel: c'est une question de délicatesse, de respect de la vie privée. Donc, Balzac se défend de s'être représenté lui-même, non plus que Mme de Berny, sans doute. Je cite:

Malgré l'autorité de la chose jugée, beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages; et s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur. *Le Lys dans la vallée* étant l'ouvrage le plus considérable de ceux où l'auteur a pris le *moi* pour se diriger à travers les sinuosités d'une histoire plus ou moins vraie, il croit nécessaire de déclarer ici qu'il ne s'est nulle part mis en scène. Il a sur la promiscuité des sentiments personnels et des sentiments fictifs une opinion sévère et des principes arrêtés.

Inutile de rappeler que les balzaciens n'ont pas ajouté foi à cette déclaration: ils l'interprètent comme une dénégation¹⁰. Moïse Le Yaouanc met en note auprès de ce passage: "Affirmation très discutable." - Soit. Voir ou ne pas voir dans un roman le reflet de la vie de son auteur, déchiffrer l'un à la lumière de l'autre, c'est une question d'école; les uns y croient, les autres, non. De toute façon, il se trouve que le système de défense monté par Balzac, n'est guère convaincant. Et la suite de la préface le montre bien. Il s'agit, n'est-ce pas, de ne pas "prostituer" sa vie intime en en tirant la matière d'un roman: l'homme n'est pas l'oeuvre, la fiction n'est pas la réalité. Il y a, dit Balzac, un exemple à ne pas suivre, exemple illustre, c'est Rousseau, - Rousseau

¹⁰ Voir le commentaire de Raymond Trousson, *Balzac disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*. Genève, Droz, 1983, p. 150.

qui n'a pas hésité à prostituer son vécu en livrant une image indigne et révoltante de sa bienfaitrice, Mme de Warens. Voici ce qu'écrivit Balzac :

L'auteur, qui admire l'écrivain dans les *Confessions*, a horreur de l'homme. Comment ce Jean-Jacques, si fier de ses sentiments, a-t-il osé libeller la condamnation de madame de Warens, quand il savait si bien plaider pour lui-même ?

Bien. Mais qui ne voit pas que Balzac argumente ici contre sa propre thèse ? Il convient, disait-il, de ne pas confondre la vie privée et la fiction, le biographique et le romanesque. Or, manifestement, il met à côté de la plaque : chez Rousseau, le portrait de Mme de Warens ne figure pas dans un roman, mais dans les *Confessions*. Une autobiographie n'est pas un roman, et Rousseau, en l'occurrence, n'est pas suspect d'avoir confondu les genres.

Le caractère embarrassé de cette préface fait penser que, dans l'esprit de Balzac, la distinction qu'il établit entre réalité et fiction et la barrière qu'il veut dresser entre elles, ne sont pas sûres.

*

On y verra plus clair peut-être en relisant la seconde des deux préfaces que j'avais annoncées, à savoir l'ouverture de *Facino Cane*. Ce qu'on y apprend, c'est que, si mal donne il y a, si les distinguos ne fonctionnent pas bien, c'est que, dans l'expérience vécue de Balzac, la réalité est elle-même fiction. On s'en doutait un peu.

Balzac raconte comment il lui arrive de suivre les passants dans la rue sans se faire remarquer, en écoutant leurs propos. Il se prend à vivre de la vie des individus qu'il observe, il se substitue à eux :

Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au-delà ; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui...

Et encore :

Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction...

Devenir un autre que soi: on comprend mieux la signification de cette formule quand on la rapproche de la critique que Balzac adresse à Hugo romancier. Balzac reproche à Victor Hugo de tirer son personnage à soi (c'est dans l'article sur *La Chartreuse de Parme*):

Le dialogue de M. Hugo est trop sa propre parole, il ne se transforme pas assez, il se met dans son personnage, au lieu de devenir le personnage.¹¹

Autrement dit, Jean Valjean est le double de Hugo: un porte-parole. A quoi Balzac oppose une altérité radicale, un pouvoir de dépersonnalisation et de pluralisation du moi qui seraient la marque de l'écrivain complet. Celui-ci ne peut être que tous ses personnages pris ensemble. Par conséquent, il ne coïncide avec aucun d'eux en particulier.

