

Illusions perdues



Dans la collection « Colloques de la Sorbonne »

Nerval

Mallarmé

M^{me} de Staël

L'Allusion dans la littérature

Laforgue

*L'Esthétique dans les correspondances
d'écrivains et de musiciens (XIX^e-XX^e siècles)*

La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard

La Légende des siècles

Les Fleurs du mal

Verlaine

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016
ISBN : 9791023102352

Illusions perdues

Actes du colloque des 1^{er} et 2 décembre 2003
organisé par
l'Université Paris-Sorbonne et la Société des études romantiques

édités par José-Luis Diaz et André Guyaux

2^e édition



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

2004

Illustrations de couverture :

Lucien Chardon, par Célestin Nanteuil, lithographie
(*La Comédie humaine*, Furne, 1843, t. VIII, p. 151);
Portrait de Balzac, croquis de David d'Angers, 1843.

La mention *La Comédie humaine* renvoie à l'édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 12 t., 1976-1981.

Préface

En revenant à Balzac, après une (trop ?) longue absence, le programme d'Agrégation 2004 invite le peuple nombreux des dix-neuviémistes, qu'ils soient étudiants, enseignants, critiques, lecteurs, spécialistes ou simplement curieux, à l'opération qu'on appelle, en style rugbystique, une *révision des fondamentaux*. Entreprise nécessaire, retour salutaire à l'œuvre qui demeure la source, l'origine, le modèle jamais dépassé du roman *moderne* français. Balzac le fondateur, Balzac le patron, sans lequel ni Flaubert, ni Baudelaire (le Baudelaire du *Spleen de Paris*), ni Zola, ni Proust, ni tant d'autres plus près de nous, épigones avoués ou clandestins d'un créateur génial et multi-forme, ne seraient vraiment ce qu'ils sont.

Il s'agit ici d'*Illusions perdues*. C'est-à-dire, selon la formule tant de fois répétée, de « l'œuvre capitale dans l'œuvre », de ce lieu central, cœur, sommet, carrefour, comme l'on voudra, de l'immense système balzacien (toutes les images se rejoignent et se valent), où convergent et culminent, d'où s'échappent et se ramifient les grandes lignes de force de l'œuvre entière. Aucun autre roman, dans *La Comédie humaine*, ne peut prétendre à une telle richesse, à une telle complexité. Pas même *Splendeurs et misères des courtisanes*, malgré ses rhizomes labyrinthiques et ses sulfureuses séductions de roman noir. Le lecteur pourra préférer, au hasard de ses lectures et de ses goûts, telle scène de la vie intime, telle étude de femme, telle exploration des envers sociaux, telle plongée dans l'enfer des passions ou des perversions, telle méditation fantastique sur la peinture, la musique, la métaphysique : le corpus balzacien est, littéralement, inépuisable. Mais on ne trouvera jamais, mieux que dans *Illusions perdues*, cet effort encyclopédique, cette tension vers le roman *total*, dans lequel viennent se rejoindre l'exposé d'un savoir archéologique et technique, le tableau d'une société complexe saisie dans son détail comme dans son mouvement général, l'étude psychologique et morale de figures individuelles et l'histoire collective d'une génération (ce que Balzac,

dans la préface des *Souffrances de l'inventeur*, appelle « l'histoire tragique de la jeunesse depuis trente ans », une réflexion sur le sens général d'une époque placée sous le signe de la perte et de la déception, une conception enfin de la littérature, en même temps qu'une méthode de création romanesque.

C'est cette multiplicité d'intentions et de significations, cet extraordinaire *feuilleté* romanesque que le présent recueil, issu des journées d'Agrégation tenues à la Sorbonne les 1^{er} et 2 décembre 2003, s'est donné pour mission d'explorer. Conçues d'abord dans la perspective du concours, ces études n'en intéressent pas moins la recherche balzacienne en général, et enrichissent notre connaissance du XIX^e siècle dans tous ses aspects, historique, social, littéraire, culturel. Elles montrent comment *Illusions perdues* s'enracine dans le terreau de son époque, par tout un réseau d'interrelations idéologiques, esthétiques, thématiques (articles de Patrick Berthier pour le journalisme, de Pierre Laforgue pour le romantisme, d'Anne-Marie Baron pour l'intertexte biblique, de Francesco Fiorentino pour les affinités stendhaliennes). Elles mettent en lumière la fonction dramatique du contenu didactique du roman et analysent sa mise en fiction, qu'il s'agisse des argots et des sociolectes (Aude Déruelle), des curiosités juridico-financières (Alexandre Péraud), du documentaire journalistique (Marie-Ève Thérenty). Elles soulignent l'importance du détail dans le réalisme balzacien (Mariolina Bongiovanni Bertini) et prouvent, comme Gérard Gengembre à propos de Petit-Claud, qu'il n'est si petit personnage qui ne tienne à l'ensemble par des liens structurels et symboliques forts, ou comme Philippe Berthier à propos d'un extrait significatif (la description des Galeries de Bois), que toute une esthétique de la modernité est condensée dans cet éloge horrifié et fasciné de l'hétéroclite. Elles s'intéressent au paratexte (Andrea Del Lungo), à la structure de l'œuvre (Mireille Labouret), aux procédés descriptifs (Boris Lyon-Caen) ou narratifs (Éric Bordas), à la stratégie onomastique (Isabelle Tournier). Elles ne négligent ni la part de l'imaginaire (la symbolique alchimique pour André Vanoncini), ni surtout la signification métaphysique du roman (le problème du Mal et du salut pour Arlette Michel, la thématique essentielle de l'illusion pour Jacques-David Ebguy). L'agrégatif soucieux de mieux comprendre ce texte difficile sous les apparences trompeuses d'une fausse simplicité trouvera ici des réponses à ses interrogations.

Il est agréable enfin aux présentateurs de ce recueil de rappeler que les Actes de ces journées d'études paraissent pour la première fois depuis de longues années sous le double label de l'Université de Paris-Sorbonne et de la Société des études romantiques. Ils saluent cette victoire de la raison, de la

logique et de l'amitié. Ils trouvent bon que cette réunion se soit faite sous le signe d'un écrivain tant de fois célébré naguère, au sein de ces deux maisons, par d'illustres commentateurs. Ils y voient le gage d'une sérénité retrouvée, et la promesse de fécondes recherches futures.

JOSÉ-LUIS DIAZ
JACQUES NOIRAY

L'intertexte biblique d'*Illusions perdues*

Comme le souligne José-Luis Diaz, *Illusions perdues* est le roman de la littérature. « Espace d'illusion », « univers social », mais surtout matière première à exploiter dans ce genre impur et hétérogène entre tous qu'est le roman. L'intertextualité y est donc essentielle¹. Mais si notre triptyque se veut « centon d'œuvres diverses² », qui assimile les productions poétiques, journalistiques ou littéraires de son protagoniste, donc de son auteur, il se crée aussi à partir de la culture livresque de Balzac et de son époque. Et on sait que pour lui, « le livre des livres³ » c'est la Bible, qui sert d'intertexte privilégié à *La Comédie humaine*, pour la bonne raison que Balzac prétend tout simplement rivaliser avec elle, égarer ses mythes, ses images, sa rhétorique. En se moquant de Lucien, « qui prend toutes ses inspirations dans la Bible », et a écrit des poèmes « apocalyptiques » sur saint Jean dans *Pathmos* ou le Festin de Balthazar⁴, c'est avec ses propres projets poétiques que le romancier prend ses distances. Malgré cette

1. Nous en parlerons au sens défini par Julia Kristeva dans *Sémiotikè. Recherches pour une sémantologie*, Éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 1969, puis précisé par Laurent Jenny, c'est-à-dire « chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique », « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 226.

2. Ces quelques citations renvoient à José-Luis Diaz, « *Illusions perdues* » d'Honoré de Balzac, Gallimard, coll. Foliothèque, 2001, p. 145.

3. *Splendeurs et misères des courtisanes*; *La Comédie humaine*, t. VI, p. 644. *La Comédie humaine* est citée dans l'édition « Furne corrigé » publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il en est de même pour les *Œuvres diverses* (éd. Roland Chollet et René Guise). L'édition « Furne » est celle du CD-ROM *Explorer « La Comédie humaine »*, Claude Duchet, Nicole Mozet et Isabelle Tournier, Acamédia, 1999.

4. Balzac lui-même mentionne à plusieurs reprises dans *Pensées, sujets, fragments* le projet d'un conte philosophique destiné au troisième recueil de cette série, intitulé *Saint Jean dans Pathmos*, auquel il a renoncé (voir note p. 1185). Il est amusant de le voir se moquer, par la bouche de du Châtelier, de la mode de l'exotisme biblique, dont Lucien abuse : « C'est des vers comme nous en avons tous plus ou moins fait au sortir du collège, répondit le baron d'un air ennuyé pour obéir à son rôle de joueur que rien n'étonnait. Autrefois nous donnions dans les brumes ossianiques.

auto-ironie, il est clair que le romancier a voulu donner ses lettres de noblesse au genre peu reluisant qu'il a choisi, en le situant d'emblée sur un autre plan, métaphysique ou cosmique. Notre roman est donc truffé de mentions bibliques, sérieuses ou ironiques – citations, simples allusions, reprise de syntagmes figés passés dans le langage courant – qui lui donnent sa profondeur et l'inscrivent au rang des grands mythes de l'humanité. Ces mentions sont empruntées à trois ensembles distincts, la Genèse, puisque Ève Séchard incarne le paradis perdu de l'innocence, l'Ecclésiaste, que Balzac a voulu illustrer par les désillusions successives de Lucien, et enfin l'Évangile, auquel il rattache ses trahisons. Cet intertexte biblique est médiatisé sur le mode comique par Cervantès, inséparable du thème de l'illusion, et sur le mode grave par Dante et Saint-Martin, références constantes de la descente aux enfers du héros.

La Genèse

Balzac a donné le prénom d'Ève à la sœur de Lucien pour des raisons affectives, et d'abord parce qu'elle incarne un lien familial privilégié dans son imaginaire. Mais surtout pour rendre un hommage sans équivoque à madame Hanska⁵. On sait combien Balzac a divagué sur ce nom biblique de la « mère de tous les vivants⁶ ». Dans *Illusions perdues*, il en fait le mot clef qui connote le paradis de la jeunesse innocente et des illusions de Lucien. Or comme le Paradis, l'illusion est vouée à la perte par l'épreuve de réalité. Le réalisme balzacien a partie liée avec cette perte des illusions, qui révèle cruellement à la fois la multiplicité du réel et ses limites par rapport à l'Absolu⁷.

C'était des Malvina, des Fingal, des apparitions nuageuses, des guerriers qui sortaient de leurs tombes avec des étoiles au-dessus de leurs têtes. Aujourd'hui, cette friperie poétique est remplacée par Jéhova, par les sistres, par les anges, par les plumes des séraphins, par toute la garde-robe du paradis remise à neuf avec les mots immense, infini, solitude, intelligence. C'est des lacs, des paroles de Dieu, une espèce de panthéisme christianisé, enrichi de rimes rares, péniblement cherchées, comme émeraude et fraude, aïeul et glaïeul, etc. Enfin, nous avons changé de latitude: au lieu d'être au nord, nous sommes dans l'orient, mais les ténèbres y sont tout aussi épaisses » (*Illusions perdues; La Comédie humaine*, t. V, p. 204; toutes nos références à ce roman, dans le corps du texte, renvoient à cette édition).

5. Balzac équivoque sur le retournement d'*Eva* en *Ave* dans le Prologue du troisième dixain des *Contes drolatiques*, voyant dans ces trois lettres le symbole de la créativité féminine que le contier prend pour modèle, un gage de bonheur et la matérialisation de ses fantasmes.

6. Eva signifie vie, dit-il, et doit être associé à *liddida*, ce mot du *Cantique des cantiques* qui veut dire « à ma bien-aimée », *Lettres à Madame Hanska*, Éditions du Delta, t. II, 1968, p. 384.

7. Voir l'article d'Arlette Michel, « À propos de poétique balzacienne: réalisme et illusions perdues », *L'Année balzacienne* 1980.

Comme tous les romans d'éducation, *Illusions perdues* décrit la sortie de l'innocence et les progrès d'une perversion, ou plutôt l'abandon par un personnage infantile de l'aire culturelle de l'illusion pour celle de la triviale réalité, c'est-à-dire la sortie du paradis de l'enfance. Mais si David est très conscient de la pureté et du caractère édénique de son Ève⁸, Lucien se trompe d'emblée sur la nature de son éden et ne s'intéresse qu'aux paradis artificiels de l'ambition, de la séduction, du succès journalistique ou de la luxure⁹. Et, tel Adam, c'est lui qui a mordu « la pomme du luxe » (p. 174), c'est lui qui a « dévoré les fruits délicieux que lui avait tendus l'Ève des coulisses [Coralie] » (p. 418). Cette dernière incarne donc tantôt l'Ève tentatrice, tantôt la beauté juive des héroïnes bibliques, « avec ses bras ronds et polis, ses doigts tournés en fuseaux, ses épaules dorées, avec la gorge chantée par le Cantique des Cantiques » (p. 387). Le monde de la presse est placé sous le signe du serpent, et comme « le serpent est assez ami de la danseuse » (Furne, p. 160), sous celui de la corruption sous toutes ses formes. Mais s'il prête à Finot cette plaisanterie au cours du dîner chez Tullia, Balzac évite de multiplier « les commentaires sur Ève, la Bible, le premier et le dernier péché » (p. 403).

Au contraire, belle et sage, Ève Séchard est la femme avant le péché. Elle représente aussi la « femme forte » de la Bible, celle qui est célébrée dans le poème acrostiche qui achève le livre des Proverbes, l'épouse qui, par ses vertus humaines et domestiques, mérite la confiance de son époux, et assure son bonheur en maintenant à bout de bras le foyer familial à ses risques. On peut dire d'elle que sa sagesse vaut un prix « plus élevé que celui des perles » (Proverbes, 31, 10). Ève est d'ailleurs louée par son mari et par les habitants d'Angoulême, comme la femme forte « aux portes de la ville » (Proverbes, 31, 28-31). Enfin, dans une perspective chrétienne, Ève est la sœur martyre, la

8. « Vous m'aimez donc ? Ah ! dites-le moi sans crainte, à moi qui ai vu dans votre nom un symbole de mon amour. Ève était la seule femme qu'il y eût dans le monde, et ce qui était matériellement vrai pour Adam l'est moralement pour moi » (p. 217).

9. Balzac multiplie les références au paradis. Quand Mme de Bargeton met son amour en doute, Lucien pleure comme un enfant « au désespoir de se voir refuser le jouet qu'il demande » « en se voyant pour si longtemps à la porte du paradis » ; quand il voit Coralie jouer pour lui seul, « se souciant de Camusot autant que le gamin du paradis [ici le poulailler du théâtre] se soucie de la pelure d'une pomme, [il] mit l'amour sensuel au-dessus de l'amour pur, la jouissance au-dessus du désir, et le démon de la luxure lui souffla d'atroces pensées » (p. 388) ; quand il reçoit à Angoulême le colis de Lousteau avec des vêtements élégants, il a la nostalgie de Paris car « il vient des pays malsains ou de ceux où l'on a le plus souffert des bouffées qui ressemblent aux senteurs du paradis. Dans une vie tiède le souvenir des souffrances est comme une jouissance indéfinissable » (p. 666) ; enfin, le succès de son article le fait vivre « quarante-huit heures au paradis ».

sainte qui sacrifie ses intérêts à ceux de son frère¹⁰ et le soutient même après qu'il l'a trahie à diverses reprises.

L'Ecclésiaste

On peut soutenir qu'à l'intérieur de cette nouvelle Bible du XIX^e siècle, *Illusions perdues* est L'Ecclésiaste de Balzac, texte dont il fait une lecture chrétienne ou plutôt texte réduit, comme le note Roger Pierrot, à quelques « réminiscences de la liturgie catholique passées dans la culture générale des devanciers et contemporains de Balzac¹¹ ». En effet L'Ecclésiaste, en hébreu *Qôbêlêth*, est le Livre du Prédicateur, Salomon sans doute, très cité dans *La Comédie humaine* pour son esprit, sa sagesse et ses richesses¹². Un homme, non pas innocent comme Adam avant sa chute, mais connaissant le bien et le mal, et en relation avec Dieu ; comme Adam, il possède « la foi en Dieu » et la connaissance du « jugement éternel » (Hébreux 5, 12 ; 6, 1-2), bien qu'il n'ait pas reçu une Révélation qui le mette en relation avec le Dieu de l'alliance. Dans ces conditions, la connaissance de Dieu est nécessairement accompagnée de la crainte de Dieu et de la certitude qu'Il doit être un Juge pour tous les hommes. Tel est le personnage moral auquel s'identifie le narrateur balzacien et dont l'ecclésiastique espagnol Carlos Herrera constitue la caricature. Ce narrateur-prédicateur prend pour sujet d'expérience non pas lui-même, comme dans le texte biblique, mais son *alter ego*, un jeune provincial passionné de littérature et désireux de réussir à Paris par la plume. Il le place au milieu d'un monde souillé et gâté par le péché, lui accorde, comme à Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin* ou à Castagnier dans *Melmoth réconcilié*, une capacité illimitée de jouir de la vie et de toutes les choses bonnes et agréables que le monde contient. Il lui donne enfin le don d'embrasser toutes choses sous le soleil, un talent naturel brillant, mais confié à un être faible qu'il ne peut préserver des plus humiliantes expériences personnelles. Comment vivre, être heureux et se réjouir dans ce milieu corrompu ? Il le fait goûter à toutes les jouissances terrestres, et sonder toutes les choses d'ici-bas : connaissance, amour, pouvoir, richesse, œuvres de la Création,

10. « Ève eut au milieu de sa joie le sourire des saintes au milieu de leur martyre. Le chagrin rend sublime le visage d'une jeune femme très-belle. » (p. 644)

11. « Balzac et L'Ecclésiaste », dans *Le Langage et le texte. Hommage à Alexandre Lorian, Perspectives*, revue de l'Université hébraïque de Jérusalem, n° 2, 1995.

12. Le père Séchard dit même à David : « Quoiqu'on t'ait nommé David, je n'ai pas les trésors de Salomon » (p. 228).

satisfaction de tous ses désirs; il lui donne tout ce qu'on peut acquérir, il le fait goûter même à la folie, afin de connaître aussi ce qu'il y a au fond de celle-là, et si elle peut apporter quelque joie à son âme. Placé dans ce milieu, ce jeune homme découvre que tout est rongement d'esprit; la corruption est mêlée à tout; un ver est au cœur même du plus beau fruit. Immense leçon, dont le résultat est d'un côté le malheur le plus complet, le désenchantement, le dégoût de tout, même de la connaissance (car, appliquée aux choses de la terre, au lieu de satisfaire le sage, elle laisse à sa bouche un goût d'amertume dont il ne peut s'affranchir); et, de l'autre côté, la certitude qu'il ne peut y avoir de ressource pour l'homme que dans la crainte de Dieu, mais d'un Dieu devant le jugement duquel il faudra paraître à la fin. Tout le texte fait l'inventaire des amères déceptions de celui qui poursuit le bonheur et la joie. Un fil noir en traverse toute la trame, la vanité, qui sert de leitmotiv dès le début, selon l'usage des Prédicateurs, « Vanité des vanités, dit le Prédicateur; vanité des vanités! Tout est vanité! » (Ecclésiaste, 2). Puis, dans toute la suite du Livre ce sujet est traité en détail, pour aboutir enfin à la conclusion, à la somme de toutes les expériences qu'il a faites: « Vanité! un souffle, une ombre qui passe, une existence sans lendemain, la vie de l'éphémère ailée qui dure à peine un jour! » « Vanité des vanités, dit le Prédicateur; tout est vanité » (12, 8). « Il est difficile, répond Lucien comme en écho, d'avoir des illusions sur quelque chose à Paris. Il y a des impôts sur tout, on y vend tout, on y fabrique tout, même le succès » (Furne, p. 170) et Balzac renchérit dans *Splendeurs et misères des courtisanes*: « Dans le monde, personne ne s'intéresse à un malheur ni à une souffrance, tout y est parole¹³ ».

Le mot *vanité* (*hevel* ou *havel*) est employé cinquante fois dans L'Ecclésiaste, vingt-huit fois dans l'édition Furne d'*Illusions perdues*, trente fois dans le Furne corrigé; le mot *illusion* est employé dix-sept fois dans le Furne, trente-deux fois dans le Furne corrigé. Balzac semble donc bien avoir accru consciemment le nombre de ses occurrences. Tout se passe comme s'il répartissait les sens du *havel havalim*, le *vanitas vanitatum* de la Vulgate, en deux catégories de sens, le sens d'illusion (*hevel*, Abel, fumée, buée, vapeur) et celui d'orgueil vain. De plus, il associe souvent les mots *vanités* et *tout* dans les mêmes syntagmes, manie l'antithèse ou fait s'entrechoquer le *tout* et le *rien*, comme dans la lettre que Lucien écrit de sa chambre misérable à Mme de Bargeton¹⁴. Pour le prédicateur,

13. *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. cit., p. 510.

14. « Quand vous lirez cette lettre, vous aurez le souvenir en votre pouvoir. Libre à vous de tout oublier. Après les belles espérances que votre doigt m'a montrées dans le ciel, j'aperçois les réalités de la misère dans la boue de Paris. Pendant que vous irez, brillante et adorée, à travers les

l'illusion est liée à l'idolâtrie, aux fausses valeurs qui occultent le vrai Dieu, le Dieu unique. Et de toutes les idoles, il ne reste rien, que la désolation. Ce passage du tout au rien est le mouvement même du roman, mouvement caractéristique des grands textes bibliques comme Job, où la notion de vanité est également très présente, et du roman balzacien, souvent construit par grandes masses antithétiques, gloire et malheur, grandeur et décadence.

Or dès les premières pages, le roman déploie une richesse lexicale étonnante à propos du thème de l'illusion¹⁵, d'abord définie comme erreur d'appréciation, mauvaise interprétation des données sensorielles chez ces provinciaux qui vivent en cercle restreint; puis comme aveuglement de la famille sur ses rejetons, parés de qualités qu'ils n'ont pas, et enfin comme la « funeste attraction » de Paris, ce miroir aux alouettes auquel se laissent prendre les êtres faibles. Lucien de Rubempré, ayant le sentiment d'une malédiction pesant sur sa personne et sur sa famille, se condamne lui-même comme indigne et désire à la fois une métamorphose radicale de son être, commençant par celle de son nom, et l'initiation à une existence tout à fait nouvelle. La promesse mensongère de devenir tout-puissant dans un univers radieux enfle démesurément son orgueil – réaction inséparable d'un mouvement panique vers l'Autre. La cruauté de la désillusion sera à la mesure de cette enflure du moi. À l'origine de ce malheur annoncé, il y a une promesse non tenue. Double heureux de Balzac, dont il compense les frustrations et réalise les fantasmes, Lucien est un enfant gâté, flatté par son entourage qui n'a cessé de lui répéter qu'il était beau, génial et méritait d'être plus heureux que le commun des mortels¹⁶. Naïf continue à caresser ses vanités et à « exhausser le piédestal imaginaire sur lequel il se mettait » (p. 230). Tout conspire à le tromper, tout est faux dans le désir de Lucien, tout est théâtral et

grandeurs de ce monde, sur le seuil duquel vous m'avez amené, je grelotterai dans le misérable grenier où vous m'avez jeté. Mais peut-être un remords viendra-t-il vous saisir au sein des fêtes et des plaisirs, peut-être penserez-vous à l'enfant que vous avez plongé dans un abîme. Eh! bien, madame, pensez-y sans remords! Du fond de sa misère, cet enfant vous offre la seule chose qui lui reste, son pardon dans un dernier regard. Oui, madame, grâce à vous, il ne me reste rien. Rien? n'est-ce pas ce qui a servi à faire le monde? le génie doit imiter Dieu: je commence par avoir sa clémence sans savoir si j'aurai sa force. Vous n'aurez à trembler que si j'allais à mal; vous seriez complice de mes fautes. Hélas! je vous plains de ne pouvoir plus rien être à la gloire vers laquelle je vais tendre conduit par le travail. »

15. Pour une mise au point plus complète sur ce thème central de l'univers balzacien, voir Anne-Marie Baron, *Balzac ou l'auguste mensonge*, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1998.

16. « Vous et votre mère, dit David Séchard à Ève, vous avez tout fait pour le mettre au-dessus de sa position; mais en excitant son ambition, ne l'avez-vous pas imprudemment voué à de grandes souffrances? » (p. 213)

artificiel, excepté sa faim immense de sacré, cristallisée sur les dieux humains auxquels il rêve de s'identifier. Tout au long du roman, dans chacun des milieux où il est introduit, ces dieux s'avèrent n'être que des idoles creuses qui s'écroulent les unes après les autres après lui avoir fait subir « une série de dictatures aussi féroces que temporaires¹⁷ ». Tel est le mouvement de cette intrigue, si semblable à celui de L'Écclésiaste, qui projette sur le chemin du héros une suite de mirages se succédant « comme autant de « vérités » qui supplantent les vérités antérieures par un véritable meurtre du souvenir vivant et qui se protègent des vérités à venir par une censure implacable de l'expérience quotidienne¹⁸ ». Lucien, girouette dérisoire, tournant au gré des influences les plus contradictoires, est voué aux illusions les plus trompeuses. Le génie romanesque de Balzac fait apparaître la vérité des autres comme celle du héros, pour mettre à nu cette fascination mensongère.

Idolâtrie et prostitution, toujours liées dans la Bible, se partagent les faveurs de Lucien, et Balzac inverse les rôles. Car à mesure que Coralie est purifiée par l'amour, Lucien s'enfonce dans la dépravation, amorçant son immersion dans le monde des courtisanes, dont il connaîtra par la suite les grandeurs et les misères. Il ne rencontre que tourment et amertume au milieu de tout ce qui se passe « sous le soleil¹⁹ » et, alors que naguère, « le succès enflait les voiles de son esquif », il n'est plus qu'une épave dans le naufrage de ses ambitions. Le monde n'est même pas un mélange de mal et de bien, car il est tout entier « plongé dans le mal » et le Prédicateur nous montre que le monde est le théâtre du mal. La métaphore théâtrale de l'Écclésiaste est fondatrice dans *La Comédie humaine*, et centrale dans *Illusions perdues*. De même que L'Écclésiaste nous introduit ainsi dans les ténèbres de l'homme, Balzac veut nous faire mesurer sa faiblesse, sa vulnérabilité aux tentations du monde et sa dérégulation quand il les a toutes épuisées. Le mal est dans le monde et dans le cœur de l'homme. Mais Lucien est

17. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Le Livre de poche, coll. Pluriel, 1978, p. 112.

18. *Ibid.*, p. 109. Balzac l'a bien précisé dans la préface à la troisième partie de l'édition Dumont : certes, David Séchard voit aussi ses espoirs déçus ; mais la « sublime croyance au succès » de l'inventeur et sa suprême philosophie n'ont rien à voir avec l'attraction factice de la médiation interne : « Il y a dans David Séchard une mélancolie profonde... David Séchard, aimé par une femme d'un caractère simple et fier, accepte la vie calme et pure de la province en reléguant le sceptre de ses espérances, de sa fortune. L'auteur a hésité à le montrer, à dix ans de son abdication, ayant un regret au milieu de son avide bonheur ! » (p. 119)

19. « Une des manies de ces petits esprits est d'imaginer que, sous le soleil, il n'y a pas de place pour deux succès », dit Lousteau, reprenant ironiquement les mots de L'Écclésiaste.

racheté par ses dernières heures, comme L'Ecclésiaste a la crainte de Dieu pour conclusion (12, 13), mais seulement après les amères déceptions de celui qui poursuit le bonheur et la joie : la poésie, que Lucien découvre dans sa cellule de la Conciergerie, est pour l'artiste l'équivalent de la grâce divine.

L'Évangile

Dans une lecture typologique de l'Ancien Testament, qui voit dans chaque héros biblique la préfiguration d'un personnage évangélique, le prédicateur de L'Ecclésiaste est la figure du Christ. On ne s'étonnera donc pas de voir les références évangéliques s'ajouter aux références bibliques. En particulier dans la deuxième partie du roman, avec les relations entre Lucien et Coralie et Lucien et le Cénacle. Avant Esther ²⁰, Coralie, la courtisane sanctifiée par l'amour malgré sa vénalité, évoque Marie-Madeleine. Comme la théologie chrétienne, Balzac considère les courtisanes plus comme des femmes luxurieuses ayant triomphé de leur penchant pour le péché de chair que comme des prostituées faisant commerce de leur corps. Au même titre que la Marana, ou la Zulma du *Succube*, Florine et Coralie dans *Illusions perdues*, savent aimer et « rachètent tous leurs défauts, elles effacent toutes leurs fautes par l'étendue, par l'infini de leur amour quand elles aiment », (p. 281). Si pour le monde chrétien la prostituée repentie est « une figure matrimoniale intermédiaire entre la Prostituée démoniaque et l'Épouse apocalyptique ²¹ », c'est-à-dire une image de l'homme racheté du péché, elle semble avoir pour Balzac une signification plus romanesque, celle d'un parcours exemplaire. Le motif des larmes de la Madeleine devient pour lui un chromo, l'hieroglyphe de la courtisane repentie, une scène de mélodrame

20. Qui se définit elle-même en disant : « J'ai entendu parler d'une femme comme moi qui avait lavé de parfums les pieds de Jésus-Christ. Hélas ! la vertu m'a faite si pauvre que je n'ai plus que mes larmes à vous offrir » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. cit., p. 531). La scène où Herrera la convainc d'entrer au couvent est visiblement évangélique : « Elle retomba sur ses genoux, elle baisa les souliers du prêtre, elle y fondit en larmes et les mouilla, elle étreignit les jambes et s'y colla, murmurant des mots insensés au travers des pleurs que lui causait la joie. Ses beaux et admirables cheveux blonds ruisselèrent et firent comme un tapis sous les pieds de ce messager céleste, qu'elle trouva sombre et dur quand, en se relevant, elle le regarda » (*ibid.*, p. 461). Dans *Illusions perdues*, il est amusant de voir Lucien lui-même se comparer à une Madeleine quand Mme de Bargeton devenue la préfète Mme du Châtelet lui demande de sécher des larmes par trop compromettantes. Il est déjà à ce moment une courtisane.

21. Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, préface de Tzvetan Todorov, traduction de Catherine Malamoud, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1984, p. 203.

qui juxtapose, en un expressionnisme sublime, la leçon et la vision. Les mots *ange* et *courtisane* sont d'ailleurs souvent associés dans les mêmes contextes, comme pour insister sur le combat de la courtisane contre son propre passé et sur la distance entre le point de départ et le point d'arrivée. Écart spectaculaire entre deux excès, trajectoire édifiante entre toutes de la lubricité à l'ascèse, de la prostitution à la prosternation, du bordel au Carmel. C'est bien sa capacité d'aimer qui est la clef de cette canonisation romanesque.

Mais bien que portant, depuis Angoulême, « la blessante couronne d'épines que la Société lui avait enfoncée sur la tête » (p. 224), Lucien n'est pas le Christ. À Paris il est décidément soumis à toutes les tentations et y succombe. À l'inverse de Jésus, il ne sait pas résister à la première, celle de satisfaire sa faim et son désir charnel, ni à la seconde, la tentation mégalomaniaque du pouvoir immédiat et de la gloriole, enfin lorsque « les journalistes lui avaient montré du haut du Temple ainsi que le démon à Jésus, le monde littéraire et ses richesses » (p. 465), il succombe à la troisième tentation, tentation luciférienne de l'Élection ou de l'auto-divinisation. La Tentation ne sera donc pas pour lui la rédemption de la Chute, comme elle l'est pour Milton dans *Le Paradis retrouvé*. Le Cénacle rappelle ici la Cène, puisque Léon Giraud assimile Lucien à Pierre en disant : « Avant que le coq ait chanté trois fois, cet homme aura trahi la cause du Travail pour celle de la Paresse et des vices de Paris » (p. 346). Lucien est aussi explicitement comparé à Judas, trahissant Jésus. Égocentrique, épris de sa propre gloire, il trahit ses amis et piétine tout sur son passage pour arriver à ses fins. Ses tentations, qui rééditent celles du Christ, enseignent la valeur de la patience et de l'attente. Le maintien du désir permet de connaître la véritable valeur du temps et d'écarter tout fantasme de maîtrise sur lui ; ce sera aussi la leçon de *Melmoth réconcilié*. Paris apparaît bien dans *La Comédie humaine* comme la « ville aux tentations, cette succursale de l'Enfer²² ». Argent facile, amours vénales, ambition du pouvoir, tiraillent l'âme tendre des jeunes gens, soumis, comme les ermites rééditant l'expérience christique, aux pires sollicitations.

Cervantès, Dante, Saint-Martin

La mention de l'intertexte est au cœur du dispositif ironique²³, car elle crée un décalage entre les intentions d'un texte premier et celles du récit

22. *Melmoth réconcilié*; *La Comédie humaine*, t. X, p. 346.

23. Comme le signale Jérôme David, « Le jeu sérieux de l'ironie profonde », dans *Ironies balzacques*, études réunies et présentées par Éric Bordas, Christian Pirot, 2003, p. 65.

second dans lequel il se trouve inscrit. La référence religieuse ou biblique est souvent ironique dans *Illusions perdues*, surtout quand elle est médiatisée par Cervantès²⁴, romancier imprégné de littérature orientale et de la Bible en particulier. La mention de *Don Quichotte* souligne l'ironie avec laquelle le narrateur brosse le personnage de Lucien, auto-ironie d'un romancier qui décrit son *alter ego* en ayant conscience de sa propre tendance à l'optimisme impénitent et aux illusions tenaces²⁵. Il se définit d'ailleurs fréquemment dans sa correspondance comme un Don Quichotte ou comme Perrette avec son pot au lait²⁶. *Illusions perdues* montre que, conformément aux analyses de René Girard, tout désir humain est triangulaire et fait intervenir un médiateur entre le sujet désirant et l'objet de son désir. Cette médiation est externe quand elle est proclamée, affichée et à une certaine distance du sujet, comme l'est le modèle d'Amadis pour Don Quichotte. Elle est interne quand elle est proche, accessible et dissimulée sous forme de haine ou de ressentiment comme l'est la relation de Julien Sorel et de Mathilde de la Môle. La transfiguration de l'objet désiré constitue l'unité de ces deux types de médiation. Lucien, au lieu d'être un chevalier prêt à tout sacrifier au respect d'un modèle idéal, s'attache à ceux qui lui renvoient à bon compte une image flatteuse de lui-même. C'est un héros idolâtre de la médiation interne; ce n'est pas un véritable Don Quichotte.

Pourtant, dès les premiers portraits contrastés de David et de Lucien, les silhouettes de Don Quichotte et Sancho Pança s'imposent à l'imagination derrière le Silène et le Bacchus indien. Mais c'est dans *Splendeurs et misères des courtisanes* que Balzac compare le plus explicitement Lucien à Quichotte :

La passion d'un poète devient alors un grand poème où souvent les proportions humaines sont dépassées. Le poète ne met-il pas alors sa maîtresse beaucoup plus haut que les femmes ne veulent être logées? Il change, comme le

24. Il est cité trois fois dans le roman.

25. Mais Balzac est aussi très conscient de la valeur de l'illusion. Il écrit dans son *Album* : « Rien n'est plus triste que de tomber dans une vie d'analyse, qui tue toutes les illusions parce qu'on juge ou on pèse tout », *Pensées, sujets, fragments*, Club de l'Honnête homme, t. XXVII, 1962, p. 661.

26. « Je me fais le Don Quichotte des faibles » (*Lettres à Madame Hanska*, t. 1, 1967, p. 512); « La nature m'a fait pour l'amour unique... Je suis un Don Quichotte inconnu » (*ibid.*, p. 624); « Je suis une vraie Perrette au pot au lait » (lettre à Laure Balzac, [septembre 1819]; *Correspondance*, éd. Roger Pierrot, Garnier, coll. Classiques Garnier, t. I, 1960, p. 42).

sublime chevalier de la Manche, une fille des champs en princesse. Il use pour lui-même de la baguette avec laquelle il touche toute chose pour la faire merveilleuse, et il grandit ainsi les voluptés par l'adorable monde de l'idéal²⁷.

Lucien, lui, est un poète qui a du goût, et si Mme de Bargeton était quelque peu surévaluée, Coralie, figure sublime de beauté orientale²⁸, à peine moins biblique que ne le sera Esther, évoque les moresques de Cervantès, qui inspiraient déjà la Zulma du conte drolatique *Le Succube*. Enfin, comment ne pas voir un clin d'œil à Don Quichotte dans le moulin de Courtois, auprès duquel Lucien trouve une paix illusoire, et dans la bien-nommée terre de la Verberie, qui sera la propriété de David et d'Ève? Personnages, situations, alliance constante de sérieux et de grotesque font donc de Cervantès l'un des auteurs auxquels Balzac se réfère le plus volontiers dans ce roman.

En revanche, le recours à Dante maintient la référence biblique au niveau sérieux, en soulignant l'aspect moral de l'intrigue²⁹. La dimension quasi métaphysique du choix qui est offert à Lucien est exprimée par une métaphore-clé définissant l'univers de la librairie et de la presse comme image de l'enfer auquel est d'emblée voué le jeune homme³⁰. Balzac annonce dans la préface de la première édition d'*Un grand homme de province à Paris* son intention de peindre la lutte des « damnés de l'enfer parisien ». Dans la scène du Luxembourg, Lousteau lui apparaît comme un personnage sombrement prestigieux. S'il lui décrit « l'horrible odyssee » (p. 345) par laquelle on arrive à la gloire, s'il montre « le désespoir du damné qui ne peut plus quitter l'Enfer » (p. 347), il n'en est que plus intéressant aux yeux de Lucien. Le Cénacle l'agace avec ses mises en garde. « Il y a chez toi, lui dit Michel Chrestien [au nom clairement marqué], un esprit diabolique avec lequel tu justifieras à tes propres yeux les choses les plus contraires à nos principes » (p. 325). Quant à Fulgence, il prévient Lucien en ces termes: « Le journa-

27. *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. cit., p. 575.

28. « Coralie montrait une sublime figure hébraïque, ce long visage ovale d'un ton d'ivoire blond, à bouche rouge comme une grenade, à menton fin comme le bord d'une coupe. Sous des paupières chaudes et comme brûlées par une prunelle de jais, sous des cils recourbés, on devinait un regard languissant où scintillaient à propos les ardeurs du désert. Ces yeux étaient entourés d'un cercle olivâtre, et surmontés de sourcils arqués et fournis. Sur un front brun, couronné de deux bandeaux d'ébène où brillaient alors les lumières comme sur du vernis, siégeait une magnificence de pensée qui aurait pu faire croire à du génie », Furne, p. 142.

29. Roland Choller le signale dans son introduction, p. 70.

30. « Il ne se savait pas placé entre deux voies distinctes, entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr; l'autre semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se croter sa conscience » (p. 349).

lisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur, que protégé comme Dante par le divin laurier de Virgile » (p. 327). Lucien a donc eu tous les avertissements nécessaires sans en tenir compte. Et, en demandant à d'Arthez d'écrire lui-même la critique de son livre, il a conscience de sa trahison et lui dit : « Laissez-moi dans mon enfer à mes occupations de damné » (p. 530). À la fin du roman, Carlos Herrera lui présentera la dernière tentation comme conforme à l'Évangile en détournant à son profit les paroles du Christ : « Voilà pourquoi Jésus-Christ voulait que le scandale eût lieu, mon fils. Et voilà pourquoi le monde manifeste une si grande horreur du scandale » (p. 706). Le faux abbé est donc bien une incarnation de Satan.

Ou de Lucifer³¹, le plus beau des anges, révolté contre son Dieu, à qui Lucien, le « plus bel ange de l'Olympe angoumoisain » (p. 241), emprunte une partie de son prénom, ce qui en explique sans doute le choix. Car c'est bien d'une lutte cosmique entre le Bien et le Mal, entre anges et démons qu'il s'agit dans notre roman. Le mot *ange* y est employé trente-six fois et la chute fatale est inscrite dans le portrait initial du héros, « une blonde chevelure naturellement bouclée, une suavité divine respirait dans ses tempes d'un blanc doré [...]. Le sourire des anges tristes errait sur ses lèvres de corail » (p. 145). L'union de Lucien et de Coralie, qui « méritait bien que Dieu lui envoyât un de ses anges », est l'une de ces unions angéliques décrites par Swedenborg, que Balzac décrit lui-même dans *Séraphîta*, même si elle se termine en double descente aux enfers. Daniel d'Arthez est doté du suffixe divin et son nom contient en anagramme le nom d'Azrael ; il est à l'évidence le bon ange de Lucien, et écrit à Ève Séchard que si Lucien « rencontre un mauvais ange, il ira jusqu'au fond de l'enfer » (p. 580). La référence balzacienne est alors Saint-Martin, pour qui l'adversaire de l'homme tient une place considérable. Dans le *Traité de la réintégration*, de Martines de Pasqually, dont il est le disciple, la possibilité du mal naît uniquement de la disposition et de la volonté des créatures, qu'une liberté mal vécue a conduites à se séparer de l'unité harmonieuse de l'Éternel. Comme dans les mythes gnostiques, dont Balzac est souvent proche, notamment dans *Séraphîta*, les anges rebelles agissent par ambition et cupidité orgueilleuse. Par narcissisme, la créature veut ressembler au Père et même le remplacer, ce qui l'éloigne de Dieu, et la plonge dans l'ignorance et l'exil. Cette prévarica-

31. Balzac cite son nom à diverses reprises dans *La Comédie humaine* et associe en Lucien, comme Dante, Lucifer et Judas : « Mais il nous déposa tout doucement/Dans l'abîme qui dévore Lucifer et Judas » (*L'Enfer*, XXXI, 143, trad. Jacqueline Risset, Flammarion, coll. GF, 1992, p. 285).

tion des êtres pervers en entraîne une seconde, celle des hommes eux-mêmes. Mais Balzac, qui connaît bien la jalousie fraternelle, a une attitude ambiguë à cet égard, exprimée par le mot qu'il prête à Laurent Ruggieri : « À l'exemple de Lucifer, nous jalousons Dieu, mais la jalousie atteste un amour infini³² ». Dans *Illusions perdues*, on peut dire que deux anges déchus, Lousteau et Carlos Herrera – qui n'a rien de « l'ange Gabriel » comme il le précise ironiquement à Lucien –, se sont emparés de l'esprit du jeune homme – qui avait une disposition à mal faire décelable dans son prénom – et l'ont entraîné vers la corruption et la luxure. L'ange déchû, comme l'homme ordinaire, a besoin de se trouver un complice : « Sans ce désir souverain, Satan aurait-il pu trouver des compagnons?... Il y a là tout un poème à faire qui serait l'avant-scène du *Paradis perdu*, qui n'est que l'apologie de la Révolte » (p. 708), explique Carlos Herrera à Lucien. Martines de Pasqually disait déjà que dans cette jonction criminelle, dans ce parasitisme destructeur, « l'âme de l'homme abandonne entièrement sa puissance spirituelle bonne pour devenir intellect du démon³³ ». La séduction de Lucien est passée par une fascination et une manipulation, qui ne diminuent pas sa responsabilité. Le démon se tient « enveloppé dans sa ruse comme un joueur de marionnettes se tient caché aux yeux des spectateurs, et ne paraît pas toucher aux automates qu'il fait mouvoir³⁴ ». Métaphore théâtrale, omniprésente dans *Illusions perdues* et dans *Le Ministère de l'Homme Esprit* de Saint-Martin. L'illusion est centrale dans cette influence diabolique. Car victime d'un leurre dont il essaie d'enchanter les hommes, le démon est le maître des illusions, mais il est aussi lié à elles, car « le faux et le figuratif qu'il emploie peut bien aussi nous peindre les principes ou les plans, et nous les montrer, mais il ne peut nous les donner, parce qu'il ne les a pas; ni les réaliser, parce qu'il n'a que la puissance de destruction et n'a pas celle de génération³⁵ ». Il ne sait qu'enfanter des images sans nombre et y rester attaché, sans jamais trouver la substance qui le délivrerait. Telle est l'illusion de puissance, la mégalomanie du pervers, livré aux ténèbres morales, habité par le néant et hanté par le désir d'être tout. Même le suicide de Lucien témoigne de cette volonté perverse d'emprise sur sa propre destinée. Pour échapper à Lucifer, l'homme doit devenir, comme les membres du Cénacle, une citadelle imprenable, et apprendre à diriger les

32. Sur *Catherine de Médicis*; *La Comédie humaine*, t. XI, p. 423.

33. Martines de Pasqually, *Traité de la réintégration*, éd. R. Amadou et R. Thomas, 1974, p. 204.

34. Saint-Martin, *De l'esprit des choses ou coup d'œil philosophique sur la nature des êtres et sur l'objet de leur existence*, Laran, Debrai, Fayolle, an VIII, t. I, p. 58.

35. Saint-Martin, *Le Ministère de l'Homme esprit*, Paris, Migneret, 1802, p. 184.

forces maléfiques au lieu d'en devenir le jouet. C'est décidément bien « l'Iliade de la corruption » (p. 708), ou la Bible de la perversion, que Balzac a voulu écrire avec cette œuvre capitale de *La Comédie humaine*.

La référence biblique, ainsi médiatisée par Cervantès, Dante et Saint-Martin, est modulée au gré de l'investissement personnel du romancier dans ses personnages et dans ses satires. Grave, quand elle appuie la dénonciation d'un milieu corrompu, qui fait du Paris littéraire une nouvelle Babylone, sarcastique, quand elle stigmatise les excès d'une presse sans scrupules ou d'un théâtre vendu au plus offrant, plus ou moins empreinte de pitié quand elle souligne la faiblesse de Lucien, « petit Judas » (p. 520) ou « Judas en herbe » (Furne) livré sans défense aux tentations de la ville, « frère prodigue » (Furne) rentrant chez lui tête basse et illusions perdues, ou « pauvre comme Job » (p. 376), précipité du haut des honneurs jusqu'au dénuement absolu³⁶. Comme si la trajectoire symbolique de Lucien rééditait à elle seule toute l'histoire du peuple élu, paradigme des vicissitudes de l'humanité: « Lucien, qui ne se savait pas entre l'infamie des bagnes et les palmes du génie, planait sur le Sinaï des prophètes sans voir, au bas, la mer Morte, l'horrible suaire de Gomorrhe » (p. 175). C'est ainsi que la pratique balzacienne de l'intertextualité en accentue la fonction critique. Par absorption, transformation, relativisation, parodie, la Bible devient matière balzacienne et le roman, palimpseste biblique. En faisant de l'histoire du poète l'emblème non seulement d'une condition sociale, celle du jeune provincial happé par la capitale, mais aussi de la condition humaine en général, Balzac lui confère une dimension mythique, mais son écriture, toujours distancée, relativise le mythe et le tient à distance au moment même où elle le crée, en changeant constamment le niveau de sens du texte biblique, de manière à proposer son anti-héros tantôt à notre admiration, tantôt à notre mépris, tantôt à notre compassion.

36. Comme le soulignent les intertitres de l'édition Furne, qui, selon André Lacaux, ne sont pas « opérateur(s) de récit, mais de discours » (cité par José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 172).

Le thème du « grand homme de province à Paris » dans la presse parisienne au lendemain de 1830¹

Quiconque se penche sur le journalisme des années 1830 ne peut qu'être frappé de la fréquence avec laquelle s'y exprime une inquiétude qui touche à tous les domaines de la culture et de l'intelligence, et qui est surtout vive chez les jeunes : poètes, dramaturges, artistes en général. L'attente, l'angoisse, parfois le désespoir de l'auteur débutant y dessinent un leitmotiv dont la destinée des personnages d'*Illusions perdues* renvoie un écho privilégié. Les pages qui suivent proposent quelques passerelles entre la fiction balzacienne du provincial à Paris et la réalité du journalisme au début des années 1830. Non seulement les travaux du poète, les espoirs du débutant qui tente d'entrer dans la carrière, et la façon dont, plus souvent rebuté qu'accueilli (ou, au contraire, leurré par des encouragements hypocrites ou prématurés), il se décourage, meurt de misère ou se tue, non seulement tout cela court la presse ; mais, plus précisément, cette presse du début de la monarchie de Juillet dessine la thématique même du roman de Balzac telle que l'exprime le titre de sa deuxième partie, *Un grand homme de province à Paris*. Depuis longtemps la critique balzacienne a entrepris de montrer que l'intrigue de cet épisode, censément situé au début de la décennie 1820, emprunte en réalité une partie de son matériau documentaire à la France d'après Juillet ; or, plusieurs textes et documents journalistiques permettent de confirmer à quel point cela est vrai, et combien l'étude de la presse est une source inépuisable de richesses pour le chercheur en histoire littéraire.

1. Les pages qui suivent offrent un aperçu très réduit du dernier chapitre de ma thèse, « Jeunes gens de province à Paris », *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet*, Lille, A.N.R.T. [ex-Presses universitaires du Septentrion], 1997, t. IV, p. 1635-1754.

Désenchantement et pulsion suicidaire

Poète ou dramaturge inconnu, souvent provincial, le néophyte est légion dans le Paris de 1830, et la presse littéraire ne cesse de parler de lui. Selon Julien Daniélo, « il n'y eut peut-être jamais d'époque où les débuts et les essais littéraires furent moins encouragés qu'aujourd'hui² ». Il y a, renchérit Alfred Legoyt, « conjuration des positions acquises contre les grands essors », fermeture des feuillets des grands journaux aux débutants de mérite, à qui reste la seule ressource de corrompre les petites feuilles pour qu'elles parlent d'eux; le mot d'ordre des installés, c'est « l'étouffement de toutes les inspirations hardies, le refoulement impitoyable des jeunes audaces³ ». Cela explique que l'on voie apparaître à cette époque de petits périodiques essentiellement voués, comme le dit Emmanuel Gonzales dans le premier numéro du *Juif errant*, qu'il dirige, « à révéler à Paris les jeunes talents de la province⁴ ». *Le Petit Poucet* se propose, de même, d'« appelle[r] l'attention publique [...] sur tant de jeunes talents que l'indifférence tue et flétrit⁵ ». *Le Gymnase*, selon Léon Buquet, son rédacteur en chef, a pour objectif « de donner aux auteurs que repousse l'aristocratie littéraire les moyens de se faire connaître⁶ ». Lorsque nous pouvons identifier les auteurs des proses et vers publiés par des périodiques de ce type, nous constatons que ce sont en général de jeunes gens de province; ainsi Frédéric Poisson, né à Sens vers 1814, ne publia qu'en 1862 le volume de ses *Poésies*, dont quelques-unes avaient discrètement été révélées en 1834 par *Le Pygmée*, un autre de ces petits journaux⁷. Durant sa première année, *La France départementale* compose ses sommaires presque exclusivement de textes de jeunes écrivains publiés dans des revues de province. On voit donc qu'un certain nombre de périodiques se préoccupent de donner la parole aux néophytes, et notamment aux provinciaux; mais est-il possible, comme le dit sans trop réfléchir Granier de Cassagnac, « de recueillir tous les poètes qui errent sans foyer⁸ »? et le vrai constat n'est-il pas plutôt celui de Balzac: « [...] en aucun temps la pensée n'a été si puissante; jamais l'artiste n'a été individuellement si peu de

2. *Le Chroniqueur de la jeunesse*, juillet 1835, p. 24.

3. *Le Littérateur universel*, janvier 1836, p. 345-346.

4. « Coup d'œil autour de nous », *Le Juif errant*, 30 décembre 1834, p. 1.

5. *Le Petit Poucet*, n° 1, 7 octobre 1832, p. 5.

6. Extrait du texte placé sous le titre du journal, *Le Gymnase*, n° 1, octobre 1833.

7. Voir « Clément Marot » et « Prière », *Le Pygmée*, mai 1834, p. 104-107 et p. 130-131.

8. « Des lois de la critique à notre époque », *Revue de Paris*, 7 décembre 1834, p. 45.

chose » ? Si c'est vrai, la société n'est-elle pas la première coupable de l'impitoyable partage établi entre « ceux qui s'élancent du sein de la misère pour aller respirer au soleil de la gloire, et ceux qui, timides en leur vol, doutent et meurent, pauvres enfants chargés d'illusions⁹ » ?

Dans le monde mouvant du théâtre, les choses ne se déroulent pas mieux que pour les apprentis poètes. Devenir compositeur d'opéra semble impossible : une prose de Gustave Vaëz, alors tout jeune, montre les affres du musicien en proie à la nullité des librettistes¹⁰ ; l'auteur anonyme des « Tribulations d'un jeune compositeur » retrace la réception, les répétitions et la représentation (manquée) de l'opéra d'un débutant, enfin le désespoir final du jeune homme¹¹. Les mêmes thèmes : portes fermées, obstacles, déconvenues, se retrouvent à propos du théâtre proprement dit. Victor Herbin évoque ainsi « ces jeunes hommes, mille fois trop nombreux, qui, pleins d'espoir dans l'avenir, sont arrivés dans la grande ville » ; le débutant venu « avec un, quelquefois avec plusieurs manuscrits qu'il aura mis deux ans de jours et de nuits à composer », ne parvient pas seulement à se faire ouvrir les portes, ou alors « s'il est assez heureux pour obtenir une lecture, ce qu'on n'accordera qu'à l'importunité des prières et des sollicitations que la nécessité autorise, et cela après un an passé dans le besoin, le plus souvent dans la misère, on se le rejettera de l'un à l'autre, et il ne trouvera partout que dédain et répulsion [...] ¹² ». Le résultat de ces épreuves est souvent tragique, comme l'écrit Bathild Bouniol : « C'est à la suite de ces faits et gestes que plus d'un jeune homme a vu le fond de la Seine ; quelques-uns se sont brûlé la cervelle ; d'autres ont opté entre un nœud de cravate et un réchaud de charbon¹³. »

Nous voici face au suicide, l'une des grandes questions sociales du temps. C'est une réalité assez aiguë pour que les publications les plus opposées en esprit la caractérisent de la même façon, *Le Moniteur de la religion* parlant de « cette épidémie de mort qui gagne de proche en proche et couvre de crêpes funèbres tant de familles décimées¹⁴ », et le petit journal satirique *Vert-Vert* constatant que « le suicide vient de s'élever au rang des maladies contagieuses¹⁵ ». Pour maint observateur, si l'homme de lettres se tue plus que d'autres, c'est faute d'avoir pris

9. Balzac, « Lettre aux écrivains français du XIX^e siècle », *ibid.*, 2 novembre 1834, p. 63.

10. « Parvenir à Paris ! », *Revue du théâtre*, 7 janvier 1835, p. 383-385.

11. *Revue musicale*, 26 février 1831, p. 25-38.

12. « Les monopoliseurs dramatiques », *Revue du théâtre*, 14 janvier 1835, p. 416.

13. *Le Grand Livre*, 15 novembre 1835, p. 78.

14. Expression tirée d'un compte rendu des *Chants du crépuscule* de Victor Hugo, *Le Moniteur de la religion*, 27 décembre 1835, p. 394.

15. « La villa du suicide », *Vert-Vert*, 22 août 1834.

le réel au sérieux : P. Quentin, dans *Le Bien public*, n'a pas de mots trop durs pour cette rage moderne de s'improviser artiste, pour « ce torrent de mots sans idées » et « ces hordes d'auteurs ou d'aspirants auteurs » qui se suicident, trop facilement désillusionnés de leur soif de fortune, et sans avoir compris qu'il faut souffrir et être pauvre pour produire¹⁶. Pas davantage d'indulgence chez le Marseillais Marc-Michel, futur collaborateur de Labiche, pour les « interminables plaintes » et les « maux imaginaires » des candidats au suicide : « Il n'est pas un seul de nos jeunes poètes à vapeurs noires qui n'ait gravé une élegie sur le tombeau de ses *illusions perdues*¹⁷ ».

Les revues religieuses, elles, désignent un unique accusé : l'athéisme. Les désespérés n'invoquent jamais le Ciel, or « le christianisme est l'unique remède contre cette affreuse maladie morale¹⁸ ». Certains, cependant, doutent d'une telle médecine : à la fin de 1835, on réédite les *Entretiens sur le suicide* de Mgr Guillon ; cet ouvrage suscite un article hostile, fort instructif pour nous, de Balzac en personne¹⁹ ; même si, en effet, l'auteur des *Études de mœurs au XIX^e siècle* pense que le suicide « n'est justifiable d'aucune manière », et que c'est un « faux calcul [...] entaché de niaiserie » (ceci annonce assez bien son opinion sur Lucien...), il n'en saisit pas moins le prétexte de ces *Entretiens* pour accuser la société et le monde politique ; ce texte n'étant pas très facile à trouver pour le moment, cela vaut la peine d'en citer quelques phrases essentielles :

[...] [L]es causes des suicides actuels ne sont pas seulement dans l'air ; elles sont aussi un peu dans l'inhabileté de ceux qui gouvernent la France et qui en vantent les prospérités. [...] Tous ne meurent pas de leurs mains, Monseigneur ! croyez que certains meurent assassinés par le système social actuel où trois cents bourgeois assis sur des banquettes délaissent les arts, les sciences et les lettres pour s'occuper de fiscalités et de pénalités, tandis que peut-être ils devraient rechercher la cause des souffrances sociales. [...] Le suicide est surtout dans toute éducation inconsidérément donnée à des jeunes gens qui basent leurs espérances sur le rang où l'Instruction Publique les place au sortir du collège, sans s'inquiéter de la masse des ambitions ascendantes qu'elle a créées. [...] Les mœurs fabriquent incessamment des capacités qu'elles envoient mourir à l'entrée de carrières obstruées.

16. « Sur la littérature marchande », *Le Bien public*, septembre 1835, p. 55-56.

17. Compte rendu de *Noéma*, recueil de poèmes de Th. Bosq, *L'Époque ou les Soirées européennes*, avril 1836, p. 302. C'est l'auteur qui souligne l'expression « *illusions perdues* », sans qu'elle puisse, à cette date, provenir du roman de Balzac encore en gestation ; la coïncidence n'en est que plus intéressante.

18. *Revue européenne*, août 1835, p.193.

19. Article signé « Mar. O.C. », *Chronique de Paris*, 10 janvier 1836.

Cette mise au point présente pour nous l'avantage de désigner d'autres racines du suicide que l'éternel péché d'athéisme ou d'orgueil. Avec Balzac, nous sommes dans le réel, celui que fuirent un jour deux poètes de vingt ans, Victor Escousse et Auguste Lebras, trouvés asphyxiés chez eux au matin du 17 février 1832, après l'échec de leur drame *Raymond*, créé le 23 janvier au théâtre de la Gaîté. Le retentissement de ce suicide avait été d'autant plus grand qu'Escousse avait laissé en évidence cette note : « Je désire que les journaux qui annonceront ma mort ajoutent cette déclaration à leur article : "Escousse s'est tué parce qu'il ne se sentait pas à sa place ici-bas, parce que la force lui manquait à chaque pas qu'il faisait en avant ou en arrière, parce que la gloire ne dominait pas assez son âme, si âme il y a" »²⁰. » Le grand Béranger, ami et protecteur d'Escousse, avait consacré aux deux compères une chanson, qui ne contribua pas peu à les faire entrer dans la légende²¹, et la revue *La Mode*, dans une belle synthèse, dit déjà ce que Balzac écrit quatre ans plus tard contre Mgr Guillon : « Escousse et Lebras sont morts victimes, comme bien des jeunes gens, du désenchantement de leur époque. Ils sont morts parce qu'ils n'ont rien trouvé à faire dans ce monde, au milieu de cette société, telle que les quarante dernières années nous l'ont faite [...] »²². Musset, l'année suivante, dans sa célèbre apostrophe contre Voltaire, ne manque pas d'évoquer, lui aussi, le désarroi d'Escousse²³.

Escousse et Lebras ne sont que les deux figures les plus caractéristiques d'une cohorte de jeunes littérateurs morts dans la misère physique et/ou morale, et doublement morts puisqu'aujourd'hui oubliés, comme le romancier Hippolyte Régnier-Destourbet (septembre 1832), ou les poètes Jules Mercier (juin 1834) et Émile Roulland (février 1835) – ce dernier au moment même de la création, au Théâtre-Français, de *Chatterton* de Vigny, pièce dont on sait que le suicide du poète constitue le thème central. La liaison entre Escousse et Chatterton est d'ailleurs explicitement établie par plusieurs périodiques dans leurs articles sur la pièce²⁴.

20. Recueillis, en effet, par presque tous les quotidiens, ces propos figurent aussi dans la « Chronique » de la *Revue de Paris* (19 février 1832, p. 189), ou dans *L'Européen* (25 février, p. 208).

21. « Le suicide. Sur la mort des jeunes Victor Escousse et Auguste Lebras », dans *Œuvres complètes*, Perronin, 1834, t. III, p. 51-55.

22. *La Mode*, 25 février 1832, p. 183-184. (On pourra lire aussi, sur ce sujet, l'émouvant essai-roman de Claude Schopp, *La Gloire de Victor Escousse*, Digraphe, 1996.)

23. « Quand on est pauvre et fier, quand on est riche et triste, / On n'est plus assez fou pour se faire trappiste ; / Mais on fait comme Escousse, on allume un réchaud » (« Rolla », *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1833, p. 386).

24. Ainsi *Le Voleur*, 15 février 1835, p. 142, ou *Le Protée*, mars 1835, p. 116-117. Nous n'abordons pas ici le dossier de *Chatterton*, non que la proximité thématique entre ce drame et les

La question sociale du suicide, pour capitale que soit sa prise en compte si l'on veut comprendre le malaise littéraire des années 1830, n'est cependant pas le seul point thématique de rapprochement possible entre la presse et le roman de Balzac que nous étudions.

Scènes (pré) balzaciennes (1) : l'arrivée à Paris

La lecture de la presse, entre 1830 et 1836, fournit non seulement des éléments d'information sur le thème général du jeune homme de province à Paris, mais encore des points de rencontre parfois curieux avec le roman de Balzac qui illustre particulièrement ce thème.

Il arrive souvent au lecteur assidu de Balzac de songer, lors d'un dépouillement de presse, à telle ou telle scène de ses romans; c'est là une expérience banale. Lorsque Charles Soullier, rédacteur en chef de *La Toilette de Psyché*, évoque complaisamment deux belles et jeunes élégantes, admirées dans leur landau par le piéton des Champs-Élysées, il est tentant de baptiser le piéton Rastignac ou Rubempré, même si le rapprochement demeure mince²⁵. Ou bien, si on lit :

C'est mille existences dans une existence de Bouffes et de mansarde, de boudoir embaumé et d'orgie délirante, d'équipage brillant et de bottes trouées... C'est une mosaïque de misère vertueuse et de luxe misérable, de soupirs harmonieux, de cris de rage, d'amour pur, de coquetterie, de délices et de douloureuses souffrances. C'est l'univers dans un in-8°, des descriptions ravissantes, suaves, puis terribles, poignantes, mais toujours vraie²⁶...

on se dit : bien sûr, c'est *La Peau de chagrin* que loue ce paragraphe haletant. Mais pourquoi « bien sûr » ? Parce que le style de ce compte rendu, et notamment l'énumération en « c'est », rappelle le célèbre article publié par Janin, justement six jours plus tôt, sur le même roman²⁷. Eh quoi ? les petits jour-

« illusions perdues » ne soit évidente, mais parce qu'il s'agit d'une œuvre connue et que nous privilégions ici un dossier de presse moins facile à rassembler (sur l'accueil fait à *Chatterton*, voir l'article de Sophie Marchal, *Association des amis d'Alfred de Vigny*, Bulletin, n° 27, 1998, ainsi que l'excellente édition de la pièce par Pierre-Louis Rey, Gallimard, coll. Folio-Théâtre, 2001).

25. Voir « Rosine et Zélia », *La Toilette de Psyché*, 24 juillet 1834, p. 49-51.

26. *Le Petit Courrier des dames*, 20 août 1831, p. 76.

27. *L'Artiste*, 14 août 1831, p. 18. J.-L. Diaz en donne un extrait dans son livre sur *Illusions perdues* (Gallimard, coll. Foliothèque, 2001, p. 185-186).

naux ne pillent-ils pas sans cesse les grands? certes; mais nous savons par ailleurs que cet éloge de Janin fut jugé digne, par Balzac lui-même, d'un pastiche, et qu'il plaça ce pastiche (le compte rendu de *L'Alcade dans l'embaras*) sous la plume de Lucien de Rubempré²⁸. Voilà donc une double correspondance, entre presse et littérature d'une part, à l'intérieur même de la presse d'autre part.

Mais venons-en au thème central du provincial à Paris. Ni Balzac ni la presse de Juillet n'ont inventé ce motif, évidemment; toutefois, dans les années qui nous occupent, une multitude de textes journalistiques atteste l'effet d'aimant exercé par la grand-ville qu'un certain chroniqueur évoquait ainsi: « Pays des contrastes. Centre de boues, de crotte et de merveilles; du mérite et des médiocrités, de l'opulence et de la misère, du charlatanisme et des célébrités, du luxe et de l'indigence, des vertus et des vices, de la moralité et de la dépravation [...] »²⁹. Mais, dit un autre, « tant que Paris sera l'unique centre lumineux de la France, la seule université qui y jette de l'éclat, on ne pourra vouer ses enfants aux professions libérales qu'en les exposant à ce souffle corrompteur de la grande ville³⁰ »; et donc nombreux sont les journalistes de notre période à avoir suivi un itinéraire, plus proche, à certains égards, de celui de Rastignac que de Rubempré, mais qu'il est de toute façon difficile de ne pas appeler balzacien puisqu'il associe l'origine provinciale, la venue à Paris pour des études de droit (menées, ou non, à bien) et les débuts dans le journalisme, la poésie ou la politique. Citons, parmi ceux qui désertent les cours dès leur arrivée, Charles Lassailly (né à Orléans en 1806, secrétaire de Balzac à l'époque de la rédaction d'*Illusions perdues* I), le poète Siméon Chaumier (Nantes, 1806), Thoré, bon critique d'art (*La Flèche*, 1807), Henri Martin, historien, compatriote et camarade de Félix Davin, autre proche de Balzac (Saint-Quentin, 1810). Jules Sandeau, modèle partiel de Lousteau (Aubusson, 1811) et Agénor Altaroche (Issoire, 1811 aussi) voient leur cursus interrompu, l'un par la rencontre de George Sand, l'autre par la révolution de Juillet qui détermine sa vocation de satiriste. Hippolyte Lucas, né à Rennes en 1807, laisse transparaître, à la fin d'un

28. *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, p. 312-315. (Les références placées entre parenthèses dans la suite de cet article renvoient à cette édition.)

29. Henri B..., « Paris en 1831 », *La Caricature*, 10 mars 1831, col. 148. Ne cédon pas à la tentation d'attribuer ces lignes à Balzac: à ce moment-là, il ne collabore presque plus à la revue (voir Roland Chollet, *Balzac journaliste*, Klincksieck, 1983, p. 441-442 et p. 456).

30. Joël Cherbuliez, article sur le roman d'Em. R*** [Émile Renouard] *Les Étudiants à Paris*, *Bulletin littéraire*, janvier 1836, p. 22.

poème consacré aux célébrités de sa ville, sa jalousie envers deux camarades déjà salués par le succès parisien : Évariste Boulay-Paty, né en 1804, a abandonné ses études de droit pour publier des *Poésies sur les Grecs* (1825), et est devenu en 1829 secrétaire particulier du duc d'Orléans. Quant à Édouard Turquety, né comme Lucas à Rennes en 1807, il est venu, lui aussi, à Paris, faire son droit (en 1829), et il a, lui aussi, bifurqué vers la poésie : il est en passe de devenir un des poètes catholiques remarquables de son époque³¹. Crignon de Montigny, futur éminent numismate, est né à Orléans en 1812 ; il est étudiant en droit au moment où il collabore à *L'Essor* et à *Chérubin* (1834-1835). Même chose pour Auguste Lefranc, arrivé de Saône-et-Loire à dix-neuf ans, à l'automne 1834, ou pour Émile Fontaine, collaborateur de *L'Époque*, né à Bergerac en 1814, venu à Paris en 1834, et qui fit comme Lefranc une carrière de vaudevilliste. Le cas d'Emmanuel Gonzalès, encore, est intéressant : d'origine espagnole, né à Saintes en octobre 1815 par le hasard de la carrière militaire de son père, envoyé à Paris faire son droit, il abandonne ses études pour se lancer avec fougue dans une longue carrière de journaliste et de romancier (il mourut en 1887).

Beaucoup d'autres, au contraire, terminent les études de droit commencées, quitte à donner, ensuite ou en même temps, diverses contributions aux journaux. Sont ainsi devenus avocats Marcel Barthe, l'un des collaborateurs de *L'Artiste* (né à Pau en 1813) ; des légitimistes tels qu'Albert de Calvimont, fondateur du *Revenant* (Périgueux, 1804), ou Théodore Muret (Genève, 1808), que Balzac eut à redouter comme un de ses censeurs les plus agressifs ; dans le camp d'en face, André Imberdis, fameux défenseur des accusés républicains d'avril (Ambert, 1810) ou le grand dramaturge Félix Pyat (Vierzon, 1810 aussi). Avocats encore, le libelliste Capo de Feuillide, originaire du Lot-et-Garonne, né aux Antilles en 1800 et qui a pu donner quelques traits à Nathan³² ; Théophile Foisset, un des rédacteurs de la *Revue européenne*, né en Côte-d'Or en 1800 ; le critique Natalis de Wailly (Mézières, 1805) ; Frédéric Ozanam, né à Milan en 1813, lycéen et clerk de notaire à Lyon, venu à Paris en 1832, docteur en droit en 1836 ; ou encore le futur auteur du *Bossu*, Paul Féval (Rennes, 1817), dont un texte figure dans *La France maritime* dès 1834³³. Édouard Bergounioux (Sées, 1805), venu à Paris vers 1826, licencié en droit en 1829, devient ensuite un des collaborateurs du *Voleur* ; enfin Frédéric

31. Ce poème de Lucas, « Rennes », est reproduit dans *Gil Blas* (20 janvier 1831).

32. Je me permets de renvoyer à mon article « Nathan, Balzac et *La Comédie humaine* », dans *L'Année balzacienne* 1971.

33. « Un duel sur l'eau », *La France maritime*, t. I, p. 104-108.

Gaillardet, (co) auteur contesté de *La Tour de Nesle*, né dans l'Yonne en 1806 ou 1808, se trouve, lui aussi, à Paris vers 1832 parce qu'il y étudie le droit.

Certains parcours sont légèrement différents. Louis Viardot, né à Dijon en 1800, y commence son droit, et ne vient le terminer à Paris qu'à la suite du décès de son père. Le mouvement est inverse pour Frédéric Soulié, né à Foix en 1800 : il doit quitter Paris, où il avait commencé son droit, parce qu'il est soupçonné de carbonarisme, et il achève sa formation à Rennes et Laval avant de revenir à Paris en 1824. Les deux frères Lacordaire (nés en 1801 et 1802 à Recey, en Côte-d'Or) sont lycéens, puis étudiants en droit à Dijon ; mais ensuite Théodore voyage, et si Henri vient à Paris, c'est pour entrer au séminaire. De la même région qu'eux, ayant également fait son droit à Dijon, Hippolyte Régnier-Destourbet (Langres, 1804) ne trouve en revanche à Paris que misère : nous avons évoqué sa fin précoce. D'autres étudiants en droit de province viennent à Paris tardivement : Joseph Méry, né aux Aygalades en 1798, fait son droit à Aix, mais c'est après des débuts marseillais agités et plusieurs voyages qu'en 1824 il arrive à Paris (où il retrouve son compatriote Barthélemy) ; un autre méridional, le grand critique Joseph d'Ortigue (Cavaillon, 1802), également licencié en droit de la faculté d'Aix, ne vient dans la capitale qu'en 1829. Citons encore le dramaturge bonapartiste Belmontet, né à Montauban en 1799, clerc d'avoué et étudiant en droit à Toulouse, actif en poésie et en politique dans cette ville avant même sa venue à Paris, en 1819 ; Jean Lesguillon (Orléans, 1799), clerc de notaire à Paris dès 1816, mais presque aussitôt tenté par le théâtre et le journalisme, et même le romancier Gustave Drouineau (La Rochelle, 1798), qui hésita entre droit et enseignement avant de venir à Paris présenter son drame de *Rienzi* (1826) : tous les trois sont à peu près contemporains de Rubempré ou de Rastignac. Louis Blanc, né à Madrid en 1812, présent à Paris en 1830, est en 1832 précepteur à Arras, où il fait ses débuts au *Progrès du Pas-de-Calais* de Frédéric Degeorge ; grâce à ce parrainage, il revient à Paris et entre à la *Revue républicaine*.

L'étudiant en droit, assidu ou non, est donc légion ; mais Bianchon, Desplein, Benassis nous rappellent que nous devons aussi songer à la médecine. C'est pour devenir médecin que Berlioz est venu de La Côte-Saint-André, et Amédée Pichot (Arles, 1795) commença les mêmes études à Montpellier avant de monter à Paris, où lui aussi s'orienta ailleurs ; Émile Debraux (Ancerville, 1796) était employé à la bibliothèque de l'École de médecine lorsqu'il trouva plus attrayante la carrière de chansonnier. En revanche Laurent Cerisi (Aoste, 1809) demeura d'abord en Piémont, et

devint médecin à Turin en 1829; ce n'est qu'ensuite qu'il vint à Paris où il collabora à *L'Européen* et à *L'Essor*; et Félix Maynard, l'un des actifs collaborateurs de *Chérubin*, né à Melle en 1813, devint lui aussi médecin à Paris en 1834, avant de faire carrière comme chirurgien de la marine marchande.

Dans d'autres branches, citons Francis Wey (Besançon, 1812), accueilli à Paris par Nodier et devenu chartiste, ou deux étudiants en architecture: Achille Ricourt (Lille, 1797), éditeur de Daumier, puis fondateur de *L'Artiste*, et Pierre Borel (Lyon, 1809) qui latinisa son prénom pour publier. Parmi d'autres encore, qui se lancent tôt dans la littérature ou le journalisme tout en restant dans leur province, et viennent à Paris ensuite, citons Granier de Cassagnac (Gers, 1806), professeur et directeur de journal à Toulouse avant de se faire à Paris, à partir de 1832, un renom de partisan de Victor Hugo; Samuel-Henry Berthoud, né à Cambrai en 1804, travaille comme typographe à Paris, puis revient en 1828 diriger, après son père, la *Gazette de Cambrai*, avant de se fixer à Paris et d'y devenir rédacteur en chef du *Musée des familles*; L.-A. Berthaud (Lyon, 1810), rédacteur de *L'Homme rouge*, se fixe à Paris après avoir y transporté cet hebdomadaire satirique fondé dans sa ville. Le fabuliste Lachambeaudie (Montignac, 1806) écrit successivement dans *Le Kaléidoscope* de Bordeaux et *L'Écho de la Loire* de Roanne, tout en publiant à son compte ses *Poésies*, avant d'arriver à Paris *via* le saint-simonisme lyonnais. Quant à Louis Bertrand, le futur Aloysius, né en Piémont en 1807, camarade de collège d'Antoine de Latour à Dijon, il débute en littérature dans cette ville, et c'est à Dijon, où il est revenu après un premier séjour parisien, qu'il célèbre les Trois Glorieuses dans *Le Patriote de la Côte-d'Or*.

Au nombre des aspirants littérateurs qui, dès le baccalauréat obtenu, viennent à Paris se jeter dans l'arène, figurent encore Nestor Roqueplan (Bouches-du-Rhône, 1804), Mary-Lafon (Tarn-et-Garonne, 1812) ou Hippolyte Fortoul (Digne, 1811). Charles Lautour-Mézeray (Argentan, 1801), camarade d'Émile de Girardin au collège de sa ville natale, fonde avec lui *Le Voleur* (avril 1828) et *La Mode* (octobre 1829). Le Lyonnais Charles Philipon (né en 1800), venu dans l'atelier du peintre Gros en 1819, est rappelé à Lyon pour travailler dans la fabrique de papiers peints paternelle; c'est en 1823 seulement qu'il s'échappe définitivement. Il y a d'autres cas d'allers et retours causés par les péripéties familiales: Émile Souvestre, né à Morlaix en 1806, vient dans la capitale vers 1830 avec l'intention de réussir au théâtre, mais, à la suite du décès de son frère, il retourne dans sa province où il tente divers moyens de fortune, dans l'édition notamment, avant de revenir à Paris en 1835 et d'y lancer vraiment sa carrière avec *Les Derniers*

Bretons. D'autres encore, jeunes gens à particule, viennent à Paris tenter la Muse tout en trouvant, pour la matérielle, un emploi dans le voisinage du pouvoir : Édouard d'Anglemont (Pont-Audemer, 1798), Alcide de Beauchesne (Lorient, 1804), Louis de Carné (Quimper, 1804), Antoine de Latour (Saint-Yrieix, 1808), Stéphen de la Madeleine (Dijon, 1801)³⁴, Jules de Saint-Félix (Uzès, 1806).

Moins chanceux sont ceux que le manque d'argent oblige à gagner leur vie très tôt : Gustave Naquet (Lyon, 1810), ouvrier chapelier et poète déçu ; le fameux Quérard, né à Rennes en 1797, y fut commis de librairie à dix ans avant de venir à Paris à vingt, et d'y imposer sa compétence bibliographique. François Buloz lui-même, né en Haute-Savoie en 1803, fut petit correcteur d'imprimerie avant de devenir le Buloz de la *Revue des Deux Mondes*. Armand Marrast (Saint-Gaudens, 1801) serait peut-être resté maître d'école en Haute-Garonne si la recommandation du général Lamarque ne lui avait ouvert le chemin de la capitale, où il retrouve deux camarades toulousains, Germain Sarrut (1800) et Ferdinand Bascans (1801) ; à eux trois, ils fondent *La Tribune*, feuille républicaine promise à un destin agité. Léon Gozlan (encore un modèle partiel de Nathan), né à Marseille en 1803, y fut sous-maître après la ruine de son père, puis connut l'aventure sur mer et au Sénégal, avant de venir à Paris où il dut encore travailler comme commis de librairie avant que son compatriote Méry ne lui facilite les choses. Plus voyageurs encore, Auguste Jal (Lyon, 1795), Fulgence Girard, modèle possible de Fulgence Ridal (Granville, 1807), Jules Lecomte (Boulogne-sur-Mer, 1814), tous trois marins de métier durant plusieurs années avant de devenir journalistes, ou encore l'auteur de romans historiques Lottin (dit de Laval parce qu'il y naquit en 1815, et dont les médiocres romans ressemblent beaucoup à ce que doit être *L'Archer de Charles IX* avant sa réécriture par d'Arthez), le comparatiste Xavier Marmier (Pontarlier, 1809) ou l'orientaliste Théodore Pavie (Angers, 1811). Edgar Quinet, né à Bourg en 1803, admissible à Polytechnique, aurait pu devenir aussitôt parisien ; il préféra Herder et l'Allemagne, la Morée en guerre, l'Italie. Autre provincial reçu à Polytechnique, Armand Carrel (Rouen, 1800) eut une brève, mais houleuse carrière militaire avant de s'installer à Paris en 1824.

Il est impossible d'énumérer tous ceux dont la destinée s'approche, au moins par un trait, de celle du « Chateaubriand d'Angoulême », et il faudrait

34. La particule d'Étienne Madelaine n'est que de fantaisie, mais nous le joignons à ce groupe à cause de son itinéraire : récitant de la chapelle de Charles X avant Juillet, employé au ministère de l'Intérieur après.

une étude beaucoup plus longue pour distinguer l'un de l'autre tous les cas particuliers ; certains Parisiens de naissance ont vécu leur enfance en province : Auguste Luchet, né en 1809, grandit à Dieppe, et ne revient à Paris qu'en 1823 ; Hégésippe Moreau, né en 1810, élevé dans diverses petites villes d'Île-de-France, ignore tout de Paris lorsqu'il y revient tenter, avec la malchance que l'on sait, la carrière poétique. D'autres, restés à Paris jusqu'à la fin de leurs études, partent en province pour un début de carrière, puis reviennent : c'est le cas de Charles Rabou, né en 1803, et qui fut avocat à Dijon avant de diriger, pendant quelques mois, la *Revue de Paris*. Inversement, le cas est fréquent de littérateurs ou journalistes nés en province, mais venus trop jeunes à Paris pour pouvoir y être considérés comme de petits Rastignac, qu'ils soient aujourd'hui oubliés (Ernest Fouinet, Nantes, 1799 ; Amédée Pommier, Lyon, 1804 ; Ferdinand Dugué, Chartres, 1816 ; Paulin Limayrac, Tarn-et-Garonne, 1817) ou qu'ils comptent plus ou moins dans l'univers des lettres : Désiré Nisard (Châtillon-sur-Seine, 1806), Jules Janin (Saint-Étienne, 1804), Sainte-Beuve (Boulogne-sur-Mer, 1804), Théophile Gautier (Tarbes, 1811). Tous ces jeunes gens de province ne sont pas exactement assimilables à Lousteau ou Rubempré arrivant tout naïfs, leurs vers en poche. On pourrait aussi évoquer le cas de la famille Arago, dont les origines roussillonnaises sont connues : les trois frères François, Jacques, Étienne (ce dernier directeur du théâtre du Vaudeville) sont nés à Estagel, mais Emmanuel, fils de François, est né à Paris en 1812. Autant d'hommes, autant de chemins empruntés...

Toutes ces nuances étant établies, le jeune homme de province à Paris n'en apparaît que davantage comme une réalité. Ce n'est pas à dire qu'il échoue toujours ; mais des centaines de noms propres relevés au bas d'un article ou d'un poème restent ceux d'inconnus sur lesquels nous ne possédons aucun renseignement parce que rien de leurs maigres écrits n'a abouti à la publication, fût-ce d'une brochure. Ignorés des catalogues, des dictionnaires, ceux-là sont peut-être les plus balzacien de nos jeunes gens de province à Paris.

Une épreuve, semble-t-il, fut profondément décisive pour beaucoup : c'est celle de l'arrivée même à Paris, avec ses premières et parfois rudes déceptions. Un texte, en particulier, le raconte longuement ; cette fiction intitulée « Paris, ou la ville des mécomptes » a pour auteur un certain Brifaut, originaire, à l'en croire, de Brive-la-Gaillarde ; c'est durant l'été 1834 que fut imprimée dans *Le Panorama littéraire de l'Europe* cette narration des mésaventures de Félix, âgé de dix-huit ans, « l'âge où l'on commence par être sa

propre dupe, en attendant qu'on devienne celle des autres ». Arrivé « sans autre recommandation que sa figure, sans autre fonds que son esprit », Félix fait confiance à son œuvre : « Pour être bien vite à la mode, il apportait avec lui une tragédie romantique, ouvrage original imité de Walter Scott, et un pamphlet contre les jésuites [...]. Faire jouer l'une par les comédiens, faire imprimer l'autre par les libraires, lui paraissait l'affaire de quinze jours. Quant au succès, il ne pouvait manquer d'être colossal ». Cependant Félix n'est pas riche; et s'il ne choisit ni la pension Vauquer, ni la rue de Cluny, c'est à « un hôtel fort ignoré, dans le quartier de l'Estrapade », que revient l'honneur de « loger son génie [...] dans une mansarde ». Mis en relation, à la fois par chance et sur un coup d'audace, avec « l'actrice en vogue », il se voit sur un nuage... et en retombe aussi vite: sa pièce est lue, mais non représentée. Quant à sa brochure antijésuitique, le libraire auquel il court la présenter n'en veut pas. « Vous venez trop tard, répondit-il au jeune continuateur de Pascal. On ne sait plus en France s'il y a des jésuites. La guerre qu'on leur faisait est passée de mode³⁵ ». Félix hésite alors entre romantisme et classicisme; puis entre orléanisme et carlisme. Enfin il est confronté à l'insuccès politique, à la corruption, à la décadence morale: tous thèmes éminemment balzaciens, et même éminemment propres à faire penser à *Illusions perdues*, même s'ils sont mis en œuvre avec une grande banalité.