J'aurais dû vous rappeler que, dans cette page célèbre de *Facino Cane*, Balzac évoquait ses années d'étude dans sa mansarde de la rue Lesdiguières. L'expérience qu'il rappelle est contemporaine de la rédaction de *Falthurne* et de sa pratique du topos du manuscrit trouvé. *Falthurne*, c'était la mise à distance de l'auteur. *Facino Cane*, c'est tout le contraire, puisque Balzac y livre la formule de ce qu'on pourrait appeler le transfert identitaire du romancier.

J'ai dit, en commençant, que, sur ce point, Balzac offre un raccourci de la trajectoire préfacielle du siècle précédent.

C'est encore Rousseau qu'il faut convoquer ici, - le Rousseau de *la Nouvelle Héloïse*, dont Balzac a été un fervent dans sa jeunesse¹².

Dans ce qu'on nomme la seconde préface de *la Julie*, - celle qu'il a mise en tête de l'édition - Rousseau hésite encore entre le masque de l'éditeur et la figure de l'auteur. Il joue sur les deux tableaux. D'une part, il s'y sert du topos du manuscrit trouvé dès le titre: *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau*. D'autre part, il se démarque de tous ses devanciers sur un point essentiel: c'est qu'il revendique la responsabilité de l'oeuvre et, par conséquent, sa publication:

Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie. Je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier, mais pour en répondre.

¹¹ "Etudes sur M. Beyle", in Balzac, *Ecrits sur le roman*. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon. Le Livre de Poche, 2000, p. 199.

¹² Voir R. Trousson, *o.c.*, p. 89.

On peut dire que Rousseau brouille les cartes en conférant à la figure de l'éditeur un statut ambivalent. D'une part, il se donne pour le truchement indépendant d'une dizaine d'épistoliers inconnus. De l'autre, il se charge de l'attribut premier de l'auteur, l'imputabilité juridique et morale: il signe ¹³.

Il fera un pas de plus, quelques années plus tard, dans les *Confessions*. Au livre IX des *Confessions*, Rousseau se donne enfin pour ce qu'il est: l'auteur même de la *Julie*. C'est là qu'on rencontre, pour la première fois, semble-t-il, la question des rapports qu'un romancier entretient avec ses personnages, et c'est tout juste la question du paratexte de *Facino Cane*. De Rousseau à Saint-Preux, il y a identité au moins partielle. Je vous relis ce passage. Rousseau y parle du triangle que forment Julie, son amie Claire, et Saint-Preux:

Je me figurai l'amour, l'amitié, les deux idoles de mon coeur, sous les plus ravissantes images. Je me plus à les orner de tous les charmes du sexe que j'avais toujours adoré (...). Epris de mes deux charmants modèles, je m'identifiais avec l'amant et l'ami le plus qu'il m'était possible...

Sur ce point comme sur quelques autres, Balzac s'inscrit dans la ligne de Rousseau. Après eux, le topos de la fusion identitaire sera promis à un brillant avenir. Il y aura le fameux *Madame Bovary, c'est moi* et toutes les variantes qui ont suivi cette formule fracassante. Mais, s'agissant de Balzac et de la question qui m'occupe, il y a mieux. Je veux dire qu'il existe un texte susceptible d'éclairer un peu mieux les multiples implications de notre topos, à savoir un poème en prose de Baudelaire, - un des plus singuliers, - il s'intitule *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la Gloire*. - On sait que Baudelaire vouait à Balzac une admiration sans bornes; il le cite souvent et le commente avec autrement plus d'intelligence que ne le font certains de ses contemporains. Dans son esprit, Balzac s'associe constamment à Edgar Poe; en parlant de l'un, il parle naturellement de l'autre. Dans ses *Etudes sur Poe*, il les range tous deux dans la catégorie, supérieure à ses yeux, des romanciers philosophes; il leur reconnaît une même vocation totalisante. Je cite Baudelaire:

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. L'idée de l'unité a aussi poursuivi Edgar Poe, et il n'a point dépensé moins d'efforts que Balzac dans ce rêve caressé¹⁴.