Un autre texte donne du journaliste et du littérateur une image également instructive. Au début de 1835, la *Revue des provinces* accueille les premiers chapitres d'une nouvelle intitulée « Un dernier épisode »; comme fiction, ce texte signé « Alex. Rey³⁶ » est pauvre, et de toute façon décevant puisque, la revue ayant cessé de paraître, nous n'en avons pas la fin; en revanche, l'introduction, sous-titrée « Physiologie de Paris³⁷ », est riche d'échos balzaciens. Notamment le héros, Jules Deschamps, type de l'homme de lettres raté, évoque à la fois Nathan et Lousteau: Nathan, forte nature, échine souple, moralité flexible et talent gâché; Lousteau, lucide initiateur de Lucien dans la célèbre conversation au Luxembourg. Certes tous deux, chez Balzac, sont riches de leur double dimension, celle du jeune ambitieux, dans *Un grand homme de province à Paris*, et celle du faiseur déjà fatigué, dans *Une*

35. « Paris, ou La ville des mécomptes », [I], *Le Panorama littéraire de l'Europe*, juillet 1834, p. 1-3. La suite figure dans les numéros d'août, p. 77-90, et de septembre, p. 221-235.

36. Sans doute Alexandre Rey, né à Marseille en 1818: à la date de ce texte il a dix-sept ans à peine, mais Albéric Second ou Paulin Limayrac ont débuté à cet âge.

37. *Revue des provinces*, 1^{er} janvier 1835, p. 135-141. Le seul autre chapitre publié figure dans le dernier numéro paru (« Les îles d'or », *ibid.*, 15 février 1835, p. 240-245).

fille d'Ève pour l'un, *La Muse du département* pour l'autre; le texte de Rey ne bénéficie pas d'une telle chronologie multiple; et pourtant le portrait de Jules Deschamps ne manque ni d'épaisseur ni d'intérêt: venu tout illuminé d'espérances, mais il se voit obligé d'« escompt[er] en petits succès de petits théâtres et de petits journaux, sa gloire future, cette gloire de l'avenir, si belle, si rayonnante dans ces cieux paisibles où on espère arriver, espèce de mirage intellectuel qu'on rêve et qu'on n'atteint jamais »; il s'use dans le « vaudeville médiocre », dans « la niaiserie du couplet final ». Devenu un viveur, il a « à peu près renoncé à l'avenir qu'il avait voulu se créer »; mais il lui arrive, « comme par illumination soudaine », de revivre son rêve initial, « ce grand poème inconnu, ce brillant espoir qui avait toujours lui sur sa vie comme un astre ami; et alors il vo[it] avec rage le temps lui manquant, son étoile éteinte, et lui-même errant au hasard, sans but et sans boussole³⁸ ».

Ne cherchons pas ici de ressemblance littérale, encore moins une « source » – il est au demeurant peu probable que Balzac ait lu ces pages; mais comment ne pas songer à la confession de Lousteau (« Mon pauvre enfant, je suis venu comme vous le cœur plein d'illusions », etc., p. 263 et suiv.)? Le rapprochement est d'autant moins déraisonnable que ces images d'écrivains abîmés par la médiocrité ambiante sont nombreuses dans la presse. Amédée Gayon déplore, dans *L'Essor*, la surabondance des professionnels et la rareté des poètes: ces derniers, en effet, pour survivre, tombent dans le journalisme et le billet critique, ils y apprennent à mal lire autant qu'à mal écrire, et un homme qui a fait trois ans d'articles médiocres est perdu pour la littérature: « Après le métier, l'art n'est plus possible³⁹. » Dans une perspective un peu différente, F. Combel brosse pour *Le Panorama* le portrait d'un écrivain à la mode; Gustave n'est ni malheureux ni pauvre, mais il est stérile: sa coquetterie se résume à « s'avouer le père d'un calembour charmant inséré le matin dans un tout petit journal »; il passe la nuit à discuter avec son camarade le journaliste Dorval, soumettant « toutes les littératures anciennes et modernes » au « fouet d'une critique dédaigneuse », et à l'aube, en accord avec cet intéressant compère, il décide, « pour la feuille du surlendemain, l'analyse d'un ouvrage qu'il vient de vendre à son éditeur et dont il n'a cependant pas encore écrit la première ligne⁴⁰ ». Ce Gustave représente en somme un cas extrême d'auteur faisant son propre compte rendu (comme il est arrivé à Balzac de le faire); on pense aussi à Lousteau revendant à Barbet

38. *Revue des provinces*, 1^{er} janvier 1835, p. 138.

39. « Art et métier », *L'Essor*, 20 novembre 1833, p. 231.

40. « L'homme de lettres », *Le Panorama*, 10 janvier 1833, p. 32-34.

deux exemplaires non coupés d'un *Voyage en Égypte* dont il doit faire le compte rendu, payé d'avance par l'auteur à Finot le directeur de son journal (p. 271-274) ; on pense à *L'Aigle* selon lequel « l'abonné du *Journal des comédiens* est directeur de théâtre ou artiste médiocre. Il s'abonne pour avoir la mise en scène des pièces nouvelles, ou pour se faire *soigner*⁴¹ » ; Auguste Mermet parle, lui, d'« une feuille » (sans doute le *Courrier des théâtres* de Charles Maurice, connu pour sa vénalité) qui vit grâce à « ceux qui ont le moyen et la délicatesse de payer les applaudissements. Tel acteur en vogue n'obtiendrait après son nom une honorable épithète qu'à la faveur d'une rétribution quelquefois annuelle, et plus d'un directeur achèterait à grand prix la vogue immense dont cette feuille fait jouir son théâtre⁴² ». Ici encore le rapprochement est aisé : lorsque Lousteau, amant de Florine et critique des pièces qu'elle joue, introduit Lucien au Panorama-Dramatique, celui-ci reste « stupéfait par l'exercice du pouvoir de la Presse » en voyant « le Contrôle qui s'inclin[e] tout entier » devant eux (p. 290). Finot, le directeur de Lousteau, se vante d'ailleurs, s'il obtient de l'Opéra « cent abonnements et quatre loges par mois », d'arriver à faire prospérer son journal avec « huit cents abonnés servis et mille payants » (p. 298)⁴³.

C'est ainsi un système d'intimidation qui s'installe. Le journal *Le Bonhomme Richard* dresse un amusant portrait-charge du journaliste de théâtre qui ne sait que dire : « Je vous abîmerai dans mon journal⁴⁴ ». Lucien se conduit-il différemment lorsque, ne trouvant pas de place à l'Ambigu, il jette au régisseur : « Je parlerai de la pièce selon ce que j'en aurai entendu » (p. 374) ?

Sans cesse, nous le voyons, l'atmosphère, les dialogues mêmes d'*Un grand homme de province à Paris* se présentent à notre souvenir lorsque nous lisons la presse du début de la monarchie de Juillet ; cela est également vrai des décors parisiens de ce roman.

41. « Physionomie des abonnés aux divers journaux », *L'Aigle*, 21 septembre 1830. L'allusion est venimeuse : le *Journal des comédiens* est favorable au nouveau gouvernement, et *L'Aigle* lui est hostile ; mais, que l'information soit une médisance ou une calomnie, c'est par son existence même qu'elle nous intéresse.

42. Auguste Mermet, « La presse littéraire », *L'Essor*, 20 avril 1834, p. 153.

43. Balzac avait d'abord écrit « deux mille » (voir *Illusions perdues*, éd. Roland Chollet ; *La Comédie humaine*, t. V, p. 381, var. b). Ce système de vente ne se limite pas au théâtre : au début de son séjour, Lucien, qui attend dans l'antichambre du journal, voit une modiste venir payer d'un abonnement la faveur de ne plus y voir cité le nom de sa concurrente (p. 254).

44. « L'effroi des théâtres », *Le Bonhomme Richard*, 15 juillet 1832.

Scènes (pré) balzacienne (2) : de Flicoteaux aux Galeries de Bois

L'un des premiers cadres de l'action d'*Un grand homme de province à Paris* est le fameux restaurant Flicoteaux, place de la Sorbonne. Dans son édition, Roland Chollet signale, concernant cet établissement déjà ancien, divers textes antérieurs à Juillet, et indique d'autre part, toujours dans la même note, l'existence d'« un bel article sur Flicoteaux dans *Le Gastronomiste*⁴⁵ » ; cet article de 1830 mérite en effet d'être connu car, si nous y trouvons d'avance (et pour cause) les mêmes indications concrètes que dans la page écrite neuf ans plus tard par Balzac, le ton, beaucoup plus gai, donne de la clientèle une image ensoleillée, affectueuse, peut-être plus proche de la réalité que la dramatisation plus sombre recherchée, derrière l'humour, par le romancier. Selon l'auteur anonyme (peut-être le chansonnier Charles Lemesle, directeur de cette revue) « Flicoteaux est l'astre tutélaire autour duquel gravitent toutes les intelligences qui débarquent chaque année rue Notre-Dame-des-Victoires⁴⁶, pour perdre à Paris cinq ans de jeunesse, quelques milliers de francs et, par-dessus le marché, ce qu'une jeune fille garde si bien et si mal ». Puis vient l'évocation du lieu lui-même :

On croit pénétrer dans un sanctuaire fréquenté des sciences et embelli par les Muses. Là, dans ce coin retiré, cet aspirant à l'école de Monge admire, dans la forme quelque peu allongée de sa saucisse, le prolongement d'une ligne droite qui, à son grand regret, se termine trop brusquement. Plus loin, ce littérateur de brochure s'étonne avec raison qu'une pièce de Racine coûte moins cher qu'un beefsteack [...]. Chacun rapporte du cours, de l'amphithéâtre, de la Sorbonne, un reste de méditations interrompues dont il assaisonne son dessert et relève le bouquet de son carafon. Cette naïveté d'existence studieuse, cet épisode simple et quotidien de la vie d'un étudiant, ce moment de jouissance animale et d'élaboration sensuelle qui revient à heure fixe, au terme de sa journée pénible, tout cela est d'un effet moral et extrêmement important. [...] Flicoteaux est un homme auquel les Allemands voteraient, à la taverne, un cruchon d'honneur : la France, plus poétique, l'immortalise⁴⁷.

Flicoteaux, c'est le bon temps du provincial redevenu provincial ; le narrateur, en tout cas, en a gardé le plus ému des souvenirs, puisqu'au moment de

45. *Illusions perdues*; *La Comédie humaine*, op. cit., p. 1227, n. 1.

46. C'est dans cette rue, à hauteur du n° 28 actuel, que se trouvaient les bureaux et la gare générale des Messageries royales.

47. « Promenades gastronomiques. Flicoteaux », *Le Gastronomiste*, 28 octobre 1830.

parler, dans un autre article, du café Servel, il revient pendant plus de vingt lignes sur « le traiteur roturier de [s]es années studieuses », évoqué par lui, dit-il, « le cœur à la plume, l'âme fraîche comme si j'y étais encore⁴⁸ ».

Nous trouverons des évocations sans doute plus proches de l'ironie balzacienne dans d'autres textes : les uns, sans parler nommément de Flicoteaux, décrivent le genre de chère qu'on y faisait, ou pire, si l'on songe au terrible cabaret de la rue de l'Arbre-Sec décrit avec complaisance dans *Le Perroquet* : la vue de ses viandes « pourrait, au besoin, décarêmer un trappiste », sans parler du « vaste casier où cent serviettes, emprisonnées sous leur numéro, réclament en vain depuis un mois une triple lessive ». Le « carafon de Bourgogne » vient de Suresnes, et il faut accepter comme gigue de chevreuil « l'assiette accusatrice où se cache, sous une ombre de sauce piquante, un morceau de bouilli entrelardé ». La clientèle se compose de toute sorte de gagne-petit, mais aussi « d'étudiants en médecine et d'étudiants en droit, honneur futur de la faculté et du barreau » pour qui Flicoteaux est peut-être encore trop cher : ici, on ne paie que seize sous⁴⁹... et quiconque a lu Balzac sait que l'étudiant pauvre est à deux sous près : souvenons-nous non seulement de Lucien calculant son trimestre (p. 217-218), mais du chirurgien Desplein racontant sa jeunesse dans *La Messe de l'athée*, et auquel le médecin épidémiologiste Maximilien Simon semble faire écho lorsqu'il se souvient, en mangeant sur des nappes fines, des tables d'autrefois : « [...] je n'ai point encore oublié à la table truffée du café Hardi⁵⁰ le potage aqueux de Flicoteaux, son bifteck étriqué, le chevreuil empaillé que vingt générations d'étudiants peut-être ont dévoré en perspective, [...] jusqu'à l'atmosphère bigarrée de mille et une odeurs qu'on y respire⁵¹ ». En 1836 encore, *L'Officier de bouche*, dans un panorama des restaurants de la capitale, ne manque pas de faire remarquer comme une curiosité à ses lecteurs « ces quelques jeunes gens qui déchirent à belles dents ces portions de viandes noires et filandreuses ; ces jeunes gens vous représentent des étudiants affamés et à l'es-carcelle presque vide ; ces intérieurs, Flicoteaux et Casimir, modestes restaurateurs à la carte, et quelle carte ! Ne tremblez pas pour les dents mâchelières

48. « Promenades gastronomiques. Le café Cervel [sic] », *ibid.*, 26 décembre 1830. Sur ce café, au-dessus duquel habite Lousteau (p. 269), voir les renseignements apportés par Myriam Lebrun, « L'étudiant au quartier Latin », *L'Année balzacienne* 1978, p. 79-80.

49. « Tableaux de Paris. Les dîners à seize sous », *Le Perroquet*, 4 août 1832, p. 4-7. Chez Flicoteaux, on paie « dix-huit sous, avec un carafon de vin ou une bouteille de bière, et vingt-deux sous avec une bouteille de vin » (p. 219).

50. Le café Hardy, boulevard des Italiens, un des restaurants les plus chers de Paris.

51. « Palingénésie de l'étudiant en médecine », *Le Pygmée*, avril 1834, p. 42.

de ces messieurs, mais détournez les yeux de ce spectacle trop indigestif et trop laborieux pour un estomac délicat comme le vôtre [...] »⁵².

Juste avant sa page sur Flicoteaux, Balzac a donné à lire – le passage est célèbre – une lettre de Lucien à sa sœur Ève Séchard sur Paris, ses dangers et ses charmes ; si « la vie y est d'une effrayante rapidité » et les écarts de prix stupéfiants, c'est tout de même la seule patrie possible du génie⁵³. Nous trouvons déjà la même thématique dans les pages d'A. Rey évoquées un peu plus haut : « Il est inouï combien l'existence est rapide à Paris ! Pas un instant de repos ! une agitation continuelle ! tout au rebours de la province, [...] où [...] votre vie s'écoule, calme, monotone comme les oscillations de votre vieille pendule aux dorures problématiques, qui mesura dans les mêmes lieux l'innocente végétation de l'aïeul et qui mesurera la vôtre. À Paris, au contraire, [...] on est emporté dans ce tourbillon qui marche fatalement vers un but ignoré [...] »⁵⁴. Et, de même que Lucien affirme avec exaltation qu'« on apprend plus de choses en conversant au café, au théâtre pendant une demi-heure qu'en province en dix ans » (p. 219), de même le Jules Deschamps de Rey déclare, à propos du « cerveau de Paris » qu'est un de ses salons : « Dans l'espace de quelques heures, il s'y remue plus d'idées, plus de passions que la France n'en consomme dans ses journaux et dans sa littérature du lendemain. C'est là que s'élabore notre civilisation [...]. Tout est compris dans cette encyclopédie vivante, organisée : modes, littérature, politique »⁵⁵.

L'un des lieux parisiens les plus vivants, à coup sûr, à l'époque de l'intrigue d'*Un grand homme de province*, ce sont les fameuses Galeries de Bois ; la description, par le romancier, de ces baraquements durablement provisoires est un des morceaux de bravoure de l'œuvre. Balzac justifie la peinture de « ce bazar ignoble » par sa récente destruction (« il est peu d'hommes âgés de quarante ans à qui cette description, incroyable pour les jeunes gens, ne fasse encore plaisir », p. 275). Le double aspect du lieu tel que l'évoque Balzac : saleté et prostitution d'un côté, commerce, esprit et luxe de l'autre, apparaît bien dans les allusions contradictoires de la presse d'après Juillet. Au journaliste anonyme de *Vert-Vert*, déclarant : « J'ai pleuré quand on s'est mis à dépouiller le Palais-Royal de sa souquenille bigarrée, cousue de clinquant et de misères, pour en faire ce qu'il est aujourd'hui, un portique sonore, aligné, vide d'accidents, plâtré d'une architecture correcte [...] adieu Lavocat et

52. « Paris gastronome à vol d'oiseau », *L'Officier de bouche*, 1^{er} mai 1836.

53. « Là seulement se cultive la gloire [...]. Là seulement d'immenses bibliothèques [etc.] » (p. 218-219).

54. « Un dernier épisode », *Revue des provinces*, 1^{er} janvier 1835, p. 136.

55. *Ibid.*

son magasin toujours peuplé de sommités littéraires, adieu cette existence entassée, pressée dans un coin : caquets de grisettes, étalages de librairies, population pêle-mêle [...] adieu ! », s'oppose un texte de ton très différent, publié par *Le Spectateur de Paris*, et où l'on se félicite de la décence du jardin depuis la disparition des Galeries de Bois⁵⁶...

À côté de ces ressemblances d'ordre allusif, on est également frappé par des rapprochements plus nets. Certains détails, d'abord, attirent l'attention : en voici un seul. L'édition originale d'*Un grand homme de province à Paris* était divisée en chapitres et, comme pour tous les romans de Balzac, ces divisions ont disparu lors de l'établissement de l'édition Furne ; le lecteur moderne ne peut plus en lire les titres que dans des éditions qui les restituent, ou qui les signalent dans leurs variantes. Or, le chapitre XXXIX s'intitule en 1839 « Jobisme » ; Lucien, Lousteau et Vignon vont tenter leur dernière chance au jeu en compagnie du « grand inconnu qui remisait sa garde-robe chez Samanon » (p. 448). Cette phrase renvoie à un passage du chapitre XXXV dans lequel cet inconnu, un « grand artiste livré à l'opium », vient chercher pour trente sous, chez l'escompteur, sa tenue de soirée (p. 416) ; Balzac s'est sans doute souvenu, tout en le transformant, d'un texte publié dans *La Caricature* à l'époque où lui-même y collaborait, page amusante intitulée, justement, « Jobisme », et où l'on voit un jeune homme pauvre engager son costume de tous les jours contre une tenue complète de fashionable... en papier⁵⁷!

Moins anecdotique apparaît une étude publiée en 1835 dans la *Revue de Paris* sous la simple initiale « S. » (peut-être Soulié, qui y collaborait alors), et intitulée « Les éditeurs ». En six petites pages, nous y trouvons une analyse de « la diversité de l'espèce libraire » au cours de laquelle sont successivement passés en revue le libraire commissionnaire, le libraire-éditeur, l'« éditeur classique », l'« éditeur moderne », bref une nomenclature qui apparaît comme la frappante préfiguration des cinq « variétés de libraires » d'*Un grand homme de province à Paris*⁵⁸. Ce texte n'est évidemment pas la source de Balzac : il lui suffisait, pour écrire, d'observer une réalité qui lui était étroite-

56. « Les démolisseurs parisiens », *Vert-Vert*, 13 novembre 1834, et « Une soirée au Palais-Royal en 1835 », *Le Spectateur de Paris*, juillet 1835, p. 33-46.

57. *La Caricature*, 28 avril 1831, col. 201-203. Voir sur cet épisode ma note intitulée « Jobisme », dans *L'Année balzacienne 1997*, p. 423-426.

58. « Les éditeurs », *Revue de Paris*, 12 juillet 1835, p. 130-135. Les chapitres « Deux variétés de libraires », « Troisième variété de libraire », etc. d'*Un grand homme de province à Paris* portent les numéros III, X, XIII et XXXIII (p. 224, 269, 284, 403).

ment et, à certains égards, douloureusement familière; mais nous y trouvons confirmation de la justesse de son regard.

C'est aussi ce que nous pouvons dire de deux poèmes du néoclassique Julien Paillet; l'un s'intitule « Le poète et l'éditeur », l'autre « L'écrivain et le journaliste », et, mis à part le fait qu'ils sont en alexandrins, ils reflètent, quatre et cinq ans avant que Balzac ne décrive l'itinéraire de l'auteur des *Marguerites*, une situation que nous n'avons pas de mal à reconnaître. Le premier de ces poèmes est publié dans *Le Lycée*, revue de l'Athénée des arts dont Paillet est l'animateur. Dans le prologue, l'auteur nous montre, mi-moqueur, mi-complice, son héros pris par le froid et par la pauvreté, et cherchant à « Tirer des vers brûlants d'un encrier gelé »; puis le voici courant l'éditeur. Et ce sont alors, tour à tour, Doguereau, Barbet, Dauriat qui toisent l'infortuné et lui assènent leurs arguments :

« Lisez ce manuscrit... – Votre nom, je vous prie?
 – Ce manuscrit... – Monsieur, je fais la librairie.
 – De beaux vers... – Beaux ou non, je ne les juge point.
 Je suis marchand, c'est tout; n'oubliez pas ce point.
 – Mon épopée... – O ciel! qu'entends-je? une épopée!
 À regret de ce mot mon oreille est frappée.
 L'épique ne va pas dans ce moment ici;
 Ce genre-là chez nous n'a jamais réussi.
 – Monsieur, mon épopée... – Est sublime peut-être;
 Mais votre nom?... – Bientôt Paris va le connaître.
 – Bientôt? c'est rassurant; mais moi, ce que je veux,
 Ce sont des noms tout faits, des noms déjà fameux. »

On insiste : être poète *et* débutant, c'est double tare :

Le poème a fléchi, le vers ne se vend pas.
 On adore l'argent, vous le savez sans doute;
 Mais des vers! on dirait que chacun les redoute⁵⁹.

59. Voir Barbet : « Si j'avais un conseil à donner à monsieur, ce serait de laisser les vers et de se mettre à la prose. On ne veut plus de vers sur le quai » (p. 271); et Dauriat : « On n'entre ici qu'avec une réputation faite! [...] Je ne suis pas ici pour être le marchepied des gloires à venir [...] », ou encore : « Les vers dévoreront la librairie! [...] Depuis deux ans, les poètes ont pullulé comme les hannetons » (p. 285-287).

Si du moins le candidat avait « un peu d'or » ! mais il n'a pas même assez pour se faire éditer à son compte ; le libraire, à la fois excédé et patelin, finit par lui donner la recette – les ingrédients nous en sont familiers :

Que fait-on, quand on veut un succès littéraire ?
 On s'assure d'abord du secours d'un libraire ;
 Puis, dans chaque journal, un ami dévoué
 Tient tout prêt un article où vous êtes loué.
 Venant même au secours de sa paresse extrême,
 Cet article obligeant, vous l'écrivez vous-même.
 [...]
 Faites tout bonnement ce que les autres font.
 Payez tout, y compris les journaux, les affiches,
 L'annonce d'apparat réservée aux plus riches,
 Les dîners, les cadeaux en vermeil, en bons vins,
 Enfin tout... vos écrits alors seront divins,
 Votre nom tout à coup sortira des ténèbres
 Et viendra resplendir parmi les noms célèbres.

Naturellement, le néophyte, tel Lucien reprenant son manuscrit à Doguereau (p. 231), se rebiffe et s'en retourne à sa mansarde, « le cœur gonflé d'une impuissante rage », se livrer à nouveau aux illusions de la Muse⁶⁰.

L'année suivante, Paillet développe les démêlés de l'écrivain et du journaliste. Le poète a ravalé son orgueil, trouvé un éditeur ; le voici chez le critique, humble et flagorneur ; le sieur accepte le coup d'encens, mais, tel Lousteau refusant d'entendre les sonnets de Lucien avant de savoir s'il est « classique ou romantique » (p. 258), arrête aussitôt son interlocuteur par la question fondamentale :

Quelle est de vos pensers la couleur politique ?
 Êtes-vous pour le trône ou pour la république ?
 Ou tenez-vous enfin pour le juste-milieu ?

L'écrivain a beau répondre que « ces questions n'ont rien de littéraire », et demander pourquoi il devrait « Mêler la politique et la littérature », le critique ne tarde pas à comprendre qu'il n'est point ce que l'on doit être à ses yeux : conservateur et légitimiste. Qu'il le devienne, et la louange espérée suivra. Comme l'auteur l'interrompt pour lui demander s'il dirait la même chose d'un ouvrage mauvais : « Ne craignez rien : lit-on toujours ce qu'on

60. *Le Lycée*, avril 1834, p. 15-18.

achète? » La réponse de l'auteur est la même que dans le premier poème; il prend congé avec hauteur, remportant son livre dédaigné et ses idées sur la pureté de l'art⁶¹: en cela, il se comporte différemment de Lucien, que ses dangereux amis convainquent facilement de la nécessité d'une palinodie; nous n'en sommes pas moins confirmés encore une fois dans l'idée que la peinture des mœurs éditoriales par Balzac est scrupuleusement exacte, en tout cas très fidèle à l'image que nous en donne la presse.

C'est aussi l'impression que nous laisse une « pochade dramatique » publiée, à la fin de 1830, par Châalons d'Argé dans son *Journal des comédiens*. Ce texte, malheureusement non signé, se présente comme une petite pièce en un acte; l'auteur a spécifié, après le sous-titre: « Toujours de circonstance », puis: « La scène se passe... où l'on voudra, l'an... celui que l'on préférera ». Le décor représente « un cabinet de rédaction », et il nous est difficile, dès la lecture des premières lignes, de ne pas imaginer devant nous Finot et ses compères:

Les rédacteurs sont rangés autour d'une table: les uns se chauffent les pieds; les autres écrivent; un d'eux parcourt les journaux de province et étrangers dans l'espoir d'y trouver quelques nouvelles. Le propriétaire, enveloppé dans une ample redingote et les mains encore gantées, regarde avec inquiétude la pendule qui marque deux heures.

Au journal d'Étienne, c'est plus net encore: « Il n'y a personne ici avant quatre heures », spécifie Giroudeau, l'invalidé qui tient le guichet des abonnements (p. 252), et Lousteau lui-même précise: « Depuis dix mois que j'y suis, le journal est toujours sans copie à huit heures du soir » (p. 306). Le propriétaire arrache à ses rédacteurs quelques idées d'article. À celui qui vient d'écrire « trois quarts de colonne [...] sur la pièce nouvelle », il rappelle:

Vous savez qu'il faut en dire du mal.

LE RÉDACTEUR. — Diable! c'est qu'elle n'est pas mauvaise.

LE PROPRIÉTAIRE. — Mon cher, arrangez-vous; ce théâtre ne veut pas nous subventionner; nous l'*échignerons* jusqu'à ce qu'il *vienne*. Il ne faut pas plus composer avec les directeurs de spectacles qu'avec les acteurs.

LE RÉDACTEUR EN CHEF. — Ajoutez que M. le directeur se donne les tons de ne pas envoyer de loges les jours de premières représentations.

LE PROPRIÉTAIRE. — Ce monsieur me fait tort de plus de cent écus par an...

Point de ménagements; *échignez-le*, lui et sa pièce nouvelle.

61. « L'écrivain et le journaliste », *Athénée des arts [...] faisant suite au « Lycée »*, [juillet] 1835, p. 12-16.

Le même soir, un nouvel acteur fait ses débuts au Théâtre-Français dans le rôle d'Oreste : tous se récrient, personne ne veut aller l'entendre ; et d'ailleurs, dit le propriétaire, il n'est pas abonné. Le rédacteur en chef décide alors de « le *soigner*, ce gaillard-là qui vient nous assommer de son Oreste, et [de] lui délivrer, *en douceur*, un brevet d'immortalité ». Il griffonne, puis lit ceci :

Hier, à la Comédie-française, un nouveau débutant s'est présenté sous le nom assez singulier de Saint-Augustin. Il jouait le rôle d'Oreste, d'*Andromaque*. Quand cesserons-nous d'être témoins de ces tentatives ridicules que font une foule de jeunes gens sans expérience, sans vocation, sans talent réel, qui prétendent à l'héritage de Talma ? Ignorent-ils que c'est l'arche sainte à laquelle il leur est défendu de toucher sous peine de mort ? M. Saint-Augustin l'a bien éprouvé. La froideur, l'indifférence du public, son silence, troublé seulement par quelques claqueurs, soutiens salariés de toutes les nullités dramatiques, ont dû lui faire comprendre que la scène lui était pour toujours interdite, et qu'il ne serait jamais comédien même supportable !

Approbation du propriétaire. À peine l'encre de l'entrefilet est-elle sèche que le garçon de bureau annonce un inconnu ; c'est notre acteur. Jeune homme de bonne mine, déférent, modeste, intelligent, et qui ne dérange que le temps de solliciter humblement, l'indulgence du journal. Après son départ, le rédacteur en chef plaide sa cause ; mais comme l'acteur n'a pas encore payé l'abonnement qu'il déclare souscrire, le propriétaire ne consent qu'à des remaniements modérés du texte, qui devient :

Hier, à la Comédie-française, un nouveau débutant s'est présenté sous le nom, sans doute de convention, de Saint-Augustin. Il jouait le rôle d'Oreste, d'*Andromaque*. Depuis longtemps, nous avons été fréquemment témoins de ces tentatives ridicules que font une foule de jeunes gens sans expérience, sans vocation, sans talent réel, et qui prétendent à l'héritage de Talma. Ils ne veulent pas comprendre que c'est l'arche sainte à laquelle il leur est défendu de toucher sous peine de mort. M. Saint-Augustin n'a point éprouvé ce sort affreux. La froideur, l'indifférence du public, son silence, troublé par quelques claqueurs, soutiens salariés de toutes les nullités dramatiques, ne lui étaient point réservés. Les applaudissements de tous les spectateurs ont dû lui faire comprendre, au contraire, que la scène ne lui était pas interdite, et qu'il serait toujours, non seulement un comédien supportable, mais encore un artiste distingué, s'il veut profiter de nos conseils.

L'un des rédacteurs, très balzacien décidément, félicite son chef de cet art de « plaider avec autant de facilité le pour et le contre... ». Et tous de réunir, en

hâte, la fin de la copie, pour en charger le garçon qui attend. Le propriétaire, resté le dernier, « emplit ses poches avec des ouvrages nouveaux dont les libraires ont apporté deux exemplaires pour qu'on en fit l'annonce et l'éloge », et s'apprête à partir lorsqu'un commissionnaire lui apporte un lourd panier envoyé par M. Saint-Augustin, ainsi qu'une lettre le priant d'« accepter le bien modeste présent » qui lui donnera « le courage d'entendre, peut-être pour la quarantième fois, cinq actes d'une tragédie du vieux répertoire ». Inspection faite, le panier contient vingt-cinq bouteilles d'un champagne d'une « belle couleur ». Aussitôt, le propriétaire, confiant le panier au garçon de bureau, s'assoit, relit, prend une plume, et écrit :

Hier, à la Comédie-française, un nouveau débutant s'est présenté sous le nom de M. Saint-Augustin. Il jouait le rôle si beau, si brillant, si difficile, d'Oreste, dans *Andromaque*. Depuis longtemps nous avons été fréquemment témoins des tentatives ridicules que font une foule de jeunes gens sans expérience, sans vocation, sans talent réel, et qui prétendent à l'héritage de Talma. Ils ne veulent pas comprendre que c'est l'arche sainte à laquelle il leur est défendu de toucher sous peine de mort. M. Saint-Augustin n'a point éprouvé ce sort affreux : loin de là ! Ce n'est pas pour des acteurs tels que lui que le public montre de la froideur et de l'indifférence ; son silence, qui était celui de l'attention et de l'intérêt, n'était pas troublé par ces claqueurs, soutiens salariés de toutes les nullités dramatiques, mais bien par les applaudissements mérités de tous les spectateurs. Ils ont dû lui faire comprendre que la scène ne saurait lui être interdite, et qu'un artiste aussi distingué que lui en doit être promptement et l'ornement et le soutien.

Et la pochade s'achève sur cette didascalie, qui nous fait glisser de Balzac vers Henri Monnier : « Le propriétaire, après avoir relu avec soin tous les mots de cet article rempli de ratures, le prend avec précaution et le porte à l'imprimerie, pendant que son garçon de bureau, chargé du précieux panier, le précède d'une cinquantaine de pas⁶². »

Ce texte sonne vrai : moins qu'à une scène précise d'*Un grand homme de province à Paris* (qu'il évoque par son sujet et son ambiance), il renvoie avec une hallucinante vérité à cent, à mille entrefilets sur les débuts d'acteurs, dans la *Gazette des théâtres*, le *Courrier des théâtres*, et dans tant d'autres petits journaux ! Cette pochade fait le lien entre la réalité de la presse et la réalité devenue littérature sous la plume du romancier.

62. « Les trois articles, pochade dramatique », *Journal des comédiens*, 2 octobre [sic pour « décembre »] 1830.

S'il fallait choisir, dans *Un grand homme de province à Paris*, un dernier signe de l'abondance de ces relations entre Balzac et le réel tel que les journaux le livrent, l'épisode final de la veillée funèbre de Coralie – auprès de sa maîtresse morte, Lucien compose des chansons à boire pour payer l'enterrement (p. 452-453) – nous permettrait encore de beaux rapprochements. Mais les balzaciens ont déjà exploré nombre de ses sources possibles, et je me permets de renvoyer au résumé que j'ai fait de ces enquêtes⁶³. Selon l'anecdote la plus anciennement connue, tirée des *Souvenirs* de l'éditeur Werdet, c'est le journaliste Maurice Alhoy qui aurait vécu, dans la réalité, cette cruelle veillée funèbre. Or on trouve, dans la feuille satirique de Charles Bigi *Le Pilon du XIX^e siècle*, un article non signé, de mars 1835, qui pourrait accréditer cette vieille source : il s'agit d'un texte sur Alhoy, précisément ; celui-ci dirigeait alors *Pauvre Jacques, journal des prisons*. L'article du *Pilon* est un portrait sympathique d'Alhoy en philanthrope, et ce n'est évidemment pas sans un vif intérêt que l'on y lit ceci :

C'est notre héros qui seul, dans une mansarde près d'un cadavre de femme, a fait pendant une nuit un pot-pourri grivois dont le prix devait servir le lendemain aux frais de sépulture de la morte, sa maîtresse. Ce trait a été arrangé, et toujours dérangé [...]. On a fait voyager l'anecdote, on a voulu la colorer, son véritable pays est Paris, son domicile rue des Mathurins-Saint-Jacques, n° 24, dans la quatrième mansarde à gauche⁶⁴.

Comme dit Roland Chollet à propos de ses propres investigations : « Tient-on le bout du fil⁶⁵ ? »...

« Monsieur, lui dit l'inconnu, votre histoire est la mienne et celle de mille à douze cents jeunes gens qui, tous les ans, viennent de la province à Paris » (p. 233). Ces paroles de d'Arthez à Lucien suffisent à résumer les pages qu'on vient de lire. Les uns, quelques-uns, persévèrent ; beaucoup tombent.

Il existe beaucoup de jeunes talents qui s'étiolent, confinés dans une mansarde, et qui périssent [...] au sein d'un million d'êtres, en présence

63. « Au chevet de Coralie », *L'Année balzacienne 1995*, p. 417-420.

64. « Les originaux parisiens, pochades pittoresques. I. Maurice Alhoy », *Le Pilon du XIX^e siècle*, 12 mars 1835.

65. Introduction à *Illusions perdues*; *La Comédie humaine, op. cit.*, p. 48.

d'une foule lassée d'or et qui s'ennuie... [...] Entre une mort volontaire et la féconde espérance dont la voix appelle un jeune homme à Paris, Dieu seul sait combien il y a de chefs-d'œuvre avortés ; de conceptions, de poésie dépensées ; de désespoir, de cris étouffés ; de vaines tentatives⁶⁶!...

Hippolyte Lucas, à la fin de son article sur Émile Roulland, et comme s'il s'adressait à Rubempré en personne, a cet envoi lugubre : « [...] si nous avons un conseil à donner à cette foule de jeunes gens sans fortune que des instincts de gloire amènent chaque année à Paris, c'est d'arracher la poésie de leur cœur et de la fouler aux pieds, s'ils ont compté sur elle pour vivre⁶⁷ ». Le problème de Lucien, c'est que, hormis son pauvre *Archer* et ses mièvres *Marguerites*, et comme dit son créateur en soulignant l'expression, il n'a « rien [...] dans le ventre » (p. 450) : inférieur, en cela, à la plupart de ses semblables réels, qui du moins étaient courageux...

66. Ceci ne figure pas dans un périodique, mais dans... l'édition originale de *La Peau de chagrin* (ancienne édition du Livre de Poche, p. 27-28).

67. « Encore un suicide!... Émile Roulland », *Revue du théâtre*, 21 février 1835, p. 167.

Tableau parisien

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);
Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ce tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

(*Le Cygne*)

Sans doute faudra-t-il un jour lire systématiquement Balzac en palimpseste sous Baudelaire. L'expérience serait riche. Contentons-nous aujourd'hui d'éveiller quelques échos pré-baudelairiens en suivant Lucien dans ces Galeries de Bois du Palais-Royal qui, au moment où paraît *Un grand homme de province à Paris*, relèvent déjà du mythe. Il n'y a naturellement rien que de très vraisemblable à y introduire un auteur *in spe* en mal d'éditeur, puisque c'est là que « trônait alors la Librairie dite de Nouveautés¹ », mais, au delà de cet « effet de réel », plus largement, cette visite entre dans le parcours initiatique de tout néophyte, est une étape indispensable de son déniement : de même qu'il *faut* dîner chez Véry, qu'il *faut* se montrer à l'Opéra, il *faut* aller voir ce qui constitue « une des curiosités parisiennes les plus illustres », d'autant qu'elle a désormais disparu. Sa résurrection participe en plein d'une entreprise archéologique dont Balzac proclame à tout propos la nécessité : colliger méticuleusement les traces d'un passé que chaque jour efface dans une ville en permanente métamorphose. On ne parle pas encore de sauver le patrimoine ni d'entretenir les lieux de mémoire, mais c'est bien de cela qu'il s'agit en fait dans cette démarche qui, sous la capitale moderne, exhume partout pour leur redonner vie les restes et les souvenirs de la Pompéi que la lave du temps ne cesse d'engloutir. Devenues littéralement *fabuleuses* pour le lecteur

1. Balzac, *Illusions perdues*, Flammarion, coll. GF, 1990 (p. 275). Toutes nos références à cette édition.

contemporain, les Galeries de Bois renaissent à travers le regard fasciné et puceau encore (plus pour longtemps) d'un ingénu qui fait ses classes et qui, en même temps qu'il découvre l'un des points névralgiques de Paris, l'une de ses zones de plus forte radiance érogène, commence pour de bon à apprendre le train du monde, c'est-à-dire à désapprendre ce qu'il croyait savoir et être dans une existence antérieure : Paris défait sans ménagements Angoulême. Dans la « fourmillante cité, cité pleine de rêves² », elles cristallisent un monde de désirs de tous ordres, du plus animal au plus ambitieux, qui y bouillonnent comme au fond d'un chaudron, dont Balzac propose une vision à la fois concrète et hallucinée. On y est à la fois chez Louis-Sébastien Mercier et chez Dante. On y est aussi, bien sûr, chez Baudelaire :

Ô fangeuse grandeur ! Sublime ignominie !

(« Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle... »)

On retrouvera l'oxymore.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'aspect bâclé et provisoire de la construction – un provisoire qui a tout de même duré trente-six ans, comme un bivouac qui se serait installé pour un long hivernage : « des baraques, ou, pour être plus exact, des huttes » ont champignonné, s'agrégeant à de « mauvais plâtras » aux badigeons usés pour former une sorte de campement de Bohémiens – *Bohémiens en voyage*? – pavoisé de haillons, une « étrange colonie » (p. 277) évoquant on ne sait quelles hordes nomades venues de l'Est, qui auraient interrompu leurs errances dans la steppe pour élire un moment domicile parmi des bâtiments inachevés faute d'argent (p. 276), des ruines par anticipation, un *pas encore* qui est déjà un *ne plus*. Ces cabanes de foire rappellent par leur sordidité les « guinguettes hors barrière », comme si les populations équivoques ou dangereuses que la ville refoule ordinairement s'étaient insolemment emparées d'un espace qui aurait dû leur rester d'autant plus interdit que son nom même le réserve à l'exclusivité monarchique. Ce lieu est sans nulle innocence, y compris politique, si l'on songe à l'image d'Épinal de Camille Desmoulins juché sur une chaise dans le jardin pour appeler à l'émeute, ou au fait, relevé par Balzac, que c'est là que « se sont vendus dans une seule soirée plusieurs milliers de tel ou tel pamphlet de Paul-Louis Courier, ou des *Aventures de la fille d'un roi*, le premier coup de feu tiré par la Maison d'Orléans sur la Charte de Louis XVIII » (p. 277). Les révolutions mijotent dans ce creuset effervescent, qui, à lui seul, en présente, dirait-on, l'allégorie : si Baudelaire écrit

2. Baudelaire, *Les Sept Vieillards*.

Mon cœur est un palais flétri par la cohue,
(*Causerie*)

Balzac invite implicitement à mesurer tout ce qu'il y a de contre-nature, et, comme il l'écrivait lui-même, de « cen dessus dessous » dans ce qu'il qualifie significativement de « République de planches » (p. 277), l'occupation d'un édifice royal par une foule qui le profane, le dégrade, le menace même et semble avoir déjà envahi ses futurs débris. À moins que ce ne soit le propriétaire lui-même qui, par lucre et pour régler ses dettes, ait organisé son élimination à terme en mettant hier à l'encan son domaine. Louis-Philippe paiera pour son ancêtre, qui a fait entrer les Huns au cœur de Paris.