¹³ Voir C. Angelet, *o.c.*, p. LIV sq.

¹⁴ Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. "Pléiade", Tome II, 1976, p. 248.

Quant au poème en prose intitulé *Les Tentations*, il m'apparaît comme une projection et une affabulation de la triple pulsion vitale et créatrice de Balzac: Eros, l'amour: épouser madame Hanska; - Plutus, l'argent: payer ses dettes et être pourvu; - la Gloire, enfin: c'est la souveraineté dans les lettres que Balzac a revendiquée et qu'on lui a longtemps reconnue. - Dans ce texte, Baudelaire raconte un rêve où ces trois figures lui apparaissent à tour de rôle: deux superbes Satans et une Diablesse, qui cherchent à le séduire et qui lui offrent gratis leurs attributs alléchants. - Dans la perspective qui est la mienne, c'est le premier Satan qui nous intéresse, Eros. Il a pour lui tous les prestiges et est séduisant en diable, c'est bien le cas de le dire. Il est de sexe ambigu, vaguement androgyne. Il a la mollesse des anciens Bacchus, de beaux yeux languissants, chargés de pleurs, et ses lèvres entrouvertes exhalent toute une parfumerie... Enfin, il se montre comme le génie du roman tel que l'entendait Balzac, à savoir: dépersonnalisation et pluralisation du moi. L'Eros permet d'être un autre, - tous les autres:

Il me regarda avec ses yeux inconsolablement navrés, d'où s'écoulait une insidieuse ivresse, et il me dit d'une voix chantante: "si tu veux, si tu veux, je te ferai le seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile; et tu connaîtras le plaisir, sans cesse renaissant, de sortir de toi-même pour t'oublier dans autrui, et d'attirer les autres âmes jusqu'à les confondre avec la tienne¹⁵."

Le génie de l'Eros - ou du roman balzacien ... - tel que l'interprète Baudelaire, c'est le privilège d'échapper à la contingence et à la particularité du moi. - C'est sortir des Nombres et des Êtres: se soustraire à la disgrâce d'être quelqu'un (je fais allusion, bien sûr, au dernier vers du sonnet intitulé *Le Gouffre*). C'est devenir à la fois *le seigneur des âmes* et *le maître de la matière*: autant dire: se tenir à la source de l'âme universelle, - être un dieu, avec savoir et pouvoir: savoir spirituel et pouvoir créateur, comme le sculpteur maîtrise l'argile, - comme le premier potier, - le Créateur, Dieu, celui que Rabelais appelle *le grand plasmateur*... - Ce serait enfin faire le jeu absolu du désir. Car Baudelaire associe le génie du roman au désir érotique, avec profits et pertes, - les profits: ne plus être soi. Quant aux pertes, elles ont nom la maladie et la mort, comme le montre bien l'attirail médical dont s'encombre la ceinture du Satan nommé Eros: " des fioles pleines de liqueurs sinistres, de brillants couteaux et des instruments de chirurgie."

Je disais donc que ce poème en prose pourrait bien faire écho à la légende balzacienne. Mais les tentations de l'éros, de l'or et de la gloire, le rêveur baudelairien les repousse avec mépris.

¹⁵ *Pantagruel*, chap.VIII.

*

Baudelaire indique qu'une même force diffuse régit l'esprit du roman et le désir érotique. Chez Balzac, tant la vertu romanesque que l'amour sont placés sous le signe du fusionnel: ubiquité, transparence. Dans *Le Lys*, le lien qui unit Félix à Henriette lui impose de renoncer à tout désir personnel, et cette passion désintéressée garantit leur communion mystique: "nos âmes entraînent l'une chez l'autre sans obstacle." Et de là aux fameuses rêveries unifiantes de Balzac, il n'y a évidemment qu'un pas. Ce sont les célèbres passages, tant commentés, où Félix et Henriette s'abandonnent à la contemplation identifiante qui est comme une seconde vue et une ouverture sur les origines: "notre esprit, dit Félix, s'empara de la création." (pp. 113 et 203).

Voilà pour *Le Lys dans la vallée*. Mais le spécimen le plus marquant de rêverie fusionnelle figure sans doute, autant que je sache, au Chapitre LI de *La Peau de chagrin*. C'est à la fin du récit, après la scène du duel, quand Valentin se retire en Auvergne, au Mont-d'Or. La peau a désormais la dimension d'une feuille de chêne. Valentin, à bout de forces, décide de se rapprocher de la nature pour s'oublier et vivre d'une vie purement végétative. Il s'installe en Auvergne, chez des paysans arriérés, et passe ses journées dans la montagne où il s'abandonne à la jouissance rêveuse.

De cet épisode, Claude Duchet a fourni un important commentaire. Il y a déchiffré le procès du rousseauisme, en indiquant que *Les Rêveries du promeneur solitaire* fonctionnent comme hypotexte de ce passage: c'est, dans les deux cas, une même thématique et un même enjeu, à savoir la fuite hors de la société et loin des hommes et la communion avec le grand Tout. L'éminent balzacien insistait sur le fait que cette vérité de l'existence humaine que découvre alors, ou croit découvrir, Raphaël, n'est que le caprice d'un mourant, cloîtré dans l'égoïsme de la maladie, de sorte que l'illumination rousseauiste coïncide avec l'échec final et définitif du personnage. Je cite Claude Duchet:

L'épisode auvergnat permet d'instruire dans un cadre emblématique le procès du rousseauisme (ou d'une image romantique du rousseauisme) et de montrer la fêlure moderne, irrémédiable, d'une nature "rousseauiste" et la péremption d'une certaine vision du monde, dont le roman seul peut dire à la fois la fascination et le rejet¹⁶.

Que Rousseau soit là, comme un peu partout chez Balzac, c'est indéniable. Je voudrais seulement rappeler que, s'agissant de la fusion dans le grand Tout, les

¹⁶ Claude Duchet, "L'épisode auvergnat", in *Nouvelles lectures de "La Peau de Chagrin"*. Actes du Colloque de l'École normale supérieure (20-21 janvier 1979), p. 190.

Rêveries de Rousseau ne sont qu'un texte parmi d'autres. La seconde et la cinquième des *Rêveries* ont conféré à ce thème un éclat extraordinaire, au point d'occulter toute la tradition, mais elles ne constituent qu'une des étapes dans l'évolution d'un topos qui remonte à la Renaissance. Il s'agit du topos de l'existence en confusion, que véhicule la pensée primitiviste de l'Occident (17). L'existence en confusion, c'est une sorte de fantasme culturel de chez nous, disant que, dans son état originel, avant l'histoire, le premier homme était incapable de penser à part des choses. La conscience primitive ne se séparait pas du monde extérieur. Incapable d'abstraction et d'analyse, elle était une avec la réalité. L'homme était *dans* la nature et pensait par elle. Le texte canonique est chez Buffon, dans son *Histoire naturelle de l'homme*, qui date de 1749.

C'est là que figure l'expression *existence en confusion*, dans un passage où Buffon cherche à définir l'homme naturel, antérieur à la civilisation, selon un artifice courant de la réflexion philosophique du XVIII^e siècle. Buffon imagine le premier homme, Adam, s'éveillant à la beauté du monde et croyant d'abord que la lumière, la verdure et ce qu'il appelle le cristal des eaux sont en lui et font partie de lui-même. Mais Buffon n'était pas le premier représentant de ce topos, il s'en faut. Et, s'agissant de Raphaël au Mont d'Or, il y a, très en amont de Rousseau et de Buffon, un auteur qui me paraît offrir un hypotexte autrement décisif: c'est Boehme. On trouve un exemple archétype du topos de l'existence en confusion dans le traité intitulé *Von den drey Principien*, chap 21; je vais le citer dans la traduction de Saint-Martin. Donc, inutile de dire qu'avec lui, nous sommes bien chez Balzac. D'ailleurs, l'expérience de Raphaël, Balzac la qualifie lui-même de *mystérieux illuminisme*.