Avec eux, ils ont apporté une crasse effroyable, immémoriale. Partout poussière, saleté, vitres jamais lavées de ce qu'on n'aura jamais aussi justement appelé « jours de souffrance », « sinistre amas de crottes ». Au sens qu'on n'ose ici dire propre du terme, le Palais-Royal est vraiment littéralement une « halte dans la boue », comme le dira le général Lamarque de la Restauration. Le sol est une alluvion de tous les immondices apportés par les bottes et souliers des passants. On y chemine difficilement, tant il est creusé, bossué de reliefs imprévus, dus aux hasards de l'ordure. Palais-poubelle, palais-sentine, fondé sur l'excrément, puissamment puant et connoté d'analié matérielle non moins que psychanalytique (on verra le rôle qu'y joue l'argent). Il pleut dans les passages mal couverts; aucun air ne circule parmi ces « bouges », où règne une atmosphère délétère et « méphitique ». Dégoûtant, asphyxiant, comment expliquer que cet endroit à fuir attire à lui tout le monde, y compris « les gens délicats » (p. 276)? Quels attraits pervers peuvent-ils bien trouver à ce qui s'apparente à une expédition dans l'infect? S'agirait-il de l'assouvissement d'une postulation toute baudelairienne:

Aux objets répugnants nous trouvons des appas?
(*Au lecteur*)

Lorsqu'on lit *Le Crépuscule du soir*:

À travers les lueurs que tourmente le vent
La prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au cœur de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange,

on croit se promener au Palais-Royal balzacien. Tout y est tarifé, à commencer par ce qui s'exhibe avec le plus de provocante obscénité (très étymologiquement, ce qui se pavane sur la scène, ce qui s'affiche avec une théâtralité exacerbée) : le corps à vendre. Le « hangar impudique » (p. 276), véritable hypermarché du sexe, rassemble et expose un énorme stock, un Emporium de la libido, point de convergence obligé de tout le putanat de la mégalopole, qui accourt « *faire son Palais* » (l'anthropologue ne manque pas de relever le sociolecte prostitutionnel). Les Galeries des Bois sont un temple, celui de la galanterie professionnelle :

Une femme pouvait y venir, en sortir accompagnée de sa proie, et l'emmener où bon lui semblait. Ces femmes attiraient donc le soir aux Galeries de Bois une foule si considérable qu'on y marchait au pas, comme à la procession ou au bal masqué. Cette lenteur, qui ne gênait personne, servait à l'examen (p. 279).

On appréciera le sacrilège de la comparaison avec la liturgie, s'agissant d'une parade sexuelle où se manifeste sans fard le « cynisme public » le plus éhonté ! À l'intérieur de cette nébuleuse érotique suractive, l'observateur sagace distingue des zones au statut différencié, correspondant à une échelle de dignité dans l'environnement, et donc dans les prix : du côté des Galeries de Pierre, réservées à des établissements privilégiés, impures de haut vol ; dans les Galeries de Bois, bétail à toutes mains. Même les échanges « honnêtes », le troc commercial ordinaire est infecté de sous-entendus : les vendeuses des boutiques accrochent le chaland avec un langage égrillard (p. 278), et semblent s'offrir tout autant que leurs colifichets. Comment s'étonner qu'un lupanar démesuré ait ici monté ses tréteaux, puisque c'est ici, pendant vingt ans, sous le Consulat et l'Empire, que s'est tenue la Bourse, où il s'est fait « d'immenses affaires » (p. 277) ? Entre les vastes spéculations de la banque et les trafics mesquins sur la passe, il y a plus de solidarité qu'on ne pourrait croire, et même une profonde logique : on est bien dans un univers où tout est objet de commerce et donc de profit, un monde de la marchandisation généralisée. L'argent et le sexe, le sexe qui est de l'argent, l'argent qui est du sexe, visages jumeaux d'un seul et même besoin, les moralistes diront sans doute : d'une seule et même aliénation. Formidable piège à convoitises, vertigineux miroirs à fantasmes où vient s'abattre une humanité avide de s'étourdir dans la « fête servile », que Baudelaire fait rimer avec « multitude vile³ », comme pour prononcer une condamnation à laquelle, quant à lui, Balzac se refuse.

3. Baudelaire, *Recueillement*.

Il est frappant en effet que, malgré leur prégnance massive et agressive, les éléments répulsifs dont est pétri le Palais-Royal balzacien ne parviennent pas à en étouffer l'appel insistant, dont le secret tient peut-être à ce que le romancier appelle de « monstrueux assemblages », ayant « je ne sais quoi de piquant », capable d'émouvoir « les hommes les plus insensibles » (p. 280). Si une figure de rhétorique pouvait formuler la loi régissant ce royaume dépravé, ce serait sans nul doute l'oxymore, qui rapproche et fond dans une unité supérieure, paradoxale, impossible et pourtant convaincante, ce qui devrait s'exclure ou hurler de se voir accouplé. Sanctuaire de la génitalité brute, qu'il met en scène et en gloire, selon des codes quasi rituels, le Palais-Royal, qui l'eût cru, est aussi une centrale intellectuelle, puisque c'est le plexus de l'édition française: « Là fleurissaient les nouvelles et les livres, les jeunes et les vieilles gloires, les conspirations de la Tribune et les mensonges de la Librairie. Là se vendaient les nouveautés au public, qui s'obstinait à ne les acheter que là » (p. 277). On ne vient donc pas à ce Forum seulement pour faire ses emplettes de chair humaine, mais pour humer les idées qui flottent dans l'air du temps. On n'y drague pas que les femmes, et, comme à l'époque du *Neveu de Rameau*, on y suit les pensées comme on suivrait des catins. Phénomène forcément ambigu que cette présence des créations désintéressées du cerveau en plein dans le pandémonium d'une cotation universelle (valeurs boursières, valeurs sexuelles): sont-elles là pour les exorciser, voire les racheter par l'exemple, malheureusement impuissant, mais symboliquement fort, de leur gratuité sublime, ou au contraire n'en sont-elles pas intimement contaminées, et cette cohabitation ne témoigne-t-elle pas éloquemment d'une coupable complicité? N'avoue-t-elle pas que ce que nous appelons aujourd'hui la culture est, elle aussi, entrée dans le cycle maudit de l'offre et de la demande, qu'elle est descendue de l'empyrée platonicien où elle était censée siéger, pour se salir au borbier des compromissions pécuniaires? Y aurait-il désormais, entre l'écrivain, l'éditeur et le lecteur un contrat du même genre que celui qui lie la fille, son souteneur et son client? Toute la seconde partie d'*Illusions perdues*, qui passe implacablement au scanner le fonctionnement interne de la librairie, répond à cette question d'une manière crue que les intéressés, on le sait, ne pardonneront jamais à Balzac. Il n'en demeure pas moins qu'aussi prostitué qu'il soit devenu, ce monde conserve de l'aura, singulièrement auprès de la jeunesse. Des étudiants, qui n'ont sans doute pas les moyens de la débauche physique, viennent s'offrir pour rien des saturnales de tête en pratiquant la resquilleuse lecture à l'étalage, charitablement tolérée par les commis chargés de veiller

sur les livres exposés. On peut ainsi consommer Nodier ou Chamisso sans bourse délier, et il y a « je ne sais quoi de français dans cette aumône faite à l'intelligence jeune, avide et pauvre » (p. 279). En dépit des stigmates qui la défigurent, Paris reste tout de même, comme le dira Giraudoux, « les cinq mille hectares du monde où il a été le plus pensé, le plus parlé, le plus écrit⁴ », cette ville où, plus que nulle part, on respecte et honore les usages de l'Esprit. Et même au milieu d'une bacchanale qui semble parfaitement les contredire.

C'est bien d'ailleurs décidément un principe de rapprochement systématique entre ce qui paraît incompatible, ou du moins une apothéose de la disparate qui caractérise le spectacle des Galeries de Bois, où l'on dirait que sous l'effet d'un hasard inventif ou d'une intention poétique étonnamment moderne, s'opèrent les télescopes les plus inattendus et les plus audacieux. Le terme de « bazar » (qualifié par les épithètes « ignoble » et « terrible », p. 275 et 279) indique bien l'effet d'entassement hétéroclite d'objets dont la rencontre était normalement aussi peu programmable que celle de la machine à coudre et du parapluie. Dans les « alvéoles », louées à prix d'or, de cette ruche enfiévrée, la nature ne subsiste plus que sous les espèces poussives de quelques végétations chlorotiques, « fleurs avortées de ce jardin mal soigné, mais fétidement arrosé » (p. 275) : après le caca, le pipi, déjections, abjection et malgré tout une vie têtue qui lutte contre ce qui la nie. La frontière entre le normal et l'artificiel s'avère d'ailleurs problématique : par une équivoque qui aurait ravi des Esseintes, le dahlia que l'on vient d'admirer ne serait-il pas une coque de satin (p. 276) ? Ces jeux déstabilisants de la substitution ou de la juxtaposition imprévue triomphent dans un espace saturé de mirages, ménageant au promeneur des surprises pré-surréalistes : une maculature coiffe un rosier, des rubans ou des prospectus fleurissent dans les feuillages (p. 275). Courts-circuits, déflagrations, petits spasmes du regard et du sens... Le mot essentiel, ici, qui revient plusieurs fois sous la plume de Balzac, est certainement celui de *bizarre*, à prendre dans son acception bien-tôt baudelairienne. À chaque pas, l'Ange du Bizarre hante ce gigantesque collage qu'est le Palais-Royal, organise, par un effroyable désordre qui est peut-être un effet de l'art, la transgression du cadastre établi pour les notions morales (le bien, le mal ; la chair, l'esprit), les catégories sociologiques ou géographiques (dans ce méli-mélo se côtoient aussi bien « les personnes comme il faut, les hommes les plus marquants » que « des gens à figure patibulaire » (p. 279-280) ; le salmigondis putassier jette en vrac sur le foirail aussi bien des reines en toc, de fausses Cachoises ou de pseudo-Espagnoles

4. Giraudoux, *Juliette au pays des hommes* (*Prière sur la Tour Eiffel*).

(p. 279) : toute la troupe humaine en ses emplois variés, ses stéréotypes grivois et nationaux réunis et devenus compossibles comme dans le brillant finale d'une revue nue : « Ces femmes avaient une mise qui n'existe plus ; la manière dont elles se tenaient décolletées jusqu'au milieu du dos, et très bas aussi par-devant... »), ou tout simplement les objets, décontextualisés, arrachés à la banalité de leur fonction quotidienne et de leur environnement familial par un voisinage incongru, ou leur pure accumulation, qui les doue d'une sorte d'extravagance :

Les boutiques de modistes étaient pleines de chapeaux inconcevables, qui semblaient être là moins pour la vente que pour l'étalage, tous accrochés par centaines à des broches de fer terminées en champignon, et pavoisant les galeries de leurs mille couleurs. Pendant vingt ans, tous les promeneurs se sont demandé sur quelles têtes ces chapeaux poudreux achevaient leur carrière (p. 277-278).

Nous sommes tout près ici de l'onirisme mystérieusement fatal du pratico-inerte exhibé dans les vitrines, tel qu'Aragon l'a célébré dans *Le Paysan de Paris* (« Ô Mort, charmante enfant un peu poussièreuse, voici un petit palais pour tes coquetteries⁵ »), ou W. Benjamin dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, sous-titré *Le Livre des passages*, qui analyse dans les étals des passages (ou des galeries) « un monde d'affinités singulières et secrètes : le palmier et le plumeau, le sèche-cheveux et la Vénus de Milo, les bouteilles de champagne, les prothèses et les manuels de correspondance », rapprochements saugrenus rappelant « le jeu dans lequel les enfants doivent former une très courte phrase avec des mots donnés. Les étalages semblent poser une énigme tirée de ce jeu : des jumelles et des semences de fleurs, des vis et des partitions, du fard et des vipères empaillées, des fourrures et des revolvers ». Ces passages, conclut-il, sont « comme le milieu de Lautréamont⁶ ». Au-delà, et c'est encore, par l'un de ses intercesseurs majuscules, au surréalisme que l'on est renvoyé, il y a quelque chose du goût rimbaldien pour ce qu'on n'appelait pas encore le kitsch, le second degré, l'art brut ou naïf, les « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires⁷ », dans les « vieilles peintures », les « écriteaux fantastiques » du Palais-Royal, prodigieux capharnaüm d'antiquaire, ramassis incohérent des attractions les plus baroques : ventriloques, charlatans, marionnettes, auto-

5. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Le Livre de poche, 1966, p. 44.

6. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Cerf, 1989, p. 825, 826 et 844.

7. Rimbaud, *Délires II*, *Alchimie du verbe*.

mates, chiens savants – un univers forain où se donnent en représentation les avatars d'un véritable *theatrum mundi*, puisqu'on y trouve tout, on y voit tout, y compris Constantinople (dans le Cosmorama), y compris ce que Dieu ne saurait voir (son semblable dans la glace). Les Galeries de Bois, ou le monde actuel en réduction, atomisé, en charpie, stroboscopique, dans la bigarrure de ses passions, de sa folie, de sa bêtise, de sa splendide et absurde totalité en miettes. Le monde aussi comme chatoyante illusion, par définition toujours perdue et pourtant sans cesse recréée, évanescence et increvable : kaléidoscope, lanterne magique, « misérable miracle », pour parler comme Michaux, ou « bordel philosophique » fécond pour le penseur, si l'on veut reprendre à Picasso le titre initial de ses *Demoiselles d'Avignon*.

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,

écrira Baudelaire dans *Les Petites Vieilles*. Chaotique, nauséabond, grotesque, scandaleux, le Palais-Royal devrait susciter le haut-le-cœur de tous les gens de goût, et pourtant cette *Cloaca Maxima* se pare de prestiges d'autant plus impérieux qu'apparemment injustifiables. Il ne suffit pas de dire que tout un chacun s'y précipite comme le chien de la Bible retourne à son vomissement. Il faut, comme Balzac, l'envisager avec un œil d'artiste. Étonnante enclave d'Orient dans la métropole de l'Occident, ce souk⁸ est aussi un « palais fantasque » (p. 276), où l'on ne recule pas plus devant les « horribles choses » qu'on y rencontre « que les princes des contes de fées ne reculent devant les dragons et les obstacles interposés par un mauvais génie entre eux et les princesses ». On évoque la belle Bradoulboudour en parcourant ce bâtiment « surgi [...] on ne sait comment » (p. 277), entre le coucher et le lever du soleil peut-être, comme les palais des *Mille et une Nuits*. Le Palais-Royal est un caprice exotique, un songe éveillé. Il dépayse violemment, avec sa musicalité opératique (« Le brouhaha des voix et le bruit de la promenade formait un murmure qui s'entendait dès le milieu du jardin, comme une basse continue brodée des éclats de rire des filles ou des cris de quelque rare dispute », p. 279), sa picturalité caravagesque (« La chair éclatante des épaules et des gorges étincelait au milieu des vêtements d'hommes presque toujours sombres, et produisait les plus magnifiques oppositions », *ibid.*), l'une et l'autre exaltées par la nuit, qui le fait flamber comme une torche. Dans *Le Crépuscule du soir*, Baudelaire salue « ces feux de la fantaisie qui ne s'allument

8. On rappellera aussi que le mot « bazar » est d'origine arabe.

bien que sous le deuil profond de la Nuit⁹ ». Balzac aussi, « pour bâtir dans la nuit [s]es féériques palais¹⁰ », joue des ressources mouvantes du clair-obscur, fait ressortir à la Magnasco des touches échevelées sur un fond de *tenebroso*. Allumé dans le nocturne parisien comme un four infernal où bouillent toutes les concupiscences de l'espèce, y compris celles, qui ne sont pas les moins consumantes, de l'esprit, bien loin du « recueillement » baudelairien et en attendant que l'aurore purificatrice vienne luire « sur les débris fumeux des stupides orgies¹¹ », c'est finalement un fantastique à « physionomie grimaçante » (p. 276), d'une inquiétante étrangeté par certains aspects, mais aussi, pour l'observateur méditatif et pour l'esthète, d'une empoignante séduction, qui se dégage de ce « tableau parisien », lequel pourrait aussi sans doute être allemand : ce n'est certes pas pour rien que le nom de Hoffmann est prononcé (p. 278). Nous y ajouterions volontiers une perspective italienne en citant aussi celui de Fellini – par sa confusion décadente, son entrain sulfureux, sa vitalité morbide (celle de *Une charogne*, qui ne semble se multiplier que parce qu'elle est morte), le Palais-Royal, lieu élu des plaisirs d'une société malade, est le décor d'un *Satiricon* moderne. « Horrible et gai » (p. 279), comme la vie, tout simplement. « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », dit Baudelaire¹². C'est exactement la transmutation réussie par Balzac, qui, démiurgiquement, façonne le limon pour en faire « *a thing of beauty* », une fleur du mal en somme. « Toute cette infâme poésie est perdue », regrette-t-il oxymoriquement, en partageant la déploration unanime qui a « accompagné la chute de ces ignobles morceaux de bois » (p. 280). « Car je t'aime, ô capitale infâme¹³!... », dira aussi Baudelaire. Je t'aime non pas *bien que*, mais *parce que*. Infâme autant qu'on voudra, condamnable, exécration même, pourtant magnifique de prodigalité et d'inas-souissement, aliment infini du désir et du rêve, et jusque dans ses lambeaux pitoyables et superbes, tantalissante nostalgie d'une Unité qui n'existe plus.

9. Baudelaire, *Le Crépuscule du soir; Le Spleen de Paris*.

10. Baudelaire, *Paysage*.

11. Baudelaire, *L'Aube spirituelle*.

12. Projet d'épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*.

13. *Ibid.*

MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

À propos de bottes Le rôle d'un détail dans *Illusions perdues*

Le grand peintre des petits riens

À la fin de l'année 1839, dans la préface de *Béatrix*, roman où la description liminaire de Guérande et des mœurs patriarcales de la famille du Guénic prennent tant de place et retardent lourdement l'essor du récit, Balzac tenait à rappeler à ses lecteurs que tous ses romans n'étaient pas caractérisés par la même exténuante lenteur ni par le même goût quelque peu obsessionnel du détail.

Il peut être permis [à l'auteur] de faire observer qu'en même temps que *Béatrix* paraissait dans un journal, il publiait le *Grand homme de province à Paris*, scène pleine d'action, sans descriptions, sans ce qu'on appelle des longueurs¹.

En opposant au rythme lent de ses études fouillées de la vie de province (*Béatrix*, mais aussi *Eugénie Grandet* et *La Recherche de l'absolu*, cités dans le même passage) le rythme « vif et pressé » d'*Un grand homme de province à Paris*, Balzac ne se limitait pas seulement à mettre en valeur la foisonnante variété de son œuvre. Il ripostait en même temps aux attaques d'une critique qui depuis plusieurs années ne cessait de lui reprocher d'être « le grand peintre des petits riens² », le chancre intarissable de l'insignifiant. Je citerai à titre d'exemple un critique italien, Ignazio Cantù. Il écrivait en 1838, dans sa monographie d'ensemble sur le roman balzacien :

La partie descriptive occupe les deux tiers de chaque récit : maints inventaires de meubles, tables de jeu où l'or coule à flot, maints salons de bal seigneuriaux, privés et champêtres ; d'ordinaire, pour dire le vrai, faits avec beaucoup d'esprit et d'intérêt. Mais de tels ornements accessoires nuisent à la grandeur de l'intrigue³.

1. Préface de *Béatrix*; *La Comédie humaine*, t. II, p. 676.

2. *La Chronique universelle*, juin 1839, cité par Nicole Billot, « Balzac vu par la critique en 1839-1840 », dans *L'Année balzacienne 1983*, p.236.

3. Ignazio Cantù, *Di Onorato di Balzac e delle sue opere. Comento*, Milano, Stella, 1838, p. 71.

Face à ce genre de reproche, si fréquent dans la presse de l'époque, Balzac brandit, dans la préface de *Béatrix*, le *Grand homme de province à Paris*, « scène [...] sans descriptions, sans ce qu'on appelle des longueurs ». On ne trouve en effet qu'une seule description très développée dans cette partie d'*Illusions perdues*: celle des Galeries de Bois du Palais-Royal, exemple parmi les plus suggestifs de l'art du Balzac « archéologue de Paris », pour citer le titre du beau livre de Jeannine Guichardet. À côté de cela, la chambre glacée du vertueux d'Arthez et le bureau de rédaction du journal de Finot, les devantures à petits carreaux de Flicoteaux et le « bivouac littéraire⁴ » où loge, au quartier Latin, Lousteau, les librairies, les intérieurs d'actrices, les coulisses du Panorama-Dramatique, sont brossés d'un trait sobre et rapide, ce qui n'entrave nullement l'action et ne l'interrompt à travers l'emploi de digressions tendant à s'autonomiser. Mais si le détail descriptif n'a pas beaucoup de place dans *Un grand homme de province à Paris*, un sort légèrement différent est réservé à « ce qu'on appelle », selon les mots mêmes de Balzac, « des longueurs ». Le lecteur intéressé à la métamorphose de Lucien, poète angélique que la force inéluctable des choses transforme en « paria intellectuel⁵ », ne s'engage pas sans peine dans l'analyse méticuleuse des opérations financières assez louches qui assurent la survie problématique de la librairie ainsi que l'opulence précaire des journalistes. Le détail monétaire, d'ailleurs, si nécessaire à l'illustration du côté matériel de la vie de Lucien, ne manqua pas à l'époque de déchaîner, par son omniprésence, la verve du « prince des critiques » dans son célèbre réquisitoire de la *Revue de Paris*. En affectant de citer, presque à chaque ligne, les chiffres exacts des revenus et des dépenses des personnages balzaciens, Janin s'exclamait :

Ce bruit d'argent et cette horrible odeur de billion reviendront souvent dans mon récit; mais à qui la faute? sinon à M. de Balzac, qui fait dépendre la destinée de ses héros, et je dis de presque tous ses héros, d'une pièce de cinquante centimes⁶.

Lecteur malveillant, mais d'une perspicacité redoutable, Janin est frappé aussi par un autre ordre de détail : le détail vestimentaire, dont le rôle est fonda-

4. *Illusions perdues*; *La Comédie humaine*, t. V, p. 350. Toutes nos références à ce roman, dans le corps du texte désormais, renvoient à cette édition.

5. José Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique (1770-1850)*, thèse d'État de Lettres, Paris VIII, p. 902.

6. Jules Janin, « *Un grand homme de province à Paris* par M. de Balzac », *Revue de Paris*, juillet 1839, dans Richard Bolster (éd.), *Documents littéraires de l'époque romantique*, Paris, Minard, 1983, p. 143.

mental dans la transformation de Lucien de provincial mal fagoté en dandy irréprochable jaloué par de Marsay et Rastignac. C'est justement le foisonnement du détail vestimentaire qui arrache à Jules Janin un nouveau cri d'impatience :

Mais enfin, quand donc sortirons-nous de ces détails de tailleur, de bottier, de fiacre, de marchande de modes et de restaurateur? Ces choses-là ont pu être d'un grand intérêt la première et la seconde fois qu'on les a tentées; mais répétées sans fin et sans cesse, elles sont d'un ennui incroyable⁷.

Ce n'est pas par hasard si dans cette liste des détails qui l'ont plongé dans l'ennui le plus désespérant, Janin cite en deuxième position les « détails de bottier ». Car il y a une paire de bottes, dans *Un grand homme de province à Paris*, dont le cuir luisant, la doublure blanche, les glands et jusqu'au fil jaune foncé des coutures, jouent un rôle capital dans la destinée de Lucien, de la belle comédienne Coralie, follement éprise de lui, et de Camusot, le marchand de soieries qui entretient la jeune actrice. Balzac place ces bottes, d'un geste provocateur bien à lui, au centre de deux scènes du récit : d'abord la scène où Camusot commence à soupçonner d'avoir un rival (p. 410-412), ensuite celle où les soupçons du malheureux marchand deviennent une certitude poignante et où il apprend l'identité de son rival, qui n'est autre que le beau Lucien (p. 428-431). Janin n'avait pas mal vu : les « détails de bottier », dans ces deux scènes, ont un relief tout à fait inusuel, un éclat sans doute déconcertant pour le goût du lecteur du XIX^e siècle. Mais il ne s'agit pas de détails purement descriptifs, qu'on pourrait retrancher sans nuire à l'intelligence de l'intrigue. Avec ces « bottes accusatrices » (p. 410), sorte de texte où Camusot déchiffre bien à contrecœur son infortune, nous sommes en présence d'une catégorie privilégiée du détail balzacien : celle du détail transformé par le romancier en indice, en objet herméneutique, en ressort indispensable du récit. Il s'agit du « détail diégétique », c'est-à-dire, selon la définition de Naomi Schor, du détail qui « se situe au niveau événementiel du texte et qui touche aux objets prosaïques dont le réseau d'échange et de communication innerve le récit réaliste classique⁸ ». C'est le détail qui alimente celle que Stéphane Vachon définit « la compulsion interprétative du narrateur et de ses personnages⁹ » ; détail qui est aussi, comme l'a souligné

7. *Ibid.*, p. 150.

8. Naomi Schor, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994, p. 190-191.

9. Stéphane Vachon, « On ne relit une œuvre que pour ses détails », dans Luc Ranson et Franc Schuerewegen (éd.), *Pouvoir de l'infime : variations sur le détail*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 116.

Joëlle Gleize, un instrument d'éducation du lecteur, encouragé par le romancier au déchiffrement systématique du réel¹⁰. On a vu dans ce déchiffrement une des marques distinctives du roman du XIX^e siècle, qui remet à l'honneur la connaissance par indices et la déplace du terrain de l'anecdote amusante et curieuse à celui de l'étude psychologique et de mœurs. C'est la thèse que Mario Lavagetto a développée dans des pages fondamentales sur Balzac et sur Dickens¹¹. En procédant de son côté dans la même direction, Stéphane Vachon a proposé une définition saisissante de *La Comédie humaine* comme « herméneutique généralisée fondée sur l'agrandissement du détail¹² ».

Je ne m'arrêterai pas sur les conséquences bouleversantes que cet agrandissement du détail entraîne dans l'économie romanesque ainsi que dans la réflexion théorique balzacienne. Joëlle Gleize les a exposées dans des pages à mon avis définitives¹³. Je me bornerai, dans les quelques considérations qui suivent, à réfléchir sur le statut d'indice des bottes de Lucien de Rubempré, sur leur rôle dans le récit et surtout sur la signification ambivalente, contradictoire voire oxymorique, que le texte finit par leur attribuer. Dans une page célèbre d'*Un grand homme de province à Paris*, Blondet rappelle à Lucien, et au lecteur, que « tout est bilatéral dans le monde de la pensée » (p. 457); nous verrons, grâce aux bottes de Lucien, que le détail balzacien est souvent bilatéral lui aussi et qu'il s'avère porteur d'une pluralité de significations assez inattendue.

« *Il y a des bottes partout* »

Au lendemain de la première représentation de *L'Alcade dans l'embarras*, à cinq heures de l'après-midi, Camusot rend visite à Coralie. Dans le boudoir de l'actrice, ses yeux tombent tout à coup sur un objet assez troublant : une paire de bottes d'homme « très élégantes, et à glands », qui trônent devant le feu de la cheminée. Point n'est besoin d'être particulièrement versé dans la science des indices pour déchiffrer dans ces bottes le signe d'une présence masculine cachée qui n'a rien de réjouissant pour l'amant en titre de la jolie comédienne.

10. Joëlle Gleize, « Immenses détails. Le détail balzacien et son lecteur », dans Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen (éd.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, SEDES, 1998, p. 97-106.

11. Mario Lavagetto, « Analizzare », dans M. Lavagetto (éd.), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 197-214.

12. Stéphane Vachon, art. cit., p. 113.

13. Joëlle Gleize, art. cit., p. 97-106.

« Interprétant malheureux » par excellence – pour utiliser la catégorie de Naomi Schor¹⁴ – Camusot lit sans peine son infortune dans ces bottes qui lui « crèvent les yeux » avant de lui « crever le cœur ». Il s'interroge sur le parti à prendre dans un petit monologue intérieur d'une gravité tout à fait prud-hommesque :

Dois-je prendre la mouche pour cette paire de bottes et quitter Coralie ? Ce serait se fâcher pour peu de chose. Il y a des bottes partout. Celles-ci seraient mieux placées dans l'étalage d'un bottier, ou sur les boulevards à se promener aux jambes d'un homme. Cependant, ici, sans jambes, elles disent bien des choses contraires à la fidélité. J'ai cinquante ans, il est vrai : je dois être aveugle comme l'amour (p. 410-11).

« Il y a des bottes partout » : sur ce point, le lecteur attentif de Balzac ne peut qu'être d'accord avec l'estimable propriétaire du *Cocon d'or*. En effet, de la *Physiologie du mariage* aux romans des années 1840, le pavé de *La Comédie humaine* retentit du pas cadencé d'une véritable armée de bottes : il y a les bottes « en peau d'Irlande » du futur pair de France¹⁵ et celles éculées du soudard¹⁶ ; les lourdes « bottes à revers » du bourgeois et les bottes souples et luisantes du banquier et du fashionable. Le célibataire de la *Physiologie*, dès qu'il se prépare à sonner à la porte de la femme mariée dont il veut troubler le repos, « tourmente sa botte, en la regardant, comme s'il disait : Eh ! Mais, voilà un pied qui n'est certes pas mal tourné¹⁷ ! » Le jeune notaire Solonet, bien décidé à déjouer, dans *Le Contrat de Mariage*, tous les stratagèmes de son vieux confrère, Maître Mathias, n'appartient pas au même monde que celui-ci, et rien ne le révèle mieux que leurs chaussures respectives : les « gros pieds de goutteux » du notaire à l'ancienne sont chaussés de « souliers ornés d'agrafes en argent¹⁸ », tandis que le pimpant Solonet, lui, est « botté comme un jeune premier du Vaudeville¹⁹ ».

Ce sont les bottes à la mode, les bottes élégantes, qui retiennent surtout l'attention de Balzac et qui occupent une place de choix dans sa « vestignomie », où bien souvent elles représentent par synecdoque l'élégance parisienne et la séduction masculine. Si dans une scène célèbre du *Père Goriot*

14. Naomi Schor, *op. cit.*, p. 192.

15. *Le Bal de Sceaux*; *La Comédie humaine*, t. I, p. 135.

16. *La Rabouilleuse*; *ibid.*, t. IV, p. 472.

17. *Physiologie du mariage*; *ibid.*, t. XI, p. 1046.

18. *Le Contrat de mariage*; *ibid.*, t. III, p. 559.

19. *Ibid.*, p. 561.

Rastignac jalouse les bottes « fines et propres » de Maxime de Trailles²⁰, dans *Ursule Mirouët* l'héroïne avoue à son oncle, avec une adorable naïveté :

En allant à la messe, une force invincible m'a poussée à regarder M. Savinien [...] : sa démarche, ses vêtements, tout jusqu'au bruit de ses bottes sur le pavé me paraissait joli²¹.

Rien de plus prometteur, en effet, que ce bruit des bottes fines sur le pavé, gage à la fois d'énergie virile et d'une rassurante opulence. Son équivalent visuel, c'est le brillant d'une paire de bottes vernies ou soigneusement cirées : brillant qu'on trouve de très bon augure quand il s'agit d'évaluer la puissance économique de l'aspirant fiancé d'une héritière. Dans *Le Cousin Pons*, par exemple, le narrateur nous avertit qu'« on aurait deviné le petit coupé bas, à deux chevaux » de Frédéric Brunner, « en voyant miroiter ses bottes vernies²² ». Mais ce même scintillement peut se charger parfois d'une signification sinistre : c'est le cas des bottes vernies qui brillent aux pieds redoutables du Minotaure, « assis dans un fauteuil au coin de la cheminée de la chambre à coucher », dans un des derniers chapitres des *Petites misères de la vie conjugale*²³.

Les bottes d'hommes qui donnent le tourment à Camusot dans le boudoir de Coralie ne sont pas des bottes vernies, elles sont en cuir noir. Pourtant, du manuscrit à l'édition originale, Balzac ne cesse d'en augmenter le miroitement menaçant. Dans le manuscrit, Bérénice, la servante de Coralie, ne les a pas cirées en secret, et la voix du narrateur ne les compare pas à un miroir²⁴. Ces deux détails ont dû être rajoutés par l'écrivain sur des éprouves qui ne nous sont pas parvenues, car dans le texte que nous connaissons les bottes resplendissent grâce aux soins empressés de Bérénice (p. 410), et les objets peuvent se refléter dans leur brillante surface comme dans un miroir (p. 411). Bien plus visibles que dans le manuscrit, dans le texte définitif du roman elles projettent des lueurs diaboliques sur le malheur de Camusot, sur la beauté dangereuse de Coralie et sur l'avenir incertain du héros absent. Elles illuminent la scène et, en même temps, par leur statut d'objet quotidien et trivial, elles font basculer la narration vers la comédie,

20. *Le Père Goriot*; *La Comédie humaine*, t. III, p. 97.

21. *Ursule Mirouët*; *La Comédie humaine*, t. III, p. 856.

22. *Le Cousin Pons*; *La Comédie humaine*, t. VII, p. 553.

23. *Petites misères de la vie conjugale*; *La Comédie humaine*, t. XII, p. 162.

24. Voir les variantes *e* de la p. 410 et *a* de la p. 412, et la magistrale *Histoire du texte* par Roland Chollet, p. 1124-1127.

voire vers la farce. À la lumière de leur scintillement malfaisant, Coralie, dont on nous a dit pourtant qu'elle était « sans esprit », improvise au bénéfice de Camusot une petite représentation qui aura le plus grand succès : elle fait accroire au marchand que ces bottes qui l'ont tant inquiété ne chaussent pas de pied masculin et qu'elles font partie d'un accoutrement théâtral qui lui est destiné. Elle s'en servira, dit-elle, pour interpréter un rôle d'homme dans une nouvelle pièce. Le Camusot, peu soucieux de jouer les Othello, s'accommode, au moins provisoirement, de cette explication quelque peu tirée par les cheveux, et renonce à moment à toute enquête approfondie. Le dénouement de la comédie est remis au surlendemain, quand toute équivoque sera écartée : à l'entrée de Lucien dans le boudoir de l'actrice, Camusot reconnaîtra à ses pieds les bottes qui « se croisaient les bras » (p. 429) devant le foyer de Coralie deux jours auparavant. Sur « le noir luisant de la tige » (p. 428), le fil jaune foncé de la couture ne laisse plus de doute au malheureux marchand : il s'agit bien des mêmes bottes, dont ce fil de couleur atteste à la fois la provenance prestigieuse (c'est la signature d'un bottier célèbre) et l'indiscutable identité.

Après un sursaut de jalousie où éclate sa dignité offensée, Camusot serait bien disposé à fermer encore une fois les yeux sur l'infidélité de sa maîtresse. « Je ne croirai que ce que vous voudrez que je croie » (V, 429), dit-il, résigné, à la jeune comédienne qui, de son côté, utilise le registre ironique pour lui jeter au visage la vérité sous sa forme la plus crue :

Je vous trompe. Après? Cela me plaît, à moi! [...] Ou je suis une infâme dévergondée qui dans un moment s'est amourachée de Monsieur, ou je suis une pauvre misérable créature qui a senti pour la première fois le véritable amour après lequel courent toutes les femmes. Dans les deux cas, il faut me quitter ou me prendre comme je suis, dit-elle en faisant un geste de souveraine par lequel elle écrasa le négociant (*Ibid.*).

Lucien ne sort de sa réserve qu'entraîné par l'élan passionné de Coralie : « J'aime mademoiselle », avoue-t-il, « d'une voix émue » (*ibid.*), à la fin de la tirade de la comédienne, mais, loin de partager la superbe insouciance de la jeune courtisane, il a froid dans le dos « en se voyant chargé d'une femme, d'une actrice et d'un ménage » (p. 430). Comme Camusot, il aimerait mieux rester dans la pénombre confortable du compromis, de l'incertitude, du mensonge. Mais cette pénombre équivoque a été à jamais dissipée par le scintillement éloquent de ses bottes. Brillant d'un éclat surnaturel, elles éclairèrent irrévérablement la fin du bonheur de Camusot, humilié comme un

Géronte de théâtre, et le triomphe, éclatant et provisoire, de l'« admirable groupe d'amour » (p. 429) formé par Lucien et Coralie.

C'est justement dans cette dernière scène que les bottes de Lucien jouent leur rôle d'indice d'une façon définitive. Dans le cadre d'un roman qui ne laisse pas beaucoup de place aux objets matériels, elles finissent ainsi par représenter la revanche du détail et presque son apothéose. En 1839, un clin d'œil de l'auteur ne manquait pas d'en avertir malicieusement le lecteur de l'édition originale: un titre significatif introduisait en effet la scène où Camusot les identifie, « Influence des bottes sur la vie privée » (p. 1309). Le lecteur des éditions modernes d'*Illusions perdues*, qui n'est plus mis en éveil par ce titre-canular, bien dans le goût des physiologies de l'époque, doit deviner tout seul le rôle et l'importance des bottes du jeune héros. C'est leur miroitement, souligné avec insistance par le narrateur, qui le met sur la bonne voie. Car ce n'est pas qu'un miroitement matériel, c'est un scintillement à la fois envoûtant et maléfique, une sorte d'aura. Il fait allusion à la splendeur éphémère du poète-dandy, à sa victoire sur le terrain de l'amour, à sa gloire évanescence comme le reflet de la flamme sur le cuir noir soigneusement ciré. Fragment de la « prose du monde », que le romancier privilégie bien consciemment, les bottes du Lucien de Rubempré se chargent ainsi d'une profusion de significations suggestives. On verra que c'est justement cette pluralité de significations qui rive profondément ce « détail diégétique » à l'intrigue et qui en fait en même temps le miroir concentrique, minuscule et révélateur, de la complexité du roman qui l'englobe.

La trace et la racine

Symbole ambigu du dandysme de Lucien, objet magique d'où naissent d'un côté le malheur définitif de Camusot, de l'autre le bonheur, rayonnant et fragile, de Coralie, les bottes dont nous nous occupons ne sont pas non plus dépourvues d'une valeur historique et documentaire. Dans le sillage du détail scottien, chargé de transformer le squelette de l'histoire événementielle en corps vivant, elles évoquent avec précision une mode désormais révolue au moment de la rédaction du roman, en contribuant ainsi à la mise en perspective chronologique du récit.

Pour dater sans l'ombre d'un doute les bottes de son héros, Balzac choisit le moment même où Camusot les voit pour la première fois. Tandis que le marchand essaie d'amortir le choc de cette vision de mauvais augure en se

disant philosophiquement qu'« il y a des bottes partout », la voix du narrateur s'engage dans un commentaire qui vise à faire ressortir dans tout son éclat la différence entre une paire de bottes à la mode de 1822 et une paire de bottes à la mode de 1839 :

Ce lâche monologue était sans excuse. La paire de bottes *n'était pas de ces demi-bottes en usage aujourd'hui*, et que jusqu'à un certain point un homme distrait pourrait ne pas voir ; c'était, *comme la mode ordonnait alors de les porter*, une paire de bottes entières, très élégantes, et à glands, qui reluisaient sur des pantalons collants presque toujours de couleur claire, et où se reflétaient les objets comme dans un miroir (p. 41 l. Nous soulignons).

Ces bottes que le romancier tient à situer avec tant d'exactitude dans le temps historique, ne sont pas les premières que nous connaissons à Lucien de Rubempré. Il y a d'abord les bottes « ignobles » (p. 270) qu'il a apportées d'Angoulême, dont les talons déchirent si disgracieusement le bord de son pantalon sans sous-pied (p. 269). Dans le manuscrit de 1836 d'*Illusions perdues*, Lucien était déjà pourvu, dès ses débuts en province, de « bottes fines²⁵ », que sa sœur commandait pour lui chez le « meilleur bottier d'Angoulême » ; mais ces bottes prématurées disparaissent dès l'édition Werdet de 1837, au profit d'une paire de « souliers fins²⁶ », toujours du « meilleur bottier d'Angoulême » et évidemment suffisants pour ne pas faire piètre figure dans le cercle de madame de Bargeton. Mais revenons à *Un grand homme de province à Paris*. Débarqué dans la Grand'ville, après la promenade aux Tuileries qui lui dessille les yeux sur sa mise de « courtaud de boutique » (p. 269), Lucien s'empresse de remplacer ses affreuses bottes provinciales par une paire de bottes « fort élégantes et à son pied » (p. 272) qu'il achète toutes faites au Palais-Royal. À vrai dire, par un souci d'économie fort naturel, il ne se débarrasse pas immédiatement de ses bottes angoumoises, toutes « ignobles » qu'elles soient. Il les porte encore quand il se rend au Luxembourg avec Lousteau : il « achève de les user », nous explique le narrateur. Leur aspect peu reluisant lui attire même une répartie sarcastique de son nouvel ami : le journaliste l'engage à utiliser son encre à la place du cirage pour les noircir, plutôt que de l'employer pour écrire de nouveaux sonnets, qu'aucun libraire parisien ne se souciera d'imprimer (p. 341). Ce conseil plaisant touche en plein sa cible : emporté par le courant de la vie

25. *Illusions perdues. Le manuscrit de la collection Spoelberch de Lovenjoul*, introduction, édition et notes de Suzanne Jean Bérard, Paris, Armand Colin, 1959, p. 78.

26. *Ibid.*, p. 79.

parisienne, Lucien en effet n'écrira plus de poèmes, mais en revanche il arborera bien des bottes de plus en plus étincelantes.

Les bottes achetées toutes faites au Palais-Royal marquent évidemment un progrès sur les « ignobles » bottes angoumoises, mais elles ne sont qu'une étape transitoire sur la voie de Lucien vers les splendeurs du dandysme. Quoique « fort élégantes », elles ont un défaut capital, elles sont anonymes. Or, à Paris, comme l'a remarqué Annie Jourdan, il ne s'agit pas de s'habiller, comme en province, chez le meilleur bottier ou chez le meilleur tailleur : il faut s'habiller chez Herbault, Juliette ou Staub. Dans le monde parisien, « les superlatifs de qualité sont détrônés au profit des noms propres, représentatifs de l'exclusivité, ultime signe de distinction dans une société où la bourgeoisie investit aussi dans la toilette²⁷ ». Pour réaliser cet idéal élitaire, ce sera finalement un « cordonnier célèbre » (p. 285) qui dotera Lucien, au lendemain de la soirée à l'Opéra, d'une paire de bottes à la hauteur de ses ambitions : des bottes sur mesure, faites expressément pour lui. De ces bottes le romancier fera, comme on l'a vu, le symbole tangible et dérisoire de la réussite de Lucien, l'image de son dandysme triomphant, le point de chute de son itinéraire initiatique dans la capitale. C'est le seul élément de la panoplie du jeune fashionable sur lequel le texte du roman nous renseigne abondamment. Nous en connaissons non seulement le modèle, le prix (p. 349), la matière et jusqu'à la couleur du fil des coutures, mais le nom et l'adresse de celui qui les réalisa, imprimés « en lettres noires sur le cuir blanc et doux de la doublure » : « Gay, rue de la Michodière » (p. 428). Ce détail dans le détail, déchiffré par le regard jaloux de Camusot, achève par une touche hyper-réaliste la focalisation de l'objet : le lecteur en voit à la fois l'extérieur et l'intérieur, la tige et la doublure, l'envers et l'endroit. Et pourtant cet aperçu si complet n'épuise pas la signification de ce détail privilégié : Balzac qui souvent, comme l'a remarqué Proust, « cache les plus profonds desseins²⁸ », a dissimulé dans un repli du récit une signification ultérieure de cet objet surprenant, qui en contredit la signification première. Je terminerai par une brève réflexion sur cette signification cachée.

Il faut revenir, pour la cerner, à la petite comédie que Coralie joue au profit de Camusot dans la première scène axée sur la jalousie du marchand et

27. Annie Jourdan, « Le triomphe de Lucien de Rubempré : faux poète, vrai dandy », dans Françoise Van Rossum-Guyon (éd.), *Balzac : Illusions perdues*. « L'œuvre capitale dans l'œuvre », Groningen, CRIN, 1988.

28. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 272.

sur les bottes qui l'ont si cruellement éveillé. La jeune comédienne dissipe les doutes de son protecteur par une explication plus ingénieuse que vraisemblable :

J'ai un rôle d'homme dans la pièce de Chose, et je ne me suis jamais mise en homme. Le bottier du théâtre m'a apporté ces bottes-là pour essayer à marcher, en attendant la paire de laquelle il m'a pris mesure; il me les a mises, mais j'ai tant souffert que je les ai ôtées, et je dois cependant les remettre.
– Ne les remettez pas si elles vous gênent, dit Camusot que les bottes avaient tant gêné (p. 411).

Ce petit duo entre l'actrice et son amant pourrait bien porter le même titre que la pièce jouée par Coralie au Panorama-Dramatique, *L'Alcade dans l'embaras*: Camusot, juge au Tribunal de commerce, est bien une sorte d'alcade, et Coralie lui fourre habilement son petit pied d'Andalouse dans l'œil, comme elle l'a fait au théâtre avec son critique ébloui, si nous en croyons le compte rendu de Lucien (p. 398). Mais dans ce jeu de comédies qui se superposent, la fantomatique « pièce de Chose » est celle qui nous intéresse le plus. Car elle n'est que le reflet, le double imaginaire d'une comédie réelle, où Coralie a bien joué « un rôle d'homme » : la comédie de la conquête de Lucien par l'actrice. Avec sa passivité narcissique, le poète a joué dans cette comédie-là un rôle tout à fait féminin, en se laissant paresseusement séduire, tandis que la courtisane amoureuse jetait sur lui son dévolu et déployait une mâle énergie pour arriver à ses fins. Aux pieds de Coralie, amoureuse entreprenante et déterminée, les bottes de Lucien disent donc sans équivoque la nature féminine de leur possesseur, sa faiblesse, son inertie : symbole apparent de son triomphe viril, elles deviennent ainsi l'emblème oxymorique et dérisoire de tout ce qui l'empêche d'incarner l'idéal balzacien du génie, dont on connaît la mâle carrure²⁹.

C'est vraiment la densité extraordinaire du détail balzacien qui s'impose dans ces bottes de Lucien de Rubempré, dont j'ai essayé de montrer les différentes facettes. Détail documentaire, chargé d'assurer la stéréoscopie du récit, la profondeur de champ historique, elles jouent en même temps le rôle d'indice; en outre, placées au centre de la scène par un geste souverain, impertinent et arbitraire du romancier, elles en illustrent bien la grande liberté, héritage jamais renié du conteur sternien de jadis.

29. Voir José Luis Diaz, *op. cit.*, p. 717-18.

Remarquons, dans le *Traité des sciences occultes* du *Cousin Pons*, une affirmation qui, détournée de son contexte d'origine, convient d'une façon saisissante au détail que nous sommes en train d'étudier :

Si les événements accomplis ont laissé des traces, il est vraisemblable d'imaginer que les événements à venir ont leurs racines³⁰.

Trace indiscutable du triomphe du héros auprès de Coralie, les bottes de Lucien, qui en représentent d'ailleurs, par le jeu de miroirs qu'on a vu, la nature féminine, sont en même temps la *racine* de sa ruine à venir, du drame qui le chassera d'abord de la scène parisienne pour en faire ensuite la créature et l'esclave du redoutable Herrera. Elles enferment la destinée du jeune poète comme un hiéroglyphe, dont l'auteur refuse de développer explicitement toutes les implications ; ce sera au lecteur de les mettre en lumière, en assumant ce rôle de déchiffreur qui est bien le sien face au roman européen du XIX^e siècle³¹.

30. *Le Cousin Pons*, éd. cit., p. 586.

31. Voir Mario Lavagetto, *op. cit.*, p. 197-98.

Présent et futur narratifs et métadiscursifs dans la prose balzacienne

Le récit s'énonce au passé : Grévisse l'a enseigné (1986, p. 1291-1294), Benveniste l'a expliqué (1966, p. 244-245). La coupure chronologique est indispensable, entre énoncé et énonciation, pour permettre, par le recul, une connaissance globale de l'événement à dire et lancer ainsi le discours narratif, qui narrativise la donnée. Le décalage, du procès passé et du discours narratif présent, est assumé par un passé simple à fonction poétique aspectuelle plus qu'à valeur référentielle temporelle. On peut, certes, déguiser parfois ce passé sous l'énullage d'un présent de convention, dit « présent historique » ou « présent de narration », pour obtenir certains effets stylistiques (rapidité, vivacité ou autres), il n'en demeure pas moins que le lecteur de roman attend toujours la reconnaissance d'un passé simple à signification symbolique, et ses alternances dramatiques avec un imparfait, pour admettre la littérarité du texte, et reconnaître le début de la fiction représentée et configurée par cette énonciation de convention¹. Plus qu'un marqueur de temps, le passé simple est « une propriété de facticité » (Hamburger, 1986, p. 114). On peut, alors, décrire l'écriture romanesque du récit comme une opération énonciative visant à subvertir le temps physique empirique qu'est le présent (présent de la perception, de l'intellection, de l'énonciation), seul vrai temps sensible, en ce temps chronique de représentation qu'est le passé², idéalement disponible puisque inventé, pensé, le « prétérît », ponctuel ou duratif, du double tiroir *passé simple/imparfait* fonctionnant à cet égard comme un architemps linguistique poétique déclencheur de significations symboliques³. Ceci pour

1. On reconnaît les thèses, désormais classiques, de Barthes (1993) et Hamburger (1986). Pour une discussion critique très fine de ces idées, voir Ricœur (1984, p. 121-125).

2. Sur les catégories « temps physique », « temps chronique », « temps linguistique », voir Benveniste (1974, p. 70-75).

3. Sur le prétérît, voir Hamburger (*op. cit.*, p. 75-77). D'où la question de fond que pose P. Ricœur (*op. cit.*, p. 136) : « quelle est la pertinence du recours à la syntaxe des temps verbaux pour une investigation du temps sous le régime de la fiction? ». Une question qui met en diffi-

rendre l'écriture du sujet possible, en renonçant à sa transitivité référentielle. Un roman conformiste respecte scrupuleusement cette propriété; un antiroman la prend toujours pour cible, s'amusant à en subvertir l'artifice convenu par des ruptures métaleptiques ironiques, qui dénoncent presque toujours l'artificielle opposition *temps configuré/temps configurant* — voir Diderot ou Sterne, bien sûr.

Illusions perdues n'est pas plus un antiroman qu'un roman conformiste, et pourtant Balzac ponctue son texte de verbes conjugués au présent et au futur de l'indicatif, mettant ainsi en péril la cohérence linéaire non seulement du monde représenté et de son ordre temporel unique, mais encore celle du discours qui configure ce monde, lequel semble soumis à d'étranges éclatements chronologiques et chronographiques. Et ce, sous couvert, tout au contraire, d'en renforcer la maîtrise par des aveux de régie ou de connaissances extradiégétiques: le rappel de la convention énonciative, sa transparence feinte et le retrait du conteur, fonctionne comme une classique *captatio benevolentiae*. En fait, il s'avère que ces présents et ces futurs sont très localisés dans la prose du récit balzacien: ils n'apparaissent pas n'importe où, ni n'importe quand, ils sont bien le contraire d'un arbitraire gratuit, mais ils dessinent, ou font entendre, par leur apparition et leur disparition, le spectrogramme de la scénographie matricielle du discours narratif, matérialisant ainsi une *rhythmique* élémentaire originale⁴.

Cette étude des repères verbaux présents et futurs dans la prose de Balzac va chercher à comprendre *comment* et *pourquoi* (questions de la stylistique) le texte invente, non pas un nouveau temps du récit fictionnel, l'architemps du passé restant pleinement opératoire pour Balzac, mais une nouvelle représentation de la configuration temporelle *du* et *dans* le discours du récit. Puisque Balzac a tout inventé, ayant tout compris, il était, du reste, logique qu'il inventât également *le* repère énonciatif le plus contraignant de la mise en discours du sujet individuel. On verra que ces phénomènes de ruptures métaleptiques trouvent dans l'énonciation métadiscursive leur terrain de réalisation favori, pour des raisons bien évidentes. Mais ils ne se limitent

culté la plupart des études linguistiques réunies par J. Moeschler (1998), ou encore qui contraint M. Vuillaume (1990, p. 12) à un compromis bien simpliste: « Un texte de fiction évoque une réalité passée, c'est-à-dire antérieure au moment où il a été écrit et, par conséquent, antérieure aussi au moment où on le lit. Mais en même temps, à la faveur de chaque lecture dont il fait l'objet, il ressuscite cette réalité ».

4. Il est vrai que, comme l'a expliqué P. Ricœur (*op. cit.*, p. 133, n.), « la distribution de la temporalité sur trois plans est tout entière un travail de mise en relief », éminemment dramatique, donc.

pourtant pas à quelques lourdes manifestations opaques, et Balzac sait ruser avec la langue pour neutraliser le clivage réducteur *récit/discours* et une tripartition chronologique *passé/présent/futur* trop tranchée. On terminera en essayant de faire le point sur le cas des présents digressifs dans *Illusions perdues*, qui sont des indices particulièrement décisifs de l'écriture de l'historicisation du contemporain qu'a réalisée Balzac, et qui ne semble rien d'autre que la mesure de son réalisme⁵.

Partons d'un exemple, bien souvent cité par les poéticiens, et qui est le premier énoncé ouvertement métadiscursif d'*Illusions perdues*. Lucien est décrit comme redoutant une décision de sa maîtresse.

Ces paroles doivent paraître obscures à ceux qui n'ont pas encore observé les mœurs particulières aux cités divisées en ville haute et ville basse; mais il est d'autant plus nécessaire d'entrer ici dans quelques explications sur Angoulême, qu'elles feront comprendre Mme de Bargeton, un des personnages les plus importants de cette histoire⁶.

Passons sur les caractéristiques lexicales et focales de ce type d'énoncé, comme sur ses fonctions poétiques: tout cela a déjà été étudié ailleurs⁷. En ce qui concerne les temps du métadiscours, on constate que l'énonciation se modifie, après un démonstratif anaphorique qui pose déjà la question de savoir *d'où* parle celui qui désigne de la sorte « ces paroles » – pour ne rien dire du choix du substantif de locution orale, non évident pour désigner, non les propos de Lucien, mais les phrases du récit précédent –, avec un présent de modalisation de probabilité (« doivent paraître »). Le prétérit de la fiction est suspendu, avec la représentation elle-même, au profit d'un présent de discours qui veut imposer la rectitude référentielle de son axe ordonnateur. C'est pourquoi ce présent peut même s'appuyer sur un adverbe nié (« pas encore ») pour marquer une nouvelle opposition, non plus temporelle mais aspectuelle, entre deux niveaux de présent, le présent inaccompli (forme simple) et le présent accompli (forme composée) que l'on ne prendra surtout

5. J'emprunte cette idée, du réalisme défini comme une historicisation problématique du présent par le détour du passé, à A. Déruelle qui la développe dans des travaux à paraître. Sur la question de l'historicisation des discours romanesques, voir Bordas (2002).

6. *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF 1990, p. 85. Toutes les références au roman, dans le corps du texte désormais, renvoient à cette édition.

7. Voir Bordas (1997a, p. 285-335), van Rossum-Guyon (2002); ces travaux n'ont d'ailleurs pas un mot pour la question des temps du métadiscours.

pas ici pour du « passé composé ». Ce présent, prétendument d'énonciation, en fait présent de démonstration, présent de disponibilité, présent d'arbitraire du récit, lequel est discursifié, a-t-on envie de dire, pour les besoins de la cause poétique, pose ensuite, via une autre modalisation, mais d'obligation celle-ci (« il est nécessaire de »), car tout ceci se pique de logique et de raisonnement, un nouveau repère de représentation, celui du futur de la réception (« elles feront comprendre »).

Ce premier exemple montre deux caractéristiques récurrentes de l'énonciation au futur dans le métadiscours balzacien : ce repère, présent, d'une réalisation à venir, est presque toujours imputé à la sensibilité du narrataire, il est ouverture sur le vécu de ce lecteur inscrit⁸; le procès au futur est d'ordre intelligentiel, il relève de la compréhension souhaitée des énoncés avancés *avant* ou *après* cette mise au point qui rompt ainsi la chronologie, non pas de la fiction, mais de l'énonciation de la fiction, à commencer par sa narration. Conformément à cette loi poétique, presque tous les énoncés au futur dans *Illusions perdues* sont au service du narrataire, comme indicateur, rassurant ou intimidant, du sens à comprendre et du discours à venir. « On comprendra » (p. 511), « chacun imaginera » (p. 515), « chacun devinera » (p. 579), etc., plus les formes impersonnelles : « Un autre fait expliquera cette puissance des articles » (p. 362). « Le champ fictionnel devient ainsi le champ d'expérience d'un sujet d'énonciation, d'un Je-Origine réel [celui du narrateur, et celui de sa projection rhétorique, le narrataire], qui, en cet instant précis, n'intervient pas sur le mode *fictionnel*, mais sur le mode *historique*. [...] La fiction est pour un instant figurée comme compte rendu de réalité, [la réalité d'une réception], sans que nous soyons pour autant projetés en dehors d'elle » (Hamburger, 1986, p. 139). Telle est une des épreuves de résistance de la fiction, dans la sollicitation des discours qui l'énoncent, et qui sont ses seuls liens au réel.

La combinaison *protase au présent* et *apodose au futur* est la plus fréquente sous la plume de Balzac⁹, mais ce présent peut être celui de l'impératif, ce qui renforce un peu plus la fonction de disponibilité poétique qu'incarne l'instance réceptrice, et appuie, évidemment, le travail de modalisation imaginaire réalisée par cette sollicitation d'un repère nouveau, voire étranger au

8. Faute de mieux, on continue à utiliser l'étiquette de « narrataire », mais on se souviendra que celle-ci est extrêmement insatisfaisante à bien des égards, et en particulier chez Balzac; voir Bordas (1997a, p. 233-283).

9. Alors que les « digressions » au présent s'articulent presque toujours à un passé posé en thème principal et premier : c'est là un premier indice de la réversibilité *futur/présent* dans le discours démonstratif balzacien – cf. *infra*.

monde posé de la fiction: « Imaginez cet atelier [...]; vous comprendrez alors l'existence des deux amis » (p. 80), « Examinez-la bien? Vous y trouverez du génie et de la discrétion » (p. 232), « Renversez ces propositions? vous arriverez au vrai » (p. 598)¹⁰. Il est très clair qu'il ne s'agit pas tant, ici, de représentation du temps physique que de configuration du rapport à la représentation, lequel implique inévitablement une durée. Dans ces exemples, Balzac choisit les modalités fortes de l'impératif et d'un futur théorique déductif: l'inscription individualisante du sujet recteur est immanquable, même dans le retrait des marques lexicalisées de première personne, compensé, d'ailleurs, par l'appui excessif de la deuxième. En somme, le discours du récit – que d'aucuns entendent comme du bavardage encombrant d'auteur peu discret¹¹ –, marqué par les ruptures modales et aspectuelles, plus que temporelles, des présents de manipulation poétique et des futurs de réception, supplante le récit des discours. Et le métadiscours devient même métapoétique balzacienne – non sans humour et autodérision: « Imitons donc le style des bulletins de la Grande Armée, car, pour l'intelligence du récit, plus rapide sera l'énoncé des faits [...], meilleure sera cette page exclusivement judiciaire » (p. 508).

Cette énonciation est une tentation permanente pour Balzac. Non seulement elle est récurrente, mais encore elle menace, parfois, le texte de base, suppléant au romanesque un peu simpliste des personnages et des héros, un romanesque de la lecture et de la création. On relira le long passage introducteur qui légitime la leçon sur le compte de retour: « Ici, les longueurs vont paraître trop courtes. Quarante-vingt-dix lecteurs sur cent seront affriolés par les détails suivants comme par la nouveauté la plus piquante, [...] l'explication vous démontrera combien d'atrocités se cachent sous ce mot terrible: *la légalité!* » (p. 491-492). À la vérité du monde de la fiction est opposée la vérité, d'ordre extra-textuel, du monde de la vie quotidienne, dont les verbes au futur disent les repères actantiels et inscrivent les sujets. Le futur est une démonstration au service de la fiction, laquelle s'écrit au passé, mais s'énonce intellectuellement au présent¹². L'abstraction de cette démonstration, théo-

10. Ou encore, en jouant sur la question rhétorique: « Habillez l'Apollon du Belvédère [...] en porteur d'eau, reconnaissez-vous alors la divine création [...]? » (p. 187).

11. Sur tous les préjugés attachés au « mauvais style » de Balzac, et en particulier à son usage excessif du métadiscours et de la digression, voir Bordas (1998).

12. L'abstraction de la référence temporelle est indispensable à cette leçon de déplacement des repères qu'est le compte de retour. Sur l'interaction du temps et de l'argent dans la fiction d'*Illusions perdues*, et les problèmes de représentation posés par de tels actants, voir Péraud (2003).

rique comme toutes les démonstrations, et donc, précisément, au futur, puisqu'il est entendu que « la parole » de « la Théorie » « est toujours au futur » (p. 612), est sainement équilibrée par la trivialité des références (« seront affriolés », etc.). Paradoxalement, le futur du métadiscours n'est rien d'autre que le « *Quod erat demonstrandum* » du roman¹³.

En somme, le futur métadiscursif n'est que l'achèvement d'une représentation extra-diégétique lancée par un présent de démonstration. On pourrait même affirmer que l'instance temporelle postérieure illustrée par sa réalisation chronogénétique n'existe pas plus que le narrataire qu'elle présuppose pour figurer un certain réel, celui de la réception. Il n'y a pas de futur dans le roman, il n'y a qu'un présent, le présent de l'énonciation poétique, qui invente des repères futurs à travers des projections narratives rudimentaires pour renforcer l'évidence de sa présence dans l'instant de la lecture¹⁴.

Pourtant, si le futur, comme temps chronique, n'existe pas dans la zone textuelle inventée par le métadiscours balzacien, irréductiblement présentifié dans son surgissement, il est une dimension de la prose balzacienne qui sollicite fortement, sinon le futur, du moins l'anticipation, c'est le récit événementiel. La métalepse narrative abonde chez Balzac, et elle réalise une authentique rupture temporelle dans la continuité du discours du récit, bien plus authentique, en fait, que l'insertion d'un énoncé métadiscursif qui fonctionne par simple juxtaposition des énoncés, sans véritable communication entre eux, sauf par le jeu des anaphores¹⁵. Moins voyante dans ses marqueurs,

13. La formule « scolastique » dont Balzac fait une maxime narrative se trouve dans *La Fille aux yeux d'or* (*La Comédie humaine*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. V, 1977, p. 1054).

14. Cet *instant* de la lecture est un repère sensible, mais ce n'est pas un *temps*, contrairement à ce que pense, non sans naïveté, M. Vuillaume (*cf. supra*, n. 3). C'est pourquoi il n'y a aucun risque, pour Balzac, de confusion entre présent et futur, dans les réemplois qu'il lui arrive de pratiquer entre textes d'origines et d'époques parfois très diverses : une non-corrrection ne se remarquerait pas, contrairement à l'incohérence absolue, signalée par Ph. Berthier en note (p. 148, n. 169), que constitue le non-remplacement d'un imparfait par un présent, dans le montage qu'est le discours de David sur le papier. Ce texte, à l'origine dans l'édition originale des *Souffrances de l'inventeur*, passe, lors de l'édition en volume chez Furne, dans *Les Deux Poètes*, mais Balzac n'a pas parfaitement corrigé les raccords de montage, tant au niveau des anaphoriques (« ce nom de Por », p. 148 : le démonstratif ne renvoie à rien, voir la note 170 de Ph. Berthier) qu'au niveau des temps (ce « il fallait » que les éditeurs modernes transforment donc, dans un but de logique, en « il faut »), voir Déruelle (2003). L'alternance *passé/présent* reste toujours sensible chez Balzac ; en revanche, on peut donc penser qu'il n'y a pas de véritable modification *temporelle présent/futur* de la fiction, mais simple variation *démonstrative* du discours recteur.

15. Voir Déruelle (1999), qui semble, toutefois, confondre totalement métalepses narratives et métalepses métadiscursives, reprenant, en cela, l'ambiguïté de Genette (1972, p. 244) qui définit

moins textualisée aussi poétiquement, elle pose le vrai problème du temps du récit. Balzac a recours à deux outils grammaticaux pour modifier la linéarité narrative de la représentation temporelle de la fiction dans *Illusions perdues*: la périphrase verbale de futur, et l'adverbe.

La périphrase *devoir + infinitif*, presque toujours employée à l'imparfait, substitue bien connu de la forme dite « en *-r-ais* simple » (Arrivé, Gadet, Galmiche, 1986, p. 277), est un véritable tic stylistique sous la plume de Balzac. « Par un concours de circonstances imprévues, ce dieu devait faire trébucher dans l'escarcelle de l'ivrogne le prix de sa vente » (p. 74) : le semi-auxiliaire est conjugué à un temps anaphorique du passé pour marquer une réalisation future. La périphrase annonce, par ce qui est donc une prolepse verbale, un procès présenté comme inévitable, le sème de $|+$ nécessité $|$ du verbe *devoir* n'étant pas à oublier dans cet emploi. La particularité de cette tournure est de jouer d'une simple valeur d'annonce anticipatrice *et* d'un constat fataliste qui présente les choses comme soumises à une forme de destin transcendant – posant, là encore, la question de savoir *d'où* se manifeste cette transcendance. L'ambiguïté de cette double valeur peut, selon les contextes romanesques, être plus particulièrement dramatisée. Par exemple, quand il est dit de Vernou, « cet auteur ne devait pardonner à personne un succès, il devait être mécontent de tout » (p. 339), la périphrase est à la fois inscription d'une anticipation temporelle (ce qui va se passer), et réalisation d'une modalisation aléthique (degré de réalité) et épistémique (degré de connaissance) très forte (ce qui ne peut pas ne pas se passer), les deux phénomènes correspondant à une représentation narrative de la probabilité romanesque la plus forte. Même chose dans « Étienne avait [...] préparé pour Lucien un piège horrible où cet enfant devait se prendre et succomber » (p. 428) : la structure proleptique ne se contente pas de rompre la transitivité chronologique du récit, elle marque la fatalité d'un avenir d'autant

la métalepse comme toute intrusion « du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique », « avec le sens spécifique de « prendre (raconter) en changeant de niveau », précisément à partir d'un exemple d'*Illusions perdues* – « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer » (p. 463). Certes les métalepses métadiscursives sont fréquemment narrativisées, mais elles introduisent toujours un nouveau type d'énonciation, et surtout un nouveau mode de représentation, sans quoi elles n'existent tout simplement pas, ce qui n'est pas le cas avec les métalepses narratives strictes qui se contentent de noter une modification du repère temporel recteur sans altération apparente de l'énonciation, en particulier temporelle, et qui sont de régime plutôt méthanarratif que métadiscursif. Disons que toute métalepse est narrative, mais qu'elle n'est pas nécessairement soumise à une énonciation métadiscursive — cf. *infra*. On attend avec impatience le prochain livre de G. Genette (aux Éditions du Seuil), dont le titre annoncé est... *Métalepse*.

plus lourd que rendu présent et existant par cette annonce. Balzac sait d'ailleurs jouer d'un certain effet de syllepse modale, confondant totalement valeur anticipatrice et valeur d'obligation, en particulier dans les énoncés au style indirect libre, qui permettent une dramatisation plus forte de l'énonciation : « D'Arthez [...] allait être la première victime. Son livre devait être *échiné* » (p. 435).

En somme, la tournure *devait + infinitif* a pour fonction de transformer le futur de la fiction (hors discours) en présent du récit, par l'artifice d'un imparfait modal, qui fonctionne comme un marqueur de subjectivité transcendante dans le discours narratif¹⁶. Cette opération poétique est très nette quand Balzac oppose, à la périphrase à l'imparfait du futur, si l'on peut dire, un passé simple régissant le même complément, et qui vient confirmer ce qui a été posé, mais en réduisant la représentation temporelle, en ruinant toute perspective au profit d'un aplatissement du temps de la fiction : « L'article de Lucien devait mettre et mit le comble à la réputation [...] du journal » (p. 373), « [...] avec une rapidité qui devait mettre et qui mit les espions dans l'impossibilité de les suivre » (p. 523). La combinaison des deux tiroirs ne choque pas du tout, et pour cause : le futur présenté ici est très proche d'un futur historique, lequel rend compte d'un événement antérieur au moment de l'énonciation, mais appréhendé comme futur à partir d'un moment du passé – en l'occurrence, l'histoire de Lucien – ; il est le pendant du passé simple¹⁷. Parfois la tournure est au présent de l'indicatif, un présent proche d'un présent de narration, mais qui est au service d'une métalepse métadiscursive pour actualiser plus sûrement la référence de ce futur de disponibilité : « On doit comprendre alors » (p. 469) est un exact synonyme des « on comprendra » relevés plus haut.

Une des conséquences les plus importantes de l'emploi de ce fait de langue est la modification de la rythmique narrative qu'il entraîne par les anisochronies ainsi construites – ou posées¹⁸. La linéarité absolue de la repré-

16. Balzac aime tant le tour qu'il l'utilise aussi bien pour des futurs du passé : « Ainsi cette éducation, dont les aspérités se seraient polies dans les hautes régions sociales, devait la rendre ridicule à Angoulême, alors que ses adorateurs cesseraient de diviniser des erreurs, gracieuses pendant la jeunesse seulement. Quant à M. de Nègrepelisse, il aurait donné tous les livres de sa fille pour sauver un bœuf malade » (p. 90). La combinaison des deux orientations aspectuelles, qui est en fait surtout une question de *voix*, aboutissant à l'irréel du passé : « David Séchard serait venu payer son effet [...], MM. Cointer frères lui eussent dit [...] » (p. 496). Il s'agit de modaliser l'énonciation, dans une perspective dramatique poétiquement signifiante.

17. Phénomène remarqué par Damourette et Pichon (§ 1820).

18. C'est une règle générale : « un récit peut se passer d'anachronies, il ne peut aller sans *anisochronies*, ou, si l'on préfère [...], sans effet de *rythme* » (Genette, 1972, p. 123). Il faut préférer le

sensation temporelle de la fiction est interrompue, brisée, par quelques pointes très localisées (une simple périphrase), et qui risquent d'autant plus de passer inaperçues qu'elles sont elles-mêmes fondues dans la couleur dominante de la facticité du prétérit épique. Cette modification vient rappeler la scénographie matricielle du récit, en ramenant le texte à la connaissance supérieure d'un narrateur omniscient, qui sait et annonce, mais, surtout, et ce qui est bien plus important, elle refuse l'idée d'un libre-arbitre de la fiction, en rappelant le rôle du destin dans la poétique du romanesque. Tout comme le métadiscours balzacien est le plus souvent énonciation du présent par invention d'un futur rhétorique de l'intellection et de la réception du texte, les prolepses les plus discrètes, très différentes de leurs sœurs, les analepses, elles, généralement très démonstratives¹⁹, renvoient au présent de l'invention du roman, par le détour d'une idée de fatalité qui est d'abord un rappel des limites du discours.

Ces périphrases sont souvent employées avec l'autre marqueur de métalepse qu'est l'adverbe ou le complément de temps. Ce peut être dans une relation presque pléonastique, comme avec « plus tard » : le « Jeu qui, plus tard, devait trouver en lui l'une de ses victimes » (p. 332), « comme plus tard on devait chercher des asphaltes » (p. 406). Ou, au contraire, dans une idée de précision exacte : « le grand inconnu, qui devait assister, à dix ans de là, à l'entreprise immense mais sans base des saint-simoniens » (p. 417). Mais ces marqueurs de temps non verbaux peuvent être employés sans la périphrase du futur irréductible, et Balzac en ponctue son texte, produisant ainsi d'autres ruptures chronologiques soumises à la rectitude d'une conscience sensible, et dramatisant de la sorte la mise en relief des énonciations conductrices²⁰. Le plus fréquent est l'adverbe « aujourd'hui » et son mystère déictique référentiel : « les restaurateurs d'aujourd'hui » (p. 219), « Le Panorama-Dramatique, aujourd'hui remplacé par une maison » (p. 290), « Aujourd'hui, à la longue, tout s'est amoindri [...]. Aujourd'hui, la critique, après avoir immolé le livre d'un homme, lui tend la main » (p. 426), etc. « Aujourd'hui » s'oppose à « alors », ou à un autre repère indexical, mais marqué par déterminant

terme de *rythmique* à celui de *rythme* – comme on oppose le *musical* à la *musique*. Le rythme est d'abord et exclusivement la propriété abstraite de ce qui est rythmique; voir Bordas (2003).

19. Sur l'analepse balzacienne, voir Déruelle (2000, p. 138-157).

20. « Remarquable [...] est l'affinité entre de nombreux adverbes de locution adverbiale avec les temps de mise en relief: leur abondance est particulièrement frappante. [...] Cette abondance suggère que les adverbes et locutions adverbiales tissent un réseau considérablement plus fin, quant à la schématisation du monde raconté, que les temps avec lesquels ils sont combinés » (Ricœur, 1984, p. 134, n.). Sur les temps de mise en relief, voir Sthioul (1998).

démonstratif, « cette époque, ce temps », etc. : « femmes qui composaient alors à Paris le monde exceptionnel de ces femmes qu'aujourd'hui l'on a décemment nommées des *Lorettes* » (p. 331), « Alors comme aujourd'hui, les ouvrages s'achetaient aux auteurs » (p. 406), « En ce temps, l'esprit de parti engendrait des haines bien plus sérieuses qu'elles ne le sont aujourd'hui » (p. 426), etc. Le double repérage temporel est un « lieu d'émergence de deux référentialisations possibles » autant qu'une « halte qui un instant diffère l'actualisation de l'illusion » (Jaubert, 1993, p. 200) dans le flux du discours narratif. Le « temps » peut être envisagé, du fait de cette configuration mentale, comme « une coordination de plusieurs changements » réels ou inventés, « réalisée par une instance qui produit à cet effet des signaux ou des signes », linguistiques et autres (Pomian, 1984, p. 352).

L'opposition temporelle *passé/présent* est, en apparence, très nette, puisqu'elle est lexicalisée par ces marqueurs de repère d'énonciation que sont les déictiques indexicaux. La répartition chronologique semble claire : *aujourd'hui + présent, alors + passé*. Balzac se permet même, souvent, des développements conséquents, dans lesquels, de façon polémique, il nuance le clivage en jouant des effets de passé du présent accompli, et dans lesquels il nomme le repère historique pour proposer une identité précise à ce discours du passé :

À cette époque florissait une société de jeunes gens [...]. Aucun fait n'accuse si hautement l'ilotisme auquel la Restauration avait condamné la jeunesse. [...] Les viveurs étaient des gens presque tous doués de facultés éminentes ; quelques-uns les ont perdues dans cette vie énervante, quelques autres y ont résisté. Le plus célèbre de ces viveurs, le plus spirituel, Rastignac a fini par entrer, conduit par de Marsay, dans une carrière sérieuse où il s'est distingué. Les plaisanteries auxquelles ces jeunes gens se sont livrés sont devenues si fameuses qu'elles ont fourni le sujet de plusieurs vaudevilles (p. 399-400).

On remarque le présent inaccompli de la phrase qui commente cette situation historique, « aucun fait n'accuse » : il s'agit d'un présent d'abstraction, d'un présent de démonstration et de raisonnement, d'un outil stylistique pour marquer le hors-temps d'une désapprobation, mais un hors-temps qui reste irréductiblement présent, dans la conscience critique de celui qui condamne la Restauration. Ce présent n'est pas destiné à être dépassé, contrairement au présent accompli des phrases suivantes, tableau narratif des mœurs d'*alors* qui sont devenues les faits d'*aujourd'hui*. Et sa

transformation en un futur rhétorique n'est qu'une preuve supplémentaire de l'interchangeabilité des points de vue, réunis en une unique modalisation omnisciente: « Puis venait Léon Giraud, ce profond philosophe [...] qui remue tous les systèmes [...]. Ce travailleur intrépide [...] est devenu chef d'une école morale et politique sur le mérite de laquelle le temps seul pourra prononcer » (p. 239).

C'est pourquoi c'est toujours un exercice un peu vain, pour ne pas dire un contresens, que de chercher à dater le repère temporel d'un adverbe déictique dans un roman. « Alors », « aujourd'hui », tout comme l'invention proleptique de *devait* + *infinitif* et son espace de fatalité, fonctionnent comme des programmes poétiques rudimentaires et d'autant plus efficaces. Ils remplacent efficacement les « comme on va le voir » d'un métadiscours volontiers inflationniste (p. 464, 486, 511), en faisant l'économie de toute annonce un peu excessive, et en inscrivant en creux ce « on » recteur dans la prose. Ils circonscrivent, à défaut de définir et d'identifier, des zones de représentation de la fiction, qui permettent au discours narratif de s'orienter dans les arcanes de la dénomination. Ils sont des repères actantiels et notionnels qui renvoient à ce qu'il y a de plus réel dans l'énonciation, les axes de la représentation, mais ils ne sont pas des référents empiriques²¹. Par une modification de la linéarité chronologique du récit raconté, ces adverbes sont autant de métalepses narratives, qui se dispensent même de l'appareil métadiscursif pour inventer le temps original du roman, celui d'une pure disponibilité, qui n'est pas pour autant arbitraire, puisqu'elle reste soumise à la contrainte de l'axe du présent de l'énonciation. Le roman, comme l'a démontré Käte Hamburger, ne fait jamais rien d'autre qu'actualiser le vécu (prétendu) des personnages dans le discours du récit: de ce fait, plaquer les chronologies externes de l'Histoire sur les repères internes du récit, c'est confondre la cause et les moyens. « C'est dans la mesure où elle opère la présentification *hic et nunc* du devenir des personnages fictifs que la fictionnalisation *annule la signification temporelle des marques de temps*, la signification prétéritive de l'imparfait, certes, mais aussi la signification présentifiante du présent historique » (Hamburger, 1986, p. 99). Et, ajoutera-t-on, la signification anticipatrice des périphrases de métalepse narrative, comme la signification déictique de certains adverbes. Les dates inscrites dans le texte, repères externes opaques, comme les noms propres, fonctionnent pourtant,

21. « Les adverbes déictiques, temporels aussi bien que spatiaux, perdent dans la fiction la fonction existentielle qu'ils ont dans l'énoncé de réalité et deviennent des symboles; la représentation spatio-temporelle s'affadit et devient purement notionnelle » (Hamburger, 1986, p. 123).

poétiquement, comme des adverbess déictiques: « telle vous l'avez vue en 1814, telle vous la trouverez en 1840 » (p. 220). La vérité de la désignation est, là encore, dans le geste référant plus que dans l'objet référé dont il ne faut pas surexposer la signification extradiégétique.

Faut-il en conclure à la nature anhistorique du roman balzacien? Ce serait bien le pire contresens qui soit. Le roman qui invente ses propres logiques temporelles, qui peut nuancer la rythmique de ses énonciations, est fondamentalement un roman inscrit dans l'Histoire, laquelle est, le plus souvent, le contre-exemple à réécrire, à rectifier, à corriger²². On croit, tout au contraire, que Balzac veut historiciser le présent de son propre vécu, de son expérience, pour en responsabiliser la donnée. Mais ce présent, il ne va pas le chercher à l'extérieur de son texte, comme une caution ou un témoin à charge, il le suscite pour les besoins de son discours. Le présent balzacien n'est historique que parce qu'il est invention poétique.

Disons tout de suite que le présent dit « de narration », ce leurre stylistique, cette « technique de trompe-l'œil » (Jaubert, 1993, p. 203), est une donnée très peu balzacienne²³. On en trouve une forme développée dans le récit de quelques anecdotes exemplaires, qui ressemblent fort à des fables placées hors réalisation temporelle stricte – voir l'histoire du premier commis allemand et du journaliste: « la causerie les mène hors du parc, ils atteignent les bois. Au fond d'un fourré, l'Allemand voit quelque chose qui ressemble à sa patronne; il prend son lorgnon », etc. (p. 362) –, très rarement dans le récit premier – « Voilà Lucien [...] qui débouche sur la terrasse des Feuillants et la parcourt » (p. 195). Le vrai présent balzacien, c'est le présent d'abstraction, de type gnomique, des maximes, et le présent de démonstration des digressions généralisantes, qui ne sont souvent rien d'autre que des maximes développées. C'est ce présent qui ponctue la rythmique narrative balzacienne de son apparition et de ses disparitions, pour rendre sensible l'écriture du sujet inscrit dans le texte, sujet qui, sans être un personnage de fiction, n'en est pas moins le repère individuel de base de l'énonciation.

Les digressions sont de deux types, suivant leur fonctionnement syntaxique: exogènes ou endogènes²⁴. On peut estimer que les maximes, ces

22. Sur la dimension historique de la rythmique romanesque et narrative de Balzac, voir Bordas (2000). Plus largement, sur la question de « Balzac dans l'Histoire », voir Mozet et Petitier (2001).

23. Sur le présent de narration, voir Mellet (1980).

24. Voir Bordas (1999). Pour une vaste synthèse sur la digression pensée comme une poétique romanesque chez Balzac, voir Déruelle (2000).

énoncés sécables, sont des digressions informatives dans la chaîne du récit qu'elles viennent interrompre, et surtout dont elles altèrent la rythmique continue, en imposant une lecture tabulaire, pour une forme paradigmatique, à l'intérieur de la linéarité syntagmatique du discours du récit. « Les gens généreux font de mauvais commerçants » (p. 70), « L'épigramme est l'esprit de la haine, de la haine qui hérite de toutes les mauvaises passions de l'homme, de même que l'amour concentre toutes ses bonnes qualités » (p. 373), « La plaie des inventeurs, en France, est le brevet de perfectionnement » (p. 517), etc.²⁵. Le présent des maximes fonctionne non pas tant en sollicitant la représentation d'objets qu'en développant une certaine démonstration abstraite, c'est-à-dire posée hors repères temporels et individuels contingents. On constate, d'ailleurs, que la valeur gnomique de cette énonciation aboutit à une interchangeabilité absolue du présent et du futur dans ce type d'énoncés : « Jamais les moralistes ne parviendront à faire comprendre toute l'influence que les sentiments exercent sur les intérêts » (p. 524). On retrouve l'appui sur l'adverbe, comme argument décisif de référence extra-textuelle, et la combinaison *futur/présent* si importante pour marquer le recul des repères discursifs. Les développements plus ou moins longs de ces maximes, en digressions textuelles strictes, ne sont rien d'autre que des expansions isotopiques du thème posé par le présent de démonstration, ici véritable temps commentatif engagé (Weinrich, 1973, p. 39) qui postule la reconnaissance d'un être-au-monde incontestable, lequel n'est actuel que dans sa perception²⁶. « Les femmes du grand monde ont un talent merveilleux pour amoindrir leurs torts en en plaisantant ». L'axiome posé, dans sa concision syntaxique, l'énonciateur n'a plus qu'à jouer de l'anaphore pronominale pour continuer à développer un récit de référence abstraite dans la zone de réalisation de ce présent de disponibilité : « Elles peuvent et savent tout effacer par un sourire, par une question qui joue la surprise. Elles ne se souviennent de rien, elle expliquent tout », etc. (p. 396-397). Un nouveau type de discours est introduit dans le texte, qui complète et appuie le discours narratif : il participe pleinement, lui aussi, de l'écriture du récit, mais par contraste. Son rôle est d'opposer la plénitude de son énonciation, omnisciente et suffisante, à l'incomplétude de l'énonciation narrative balzacienne, qui est toujours en attente d'informations et d'énoncés cautionnants. Cette alternance est une autre manifestation de la rythmique, de la pulsation d'énonciation balzacienne, particulièrement serrée.