Je rappelle d'abord le texte de Balzac. Raphaël s'est retiré dans la montagne:

Il tenta de s'associer au mouvement intime de cette nature, et de s'identifier assez complètement à sa passive obéissance, pour tomber sous la loi conservatrice et despotique qui régit les existences instinctives. (...) Il essayait de se glisser dans le sanctuaire de la vie. Il réussit à devenir partie intégrante de cette large et puissante fructification: il avait épousé les intempéries de l'air, habité tous les creux des rochers, appris les moeurs et les habitudes de toutes les plantes, étudié le régime des eaux, leurs gisements, et fait connaissance avec les animaux. Enfin, il s'était si parfaitement uni à cette terre animée qu'il en avait, en quelque sorte, saisi l'âme et pénétré les secrets. Pour lui, les formes infinies de tous les règnes étaient les développements d'une même substance, les combinaisons d'un même mouvement, vaste respiration d'un être qui agissait, et il voulait grandir, marcher, penser, agir avec lui, comme lui.

Et voici le texte de Boehme: il s'agit de l'homme primitif, représenté par le premier Adam:

Non seulement Adam connaissait l'essence, l'espèce et les propriétés des animaux, mais

aussi celles de toutes les plantes et des métaux (...). Car Adam était le coeur de toutes choses de ce monde, et créé de l'original de toutes choses (...). C'est pourquoi il avait en lui la teinture de tous les êtres avec laquelle il atteignait dans toutes les essences, et les éprouvait toutes, dans le ciel, sur la terre, dans le feu, l'air, l'eau, et tout ce qui en était engendré.¹⁷

De Boehme à Balzac, les rappels textuels ne sont-ils pas manifestes ?

L'Adam de Boehme est dans le monde et le monde est en lui. De la création à lui, il n'y a pas solution de continuité. Il est consubstantiel aux trois règnes - l'animal, le végétal, le minéral - et aux quatre éléments - la terre, le feu, l'air, l'eau. Il fait corps avec la totalité.

Valentin, devenu comme un nouvel Adam, connaît intimement tous les règnes: les animaux, les plantes et les rochers, qui désignent le minéral. - Il vit de la vie des éléments: intempéries de l'air, régime des eaux, et cette terre animée... Il est devenu partie intégrante de la nature éternelle.

L'épisode auvergnat marque l'ultime victoire de Valentin sur la peau de chagrin. S'il est vrai que celle-ci figure l'invincible désir humain, lui, pour un bref moment, ne le connaît plus:

Ainsi vécut Raphaël pendant quelques jours, sans soins, sans désirs, éprouvant un mieux sensible, un bien-être extraordinaire.

Faut-il ajouter que, dans l'univers de Balzac, Boehme a bien des comparses ? Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire ... En renonçant à la pensée au profit de "la vie végétative", Valentin, au Mont d'Or, accède intuitivement à la connaissance encyclopédique de la nature. Il est la projection allégorique de son auteur, son double impossible, - l'incarnation du postulat fondamental de *La Comédie humaine* qu'énoncera l'*Avant-propos* de 1842:

"Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés."

¹⁷ voir Christian Angelet, "Le paysage romantique et le mythe de l'homme primitif", in *CAIEF*, 29, 1977, p. 99-113, et "Le thème primitiviste de l'existence en confusion: du philosophique au rhétorique", in *Proceedings of the twelfth Congress of the ICLA*. Munich, 1990, pp. 38-45.