25. Sur la maxime dans le récit balzacien, voir Bordas (1997b).

26. Pour une phénoménologie du présent commentatif, voir Ricœur (1984, p. 127).

Mais d'autres digressions, endogènes, développent ce présent, qui est un peu la liberté (affirmée et affichée) du discours, à l'intérieur même de la pose narrative, et dans le repère symbolique de l'unité de la phrase. Il n'y a plus coupure, cassure, entre les deux modes d'énonciation, mais continuité, inclusion, du présent général *dans* le passé de la fiction, autant que de la fiction dans le gnomique doxologique²⁷. C'est un phénomène évident avec la tournure dite « exophore mémorielle », fait de style si spécifiquement balzacien, qui pose dans une relative au présent de démonstration un nouvel espace d'énonciation, à l'intérieur d'une phrase matrice au passé fictionnel²⁸. « Lucien [...] était sur le point de prendre un de ces partis extrêmes auxquels on se décide à vingt ans. [...] L'amitié de ces deux jeunes gens devint en peu de jours une de ces passions qui ne naissent qu'au sortir de l'adolescence » (p. 77-78). Le prédicat de l'objet verbal de la phrase matrice, objet de récit de fiction, est énoncé thématiquement (« un parti, une passion »), mais il est soumis à une actualisation et une détermination essentielle individualisante, par le démonstratif qui fonctionne, syntaxiquement, comme un cataphorique, puis par la relative au présent d'abstraction, qui réoriente rétrospectivement cette cataphore en exophore, une exophore qui désigne directement le savoir présupposé commun, partagé par le narrateur et le narrataire. Là encore, l'interchangeabilité du présent et du futur est totale, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, non pas de deux repères temporels, ni même de deux tiroirs, mais d'une unique zone ouverte de sollicitation de repères imaginaires posés comme réels. Balzac ose même des constructions énonciatives encore plus remarquables, quand il inscrit la détermination exophorique dans le vécu d'un narrataire inventé, mais dont la fonction poétique est de figer le niveau de représentation d'un extratextuel qui n'existe pas dans les repères morphologiques les plus concrets, comme un pronom qui semble, de ce fait, transformer le présent de démonstration abstrait en présent déictique : « elle eut dans tous les journaux une ovation à partir de laquelle elle fut cette grande actrice que vous savez » (p. 438). La ruse est parfaite : l'énonciateur feint de s'appuyer sur le temps du lecteur pour légitimer le temps de la fiction, alors que c'est le temps de la fiction qui invente jusqu'au temps de son lecteur. Ce n'est pas la fiction qui est présentifiée par la référence, au

27. Comme on l'a vu (cf. *supra*, n. 9), l'énonciation est le plus souvent du type *protase au passélapodose au présent*. Les exceptions sont rares, mais elles existent : « Comme tous les gens emmenés par leur instinct dans une sphère élevée où ils arrivent avant de pouvoir s'y soutenir, il se promettait de tout sacrifier » (p. 142).

28. Voir Bordas (2001).

présent, au monde de la réception, c'est le présent de l'énonciation qui est historicisé par sa mise en texte. Et, répétons-le, à cet égard, présent et futur sont interchangeables, puisqu'ils n'existent pas en tant que repères *temporels* mais en tant que *modalisateurs de référence discursive*: « Il rencontra plusieurs de ces femmes dont on parlera dans l'histoire du dix-neuvième siècle » (p. 197). Sans cette référence (« on parlera »), ce repère sensible (« ces femmes ») n'est pas un référent. Mais construit par la mobilisation des instances balzaciennes, le présent peut alors entrer dans l'histoire de sa pensée, qui sera aussi le récit de l'histoire, et aller jusqu'au futur. Et il n'est rien de plus *réel* dans le texte.

Il n'y a pas *le présent*, il y a *des présents*, des niveaux de temps qualitatif non mesurable, qui se conjuguent grammaticalement, dans le texte balzacien, aussi bien au présent qu'au futur de l'indicatif, pour inscrire l'histoire du sujet individuel pensé dans un devenir. Des présents qui ne présentifient rien, et certainement pas une fiction dont ils sont prisonniers, mais qui *présentent* des niveaux de parole *représentables*. Les alternances de ces présents avec les temps du passé, si marquées, réalisent la rythmique originale de la prose balzacienne, illustrant des classes de relations qualitatives et quantitatives²⁹. L'idée d'une dichotomie *passé = fiction représentée et énoncée, présent = réel représentant et énonçant* tomberait dans le piège tendu par Balzac: le présent romanesque ne peut se situer ailleurs que *dans* le temps du récit; même quand il prétend développer des discours généraux à valeur universelle, il ne fait que se soumettre aux besoins du texte. Le présent romanesque d'*Illusions perdues* n'est pas présentifié, il ne peut pas l'être, puisque le propos du roman balzacien, roman dans l'histoire sans être roman historique, est, tout au contraire, d'historiciser le présent, notamment en feignant de le transformer en passé (proche) par un regard archéologique, ou encore en lui imaginant un futur viable. Sur le plan du temps, sur le plan du style, la position balzacienne est toujours dans le décalage.

29. Voir Pomian (1984, p. 353).

Références bibliographiques :

- ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise et GALMICHE, Michel (1986) : *La Grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion.
- BARTHES, Roland (1993) : *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], *Cœuvres complètes*, Éditions du Seuil, t. I.
- BENVENISTE, Émile (1966) (1974) : *Problèmes de linguistique générale*, 1 et 2, Gallimard.
- BORDAS, Éric (1997a) : *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- BORDAS, Éric (1997b) : « L'Écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, p. 39-53.
- BORDAS, Éric (1998) : « Balzac, "grand romancier sans être grand écrivain" ? Du style et des préjugés », dans A. Herschberg Pierrot (éd.), *Balzac et le style*, SEDES, p. 113-131.
- BORDAS, Éric (1999) : « Pratiques balzaciennes de la digression », *L'Année balzacienne 1999* (I), p. 293-316.
- BORDAS, Éric (2000) : « Rythmes du récit balzacien, ou des mesures sensibles du romantisme français », *L'Année balzacienne 2000*, p. 159-184.
- BORDAS, Éric (2001) : « Un stylème dix-neuviémiste, le déterminant discontinu *un de ces... qui...* », *L'Information grammaticale*, n° 90, p. 32-43.
- BORDAS, Éric (2002) : « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIX siècle*, n°25, p. 171-197.
- BORDAS, Éric (éd.) (2003) : *SEMEN*, Besançon, n° 16 [*Rythme de la prose*].
- DAMOURETTE, Jacques et PICHON, Édouard (1911-1940) : *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, D'Artrey.
- DÉRUELLE, Aude (1999) : « Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac », *Poétique*, n° 117, p. 17-25.
- DÉRUELLE, Aude (2000) : *La Digression chez Balzac*, thèse de Doctorat de l'Université de Paris 3.
- DÉRUELLE, Aude (2003) : « "Un coup d'œil sur la papeterie" », *Méthode!* Vallongues (Billière), n° 5, p. 159-165.
- GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*, Éditions du Seuil.
- GREVISSE, Maurice (1986) : *Le Bon Usage*, Paris-Gembloux, Duculot [12^{ème} édition].
- HAMBURGER, Käte (1986) : *Logique des genres littéraires*, Éditions du Seuil.

- JAUBERT, Anna (1993): « Le déploiement littéraire du temps verbal », dans C. Vetter (éd.), *Le Temps, de la phrase au texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 193-205.
- MELLET, Sylvie (1980): « Le présent historique ou présent de narration », *L'Information grammaticale*, n° 4, p. 6-11.
- MÖESCHLER, Jacques (éd.) (1998): *Le Temps des événements. Pragmatique de la référence temporelle*, Paris, Kimé.
- MOZET, Nicole et PETITIER, Paule (éd.) (2001): *Balzac dans l'Histoire*, SEDES.
- PÉRAUD, Alexandre (2003): « Chronos créancier, ou les rapports du temps et de l'argent dans *Illusions perdues* », *Méthode!*, n° 5, Vallongues (Billière), 2003, p. 185-193.
- POMIAN, Krzysztof (1984): *L'Ordre du temps*, Gallimard.
- RICŒUR, Paul (1984): *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van (2002): *Balzac: la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Montréal, Paragraphes.
- STHIOUL, Bertrand (1998): « Temps verbaux et point de vue », dans J. Mœschler (éd.), *op. cit.*, p. 197-220.
- VUILLAUME, Marcel (1990): *Grammaire temporelle des récits*, Éditions de Minuit.
- WEINRICH, Harald (1973): *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Éditions du Seuil.

Aux seuils de l'œuvre capitale Poétique et idéologie des préfaces d'*Illusions perdues*

Étrange destinée que celle des préfaces balzaciennes : le plus souvent, leur existence ne dure que le temps d'une édition, temps d'ailleurs très court à cette époque de naissance de la littérature commerciale. En effet, toutes les préfaces des romans de Balzac furent volontairement supprimées par l'auteur lors de l'édition Furne de *La Comédie humaine*, à partir de 1842. Étrange destinée, disais-je, car ces préfaces éphémères ne sont jamais que des textes de circonstance. Et si l'auteur les abandonne, c'est parce qu'il fait précéder l'œuvre complète d'un « Avant-propos » – sorte d'hyper-préface – qui résume sa vision du roman telle qu'elle est exprimée, entre autres, dans les préfaces antérieures.

Or, le rôle du paratexte liminaire chez Balzac ne pourrait se limiter à l'affirmation d'une poétique du roman : car, dès les premiers textes, rattachés ensuite à *La Comédie humaine*, le discours préfaciel vise constamment à définir une *figure* auctoriale saisie dans les relations qu'elle entretient avec la création artistique, l'œuvre elle-même, le lecteur, et plus largement avec la littérature, la société et le savoir de son temps.

Tel est aussi le rôle des trois préfaces qui scandent la genèse d'*Illusions perdues*, et qu'il convient de détailler d'emblée : la première, rédigée en janvier 1837, parut le mois suivant dans l'édition, chez Werdet, du roman qui portait le titre *Illusions perdues*, correspondant à la première partie de l'ensemble final ; la deuxième, datée d'avril 1839, fut publiée en tête d'*Un grand homme de province à Paris*, chez Souverain ; la troisième, enfin, ne vit le jour qu'après la première édition de la dernière partie du roman (au t. VIII de *La Comédie humaine*, chez Furne, en juillet 1843), car elle parut uniquement dans l'édition Dumont de *David Séchard*, au mois de novembre de la même année¹.

1. Bien évidemment, aucune de ces préfaces ne sera publiée dans l'édition Furne. Soulignons aussi que le découpage des trois parties du roman était différent lors de leur parution autonome ; je renvoie à ce propos à l'histoire du texte esquissée par Philippe Berthier dans son édition

Il est curieux de constater que ces trois préfaces de l'« œuvre capitale » aient très rarement attiré l'attention des spécialistes; oubli d'autant plus étonnant que la suite de ces trois textes permet de lire l'évolution de la pensée balzacienne au cœur de sa production romanesque, et que la première de ces préfaces établit un lien évident entre les premiers textes programmatiques de 1831-1835 (les « Introductions » aux *Études philosophiques* et aux *Études de mœurs*) et l'« Avant-propos » de 1842.

Mon propos est donc d'analyser les liens que les préfaces de *Illusions perdues* entretiennent avec le roman qu'elles annoncent, mais aussi avec l'ensemble du discours préfaciel balzacien. Une définition théorique des fonctions de la préface sera d'abord esquissée, pour s'interroger ensuite sur les enjeux d'ordre poétique et moral que les trois préfaces impliquent. Leur contradiction flagrante mènera ainsi à une réflexion finale sur la visée profonde de l'œuvre balzacienne: alors que les préfaces reposent sur une pensée « unique » et parfois moralisante, le roman se situe constamment sous le signe d'une pensée « double », prônant la nécessité d'un déchiffrement des apparences, d'un dévoilement des faces cachées de la société, de l'histoire, voire de l'idéologie.

Les insondables pourquoi des préfaces

Afin d'analyser les fonctions de la préface balzacienne, aussi bien dans *Illusions perdues* que dans l'ensemble de l'œuvre, quelques remarques préliminaires s'imposent au sujet du statut même de cet élément paratextuel. D'abord, la préface chez Balzac est toujours *autographe*, c'est-à-dire attribuée à l'auteur², exception faite des trois « Introductions » déjà citées (aux *Romans*

(Flammarion, coll. GF, 1990, p. 42-44). Le texte des préfaces auquel je ferai référence se trouve aux pages 47-58 de cette même édition; l'indication des pages sera dorénavant intégrée au texte, entre parenthèses, et précédée des abréviations P. I, P. II et P. III pour désigner les préfaces en question.

2. Gérard Genette, dans son étude de référence sur le paratexte, parle à ce propos de préface *auctoriale* ou *autographe*, pour la distinguer de l'*allographe* et de l'*actoriale*, attribuées respectivement à une tierce personne ou à un personnage de l'action. Quant aux différents « régimes » de la préface que le critique définit – authentique, fictif et apocryphe –, il est évident que toutes les préfaces balzaciennes relèvent de la première catégorie (voir *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p. 165-170). Remarquons au passage que, pour illustrer la catégorie de la préface auctoriale apocryphe, dépourvue d'exemples réels, Genette recourt à un exemple extrait du roman qui nous intéresse, c'est-à-dire à la préface que d'Arthez écrit pour le roman *L'Archer de Charles IX* de Lucien, évoquée comme « la magnifique préface qui peut-être domine le livre, et qui jeta tant de clartés dans la jeune littérature » (p. 257): signe de l'importance et de l'autorité que Balzac assignait à cet élément du paratexte.

et contes philosophiques en 1831, par Philarète Chasles; aux *Études philosophiques* en 1834 et aux *Études de mœurs* en 1835, par Félix Davin), que l'on sait pourtant avoir été largement inspirées, si ce n'est dictées, par Balzac lui-même. Ensuite, la préface, dans le cadre de *La Comédie humaine*, relève d'un statut générique relativement unitaire: plus de traces, chez Balzac, de cette profusion de notes, avertissements ou prologues typique du roman du XVIII^e siècle, dont le rôle était d'effacer la responsabilité de l'auteur en attribuant ces éléments du paratexte à de soi-disants éditeurs, libraires, personnages fictifs ou simples rédacteurs ayant eu le bonheur de retrouver des manuscrits « authentiques ». Non seulement Balzac signe ses préfaces, mais il assume aussi sa pleine *responsabilité* auctoriale, avec toutes les implications d'ordre poétique et social que cela comporte³. Enfin, conséquence attendue, le ton du discours préfaciel est généralement peu ludique: Balzac se détache ainsi de certains de ses modèles (que l'on pense à Sterne, qui insère une ironique préface à l'intérieur de son roman *Tristram Shandy*) et refuse une certaine mode de son temps⁴.

Il est évident qu'une telle implication de la figure auctoriale comporte un changement historique du statut de la préface elle-même, et en multiplie les fonctions. J'essaierai donc d'esquisser une typologie fonctionnelle de cet élément du paratexte chez Balzac, qui résume également les acquis de quelques études antérieures⁵, en me fondant sur l'analyse des trois préfaces d'*Illusions perdues*.

3. Cette signature est d'ailleurs l'acte de naissance de *La Comédie humaine*: en effet, Balzac publie sous pseudonyme ses romans de jeunesse, usant aussi du *topos* du manuscrit retrouvé. Encore en 1828, il rédige un « Avertissement » attribué à un auteur fictif, Victor Morillon, pour son roman *Le Gars* (titre original des *Chouans*, premier roman qui sera rattaché à l'œuvre globale); l'abandon de cet avertissement marque ainsi le véritable tournant dans la stratégie paratextuelle de l'auteur, qui apposera désormais sa signature à toutes ses préfaces.

4. Voir par exemple la préface-dialogue des *Proscrits* de Nodier (1802), ou l'amusante préface « en négatif » du *Lorgnon* de Delphine de Girardin (1832).

5. Je renvoie notamment aux études d'Henri Mitterand, dans *Le Discours du roman*, PUF, 1980, p. 21-34; de Nicole Mozet, « Une poétique de la transgression », dans *Balzac et « La Peau de chagrin »*, C. Duchet (éd.), SEDES, 1979 et « À quoi bon les préfaces », dans *Balzac. « Le Lys dans la vallée »*, J.-L. Diaz (éd.), Paris, SEDES, 1993, p. 5-13; de Marco Stupazzoni, « Balzac e la leggibilità del romanzo. "Préface" e poetica di un sistema », *Francofonia*, 8 (14), 1988, p. 123-145; de Franc Schuerewegen, « Paratexte et complétude. Note sur l'Avant-propos et sur la préface de *Pierrette* », dans *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, C. Duchet et I. Tournier (éd.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 137-148; et de Roland Le Huenen, « Balzac préfacier de l'Histoire », dans *Balzac dans l'histoire*, N. Mozet et P. Petitier (éd.), SEDES, 2001, p. 111-121.

La préface a d'abord une fonction *métalittéraire*. Elle est en effet le lieu privilégié d'affirmation d'une poétique du roman ainsi que d'une réflexion sur la création artistique, en ce qu'elle expose souvent la genèse de l'œuvre. Mais son rôle est aussi de situer le texte dans cet intertexte inépuisable qu'est l'histoire littéraire, en évoquant des sources ou des modèles. Enfin, la préface fait constamment référence aux conditions de production et de réception de l'œuvre; que l'on pense à cette sentence emblématique qui résume l'esprit des trois préfaces d'*Illusions perdues*: « le public ignore combien de maux accablent la littérature dans sa transformation commerciale » (P. II, p. 51). En cela, la préface – dont le discours, avant que d'être persuasif, est proprement défensif – relève aussi d'une exigence de justification: elle constitue moins une arme qu'un bouclier grâce auquel l'écrivain pare les attaques (injustes, bien entendu) de la critique, en affirmant ainsi la *légitimité* du genre romanesque.

Il est également possible d'imaginer une fonction *épistémologique* de la préface balzacienne, dont la particularité est de mobiliser un savoir, le plus souvent scientifique, nécessaire au déchiffrement du réel et à sa représentation romanesque. Bien connue, et évoquée aussi dans les préfaces d'*Illusions perdues*, est la comparaison entre la nature sociale et la zoologie, qui exprime l'exigence majeure de *classer* les individualités, exigence qui parcourt d'ailleurs tout le XIX^e siècle. Or, cette référence au savoir contemporain est d'ordre épistémologique dans la mesure où il s'agit moins d'exposer les codes et les paradigmes fondant la démarche du romancier que de les « valider »; car la préface est bien évidemment rédigée *a posteriori*, et elle propose donc un retour sur les modèles scientifiques propres au romancier-analyste, ainsi qu'une réflexion générale sur les rapports entre savoir et représentation romanesque.

Par conséquent, la préface assume aussi une fonction *idéologique*. Pour simplifier, disons qu'outre une vision de la littérature et du savoir, elle exprime aussi une vision du monde, un ensemble de jugements qui reste bien entendu sujet à caution: la célèbre sentence balzacienne de l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* – « j'écris à la lueur de deux Vérités éternelles: la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays⁶ » – a fait couler des flots d'encre, depuis plus d'un siècle... Et le discours préfaciel peut aussi se glisser sur le terrain proprement *politique*: dans *Illusions perdues*, l'âpre critique de la « médiocratie » bourgeoise s'accompagne de coups de stylet qui visent aussi bien une

6. « Avant-propos »; *La Comédie humaine*, t. I, p. 13.

monarchie mourante – dans ce siècle, nous dit Balzac, « le souverain est partout, excepté sur le trône » (P. II, p. 53) – que le gouvernement constitutionnel, défini comme une « plaisanterie [...] qui a pour base la perpétuelle intronisation de la médiocrité » (P. III, p. 57). Mais nous verrons aussi, à la fin de notre parcours, quels sont les moyens de nuancer la raideur idéologique du discours, voire de déjouer l'idéologie elle-même.

Il faut enfin envisager, logiquement, une fonction *morale* (et non pas seulement *moralisante*, comme c'était souvent le cas au XVIII^e siècle) de la préface. Fonction qui s'exprime à deux niveaux distincts, bien que complémentaires : d'une part, le rôle prioritaire de toute préface est d'orienter la réception, et donc d'indiquer la « bonne lecture » de l'œuvre ; de l'autre, la préface se doit d'exposer la finalité du roman, et donc sa moralité, ainsi que les valeurs et le sens qui en ressortent. Cette question majeure, étroitement liée aux enjeux idéologiques que l'on vient d'évoquer, sera développée dans la dernière partie de notre étude.

Déchiffrer le réel en observateur ; lire la société en analyste des mœurs et en historien ; réordonner le monde en romancier ; juger le monde en philosophe, voire en moraliste : voici les différents rôles de la figure auctoriale tels qu'ils s'expriment dans les préfaces d' *Illusions perdues*.

Petite cosmogonie (presque) portative

La première des trois préfaces d' *Illusions perdues* est sans doute la plus intéressante en ce qui concerne sa fonction métalittéraire : Balzac, en effet, y dresse un bilan global de son œuvre et y expose une poétique du roman qu'il assume pour la première fois publiquement, après avoir caché sa plume derrière les signatures de Chasles ou Davin. Ce texte capital, qui préfigure à plusieurs égards l'« Avant-propos » de 1842, se divise en deux parties distinctes et en quelque mesure contradictoires.

Dans la première partie, l'auteur affirme de manière synthétique les principes généraux qui fondent sa création romanesque, aussi bien dans les *Études de mœurs au XIX^e siècle*, dont il annonce la suite, que dans l'œuvre complète, qui n'a pas encore trouvé son titre à cette époque-là. Balzac évoque notamment deux idées fondamentales : le désir de totalisation et l'exigence d'une typologie sociale.

Tout d'abord, l'écrivain expose, pour répondre à des critiques, la pensée générale de son œuvre, qui consiste en une « description complète de la

société, vue sous toutes ses faces, saisie dans toutes ses phases » (P. I, p. 47). Synthèse de l'espace et du temps (des « faces » et des « phases » du monde), le roman balzacien définit ainsi sa prétention à être non seulement une fresque de la société contemporaine, mais aussi une œuvre-monde, une véritable cosmogonie qui montre les lois sur lesquelles repose la formation de son propre univers, à partir du principe du retour des personnages. Balzac cherche et affirme ici l'*unité* de son œuvre, selon des termes très proches de ceux de l'« Introduction » de Davin, où l'unité « est le monde », car l'auteur « s'est proposé de peindre l'homme dans toutes les situations de sa vie, selon tous ses angles, de le saisir dans toutes ses phases⁷ ». Une métaphore architecturale permet alors à l'écrivain de caractériser un tel fantasme de totalisation : chaque nouvel ouvrage sera donc une « pierre de l'édifice », et toutes ces pierres devront « se tenir et former un jour un vaste édifice⁸ » (P. I, p. 48). Autant dire que le principe structurel de *La Comédie humaine* est ici explicitement annoncé, un principe de liaisons et d'union des parties dans un ensemble unitaire ; et Balzac ne cesse de souligner les proportions gigantesques de l'édifice – qui se transformera d'ailleurs en « cathédrale » dans l'« Avant-propos » de 1842 –, où même les détails sont « immenses » (P. I, p. 47).

Une fois l'intention de l'auteur définie, il reste à déterminer une méthode. La préface d'*Illusions perdues* expose alors une idée capitale, en renvoyant au modèle scientifique qui sert d'exemple au romancier-analyste des mœurs. Le principe de la cosmogonie balzacienne serait que « l'état social adapte tellement les hommes à ses besoins et les déforme si bien que nulle part les hommes n'y sont semblables à eux-mêmes », que donc la société « a créé autant d'*espèces* que de *professions* » et qu'enfin « l'Humanité sociale présente autant de variétés que la Zoologie » (P. I, p. 47). Une telle comparaison exprime de toute évidence la nécessité d'un classement qui se fonde sur une démarche *déductive*⁹, procédant du général au particulier : pour le romancier, il s'agit d'abord d'étudier, voire de déterminer les espèces sociales, pour ensuite analyser les individus qui les composent. Et par l'évocation d'un état social figé, Balzac semble ici épouser les thèses, mais non la démarche, de

7. F. Davin, « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX^e siècle*; *La Comédie humaine*, t. I, p. 1152.

8. Cette métaphore était déjà présente dans l'« Introduction » aux *Études philosophiques* de 1834, où Davin souligne que « l'élévation de quelques parties importantes nous laisse entrevoir la physionomie de l'édifice » (*La Comédie humaine*, t. X, p. 1201).

9. Chasles, en ouverture de l'« Introduction » aux *Romans et contes philosophiques* de 1831, avait évoqué l'importance du « talent du conteur » qui « renferme en lui la déduction logique dans sa rigueur » (*La Comédie humaine*, t. X, p. 1185).

Cuvier, paléontologue contemporain, partisan de l'immutabilité des espèces, dont il avait d'ailleurs loué le génie dans un passage célèbre de *La Peau de chagrin*, en 1831¹⁰. Or, l'« Avant-propos » de 1842 propose une réflexion presque identique : « La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a des variétés en Zoologie¹¹ ? » Cependant, en dépit des similitudes de la formulation, la perspective est tout autre : Balzac fait ici explicitement référence à Geoffroy Saint-Hilaire, « ennemi » de Cuvier et défenseur de la variabilité des espèces ; et la suite de l'« Avant-propos » ne cesse de souligner que les espèces sociales sont infiniment plus complexes et mobiles que les espèces zoologiques (et la tâche du romancier, du coup, bien plus ardue que celle du naturaliste). Le rapprochement de ces deux textes permet ainsi de montrer la visée épistémologique de la préface, car Balzac, dans l'« Avant-propos », revient sur les paradigmes scientifiques de la création romanesque afin de les corriger. En revanche, dans la première préface d'*Illusions perdues*, le parti pris d'une démarche analytique inductive se trouve tout simplement *démenti* par la suite du même texte.

La deuxième partie de la préface, en effet, renvoie davantage au roman qu'elle se doit de présenter : elle introduit donc les thèmes majeurs de la première partie d'*Illusions perdues*, et préfigure la suite de l'ouvrage. L'idée du roman naît, nous dit l'auteur, d'une « comparaison entre les mœurs de province et les mœurs de la vie parisienne », avec l'intention d'attaquer « ces illusions que l'on se forme les uns sur les autres en province par le défaut de comparaison » (P. I, p. 48). D'un point de vue idéologique, une telle réflexion paraît tout de même un peu plate. Car l'intérêt est ailleurs : si Balzac évoque sa peinture minutieuse de la vie de province et de ses personnages – « un jeune homme qui se croit un grand poète et une femme qui l'entretient dans sa croyance » (P. I, p. 49) –, c'est pour avouer que le tableau s'est étendu malgré l'auteur, ce qui annonce la suite du roman ; mais c'est surtout pour souligner que « les rapports qui existent entre Paris et la province [...] ont montré à l'auteur le jeune homme du XIX^e siècle sous une face nouvelle » (*ibid.*). Il est alors évident que la démarche analytique du romancier se trouve renversée : au procès déductif se substitue en effet un procès *inductif*, qui détaille d'abord les individus pour les « typiser » et les classer ensuite. Balzac l'affirme d'ailleurs explicitement, en préfigurant la

10. L'éloge de Cuvier est inséré dans la description du magasin d'antiquités où Raphaël trouve la peau de chagrin (voir *La Comédie humaine*, t. X, p. 74-75).

11. « Avant-propos » ; *La Comédie humaine*, t. I, p. 8.

suite de l'œuvre : « Le tableau s'est donc étendu. Au lieu d'une face de la vie individuelle, il s'agit d'une des faces les plus curieuses de ce siècle, d'une face prête à s'user, comme s'est usé l'Empire » (*ibid*). La vie individuelle s'inscrit ainsi, ironiquement, dans l'Histoire ; mais il n'en reste pas moins que l'enfant du siècle Lucien se mue en emblème de son siècle, en individu type d'une espèce dont la détermination demeure assez vague, celle des « enfants qui possèdent des dons du génie, sans avoir la volonté qui lui donne un sens, sans posséder les principes qui répriment ses écarts » (*ibid*).

Nous touchons ainsi à une certaine fragilité des modèles scientifiques définis par la préface, que l'on pourrait lire aussi comme une légitimation du roman par l'affirmation de son pouvoir. Si la peinture de la vie individuelle, et donc de la nature humaine, doit précéder le tableau social, cela signifie implicitement que, dans le roman, l'analyse *psychologique* est l'élément préalable de toute investigation historique, sociologique ou scientifique ; et cela revient à affirmer, toujours implicitement, que la démarche du romancier ne pourrait être la même que celle du naturaliste. D'autant plus que la lecture d'*Illusions perdues* nous confronte à un problème majeur qui traverse l'œuvre balzacienne : le roman, qui prétend se fonder sur une typisation sociale, se focalise constamment, ici comme ailleurs, sur la destinée d'un héros ambigu et parfaitement *inclassable*. Celui qui devrait constituer l'archétype ou le spécimen d'une espèce se présente toujours comme un être exceptionnel, qui échappe aux normes, qui franchit les limites et qui traverse les classes, même les plus générales, comme l'origine géographique ou l'appartenance sociale. C'est le cas, évidemment, des provinciaux à Paris, qu'ils réussissent, comme Rastignac, ou qu'ils échouent, comme Lucien. Ou bien des nobles déchus, tel Raphaël dans *La Peau de chagrin*. Ou encore des bourgeois qui ambitionnent la noblesse. Le héros d'*Illusions perdues* en est l'exemple parfait : génétiquement double et géographiquement égaré, Lucien est un être de nulle part. Il n'appartient ni à l'Houmeau, ni à Angoulême, ni à Paris, et il ne trouve sa place dans aucun des espaces sociaux qu'il traverse : l'imprimerie Séchard, le salon des Bargeton, le cénacle de d'Arthez, le milieu des journaux, les hautes sphères de l'aristocratie parisienne. Fluctuant jusque dans son nom propre, Lucien ne pourrait se définir que comme héros sans identité stable, condamné à errer sans cesse entre son « être-Chardon » qu'il refuse et son « être-de Rubempré » qu'on lui refuse.

Bref, la préface prône l'exigence d'un classement social scientifique, alors que le roman se focalise sur un personnage *inclassable* aux prises avec une société qui lui échappe sans cesse. Où trouver donc la *morale* dans ce texte contradictoire qu'est la préface ?

Moralités douteuses

La deuxième et la troisième préfaces du roman ne dérogent pas à cet esprit de contradiction. Pourtant, leur discours idéologique semble univoque et parfaitement lisible. La préface de 1839, texte polémique frôlant le pamphlet, attaque de manière virulente une « espèce » sociale déterminée : les journalistes. L'auteur y dénonce les mécanismes pervers de la « camaraderie » littéraire, ainsi que la « profonde corruption » de ces coteries hypocrites, qui restent « à l'abri de toute attaque derrière leurs remparts de boue » (P. II, p. 51 et 53). En opposition à ce monde immoral se dresse évidemment la figure de l'écrivain lui-même, qui évoque les dangers d'une telle entreprise de dénonciation¹², et qui n'hésite pas à affirmer sa propre « pureté », car « il appartient au très petit nombre de ceux qui n'ont point de remerciements à faire aux journalistes¹³ » (P. II, p. 52). L'aspect personnel et circonstanciel de ces allusions ne doit pas tromper. Pour Balzac, il s'agit en effet de définir une loi morale du roman qui se trouve énoncée à deux niveaux. D'un point de vue général, la fonction propre à toute œuvre littéraire est de juger les mœurs de la société : Balzac, faisant ici référence à la devise de la comédie qui *castigat ridendo mores*, détermine ainsi une visée de l'œuvre qui serait à la fois morale et pédagogique, et fait de l'écrivain autant un maître qu'un exemple. Et d'un point de vue particulier, c'est-à-dire référé au roman que la préface annonce, l'auteur en définit ainsi l'enjeu pédagogique, en achevant sa préface : « Au moins apprendra-t-on ici que la constance et la rectitude sont encore plus nécessaires peut-être que le talent pour conquérir une noble et pure renommée » (P. II, p. 54). Moralité pour le moins suspecte...

La préface de 1843 revient en revanche sur le mouvement global du roman, fondé sur le contraste entre la vie parisienne et la vie de province. C'est donc de l'ensemble de cet ouvrage, qui encadre une scène parisienne entre deux scènes de province, que « ressortent ses préceptes et sa morale » (P. III, p. 56). Ce qui unit la province à Paris est un ressort psychologique, l'ambition, dont Balzac ne cesse de souligner le caractère vain et destructeur, en tant que cause de « l'histoire tragique de la jeunesse depuis trente ans »

12. Balzac indique ici ses courageux prédécesseurs, faisant référence à un article de Latouche, de 1829, qui visait le « Cénacle » de Victor Hugo, et à la préface de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, qui date de 1835.

13. Ce qui implique que Balzac n'hésite pas non plus à dénoncer certains de ses confrères : tel est le sens de l'allusion au procès que l'auteur avait intenté à Buloz en 1836, au sujet du *Iys dans la vallée* : « L'auteur a supporté, dans un procès assez connu, tout ce que pouvaient les auteurs contre un des leurs » (P. II, p. 52).

(P. III, p. 56). Ce qui sépare au contraire ces deux espaces essentiels d'*Illusions perdues* est un constat d'ordre moral, qui fait de Paris une sorte de mirage, une « forteresse enchantée à l'assaut de laquelle toutes les jeunes gens de la province se préparent » (*ibid.*); alors que la province représenterait l'espace immuable et sûr de « bonnes » valeurs, à l'exemple d'un David Séchard qui résiste aux tentations et au cancer de l'ambition et qui, « aimé par une femme d'un caractère simple et fier, accepte la vie calme et pure de la province en reléguant le sceptre de ses espérances, de sa fortune » (*ibid.*). L'éloge de la vie de Séchard constitue ainsi le préalable de la moralité de l'œuvre: le sens général des *Illusions*, nous dit Balzac, serait « un plaidoyer pour la famille » (*ibid.*).

Or, le roman permet-il d'exemplifier ces deux moralités édifiantes? Rien n'est moins sûr, et l'on pourrait même affirmer que les préfaces se trouvent en flagrante contradiction avec le fond idéologique de l'œuvre¹⁴. Le rôle pédagogique de l'écrivain, fondé sur la constance et la rectitude nécessaires à sa renommée, est totalement nié par le roman. Comme le souligne Roland Chollet, « d'Arthez est bien loin de la renommée, et on ne croit guère plus à l'écrivain d'Arthez qu'à l'écrivain de Rubempré »; quant à Nathan et Canalis, « ils sont peu ou prou des imposteurs¹⁵ ». En effet, la description minutieuse de la « fabrique » de la littérature, notamment dans la partie centrale du roman, ne nous montre finalement aucun *vrai* écrivain; et dans cette déconfiture globale de l'écriture, même les membres du cénacle de d'Arthez semblent frappés d'impuissance, à tel point que leur chef de file, emblème de la pureté de l'artiste, sera réduit au rôle de « conscience » de Lucien –

14. Soulignons que d'autres contradictions flagrantes des préfaces peuvent s'expliquer par les circonstances de leur parution. Si, par exemple, dans la deuxième préface Balzac critique la presse et que dans la troisième il la prévient de la censure, c'est parce que l'auteur renvoie à deux situations différentes: le texte de 1839 fait référence à l'histoire racontée, et donc aux coteries littéraires des années 1820 qui font de la presse l'instrument de la critique, alors que la préface de 1843 évoque la situation contemporaine, où le journal était devenu un puissant moyen de diffusion de la littérature, à travers la publication des romans en feuilleton. Autre exemple de contradiction: dans la troisième préface, Balzac affirme d'abord l'autonomie de *David Séchard*, troisième partie du roman qui se détache entièrement des précédentes pour ensuite, quelques lignes plus loin, souligner que cette partie ne pourra être jugée qu'à condition de lire l'ensemble du roman (P. III, p. 55-56): ici, il s'agit évidemment de ménager à la fois le lecteur, qui pouvait avoir pris connaissance de l'œuvre dans deux éditions et dans deux cadres bien différents, et les éditeurs. Autant dire que le discours préfaciaire, par ses enjeux complexes d'ordre communicatif, ressemble souvent à un exercice acrobatique...

15. Je renvoie ici à l'édition d'*Illusions perdues* établie par Roland Chollet, dans la Bibliothèque de la Pléiade, t. V, p. 1136.

conscience que celui-ci se hâte de refouler... Et il faut d'ailleurs souligner que la préface balzacienne contenait déjà la négation de sa propre moralité. L'utilité pédagogique du livre eût été d'empêcher « un jeune poète, une belle âme, vivant au fond de sa province, au milieu d'une famille aimée, de venir augmenter le nombre des damnés de l'enfer parisien qui se battent à coup d'encrier » (P. II, p. 53). Bref, si Paris est un enfer où brûlent même les âmes nobles, et la province un purgatoire où pourrissent les illusions velléitaires, quel serait le paradis de la constance et de la rectitude? La question ne trouvera jamais de résolution, vu le nombre d'artistes impuissants, ou victimes de leur génie, que *La Comédie humaine* met en scène.

Le plaidoyer pour la famille, que Balzac évoque dans sa troisième préface comme sens global de son œuvre, serait encore plus difficile à chercher dans *Illusions perdues*. Aucun lien familial ne subsiste à Paris, univers où le mariage est une pure question de dot et de titres, et où les vieux riches entretiennent des soubrettes qui se livrent à des amours folles avec de jeunes et brillants poètes. Mais en province les mœurs conjugales de la noblesse ne semblent guère différentes, une fois enlevé le masque d'hypocrisie qui oblige, par exemple, le vieux Bargeton à défendre la vertu de sa femme. Le mariage semble toujours se définir, pour Balzac, comme une « prostitution légale¹⁶ » : le grand Cointet ne propose-t-il pas *une femme* en échange des services intéressés de Petit-Claud? Quant à David Séchard, symbole des prétendues valeurs de la bourgeoisie provinciale, il est inutile de souligner que le pauvre jeune homme se trouvera littéralement ruiné par l'avarice de son père et par l'étourderie de son beau-frère et frère spirituel. Ni la famille naturelle, ni la famille d'élection ne semblent résister à l'épreuve d'une société qui broie tout lien autre que celui des intérêts, dans cette apothéose des ambitions *solitaires*.

Pour une lecture des envers

Comment expliquer alors l'évidence d'un roman qui contredit ses propres intentions morales, définies par l'auteur dans les préfaces? L'on pourrait sans doute recourir à une argumentation rassurante, qui reviendrait à assigner aux préfaces balzaciennes ce rôle moralisant auquel le roman du XVIII^e siècle nous a habitués. Cette stratégie paratextuelle consiste, pour simplifier jusqu'au bout, à énoncer l'axiome qui suit : le roman montre le vice (dans le cas de Balzac,

16. Célèbre formule que l'on doit à la malheureuse héroïne de *La Femme de trente ans*, Julie d'Aiglemont.

des ambitions, de la famille et plus largement de la société) pour que le lecteur s'engage dans la voie de la vertu. Mais le lecteur, même à l'époque de Balzac, pouvait-il en être dupe? Et le lecteur des *Liaisons dangereuses*, un demi-siècle auparavant, pouvait-il croire au paratexte parfaitement contradictoire de ce roman? L'explication serait donc à rejeter, d'autant plus qu'une telle vision (fausseté) manichéenne me semble tout à fait étrangère à l'œuvre de Balzac.

L'intention du romancier-démiurge de construire un univers plein et de donner une représentation complète du monde implique en effet la nécessité d'un déchiffrement de la société contemporaine, une société où les signes de l'appartenance sociale se trouvent brouillés (à l'exemple de la destinée de Vautrin) et où les valeurs morales stables de l'Ancien Régime se sont effondrées. Autant dire que toute vision manichéenne n'a plus lieu d'être dans un état social où vice et vertu paraissent indéfinissables, voire *indissociables*, et dans un univers où tout est bilatéral, à l'image de Janus¹⁷. D'où la démarche essentielle du roman balzacien : *lire les envers*, dévoiler les faces cachées et secrètes de la société.

Les contradictions des préfaces prendraient ainsi tout leurs sens, en annonçant ce thème majeur qui traverse l'ensemble du roman, le déchiffrement des envers. Et le plaidoyer pour la famille se transformerait alors en exposition des faces ignobles de la famille elle-même, dissimulées sous le masque de l'apparence sociale. D'ailleurs, c'est précisément David qui introduit dans le roman la thématique du « monde renversé » pour définir son état de victime d'un père bourreau (p. 157). Quant à Lucien, si châtié dans les préfaces, il est un héros bilatéral par excellence : homme *et* femme (p. 269), matérialiste *et* idéaliste, mélange de bons propos et de mauvaises actions (ou le contraire...). Le romancier lui donne la chance de pénétrer l'envers du décor de la vie parisienne (notamment au théâtre, p. 291), voire de lire l'envers des consciences (p. 303); mais Lucien ne se révèle pas bon interprète. Il lui faudra la grande leçon de morale de Vautrin-Herrera, à la fin du roman, pour qu'il saisisse le précepte essentiel : « ayez de beaux dehors! cachez l'envers de votre vie, et présentez un endroit très brillant¹⁸ » (p. 593).

17. Le dieu romain des portes et des seuils est évoqué à deux reprises dans le roman, d'abord ironiquement pour définir Lucien (p. 347), et ensuite, de manière significative, dans le discours de Blonder (p. 369).

18. Sur le discours de Vautrin-Herrera, voir l'article d'Emmanuelle Cullmann, « Le parcours de l'envers à l'endroit », dans *Envers balzaciens*, A. Del Lungo et A. Péraud (éd.), *La Licorne*, 56, 2001, p. 51-62.

Quant au rôle « pédagogique » de l'écrivain, il semble également être énoncé moins par le romancier que par ses personnages. Si, comme l'affirme Blondet, « tout est bilatéral dans le domaine de la pensée », et si « en littérature, chaque idée a son envers et son endroit » (p. 369), la morale de Vautrin-Herrera prendrait alors tout son sens comme véritable devise du roman : « Il y a deux Histoires : l'Histoire officielle, menteuse qu'on enseigne, l'Histoire *ad usum delphini* ; puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une Histoire honteuse » (p. 588-589). Quand on sait que saisir les causes des faits est l'un des préceptes essentiels de la création balzacienne, il est évident que le dévoilement de cette Histoire secrète – des mœurs et de la famille, entre autres – devient l'enjeu idéologique prioritaire du roman.

Le roman ne cesse donc de présenter une pensée « double », dont les contradictions finissent par court-circuiter la pensée « unique » ainsi que le discours épistémologique, idéologique et moral des préfaces. De ce point de vue, celles-ci semblent représenter moins une défense contre la critique qu'un véritable leurre, qui vise à établir un pacte de lecture particulier : car les préfaces, peut-être à toute époque, impliquent une lecture du *soupçon*, et demandent au lecteur de savoir déchiffrer les envers idéologiques de leur propre discours, comme le fait d'ailleurs le romancier dans son œuvre.

Une idée résiste cependant à cette logique de la contradiction, idée que rien ne pourrait contredire : la volonté de légitimer le roman, non seulement comme genre littéraire noble et à part entière, mais aussi comme extraordinaire moyen de lecture de la réalité. Tel est le sens de la fin de la troisième préface, là où l'auteur se dresse contre les « censeurs austères de la littérature contemporaine » pour affirmer que même « les pouvoirs les plus violents, comme les institutions les plus fortes » doivent disparaître devant « l'écrivain qui se fait la voix de son siècle » (P. III, p. 57).

Le roman affirme donc son propre pouvoir *contre* le pouvoir de la presse, de la politique, de la censure. Et l'œuvre balzacienne, qui essaie à chaque instant de montrer l'endroit et l'envers de la réalité ainsi que de son propre langage, se définirait alors comme l'espace d'une formidable *liberté* idéologique.

Glose et prose romanesque

Proust critiquait chez Balzac l'absence de style, due selon lui à ce que Genette appellera plus tard le « démon explicatif¹ ». Aux côtés de discours prenant en charge une explication de la fiction et d'autres qui visent à décrypter le monde social, les nombreuses gloses qui élucident les termes de la langue témoigneraient d'une coexistence, au sein de la prose romanesque, d'éléments hétérogènes « non digérés, non encore transformés », et ce parce que Balzac se contente d'« ajout[er] à chaque mot la notion qu'il en a² ». De tels propos, tout en ne se penchant pas sur les enjeux de ces explications lexicologiques, assignent à l'auteur de *La Comédie humaine* sinon une méconnaissance totale de la prose romanesque, du moins une vraie maladresse dans son emploi. L'insertion de la glose dans le roman balzacien témoigne pourtant d'un triple choix poétique, effectué en réponse aux trois questions suivantes : pourquoi intégrer des termes obscurs dans un roman ? faut-il les expliquer ? et par quels procédés insérer la glose au sein de la prose ?

Les argots et la prose

Le premier choix poétique de Balzac est de recourir à des termes qui ne font pas partie du dictionnaire supposé du lecteur. Hugo s'est vanté, dans sa *Réponse à un acte d'accusation* (1834), d'avoir mis un « bonnet rouge au vieux dictionnaire », en intégrant à la poésie des termes ordinaires tels que la « poire » (au lieu de la périphrase « long fruit d'or ») – et l'on sait quel scandale a suscité le mot « mouchoir » dans l'adaptation d'*Othello* faite par Vigny (1829). Ces termes courants n'appartiennent pas au langage poétique consacré, mais n'en sont pas moins connus de tout lecteur : chacun sait ce qu'est

1. Gérard Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, 1969, p. 79.

2. Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1909), Gallimard, coll. Folio, 1954, p. 203.

un « mouchoir ». Quand, dans *Les Misérables*, Hugo se justifie d'employer le mot juste pour transcrire la réponse de Cambronne aux Anglais, il agrandit encore l'échelle du vocabulaire littéraire en y adjoignant un mot non plus courant, mais d'un registre vulgaire. Néanmoins, ce faisant, il a toujours recours à un terme dont la signification n'échappe à personne.

Autre chose est d'employer des termes ignorés du lecteur, ou des acceptions inconnues de termes connus. Ce n'est plus alors une question de registre. L'intérêt des écrivains de cette période pour un vocabulaire *a priori* inconnu s'est cristallisé dans un phénomène particulièrement saillant, l'emploi de l'argot : après quelques passages du *Dernier jour d'un condamné* (1829) et du *Père Goriot* (1835), ce sont *Les Mystères de Paris* (1842-1843), la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847) et *Les Misérables* (1862) qui donnent à la langue des voleurs un statut littéraire³. Significativement, l'argot fait son apparition non dans la littérature versifiée, poésie ou drame, mais dans le roman, genre sans contraintes formelles, et du même coup, plus ouvert aux discours du monde⁴. Preuve de cette ouverture, les mots « mouchoir » et consorts, bref le vocabulaire courant, ont depuis longtemps fait leur nid dans la prose romanesque : on le trouve dans *René* (1802) ou dans *Corinne* (1807). S'il est inconvenant de « tenir son mouchoir déplié à la main », comme l'explique charitablement Mme d'Espard à sa cousine (p. 201)⁵, l'apparition du mot lui-même n'est pas choquante. Ainsi, le roman balzacien ne se contente pas de piocher quelques mots étrangers par souci de pittoresque, ou de déverser des mots familiers dans la prose, mais recourt à des termes français absents du *Dictionnaire de l'Académie* de 1835, où ne figurent ni « chantage », ni « collectionneur », ni « viveur », et dévoile sous des noms familiers des significations inconnues — la « blague » (p. 384) de Lousteau, Merlin et Finot ne contient pas de tabac.

Illusions perdues n'est pas le roman de l'argot, mais des argots, c'est-à-dire, au sens où l'entend Balzac, des sociolectes propres aux métiers et aux milieux sociaux⁶. Le choix poétique qui conduit à leur apparition au sein de la prose romanesque paraît néanmoins similaire : il s'agit de termes ou d'expressions

3. Les *Mémoires* (1828) de Vidocq témoignent de cet intérêt de l'époque pour l'argot.

4. Voir M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Gallimard, 1978, deuxième étude.

5. Les références à *Illusions perdues* sont celles de l'édition de Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990.

6. Pour une analyse très précise des sociolectes présents dans le cycle de Vautrin, voir É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, notamment première partie, chapitre 1.

supposés inconnus du lecteur. Sont présents notamment l'argot des filles: « Tu as donc *fait* ton journaliste? répondit Florine en employant un mot du langage particulier à ces filles » (p. 317); celui du journaliste: « appelé dans l'argot du journalisme la *blague* » (p. 384); les appellations provinciales: « *lévite* » (p. 475); le langage des banquiers de province: « Ceci dans le langage de la banque de province s'appelle: *faire suer les écus* » (p. 496); celui des avoués parisiens: « En province, au contraire, les avoués cultivent ce qu'on appelle dans les études de Paris la *brouille*, cette foule de petits actes [...] » (p. 488); l'argot des imprimeurs: « un châssis en fer appelé *forme* » (p.150); celui des libraires, avec les mots de « *rossignol* » ou de « *bouillon* » (p. 226, p. 446); celui des notaires: « Cette ruche s'appelle une maison de produit en style de notaire » (p. 419); et même la langue impersonnelle de la loi: « ce que la loi nomme un *compte de retour* » (p. 492).

Montrer que les avoués, les banquiers, les notaires, les imprimeurs ont des idiomes inconnus, n'équivaut pourtant pas à dévoiler que voleurs et forçats ont une langue à eux: quoique l'argot soit sans doute plus spectaculaire, la révélation des argots a une portée plus vaste. C'est en effet mettre au jour les nombreux cloisonnements au sein de la langue française, cloisons à ce point étanches qu'un terme de l'argot du libraire paraîtra aussi étrange au lecteur qu'un mot de langue étrangère. Il n'est donc pas nécessaire de mettre en scène des voleurs pour étonner le public: un notaire et un banquier font aussi bien l'affaire. Le trafic des lettres de change donne ainsi lieu à des appellations obscures pour le non-initié: « de là une première perte pour Lucien, désignée sous le nom de *commission pour change de place* » (p. 492). Il n'y a pas une cloison unique qui séparerait le langage des gens fréquentables de celui des autres, mais de nombreuses séparations insoupçonnées. Le roman balzacien prend pour tâche sinon d'abattre ces cloisons, du moins de les rendre visibles. Cette mise au jour prend tout son sens au sein du projet des *Études de mœurs*. En effet, les sociolectes offrent une prise à la caractérisation des types sociaux, et donc à la description des mœurs, alors même que l'uniformisation des apparences consécutive à la Révolution⁷ – leitmotiv balzacien – rend cette tâche difficile.

Cependant, cet étiquetage des différents sociolectes conduit paradoxalement à leur nivellement, car il passe par leur juxtaposition au sein d'un même creuset, la prose romanesque, qui procède à « une mise à plat des

7. Sur ce *topos*, voir P. Petitier, « Balzac, "historien des mœurs" », dans *Balzac dans l'Histoire*, N. Mozet et P. Petitier éd., SEDES, 2001; R. Borderie, *Balzac, peintre de corps*, SEDES, 2002, chap. 3.

discours⁸ ». C'est alors l'écart entre la langue du narrateur et celle des autres qui devient signifiant, comme en témoigne l'italique⁹, qui, en tenant les mots d'autrui à distance, est une matérialisation de la frontière entre la langue que le narrateur reconnaît pour sienne et les divers argots : les langages des avoués et des filles ont en ce sens un statut quasi identique.

Parfois même, cette distance s'efface pour laisser place à une appropriation des mots de *l'autre*. Il arrive en effet que le texte balzacien réutilise des termes argotiques mentionnés plus haut. Ainsi du « restaurat », qui apparaît la première fois dans *Les Deux Poètes* : « ce qui se nomme un *restaurat*, espèce de restaurant champêtre qui tient le milieu entre le *bouchon* des provinces et la *guinguette* de Paris » (p. 163) et qui revient deux fois dans *Un grand homme de province à Paris*, plus précisément dans la lettre de Lucien à sa sœur : « le plus simple dîner d'un *restaurat* élégant » ; « au restaurat d'un nommé Flicoteaux » (p. 217). À la première reprise, le terme est encore en italique, la deuxième fois, aucun marquage ne le signale au lecteur. De même, le « canard », après avoir été expliqué (p. 350), réapparaît deux fois dans le roman : « Vous allez donc élever le canard jusqu'à la politique » (p. 388), « Lucien s'en amusa sans y voir autre chose qu'un très agréable *canard* » (p. 442). La deuxième fois, néanmoins, l'italique revient pour marquer la mise à distance. Figure encore le mot « copie », qui, une fois expliqué, est réutilisé une dizaine de pages plus loin, sans italiques : « La copie ! la copie ! cria Finot en entrant » (p. 311). Autre signe d'appropriation, l'insertion du mot de *l'autre*, dans la narration, au sein d'une figure de style qui l'associe intimement à l'écriture. C'est généralement une métaphore qui réactive le sens connu du terme : « il lui fit boire goutte à goutte le calice amer de ce *bouillon*, mot en usage dans la librairie pour peindre l'opération funeste à laquelle s'étaient livrés Fendant et Cavalier » (p. 446). Le mot « tartine », évoqué lors des discours de Louise, où figurent « ces immenses phrases bardées de mots emphatiques, si ingénieusement nommées des *tartines* dans l'argot du journalisme » (p. 92), réapparaît à trois reprises, et à chaque fois sans italiques : « Ils glanent, ces mendiants, des articles biographiques, des tartines » (p. 266), « Là-dessus une tartine patriotique » (p. 274), « des tartines composées dans le système hypocrite de ses articles sur Nathan » (p. 437). Ce terme donne également lieu à un emploi figuré : « elle lui beurras ses plus belles tartines et les panacha de ses plus pompeuses expressions »

8. Ph. Dufour, « Balzac, le langage, l'Histoire », dans *Balzac dans l'Histoire*, op. cit., p. 165.

9. Sur l'italique, voir É. Bordas, op. cit., p. 178-183.

(p. 107) ¹⁰. Néanmoins, s'il arrive que le discours du narrateur fasse siens les argots, ce qui brouille encore plus le catalogage des sociolectes, la mise à distance des mots de *l'autre* est plutôt la règle dans le texte balzacien.

En réfléchissant ces argots de métier, voire parfois en se les appropriant, la prose d'*Illusions perdues* va à l'encontre de l'idéal classique de la langue, qui s'adosse à celui de la conversation¹¹. Les mots de *l'autre* convoqués par Balzac pour nourrir son écriture et son imaginaire ne répondent pas à l'exigence d'un vocabulaire commun et de références partagées. Taine s'amuse à mettre en scène un lecteur de Balzac nourri de cet idéal « tout français et classique » d'une prose lisse, qu'aucun mot de *l'autre* ne vient fendiller :

Quand je lis quelqu'un, c'est comme si j'admets chez moi un homme bien élevé et sachant causer. M. de Balzac parle comme un dictionnaire des arts et métiers, comme un manuel de philosophie allemande et comme une encyclopédie des sciences naturelles. Si par hasard il oublie ces jargons, il reste de lui un ouvrier gouailleux qui polissonne et crie à la barrière. [...] Pas un de ces gens ne sait causer, et je n'en admet pas un dans mon salon¹².

Le roman balzacien, en incorporant les argots, répond à une visée mimétique de description des mœurs, et fait jouer la plasticité de la prose romanesque. Mais ce faisant, il est confronté immédiatement à un deuxième choix poétique.

Le mot et la chose

Faut-il insérer, à proximité des termes obscurs, une glose qui les rendrait intelligibles au lecteur ?

Dans *Illusions perdues*, il arrive qu'il n'y ait aucune explication. Le lecteur est confronté à l'altérité des sociolectes, signalée par l'italique, mais doit de lui-même inférer les sens possibles de l'expression ainsi soulignée. Le terme

10. Voir A. Déruelle, « Tirades et tartines. Balzac et l'éloquence », dans *Spectacles de la parole*, H. Millot et C. Saminadayar-Perrin éd., Saint-Étienne, Éditions des cahiers intempestifs, 2003, p. 265-290.

11. Ph. Dufour, art. cit., p. 159, 179. Voici ce que dit Gautier à ce sujet : « la langue française, épurée par les classiques du dix-septième siècle, n'est propre, lorsqu'on veut s'y conformer, qu'à rendre des idées générales, et qu'à peindre des figures conventionnelles dans un milieu vague. Balzac fut obligé de se forger une langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de l'amphithéâtre même » (*Portrait de Balzac* (1858), Montpellier, L'Anabase, 1994, p. 102).

12. Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1865, p. 103.

obscur peut provenir d'un dialogue : « Qu'as-tu fait de tes *banques*? » dit ainsi le père Séchard (p. 72). Mais il peut également figurer dans la narration : « Le vieux Séchard attrapa quelques cornets pleins de *sortes* qui n'avaient jamais servi » (p. 69). Aucun commentaire ne vient expliciter les termes de « banques » et de « sortes » – et significativement, notre édition place là des notes destinées à combler ces manques. Parfois, le terme obscur bénéficie d'un encadrement métalinguistique qui assigne l'origine de l'expression mais ne procède pas pour autant à son élucidation : « Selon l'expression du Palais, il *diligenta* de manière à obtenir son jugement de séparation le 28 juillet » (p. 509). Il s'agit là d'une glose minimale d'un verbe par ailleurs connu, mais plutôt dans un emploi transitif. D'autres fois, l'explication lexicologique se fait attendre. Le mot « étoffes » apparaît très tôt : « il s'était ménagé d'assez belles *étouffes* pour pouvoir payer un prote » (p. 62), et sera expliqué seulement dans la troisième partie : « ce monde de choses exprimées en langage d'imprimerie par le mot *étouffes*, expression due aux draps, aux soieries employées à rendre la pression de la vis moins dure aux caractères » (p. 467). De même pour une expression propre à l'argot des journalistes – « Oh! il faudra voir ce qu'il a dans le ventre », dit Théodore Gaillard » (p. 366); « Oh! tu as dans le ventre des romans incomparables » (p. 404) – dont l'élucidation apparaît tardivement dans le récit : « *Ne rien avoir dans le ventre*, mot consacré dans l'argot du journalisme, constitue un arrêt souverain [...] » (p. 450). Il est vrai qu'alors aucun italique ne signale les premières occurrences au lecteur¹³.

Cependant, la plupart du temps, Balzac choisit d'expliquer immédiatement les termes obscurs au moyen d'une glose, et un tel choix s'explique également par son projet de description des mœurs. Dans son « Avant-propos » (1842) à *La Comédie humaine*, il regrette que les civilisations anciennes n'aient laissé aucune trace de leurs mœurs, et se promet de remplir ce programme ambitieux pour le XIX^e siècle. Pour expliquer les ressorts de l'imprimerie moderne, encore faut-il connaître les termes adéquats, et savoir ce que désigne « ce nom de Pot » (p. 148). Les explications des termes argotiques ont donc valeur de documents pour les générations futures, comme le montre l'incipit d'*Un homme d'affaires* (1845) qui explique l'origine du mot « lorette » (voir « ces femmes qu'aujourd'hui l'on a décemment nommées des *Lorettes* », p. 331) : « Ceci n'est écrit que pour les étymologistes. Ces messieurs ne seraient pas tant embarrassés si les écrivains du Moyen Âge avaient

13. De plus, cette expression et le terme d'« étoffes » figurent dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835.

pris le soin de détailler les mœurs, comme nous le faisons dans ce temps d'analyse et de description¹⁴ ».

Cette entreprise d'explication des termes supposés obscurs témoigne d'une tension qui est au cœur du *credo* réaliste¹⁵ : le mot dit la chose, mais le mot n'est pas la chose. Tension entre une transparence – la langue recouvre la réalité – et une opacité – les signes ne sont pas les symboles des objets : s'ils peuvent les désigner, ils ne les représentent pas.

Certes, dans *Louis Lambert* (1833), le personnage éponyme expose la théorie d'une langue intimement liée aux objets qu'elle désigne, en reprenant *grosso modo* les idées de Cratyle dans le dialogue de Platon : « La plupart des mots ne sont-ils pas teints de l'idée qu'ils représentent extérieurement ? » ; « N'existe-il pas dans le mot VRAI une sorte de rectitude fantastique ? Ne se trouve-t-il pas dans le son bref qu'il exige une vague image de la chaste nudité, de la simplicité du vrai en toute chose ? Cette syllabe respire je ne sais quelle fraîcheur¹⁶. » Il est vrai que le texte balzacien recourt parfois à l'étymologie pour expliquer certains mots, dont la formation apparaît alors effectuée sous le sceau de la nécessité. Ainsi du « marbre » de la presse : « Le plateau mobile [...] était encore en pierre et justifiait son nom de *marbre* » (p. 61). De même, « l'*italique* fut inventé par les Alde, à Venise : de là son nom » (p. 149). Mais le terme d'*italique* ne désigne pas pour autant une écriture inclinée vers la droite. Et si l'on peut faire des suppositions sur l'origine des appellations animalières données aux ouvriers d'une imprimerie, là encore, une explication est nécessaire aux non-initiés :

[...] un ancien compagnon pressier, que dans leur argot typographique les ouvriers chargés d'assembler les lettres appellent un Ours. Le mouvement de va-et-vient, qui ressemble assez à celui d'un ours en cage, par lequel les pressiers se portent de l'encrier à la presse et de la presse à l'encrier, *leur a sans doute valu ce sobriquet*. En revanche, les Ours *ont nommé* les compositeurs des Singes, *à cause* du continuuel exercice que font ces messieurs pour attraper les lettres (p. 61 ; je souligne).

Jean Paris dit à juste titre que le cratylisme présent dans *Louis Lambert* est démenti par l'œuvre même de Balzac¹⁷. Celle-ci, en expliquant quasi systéma-

14. Balzac, *Un homme d'affaires*; *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. VII, 1977, p. 777.

15. Voir Ph. Hamon, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, 1982, p. 132.

16. Balzac, *Louis Lambert*; *La Comédie humaine*, éd. cit., t. XI, 1980, p. 590-592.

17. J. Paris, *Balzac*, Balland, 1986, p. 222.

tiquement les mots *a priori* obscurs, cherche de fait à pallier les conséquences de l'arbitraire de la langue. Tout au plus peut-on parler d'un fantasme d'une langue originelle, où tout mot était indexé à un référent : « Le papier de Hollande (ce nom reste au papier fabriqué tout en chiffon de fil de lin, quoique la Hollande n'en fabrique plus) est légèrement collé » (p. 517).

Si tension entre chose et mot il y a, les explications lexicologiques témoignent qu'elle n'est pas vécue dramatiquement. Chez Balzac, la langue n'est pas une zone habitée malgré soi, un espace isolé du monde – ce qui est souvent considéré comme un signe de la modernité littéraire. Ni langue de la dissociation irrémédiable entre mots et choses, ni langue où le signe est indexé au référent, ou plutôt où le signifiant est nécessairement lié au signifié, la langue balzacienne est celle d'une lacune que l'on peut combler, que l'on doit combler. Il s'agit de faire coller la langue au monde, de colmater toutes les fissures possibles entre ces deux ordres pourtant hétérogènes. Ainsi, à un mot correspond une chose. Lucien entend dans une conversation le mot de « rossignol » – « qui sont devenus de fort jolis *rossignols* » – avant de savoir ce qu'il désigne : « Plus tard Lucien apprit que ce sobriquet de rossignol était donné par les libraires aux ouvrages qui restaient perchés sur les casiers dans les profondes solitudes de leurs magasins » (p. 226). Et inversement, à une chose correspond un mot : « Dans la langue des viveurs, doubler un cap dans Paris, c'est faire un détour, soit pour ne pas passer devant un créancier, soit pour éviter l'endroit où il peut être rencontré. Lucien [...] connaissait la manœuvre sans en connaître le nom » (p. 408-409). De même, Lucien faisait du chantage sans le savoir : « Tu as fait un peu de chantage avec Dauriat », lui dit Lousteau (p. 410). Le hiatus entre le signe et le référent est purement temporaire, et ne demande qu'à être comblé. Si les mots sont parfois imprécis, ce sont ceux des autres, et le narrateur montre au contraire qu'une bonne dénomination est possible : il évoque ainsi « les inculpés, les prévenus, les accusés et les condamnés. Tels sont les noms divers que prennent légalement et successivement ceux que le peuple appelle génériquement des *criminels* » (p. 605).

Le rôle du métalangage, dans le texte balzacien, est donc de définir les mots en pointant leur origine, et non de mettre en défaut la capacité de la langue à référer au monde. Quand le nom semble se dérober, le narrateur émet une proposition : « elle avait la hauteur native d'une femme noble et ce *je ne sais quoi* que l'on peut nommer la *race* » (p. 200). Si une dénomination semble mensongère dans son rapport au réel, une autre est proposée avec humour pour la remplacer : « ces primeurs, qu'il faudrait appeler *postmeurs*,

exposées en de fallacieux étalages » (p. 219). De même, l'homonymie n'induit pas de doute sur le fonctionnement du langage. Dans un monde où les bouillons ne sont pas des bouillons, les canards ne sont pas des canards, les ours ne sont pas des ours et les tartines ne sont pas des tartines, la « non-coïncidence des mots à eux-mêmes¹⁸ » prête plus à quelques jeux de mots qu'à une remise en question de la langue, fût-elle celle de *l'autre*. Ainsi Lousteau évoque-t-il « ces élégants rossignols » qui « viennent presque tous s'abattre sur les rives de la Seine », où l'on peut « aller étudier leurs chants » (p. 262). L'écart entre le mot et la chose est en définitive perçu comme nécessaire : si les choses étaient représentées par des symboles, la littérature se réduirait peut-être à cet « almanach dit des Bergers, où les choses sont représentées par des signes, par des images, des gravures en rouge, en noir ou en bleu », « destiné à ceux qui ne savent pas lire », et qui n'est qu'« une feuille pliée soixante-quatre fois » (p. 468). La prose romanesque se déploie dans la tentative de faire coïncider le mot et la chose – alors qu'un usage perverti du discours, comme les phraséologies politique ou journalistique, travaille à une plus grande déconnexion entre langue et réalité, amusant ses destinataires, électeurs ou abonnés, avec des mots-joujoux, tel celui de « progrès », « réchampirage du mot *libéralisme*¹⁹ ».

En expliquant les termes obscurs, le roman balzacien fait preuve de pédagogie : l'insertion d'une glose crée l'image d'un auteur à la fois savant et soucieux de la bonne réception de son discours. L'absence d'explication renvoie à un choix poétique opposé : Gautier, dans ses récits égyptiens, utilise des termes techniques ou étrangers sans les expliciter, privilégiant chez le lecteur le sentiment d'opacité²⁰. Reste qu'en glosant les sociolectes ou termes techniques, le roman balzacien est amené à effectuer un autre choix.

Les procédés de la glose

Par quels moyens insérer la glose dans la prose romanesque ? Cette question n'a cessé d'agiter la littérature romanesque du XIX^e siècle. Des options très différentes se dessinent. Les solutions privilégiées par Balzac ne sont ni

18. Voir J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Larousse, 1995.

19. Balzac, *Le Député d'Arcis*; *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VIII, 1977, p. 736.

20. « Le texte se construit alors comme illisible, ne comportant au voisinage de ses points stratégiques – le nom propre, le terme technique, etc. – aucune paraphrase interne, aucun appareil métalinguistique, aucune procédure de désambiguïsation » (Ph. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977, p. 282).

celles de Sue ou de Hugo, ni celles de Flaubert et de Zola. Les diverses poétiques romanesques de ces auteurs engendrent des pratiques très différentes de la glose.

L'insertion de la glose est véritablement problématique pour les romanciers de la seconde moitié du siècle, tels Flaubert et Zola, qui prônent l'effacement de l'instance de narration, voire l'impersonnalité, alors même qu'ils ont tendance à employer les mots techniques par souci du détail vrai : dans le cadre de cette poétique, les explications lexicologiques ne peuvent être prises en charge par le discours du narrateur, et le métalangage à proprement parler (« mot », « signifier », etc.) est proscrit en dehors des dialogues. Deux solutions sont alors possibles, comme l'ont montré les travaux de Philippe Hamon.

La première solution consiste en une description désambiguïsante, qui ne procède pas à une définition des termes, mais permet de les rendre plus explicites grâce au contexte dans lequel ils s'insèrent. Balzac en use au tout début d'*Illusions perdues*, à propos des ustensiles de l'imprimerie de Séchard : « il montra les fortes jumelles en bois de chêne frotté par son apprenti. « Est-ce là un amour de presse? », dit-il. Le vieil Ours abaissa la frisquette sur le tympan, le tympan sur le marbre [défini p. 61] qu'il fit rouler sur la presse; il tira le barreau, déroula la corde pour ramener le marbre, releva tympan et frisquette [...] » (p. 68). Les gestes de l'ouvrier donnent une idée des outils qu'il emploie. Zola utilise abondamment ce procédé qui, sans faire intervenir de termes métalinguistiques, rend le texte plus lisible. Cependant, il n'est pas toujours aisé d'insérer une description désambiguïsante, comme en témoigne la correspondance entre Flaubert et Sand. Flaubert demande le nom d'un insecte lacustre à sa destinataire, qui propose le mot d'« alcyons ». Voici la réaction de Flaubert :

[...] vous m'envoyez pour remplacer le mot « libellules » celui d'« alcyons ». Georges Pouchet m'a indiqué celui de *gerre* des lacs (genre *gerris*). Eh bien ! ni l'un ni l'autre ne me convient parce qu'ils ne font pas *tout de suite* image pour le lecteur ignorant. Il faudrait donc décrire ladite bestiole ? mais ça ralentirait le mouvement ! ça emplirait tout le paysage ! Je mettrai « des insectes à grandes pattes » ou de « longs insectes », ce sera clair et court²¹.

Puisqu'un discours explicatif du narrateur n'est pas envisageable dans la poétique flaubertienne, le nom inconnu de l'insecte nécessiterait une

21. Lettre à George Sand, 5 juin 1868 ; Gustave Flaubert-George Sand, *Correspondance*, éd. Alphonse Jacobs, Flammarion, 1981, p. 183.

description désambiguïsante qui allongerait trop le texte. D'où le choix de la périphrase approximative, plus lisible, au détriment du terme technique.

Deuxième solution, insérer la glose dans les dialogues : un personnage explique à un autre le sens d'un mot. Ce n'est pas le modèle privilégié par le texte balzacien. Dans *Illusions perdues*, cependant, à deux reprises, une longue glose est attribuée à un personnage. Le personnage de Lucien, néophyte qu'il convient d'initier au vocabulaire du monde journalistique, se révèle bien pratique pour insérer des explications lexicologiques. C'est au cours d'un dialogue qu'une explication est délivrée sur le mot « canard » (p. 350). Vernou parle des « grands journaux constitutionnels qui ont leurs cartons aux curés pleins de canards ». « De canards ? dit Lucien ». Le terme n'est manifestement pas pris dans son sens usuel. Suit une longue explication d'Hector Merlin, si précise qu'elle en remontre même à Vernou : « Je ne savais pas cela, dit Vernou. Quels sont les deux canards ? » La relance de Vernou diminue l'effet de tirade, et rend naturelle l'insertion de la glose. L'explication du mot « chantage » repose sur le même principe. Ce terme est prononcé par Lousteau : « j'ai fait un peu de chantage », ce qui déclenche une question de Lucien, « à qui ce mot était inconnu » : « Qu'est-ce que le chantage ? » (p. 409). Une longue glose de Lousteau explique ce terme aujourd'hui bien connu, mais alors absent du *Dictionnaire de l'Académie*. Si ce procédé d'insertion de la glose est peu privilégié par le roman balzacien, c'est qu'il ne correspond pas à une poétique où c'est le narrateur, clairement exprimé, qui joue le rôle de garant de l'énoncé. En raison de leur inscription dans la fiction et dans un sociolecte particulier, les personnages ne sont pas forcément à même de délivrer une explication lexicologique claire. Inversement, le narrateur n'a pas de sociolecte, son omniscience ainsi que sa maîtrise du verbe lui permettent de procéder à n'importe quelle glose. Les personnages de journalistes possèdent néanmoins une réelle facilité à discourir, ce qui explique qu'ils prennent ici en charge l'explication de leur propre argot.

Dans le roman balzacien, la prise en charge de la glose par le narrateur rend possible l'utilisation de toute une palette de procédés, du plus discret au plus ostentatoire, mais dont les effets ne sont pas similaires.

La plupart du temps, c'est par le biais d'une simple structure appositive, construite sur le participe passé « appelé », que les termes sont expliqués : « une société de jeunes gens riches ou pauvres, tous désœuvrés, appelés *viveurs* » (p. 399) ; « un de ces maniaques appelés *collectionneurs* » (p. 361) ; « un tapis oblong appelé *devant de cheminée* » (p. 254). On trouve aussi le

participe « dit » : « le maître, autrement dit le Naïf » (p. 62) ; « d'où le papier dit Grand-Aigle » (p. 149). Figurent également des relatives adjectives : « ces quelques lignes qui prirent depuis le nom de *réclames* » (p. 362), « cette opération, qu'elle appelait une *lessive* » (p. 419). Dans tous ces cas, le terme argotique ou technique intervient après sa définition : il fait l'effet d'être ajouté par souci du détail vrai, et renvoie à une ambition mimétique²². L'effet est tout autre quand le terme argotique précède la glose, car le lecteur attend une résolution de l'interrogation suscitée par l'italique.

C'est le cas lors des parenthèses, procédé qui isole la glose au sein de la narration. L'explication lexicologique intervient entre les crochets qui suivent le terme problématique : « une *lévite* (le nom méridional d'une redingote) » (p. 475) ; « par une imitation du *papier bombycien* (tel fut le nom du papier de coton en Orient) » (p. 149). Les parenthèses lexicologiques sont cependant assez rares dans *Illusions perdues*. C'est dans *Splendeurs et misères des courtisanes* que Balzac développe ce procédé afin de traduire les mots de l'argot des voleurs, notamment dans la fameuse scène du préau²³. Il arrive, bien plus rarement, que la parenthèse contienne le terme technique, et non la glose explicative : « un carré d'étoffe (le blanchet) entre la platine de la presse et le papier qui reçoit l'impression » (p. 467). L'effet est alors similaire à celui produit par les structures appositives.

Des gloses plus longues – alors que la parenthèse est limitée en longueur – peuvent être insérées par le biais d'un discours qui se déploie en dehors du récit. C'est le cas pour le mot « combinaison » : « Ceci dit en face de la geôle était ce que les Italiens appellent une *combinaison*. Chez eux, ce mot exprime l'acte indéfinissable où se rencontre un peu de perfidie mêlée au droit, l'à-propos d'une fraude permise, une fourberie quasi légitime et bien dressée ; selon eux, la Saint-Barthélémy est une combinaison politique » (p. 605).

22. On trouve également des relatives prédicatives : « ce qu'on nomme *perdue* » (p. 163), « ce qu'on appelle à la Bourse des *marrons* » (p. 486), « Voilà ce qui s'appelle en argot de Palais mettre le feu dans les affaires d'un homme » (p. 511). Le sens du mot se déduit généralement de ce qui se précède. Parfois, une apposition apporte une glose qui élucide plus précisément le terme : « quand ils dinaient à ce qui se nomme un *restaurant*, espèce de restaurant champêtre qui tient le milieu entre le *bouchon* des provinces et la *guinguette* de Paris » (p. 163).

23. Dans *Illusions perdues* figure néanmoins un cas de parenthèse intéressant : « en *Banque* (saisissez-vous bien le sens de cette expression ?) » (p. 492). Il est dit peu avant que les effets de David ont quitté le domaine de l'imprimerie pour passer « dans la catégorie des affaires de Banque » (*ibid.*). La parenthèse interpelle le lecteur pour l'inviter à la réflexion, mais n'apporte pas de définition précise. Par la suite, l'expression est réemployée à deux reprises dans le discours du narrateur (p. 494).

Après une relative qui, dans d'autres cas, constitue le seul développement métalinguistique apporté au terme obscur, c'est une phrase discursive ne dépendant pas de la narration qui prend en charge l'explication lexicologique. L'effet de rupture du récit est plus grand encore lors de la glose consacrée au mot « copie » (p. 306). Lousteau dit à Lucien : « Finot vient de m'envoyer un exprès me dire que le journal est sans *copie*, un tour que lui joue un de nos rédacteurs [...] ». Or l'échange se poursuit sur deux répliques, et c'est seulement lorsque Lousteau réutilise ce terme que le narrateur interrompt brusquement le dialogue pour l'expliquer : « On nomme, en argot typographique, copie, le manuscrit à composer, sans doute parce que les auteurs sont censés n'envoyer que la copie de leur œuvre. Peut-être aussi est-ce une ironique traduction du mot latin *copia* (abondance), car la copie manque toujours!... » Cette intervention tardive est certes surprenante, même si lors de la première occurrence du terme l'italique attirait l'attention du lecteur²⁴. Au regard d'une poétique romanesque fondée sur l'exigence du récit pur et de l'impersonnalité, ce type d'intervention du narrateur peut paraître pour le moins intempestif, voire maladroit. Mais disqualifier ces gloses, c'est méconnaître le fonctionnement même du texte balzacien, dont le réalisme repose sur l'énonciation narrative, qui accrédite les événements de la fiction et authentifie le discours du savoir.

Le dernier procédé qui peut servir à introduire une glose est la note. Dans *Les Mystères de Paris* et *Les Misérables*, Hugo et Sue l'utilisent abondamment pour traduire les termes d'argot. Flaubert et Zola y ont rêvé, sans pouvoir y recourir, au vu de leur poétique : « si l'indication des sources, dans un roman, était chose usitée, je criblerais volontiers de renvois le bas des pages²⁵ », dit Zola. En rédigeant *Salammbô*, Flaubert remarque : « Pour être vrai il faudrait être obscur, parler charabia et bourrer le livre de notes²⁶. » Tout en refusant clairement que le roman se réduise à un récit pur (contrairement à ce que sera l'esthétique de Flaubert), puisque discours et métadiscours sont nécessaires à sa poétique, Balzac condamne une pratique qui à ses yeux brise l'illusion romanesque, car elle opère une distinction entre le texte (ce qui est lu par le lecteur) et le livre (ce qui est vu par le lecteur)²⁷. À cet

24. Fait significatif, cet italique qui ne figurait pas dans le Furne est ajouté dans le Furne corrigé.

25. Cité par Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines* n°160, Lille, 1975, p. 489.

26. Lettre aux Goncourt, 3 juillet 1860 ; Gustave Flaubert-les Goncourt, *Correspondance*, éd. Pierre-Jean Dufief, Flammarion, 1998, p. 62.

27. Voir A. Déruelle, « Refus balzacien de la note », dans *L'Espace de la note, La Licorne*, n°67, Presses universitaires de Rennes, 2003 (à paraître).

égard, la note n'est pas un procédé du narrateur, mais doit être réservée à des interventions de l'auteur. Ce rejet témoigne d'une véritable réflexion sur les enjeux de la glose dans la prose romanesque²⁸.

Chez Balzac, l'insertion de la glose dans la prose romanesque, loin d'être un simple défaut ou la preuve d'une écriture maladroite, témoigne donc de choix poétiques qui s'adosent à une certaine conception de la langue, et engagent une vision du roman comme caisse de résonance des discours du monde : « Balzac a porté à ses limites extrêmes l'étendue du vocabulaire du roman de mœurs », livrant à ses successeurs un instrument doté de « claviers nouveaux²⁹ ». Pourquoi écrire un *Voyage en Égypte* et s'intéresser au « langage des canards gravés sur les cailloux égyptiens appelés des obélisques » (p. 274), quand il y a tant à déchiffrer dans la France du XIX^e siècle, tant d'argots divers à traduire ? Comme le dit l'introduction au *Complément au Dictionnaire de l'Académie* de 1842 : « les idiomes spéciaux subsistent comme tels, en dehors de la langue générale, et pourtant que de richesses ils contiennent³⁰ » – tant pis pour les individus qui « se bornent à parler et à écrire la langue française dans toute sa pureté et sa précision, et plutôt dans sa rigueur classique que dans toute son étendue possible³¹ ». Ce *Complément*, trois ans après *Un grand homme de province à Paris*, explique ce qu'est un « canard », une « réclame », et apprend à ses lecteurs qu'une « blague » n'est pas uniquement un sachet à tabac. Un tel recensement des sociolectes n'est pas un simple étiquetage d'archives : il s'agit de « créer un moyen de communication entre [des] hommes de classes diverses³² ». À ce titre, la prose de Balzac a une portée plus révolutionnaire encore, puisqu'en intégrant les argots à sa prose romanesque, l'auteur d'*Illusions perdues* verse les mots de *l'autre* au sein (et non à côté, dans un « complément ») de la langue commune : ce faisant, il rend possible une appropriation des mots de tous par tous.

28. Rejet loué par Ch. Bruncau (*Histoire de la langue française des origines à nos jours*, F. Brunot éd., Armand-Colin, 1948, t. XII, p. 407).

29. *Ibid.*, p. 384.

30. L. Barré, « Introduction », *Complément au Dictionnaire de l'Académie* (1842), p. V.

31. *Ibid.*, p. IX.

32. *Ibid.*, p. XXVII.

L'illusion retrouvée *Illusions perdues*, un roman métaphysique

Sans l'illusion, où irions-nous? [...]
L'illusion est une foi démesurée!

Les Employés, chap. VII.

Il y a plusieurs manières de lire *Illusions perdues*: comme un roman d'apprentissage, comme un roman d'éducation, délivrant au lecteur, par la peinture des échecs répétés de son jeune protagoniste, des leçons de vie¹, comme le roman d'un ambitieux, comme l'histoire d'une déchéance²... Lectures non exclusives les unes des autres qui ont toutes en commun de partir de la courbe descendante que suit la trajectoire de son personnage principal, Lucien de Rubempré.

On peut également les lire, à s'en tenir au titre, comme un roman des illusions ou plutôt de *l'illusion*. Dans *Illusions perdues*, immense est l'empire des illusions. Nul n'y échappe³. Pas Mme de Bargeton, idéalisant le jeune poète qu'elle a rencontré, pas le jeune Lousteau, pas non plus David et Ève, pourtant davantage ancrés dans le réel⁴. Signalons d'ailleurs que sept des dix-

1. Sur la volonté balzacienne de désigner aux jeunes gens les dangers qui les guettent et sur le lien entre entreprise littéraire et destruction des illusions on lira Arlette Michel, soulignant l'appartenance de Balzac à l'« école du désenchantement » (Arlette Michel, « À propos de poétique balzacienne: réalisme et illusions perdues », dans *L'Année balzacienne 1980*, p. 77 et p. 96). On se reportera également avec profit au petit ouvrage de Christelle Couleau (*Premières leçons sur « Illusions perdues », un roman d'apprentissage*, PUF, coll. Major bac, 1996, p. 102).

2. José-Luis Diaz a judicieusement distingué et analysé ces trois aspects du roman (« *Illusions perdues* » d'Honoré de Balzac, Gallimard, coll. Foliothèque, p. 12, 14 et surtout 38).

3. Sauf sans doute les « adversaires » de David dans la troisième partie, et en particulier Petit-Claud, qui, à la différence de Lucien, ne se laisse « jamais prendre aux amorces du présent ni aux leurres d'aucun attachement » (*Illusions perdues*, Flammarion, coll. GF, 1990, p. 567; toutes les références à ce roman, désormais dans le corps du texte, renvoient à cette édition).

4. Voir p. 99, p. 182, ou p. 538 où il est question des « illusions d'Ève sur son frère ».

sept occurrences du terme ne concernent pas Lucien⁵. Il n'en reste pas moins que c'est la représentation du regard de Lucien et de sa trajectoire qui, selon nous, permet à Balzac de proposer, dans *Illusions perdues*, une véritable pensée de l'illusion.

Qu'est-ce qu'une illusion? En quoi le rapport des hommes aux illusions peut-il être la source d'un romanesque spécifique? Nous voudrions interroger *Illusions perdues* à partir de ces questions, en partant de l'hypothèse que le roman, jusque dans son organisation narrative, explore cet aspect de l'existence humaine qu'est l'illusion, en la nouant à la question de l'enchantement, selon une perspective plus « métaphysique » qu'axiologique.

Illusion de l'homme, illusion dans le monde

Le premier temps du roman semble certes être celui de l'illusion, des illusions⁶. Le jugement porté par le personnage sur la réalité confond ce qui est et ce qu'il voudrait être⁷, l'objectif et le subjectif. Le discours auctorial renvoie⁸ d'ailleurs la prolifération des illusions aux caractéristiques du sujet⁹: le *jeune* Lucien (p. 118¹⁰) est un provincial et un poète amateur. D'un côté, une construction imaginaire de la capitale¹¹. De l'autre, illusion plus durable encore, une conception du monde de la littérature comme d'une sorte de monde idéal, qui doit permettre à Lucien d'obtenir la gloire¹². Compensation

5. La préface du premier chapitre du roman avait d'ailleurs explicitement formulé cette extension de la représentation de l'illusion: « Il a pensé surtout aux plus fatales illusions de cette époque [...]. Le tableau s'est donc étendu. » (p. 49)

6. Illusion sur soi (voir p. 76 entre autres); illusion sur l'être aimé également (voir p. 120).

7. L'idéalisation de l'être aimé en est une des conséquences directes. Le poids de l'illusion est alors tel que la rencontre avec le réel, par principe, ne peut pas décevoir. L'exaltation qui saisit Lucien face à une Mme Bargeton, en tout conforme à la vision qu'il en avait construite, a finalement peu à voir avec le désarroi, caractéristique du roman d'apprentissage, du jeune Marcel proustien, constatant que la duchesse de Guermantes n'est pas à la hauteur de son nom.

8. La représentation du phénomène ne se sépare pas, dans le geste même de son exposition, de la mise en évidence de ses causes.

9. D'autres causes sont signalées, comme les illusions du père (p. 76) et le rôle des proches (p. 144 et surtout 159).

10. Voir également p. 101, 160, 185 et 280.

11. Voir également p. 280. Telle était d'ailleurs l'illusion première que Balzac cherchait à dénoncer en écrivant *Illusions perdues* (Préface de la première édition (1837), p. 48). La situation de Lucien n'a d'ailleurs rien d'exceptionnel (voir les discours de Lousteau, p. 222 et de d'Arthez, p. 233).

12. « Ton frère a péché par l'imagination [...] et Lucien, en sa qualité de poète, n'a pas cru à l'expérience de cinq siècles » (p. 483) explique David à Ève.

subjective à un réel insupportable, ou inclinaison antérieure à la confrontation au réel, l'illusion implique donc « le recours à l'imagination pour interpréter le réel, elle apparaît comme la marge d'erreur suscitée par l'imagination quand celle-ci vient à suppléer l'expérience critique des réalités¹³ ». Cette *illusion de l'homme* est une représentation qui fait écran à une juste appréhension du réel.

Plusieurs scènes de la première partie d'*Illusions perdues* en exposent le fonctionnement. Le narrateur recourt alors à un « psycho-récit à dissonance marquée¹⁴ » afin de souligner le décalage entre son personnage et le monde extérieur. Lucien accueille ainsi d'abord avec désappointement l'annonce que lui fait sa sœur de son mariage prochain avec David : « il habitait un de ces rêves d'or où les jeunes gens, montés sur des *si*, franchissent toutes les barrières » (p. 153). À chaque fois le principe est le même¹⁵ : l'illusion apparaît comme une indifférence au *réel*, une incapacité ou un refus de voir le monde et comme une création d'un *autre monde*¹⁶. Elle définit, à ce titre, un rapport à la réalité plus qu'à la vérité.

En fait, l'être illusionné se voit là où il n'est pas, remplit le vide dans lequel il se meut. La « réflexion » balzacienne consiste ainsi à souligner, en chacun des épisodes de son récit, la coexistence du vide effectif et originel et de la plénitude rêvée et visée. Les multiples évocations des « espérances » des jeunes personnages (p. 182, 229, 302, 398, 463, 504...) contribuent à préciser le sens de ce mouvement illusoire. L'espérance, ce « sentiment qui fait entrevoir comme probable la réalisation de ce que l'on désire », relève certes du temps, mais en liaison directe avec l'illusion. De la même façon que l'illusion remplace le vide existant par une plénitude fantasmée, l'espérance donne un contenu factuel et positif à l'indétermination du futur. L'une comme l'autre font du *rien* un *tout*. Telle est la conscience des personnages qu'*Illusions perdues* représentent : conscience subjective qui dépasse le présent et ne se meut en fait que dans le vide.

13. Arlette Michel, art. cit., p. 86.

14. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, trad. Alain Bony, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1981, p. 42.

15. Voir également p. 82.

16. Là, dans cette « atmosphère pleine de mirages » (p. 159), des « anges » se bercent de « rêves d'or » (p. 153, v. également p. 81, 161 et 209), et se placent sur un « piédestal imaginaire » (p. 159). Balzac use ainsi dans la première partie du roman d'un vocabulaire « poétique », « romantique », marquant tantôt la distance, tantôt la conformité avec le regard que les personnages portent sur eux.

Ces illusions sont cependant aussi et surtout évoquées dans le moment de leur dissipation¹⁷ : c'est le deuxième temps du roman en apparence. En témoignerait d'ailleurs le fait que le terme « illusions » est essentiellement utilisé dans les deuxième et troisième parties, lorsque Lucien, Mme de Bargeton ou Ève, précisément, renoncent à certaines illusions¹⁸. En exposant le *processus* de la désillusion, le secret de son « comment ? », le texte balzacien raconte, notamment dans la deuxième partie du roman, ce qu'il advient de *l'illusion dans le monde*¹⁹. Au premier abord, le changement de lieu du sujet et de l'objet de l'illusion doit permettre l'accès du personnage à un réel débarassé de l'écran de l'illusion. Perdre des illusions consisterait donc à *nommer* autrement le réel, ou plutôt à mettre sa parole du côté du réel²⁰, selon un mouvement de réajustement, de déflation, de *réduction* dont l'outil récurrent est le présentatif *voilà*²¹.

Le passage de l'illusion à la désillusion a cependant ceci de paradoxal qu'il ne se fait pas au rythme d'une lente progression qui permettrait la substitution des idées justes aux idées fausses²². Les pertes des illusions de Lucien et de tous les personnages semblent se succéder les unes aux autres en un enchaînement irrémédiable. Pensons à la lettre-bilan de Lucien à sa sœur : « Oh ! Paris ! [...] j'y ai déjà perdu bien des illusions, et je vais en perdre encore d'autres » (p. 512-513). Mais plus frappante encore, notamment dans

17. Sur ce point voir Christèle Couleau, *op. cit.*, p. 78 et Jacques Neefs, « *Illusions perdues*: représentations de l'acte romanesque » dans *Le Roman de Balzac. Recherches critiques, méthodes, lectures*, études réunies par Roland Le Huenen et Paul Perron, Didier, 1980, p. 119.

18. Dans toutes les évocations de son roman, Balzac insiste sur l'importance du processus, notamment dans la deuxième partie (*Un grand homme de province à Paris*, « Préface de la première édition » (1839), p. 50) ; voir également la page du titre de *Illusions perdues* (dans *La Comédie humaine*, t. V, p. 1121).

19. Jacques Neefs (art. cit., p. 119-121) a parfaitement montré que les conditions de la perte des illusions sont doubles : d'une part le passage par Paris (p. 512-513), d'autre part l'accès aux « mécanisme[s] » (p. 263) de la production des illusions, à leur envers, nommé également coulisses ou « cuisine » (p. 291). Voir également p. 228, 257, 263, 264, 359, 379 ; Christelle Couleau parle très justement à ce sujet d'« une stratification presque géologique du réel » (*op. cit.*, p. 94).

20. Comme le fait notamment Lousteau dénonçant la problématique persistance des illusions (p. 296, 331, 354).

21. Voir les exclamations de Lucien (p. 142, 306, 373), de Lousteau (p. 263, 381), de Châtelet (p. 214) ou de Chrestien (p. 250). Le *voilà*, marque de la rencontre avec le réel, tombe comme un couperet, à la conclusion de tout discours, n'épargnant rien ni personne.

22. Le roman ne correspond tout à fait ni à la forme positive du roman d'apprentissage, ni à sa forme négative, qui raconte l'histoire d'un personnage effectuant toujours les mauvais choix et s'enfonçant dans le mal ou l'ignorance.

le passage de la première à la deuxième partie, est la vitesse avec laquelle les illusions se brisent. Le changement est brutal qui conduit Mme de Bargeton à abandonner Lucien, le poète qu'elle adorait, lequel se détourne d'elle tout aussi rapidement : les deux personnages sont follement amoureux (p. 184) ; à peine trente pages plus loin, les deux personnages se renient l'un l'autre (p. 210). Manière de souligner la fragilité de la cause de l'illusion : la disposition subjective qui l'a fait naître n'est qu'affaire de localisation. Dans le récit balzacien, le devenir-autre toujours possible du sujet²³ relativise tout à la fois l'illusion et sa perte. Pas de progressivité dans le changement de statut des personnages et leur « dessillement » : l'être illusionné et qui illusionnait passe du *tout au rien*, ou fait du tout un rien : « Être quelque chose dans son pays et n'être rien à Paris, sont deux états qui veulent des transitions ; et ceux qui passent trop brusquement de l'un à l'autre tombent dans une espèce d'anéantissement » (p. 192). Aux yeux de Mme de Bargeton, à la fin de la soirée à l'Opéra, « Lucien ne fut plus rien » (p. 204). La manière dont Mme de Bargeton considère Lucien au final est sans équivoque : elle désire « en effacer tout » (p. 208). Non pas l'acquisition progressive d'un savoir sur le monde, mais un mouvement presque nihiliste de déprise de soi et de ses représentations : tel est ici le contenu du romanesque balzacien²⁴.

Aussi l'insistance sur la perte des illusions en tant que telle, davantage que sur l'acquisition d'un savoir qui lui serait coextensif, donne-t-elle un caractère *mortifère* au mouvement de désillusionnement. La perte des illusions n'ouvre pas un espace de parole ou de savoir, n'est pas féconde mais au contraire, « assèche » la parole, réduit son émission. De manière symptomatique, la conséquence de la lettre de d'Arthez à Ève, qui abandonne à sa lecture ses dernières illusions sur son frère, est le tarissement de son sein. La désillusion est associée à plusieurs reprises à la mort et au froid, qui s'opposent aux images de chaleur et de feu accompagnant l'évocation des illusions.

23. Devenir lié à un pouvoir de déplacement et de métamorphose qui va bien au-delà du simple vieillissement du personnage. Narrateur et personnages insistent d'ailleurs sur la manière dont régulièrement Lucien se métamorphose (voir par exemple p. 107, 163, 166, 381-382, 389).

24. Soulignons que cette succession de pertes n'est cependant que rarement vécue par Lucien comme un drame. Les blessures de la désillusion ne laissent pas de trace. Aussi pourrait-on distinguer le « désillusionnement » de Lucien du « désenchantement » (p. 223) de Lousteau (voir également p. 263). Si le second, tel Lorenzaccio, apparaît altéré par la perte de ses illusions et le renoncement à ses idéaux, le premier ne semble pas affecté par la substitution dans son esprit de la vision réelle à la vision rêvée (p. 142 et 227). Le roman de Lucien n'est pas complètement un roman du désenchantement, pas plus qu'un roman de formation. Sur une autre approche de l'opposition désenchantement/désillusion, voir Arlette Michel, art. cit., p. 82.

Le narrateur avait prévenu : pour « dissiper » les illusions « il faut plus d'une leçon amère et froide » (p. 159). Le discours désespéré et éclairant de Lousteau « tomba comme une avalanche de neige dans le cœur de Lucien et y mit un froid glacial. » (p. 268) ²⁵. Chaque destruction d'une illusion ramène le monde et le personnage au néant. Pensons au regard que Mme d'Espard jette à Lucien, lorsque celui-ci, par une remarque maladroite, s'aliène l'aristocrate hautaine : ce regard « le replongea dans le néant » (p. 393). Au moment où Lucien perd ses illusions quant à ses possibilités de réussir et voit « sa position sous son vrai jour » (p. 401), il devient « nul » (*ibid.*) ²⁶. Sur ce versant de la désillusion, Balzac annonce Proust qui, selon Deleuze, « ne conçoit pas du tout le changement comme une durée bergsonnienne, mais comme une défection, comme une course au tombeau²⁷ ». Significativement, Ève, en perdant toutes ses illusions sur son frère, ne l'aime plus que comme « le corps d'un être qui n'est plus » (p. 539). La perte des illusions se trouve ici explicitement lié au travail de la mort.

C'est sur ce mode que se dissipe l'illusion, dans un jeu cruel, moins entre le faux et le vrai qu'entre le tout et le rien, la présence et l'absence, la vie et la mort. Jeu ininterrompu qu'explique la spécificité de l'illusion, telle que la pense parfois Balzac.

L'illusion perdue

La perte des illusions n'est ainsi pas présentée, dans le roman qui nous occupe, comme le moyen d'une meilleure compréhension du monde et d'un progrès de la connaissance, selon le schéma du roman d'apprentissage qui veut que perdre des illusions permettrait de ne plus y succomber aussi facilement. Plusieurs éléments vont, dans *Illusions perdues*, à l'encontre de ce schéma narratif, qui est aussi une pensée du monde.

C'est d'abord que toute illusion apparaît liée à *une* partie du réel, à une de ses sphères, pour employer un vocabulaire plus balzacien. Éclairé sur le

25. L'abbé Herrera place d'ailleurs le processus d'acquisition de l'expérience tout entier sous le signe de la négativité : « Aussi passe-t-on une bonne partie de sa vie à sarcler ce que l'on a laissé pousser dans son cœur pendant son adolescence » (p. 591-592).

26. Dans un discours narratorial consacré au suicide, il est souligné qu'il est envisagé au moment « où la réalité de la vie est en désaccord avec ses espérances » (p. 582), c'est-à-dire au moment de l'abandon des illusions.

27. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, coll. Perspectives critiques, p. 27.

monde du journalisme, Lucien ne se laisse pas moins prendre au piège des flatteries de la noble Mme d'Espard : « Lucien ne savait plus que penser. Initié aux trahisons et aux perfidies du journalisme, il ignorait celles du monde » (p. 390) ²⁸. Les domaines sont étanches : perdre ses illusions dans l'un n'empêche pas d'être de nouveau « sujet » à l'illusion dans d'autres, d'où le caractère discontinu de la trajectoire de l'être désillusionné ²⁹.

À l'Opéra, lorsque Lucien croit accéder au réel et « voit » la vraie Mme de Bargeton, le jeune homme échange en fait une illusion contre une autre, puisqu'en un instant il remplace Mme de Bargeton par Mme d'Espard (p. 209). En fait, tout « désenchantement », même à Paris³⁰, est suivi par l'acquisition d'une nouvelle illusion. Si Rubempré perd ses illusions sur le talent et le monde littéraire, il succombe par la suite rapidement au piège de Mme d'Espard qui lui laisse entendre que lui, pourtant fils d'un apothicaire, pourrait devenir un noble aux yeux du monde. Plus explicitement encore, les retrouvailles de Lucien et Mme de Bargeton, quasiment symétriques à leur rupture, conduisent les personnages à retrouver leurs illusions tout aussi rapidement qu'ils les avaient perdues : « En un moment, Lucien et Louise avaient repris leurs illusions sur eux-mêmes » (p. 397). Comme les personnages, l'illusion est *reparaissante* chez Balzac. Retrouvant Louise à Angoulême, Lucien succombe pour la troisième fois (p. 573)³¹.

Avant qu'un coup du sort ne semble le vouer à la mort, Lucien affirme d'ailleurs à plusieurs reprises que toutes ses illusions n'ont pas disparu. Prêt à lutter encore, désireux de briller à Paris, il conclut sa lettre à Lousteau positivement : « Comme je ne renonce à rien de mes espérances, je te revaudrai

28. De la même façon, Lucien, longuement averti par Lousteau de ce qu'est le monde littéraire, s'empresse de succomber au charme du théâtre (p. 291).

29. Le narrateur semble même parfois faire porter le soupçon sur le moment de la désillusion, sur le dessillement éclairant. Ainsi de la scène au cours de laquelle Lucien voit, ou plutôt croit voir, la vraie Mme de Bargeton. En fait, le jeune homme substitue une image à une autre, sans se rendre compte qu'Anaïs est en définitive une authentique aristocrate (p. 200-201) : juger négativement Mme de Bargeton est ainsi moins le signe d'une lucidité conquise que d'une volonté d'adopter le regard des Parisiens pour gagner en importance – c'est aussi le sens que l'on peut donner à l'apposition : il voit la « femme réelle, la femme que les gens de Paris voyaient » (p. 200).

30. En dépit des affirmations du personnage : « [...] comme Paris vous change les idées » (p. 575).

31. De la même façon, Ève, qui a tant de mal à « renoncer [à ses] illusions » sur son frère (p. 480 et 604), accompagne ce renoncement de la valorisation symétrique de David (p. 485 et 497). En fait, disant adieu à des illusions, elle « accueille » dans le même temps des espérances nouvelles (« Elle eut de l'espoir enfin », p. 578).

cela » (p. 559). Dans la société d'Angoulême, il apparaît plus empli d'illusions sur lui-même que jamais (p. 570)³². Aussi y a-t-il quelque ironie à voir évoquées, à l'orée (p. 109) et à la fin (p. 543) du roman, les espérances ou illusions définitivement « perdues » de Lucien (p. 109). En fait, dans *Illusions perdues*, rien ne se perd, tout se transforme.

Ce n'est pas non plus que soit racontée, comme dans le roman de l'apprentissage exemplaire négatif, l'histoire des erreurs récurrentes d'un personnage³³. L'histoire de Lucien est celle d'une persistance dans l'illusion, non dans l'erreur. Le personnage dans l'erreur se trompe (domaine du jugement), celui dans l'illusion est trompé (domaine du sentiment). La correction d'une erreur est simple affaire de compétence puisqu'une manière de juger se prête à la vérification objective, quand, en raison du fort investissement subjectif qu'elle implique, l'illusion apparaît difficile à dissiper³⁴. « Est illusion le leurre qui subsiste, même quand on sait que l'objet supposé n'existe pas³⁵. » L'illusion, naturelle et immédiate, ne peut donc être immédiatement dissipée, par l'expérience et le raisonnement. D'où l'éternel retour de l'illusion ici raconté. Le personnage illusionné a beau savoir qu'il est dans l'erreur, son illusion persiste ou ne demande qu'à renaître de nouveau³⁶.

Plus fondamentalement, l'organisation narrative d'*Illusions perdues* conduit à penser l'illusion comme relevant de l'ordre du désir. Si Lucien, après avoir constaté la réalité du journalisme, prétend encore s'en servir pour faire le bien ou pour contribuer à sa propre gloire (p. 250), c'est la marque d'un désir

32. Et c'est précisément en s'appuyant « sur les « espérances » de Lucien et de David que Cerizer les piège. Symptomatiquement, Lucien est appelé « enfant » jusqu'au bout du roman – par le narrateur (p. 426, 445 par exemple), par sa sœur (p. 561) ou Herrera (p. 589) – comme s'il ne vieillissait pas et demeurerait ancré dans l'illusion.

33. Sur ce point voir Susan Suleiman. « La structure d'apprentissage: *Bildungsroman* et roman à thèse », *Poétique*, n°37, 1979, p. 38. En ce sens, un roman d'apprentissage n'est rien d'autre que le récit de corrections successives d'erreurs par l'expérience ou l'exercice de la raison.

34. Certes, Lucien ou d'autres personnages commettent des erreurs dans *Illusions perdues*: à cause de son ignorance des règles du jeu social, par exemple, Lucien a le tort de ne pas laisser entendre à Mme de Bargeton, de nouveau conquise, qu'il n'est pas vraiment heureux sans elle (p. 397-398). Mais si avoir des illusions peut être la cause des erreurs commises, les unes et les autres ne s'identifient pas.

35. Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798), Vrin, 1964, p. 34.

36. Dialectique qu'une réflexion nietzschéenne résume bien : « Comment l'instinct se manifeste-t-il dans la forme de l'esprit conscient? Par des illusions. Même la connaissance de leur nature ne détruit pas leur efficacité. Mais cette connaissance amène un état douloureux [...] » (Friedrich Nietzsche, « Fragments d'une étude projetée sur la tragédie et les esprits libres », *La Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Gallimard, coll. Folio essais, 1986, p. 244).

qui postule contre toute évidence sa propre réalisation. « Ce qui caractérise les illusions c'est d'être dérivé des désirs humains³⁷. » L'illusion, contrairement à l'erreur, souligne Freud, n'est donc pas nécessairement fausse ou en contradiction avec la réalité³⁸; elle *est*: « nous appelons illusion une croyance quand, dans la motivation de celle-ci la réalisation d'un désir est prévalente, et nous ne tenons pas compte, ce faisant, des rapports de cette croyance à la réalité, tout comme l'illusion elle-même renonce à être confirmée par le réel³⁹. » C'est le désir de Lucien⁴⁰, en partie indépendant de la réalité, qui, à intervalles réguliers, relance l'histoire d'*Illusions perdues*. En ce sens le roman de l'illusion qu'est aussi selon nous *Illusions perdues* raconte, pour adopter une terminologie psychanalytique, le triomphe du principe de plaisir sur le principe de réalité⁴¹. Le roman de Lucien s'achève en effet sur son désir renaissant de retourner à Paris pour y obtenir la gloire qu'il pense mériter (p. 598)⁴². L'illusion semble donc ici désigner une troisième possibilité de « faux », ne relevant ni de l'erreur (sens épistémologique du faux) ni du mensonge (sens moral du faux). Au fond, Lucien ne ment pas, et n'est pas, à proprement parler, victime des mensonges des autres (schéma possible d'un roman moral, voire moralisateur); il ne se contente pas de mal comprendre le monde, en raison de raisonnements ou d'un savoir insuffisants (schéma possible d'un roman de formation). Le jeune homme baigne dans les illusions, produites par son désir d'être autre, prenant perpétuellement une nouvelle forme (schéma de ce qu'on pourrait appeler un roman *métaphysique*).

D'où le caractère cyclique du roman pris dans son ensemble. À côté du temps tragique de l'accomplissement de la perte (les êtres, en perdant leurs illusions, courent vers le tombeau), ou du temps fécond du « développement

37. Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion* (1948), trad. Marie Bonaparte, PUF, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1971, p.44.

38. *Ibid.*, p. 44.

39. *Ibid.*, p. 45.

40. Désir de réussir, d'être reconnu. Plus tard son « unique désir » est de devenir noble (p. 428).

41. Tout roman de formation raconte à l'inverse la progressive victoire du principe de réalité sur le principe de plaisir. En ce sens, l'itinéraire de l'autre « héros » de *Illusions perdues*, David Séchard, correspond davantage à cette forme: le personnage, conscient du réel, finit par renoncer à ses rêves de gloire et de richesse.

42. Sans nous étendre sur cette dimension de l'œuvre, soulignons que le perpétuel élan de Lucien, sa volonté de repartir encore et toujours à l'assaut du monde sont le signe d'un refus de s'en tenir à son être présent. Au fond de ses illusions sans cesse renaissantes, un obscur désir de n'être plus soi. Vision de l'homme à distinguer tout à la fois de l'optimisme rationaliste du roman d'apprentissage goethéen et du réalisme critique et moraliste du roman de la désillusion tel que le définit Lukács.

continu du héros⁴³ » (les êtres tirent les leçons de leurs erreurs), le temps circulaire d'une reprise perpétuelle (les êtres survivent ou renaissent). Le déroulement et le contenu de la confrontation finale entre Lucien et Herrera, loin de n'être qu'un artificiel coup de théâtre destiné à sauver un personnage dont le *sens* du roman (comme on parle du sens de l'histoire) exigerait la mort, nous paraît ainsi manifester l'ajustement parfait entre une thématique, la mise en texte d'un concept (l'illusion) et l'esthétique balzacienne⁴⁴. Car s'il appartient à l'illusion de ne jamais tout à fait disparaître et de reparaître, quoi de mieux indiqué pour l'« incarner » qu'un personnage reparaissant et en perpétuel devenir comme Lucien ? À l'achèvement, à la clôture du roman de formation, il faudrait donc opposer l'ouverture du roman de l'illusion⁴⁵. La dernière scène dans laquelle figure Lucien est en ce sens une scène de transition, exemple par excellence du romanesque *décentré*⁴⁶ de Balzac. L'image de l'« anneau⁴⁷ » utilisée par le romancier laisse bien entrevoir ce caractère transitionnel d'une œuvre que le regard mélancolique de Herrera/Vautrin au domaine des Rastignac (p. 588) raccorde également au passé de *La Comédie humaine*. Le dialogue Herrera-Lucien, jusque dans son contenu, concentre donc l'originalité d'une structure tendue, écartelée entre deux ailleurs, un « a eu lieu » et un « à venir ». Certes, une partie de la vie de Lucien illusionné s'achève, une nouvelle illusion apparaît mais tout ceci passe par l'évocation du passé, que la parole d'Herrera redispense aux yeux de Lucien. Ainsi, par un saut qualitatif, un processus de sélection accéléré, le réel est tout à la fois jugé, repoussé et réinvesti dans une nouvelle illusion : c'est sur ce mode qu'avance *Illusions perdues*. Un bien étrange éternel retour en quelque sorte. Ce que dévoile en dernier lieu le réalisme balzacien est l'historicité particulière de l'illusion, qui donne au roman sa disposition spécifique.

43. Paul Ricœur, *Temps et récit*, 2, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1984, p. 223, note 1.

44. Cet épisode final nous semble marquer en fait à la fois un effet d'*interruption* (car l'intervention d'Herrera sauve Lucien de l'achèvement logique de son itinéraire : la mort), de *couronnement* (car le discours de Herrera dévoilant à Lucien le véritable visage de la société reprend, pour un ultime apprentissage, certains discours adressés précédemment à Lucien) mais aussi et surtout de *relance* (car Lucien, mort symboliquement sur la route d'Angoulême, renaît ici, prêt à repartir pour de nouvelles aventures) et de *reprise* (car est annoncé à la fin de la scène le retour à Paris de Lucien). Sur cette fin voir Jacques Neefs, art. cit., p. 127.

45. Sur ce point voir la judicieuse analyse de Jacques Neefs, *ibid.*, p. 127.

46. Voir *ibid.*, p. 128.

47. Terme employé par Balzac dans la « Préface aux *Scènes de la vie de province* » à propos d'*Illusions perdues*, alors non encore écrites (*La Comédie humaine*, t. III, p. 1521).

Entre vie et vide

On sait qu'*Illusions perdues* est l'histoire d'un personnage qui ne cesse de mourir pour mieux renaître. Le cheminement de Lucien et les choix qui s'offrent à lui sont fréquemment considérés à travers l'opposition vie-mort. Mais cette possibilité pour le personnage de passer de la mort à la vie est étroitement liée à la question de l'illusion. Au début du roman, c'est l'arrivée de David qui, en offrant un travail à Lucien, lui permet d'entretenir ses illusions et le sauve pour un temps (p. 77)⁴⁸. Une formule quelque peu emphatique et hyperbolique de Lucien, adressée à Mme de Bargeton, résume bien le principe signifiant autour duquel est organisé le roman : « grâce à vous, il ne me reste rien. Rien ! n'est-ce pas ce qui a servi à faire le monde ? » (p. 216). Le personnage, après chaque abandon d'une illusion, se retrouve sans rien. Mais, paradoxe de cette référence à la création *ex nihilo*, c'est à partir de ce rien qu'il peut devenir quelque chose⁴⁹. Si, à la fin de la deuxième partie, le désir de mourir s'empare de nouveau de Lucien (p. 440), la troisième partie du roman, bien loin d'être centrée autour de son basculement définitif du côté du désespoir et de la mort, raconte d'abord un retour à la vie, qu'explique le retour des illusions : après avoir cru mourir, il retrouve des forces (p. 458). Arrivé à Angoulême, en sentant l'odeur de sa province, il oublie toutes ses souffrances : la renaissance des illusions prend ici la forme d'un passage de la mort à la vie, presque indifférent au passage du temps. Qu'on pense également à la scène qui confronte Lucien à l'abbé Herrera⁵⁰. Le personnage renaissant renaît autre, Vautrin y insiste : « ce jeune homme [...] n'a plus rien de commun avec le poète qui vient de mourir » (p. 596 ; voir également p. 591-592). Au moment où tout est perdu, l'espoir renaît : *l'être est créé à partir de rien*, une fois encore, l'illusion étant le vecteur privilégié de cette transformation récurrente. On pourrait d'ailleurs entendre en ce sens la formule de Petit-Claud au sujet de

48. Le suicide et son évitement sont évoqués à plusieurs reprises dans le roman (p. 225, 271, 445, 455, 478).

49. Certes, l'opposition entre vie et mort, recoupant celle entre les illusions et les désillusions est parfois formulée en termes traditionnels. Lorsque Lucien semble se refuser à composer avec les contraintes économiques et sociales qui pèsent sur tout écrivain – « Plutôt mourir, dit-il. – Plutôt vivre, lui répondit Étienne. » (p. 297) –, le choix de la vie est associé à la confrontation à la réalité déplaisante, au renoncement aux rêves. Le discours – « la mort plutôt que ça » – en reste à une problématique morale.

50. Qu'on pourrait interpréter également en termes axiologiques – Herrera/Vautrin comme incarnation du Mal. Cependant, là encore le choix est d'abord entre la vie et la mort : « Lucien [...] sentit qu'il s'agissait en ce moment de vivre ou de mourir » (p. 598).

Lucien : « Ce n'est pas un poète ce garçon-là, c'est un roman continué » (p. 609). Un roman, c'est-à-dire un élan qui jamais ne se fige totalement, comme l'illusion renvoie à un désir qui ne s'éteint jamais tout à fait. Telle est bien la portée métaphysique⁵¹ du roman selon nous : poser à chaque étape du cheminement du personnage la question de l'illusion en l'articulant au rapport vie-mort.

Dans une scène emblématique, Lucien, après la fin du spectacle au théâtre, voit le visage d'une réalité complètement vidée de ses enchantements, le *réel* donc, au sens fort du terme : « À la féerie de la scène, au spectacle des loges pleines de jolies femmes, aux étourdissantes lumières, à la splendide magie des décorations et des costumes neufs succédaient le froid, l'horreur, l'obscurité, le vide. Ce fut hideux » (p. 308). Certes, du point de vue du personnage, le surgissement du réel ne suscite rien d'autre que la surprise. Mais à l'échelle du roman tout entier, cette scène, en faisant s'équivaloir réel et vide, confirme que le paradoxe d'*Illusions perdues*, dont la vocation édifiante a pourtant fréquemment été affirmée par Balzac, est de présenter la trajectoire d'un personnage pour qui la seule vie possible est dans les illusions. L'illusion est donc liée à une forme de volonté de vivre, non à la volonté de savoir. Plus explicitement encore, Lucien justifie sa volonté de mourir en indiquant qu'il ne veut pas se résigner et renoncer à ses illusions, comme le ferait un bon héros de roman d'apprentissage : « La résignation, mon ange, est un suicide quotidien, moi je n'ai de résignation que pour un jour, je vais en profiter aujourd'hui... » (p. 581). Le roman définit donc trois pôles : l'illusion vitale, la vie sans illusions – du côté du vide et du rien –, la mort elle-même. Un passage d'*Adieu* exprime pareillement cette étrange dialectique : « Pour lui, ce sommeil était une illusion ; le réveil devait être une mort, et la plus horrible de toutes les morts⁵². » L'illusion est certes du côté de l'oubli du réel (le sommeil), mais la perte des illusions ne conduit pas au réel mais à la mort. Le cheminement de Lucien, contrairement à celui de David, ne dévoile donc pas un *sens* mais un *paradoxe* : celui selon lequel l'illusion, cette puissance toujours en latence, est cela seul qui préserve de la mort, précisément parce qu'elle n'en diffère pas en profondeur, n'en est que le masque transitoire.

51. Que nous distinguerons de sa portée « philosophique », liée au mouvement de remontée aux causes, pour dissiper les illusions.

52. *Adieu*, *La Comédie humaine*, t. X, p. 1005.

L'illusion du monde

D'ailleurs, au mouvement, presque nihiliste, de dépouillement progressif de toute certitude, qui fait apparaître le rien là où il y avait quelque chose, se superpose, en pointillés, un mouvement d'« illusionnement », pourrait-on dire, par l'entrée dans un monde enchanté ou *réenchanté*. Si une illusion est aussi une « apparence dépourvue de réalité⁵³ », on constate que Lucien se meut de plus en plus, à mesure que le roman se déroule, dans un théâtre d'ombres, un univers d'illusions.

C'est le paradigme théâtral qu'il faut mobiliser ici, mais en déplaçant le contraste sur lequel il repose traditionnellement. Dans *Illusions perdues* sont parfois opposées la *scène*, espace de l'*illusion*, de la fausse apparence, et les *coulisses*, espace du dévoilement du fonctionnement *réel* des choses⁵⁴. Pourtant une scène-clé de la deuxième partie d'*Illusions perdues*, celle des désillusions, associe ou plutôt fait se succéder dans l'esprit de Lucien prise de conscience et fascination pour un spectacle, qui n'est qu'un « enchantement » illusoire. D'abord « Lousteau sortit laissant Lucien abasourdi [...] volant au-dessus du monde comme il est. [...] [A]près s'être promené dans les coulisses du théâtre, le poète apercevait l'envers des consciences, le jeu des rouages de la vie parisienne, le mécanisme de toute chose » (p. 303). Mais « [i]l demeura là pendant un temps inappréciable, peut-être cinq minutes. Ce fut une éternité ». Cette éternité, désignée hyperboliquement par le texte balzacien, correspond au moment du basculement d'un état à l'autre, d'une représentation à l'autre, selon un mouvement qu'évoque le discours du narrateur : « elles [les deux corruptions] dévoraient le poète accoudé dans le coin de la loge [...] d'autant plus accessible aux enchantements de cette vie mélangée d'éclairs et de nuages qu'elle brillait comme un feu d'artifice après la nuit profonde de sa vie travailleuse, obscure, monotone » (*ibid.*). Ce contraste entre la nuit et la lumière préfigure le contraste entre la volonté de mourir de Lucien, au crépuscule du roman, et son désir de vivre, au spectacle

53. « Fausse apparence que l'on attribuait au démon ou à la magie » dit aussi le Littré de 1852.

54. Voir Jacques Neefs, art. cit., p. 121. En faisant des coulisses de théâtre son lieu de prédilection (voir p. 360 par exemple), Lucien semble pouvoir échapper à la dialectique : production d'illusions (sur la scène du théâtre ou du monde)/abandon aux illusions (du côté des spectateurs) que ne cesse d'explorer, jusqu'au vertige, la partie parisienne du roman. Un passage de *La Maison du chat-qui-pelote* exposait explicitement et dans les mêmes termes cette opposition : « nous devons admettre les hommes de génie, en jouir comme d'un *spectacle*, mais vivre avec eux ! jamais. Fi donc ! c'est vouloir prendre plaisir à regarder les machines de l'Opéra, au lieu de rester dans une loge, à y savourer ses brillantes *illusions* » (*La Comédie humaine*, t. I, p. 88-89, c'est nous qui soulignons).

d'Herrera. Le montage textuel est donc étonnant : c'est au moment où le comble de la désillusion est atteint, que ses trois niveaux ont été parcourus, que Lucien succombe à un « enchantement » d'un autre type⁵⁵.

L'itinéraire du jeune homme est en fait scandé de confrontations à des illusions, qu'elles soient visuelles ou langagières (le « spectacle-illusion » ou le « discours-illusion »), qui font naître un sentiment d'enchantement.

Par un étrange renversement, les coulisses du théâtre elles-mêmes absorbent le regard et empêchent tout rapport lucide au réel : « Pour Lucien, ces deux heures passées au théâtre furent comme un rêve. Les coulisses, malgré leurs horreurs, avaient commencé l'œuvre de cette fascination. [...] Ce fut comme un narcotique pour Lucien, et Coralie acheva de le plonger dans une ivresse joyeuse » (p. 308). En fait, même le réel dénudé et hideux se transforme, au cours du roman, en un spectacle trompeur et enivrant. Tout n'est plus que « charme », « magie », « ivresse », griserie » selon un réseau sémantique décliné à intervalles réguliers⁵⁶. La perspective morale est donc ici abandonnée par le romancier pour inscrire dans son roman la nature d'un rapport au monde, qui qualifie aussi bien le spectacle que le spectateur. Dans ce monde, tout étonne Lucien, tout, surtout, le transporte dans un ailleurs dont la nature, finalement, importe peu : devant ce qu'il voit et ce qui lui arrive (il reçoit une importante somme d'argent), il « croyait à la Lampe merveilleuse, aux enchantements » (p. 364). À la fin du roman, celui qui promet à Lucien une revanche sur le réel s'avance d'ailleurs masqué. Émergeant de la nuit, dans un hors-lieu mystérieux qui donne à la rencontre une dimension romanesque, il est en un sens une « apparence dépourvue de réalité », qui permet le dépassement du réalisme désenchanté. C'est l'heure de l'illusion telle que l'évoque Balzac à l'ouverture d'une des premières nouvelles de *La Comédie humaine* : « À cette heure, l'illusion règne despotiquement : peut-être se lève-t-elle avec la nuit ? l'illusion n'est-elle pas pour la pensée une espèce de nuit que nous meublons de songes ? L'illusion déploie alors ses ailes, elle emporte l'âme dans le monde des fantaisies⁵⁷ [...] ».

55. De la même façon, juste après qu'il ait constaté qu'il est « difficile d'avoir des illusions sur quelque chose à Paris » (p. 381), Lucien est ébloui et « grisé » par le spectacle qui s'offre à lui chez Coralie (p. 381).

56. Ainsi, lors du premier grand bilan du cheminement de Lucien, la vérité du monde du journalisme est vécue en ce sens : « Il avait pendant cette soirée vu les choses comme elles sont. Au lieu d'être saisi d'horreur à l'aspect du cœur même de cette corruption parisienne [...] il jouissait avec ivresse de cette société spirituelle » (p. 323). Ce que laisse voir l'analyse est moins la nudité horrifiante du vice que l'éclat séduisant de ce qui brille.

57. *La Bourse*; *La Comédie humaine*, t. 1, p. 414.

Fantaisie séduisante certes, mais fragile, fugace voire fausse : dans la scène de repas chez Coralie précédemment évoquée, la description s'attache à rendre l'atmosphère magique dont jouit Lucien : « Florine et Coralie [...] souriaient au poète de province comme deux anges chargés de lui ouvrir les portes du palais des Songes. Lucien songeait presque⁵⁸ » (p. 381). D'où la double caractérisation du spectacle et de la nature du regard : « Son œil exprimait néanmoins à la vue de *cette belle réalité* une *confiance* [...] » (*ibid.*) Encore cette scène s'achève-t-elle sur un discours narratorial qui dissipe les mirages et révèle la fondamentale vanité du spectacle exhibé : « Sans se compromettre, Camusot avait engagé les fournisseurs de Coralie à lui faire crédit pendant au moins trois mois. Les chevaux, les gens, tout devait donc aller comme par enchantement pour ces deux enfants » (p. 382). L'enchantement a été mis en scène, est le résultat d'une manipulation.

Victime du spectacle du monde, Lucien est tout autant victime du déploiement de paroles. Si l'on peut interpréter plusieurs tirades de personnages importants dans la perspective du roman d'apprentissage (des mentors lui dévoilent la vraie nature du monde et de la société), certaines témoignent également du pouvoir des paroles de charmer. *Charme*, du latin *carmen* (chant magique) : « ce qui est supposé exercer une action magique⁵⁹ ». C'est bien comme un charme que fonctionne le discours de Mme d'Espard lorsqu'elle s'émerveille des changements survenus chez Lucien : « elle paraissait s'intéresser à lui si profondément, qu'il crut à quelque prodige semblable à celui de sa première soirée au Panorama-Dramatique » (p. 391)⁶⁰. Plus encore, lorsque d'Arthez livre son diagnostic sur Lucien à Ève qui le réclame, le jeune écrivain souligne que Lucien a été séduit par Lousteau et détourné de sa voie par sa parole trompeuse et illusoire : « Ce *prestidigitateur* a complètement séduit Lucien » (p. 481, c'est nous qui soulignons). Sorte de préfiguration, là encore, de la confrontation finale entre Lucien et Herrera. Anthony R. Pugh a proposé une intéressante interprétation de cette rencontre : « C'est comme si Balzac transportait Lucien dans un monde irréel, libre enfin de la menace que constitue la société. Il ferme la porte sur cet autre monde (le monde réel), et il rêve⁶¹. » Le discours du narrateur ne laisse pas de souligner

58. Même atmosphère de songe lors de la première évocation de l'appartement de Coralie (p. 328).

59. Définition du *Nouveau Petit Robert*, 1996.

60. Les pouvoirs mêmes du langage journalistique sont évoqués en référence aux contes et à la magie : « [...] comme si le journaliste avait la puissance fantastique accordée aux désirs de ceux qui possèdent des talismans dans les contes arabes » (p. 373).

61. Anthony R. Pugh, « Unité et création dans *Illusions perdues* » dans *Le Roman de Balzac, op. cit.*, p. 105.

le caractère presque miraculeux de ce qui arrive : « Lucien se trouvait dans la situation de ce pêcheur de je ne sais quel conte arabe, qui, voulant se noyer en plein Océan, tombe au milieu de contrées sous-marines et y devient roi » (p. 588). À la fin de la scène, dont il s'éveille « comme d'un rêve » (p. 599), il est question de sa « griserie morale » (*ibid.*). Mais le rêve n'est maintenant plus une construction imaginaire : il est un spectacle, un artifice construit, une illusion qui suscite, finalement, la croyance. La scène de rencontre est une scène de séduction : malgré ses dénégations, sa méfiance, Lucien est en effet peu à peu « touché » par les paroles de Vautrin/Herrera. L'explicitation des sentiments initiaux de Lucien : « Pris par le charme de cette conversation cynique, Lucien se raccrochait [...] à la vie » (p. 592), établit d'ailleurs explicitement un lien entre le charme trompeur de Vautrin et le désir de vivre renaissant de Lucien. Cette transsubstantiation n'est en fait possible qu'en raison des dons de conteur de Herrera : « La conversation procède par une série de contes qui hypnotisent Lucien⁶². » Il est bien, au sens fort du terme, un enchanteur. Par un ultime paradoxe, le discours ici tout à la fois désillusionne et enchante. Certes, Herrera semble vouloir détruire toutes les fausses croyances, les illusions dont a été prisonnier Lucien, mais en même temps, son apparence, son aura, ses paroles, recréent une autre forme de croyance, liée au pouvoir de séduction de ce qui renverse le monde⁶³.

Peut-être faudrait-il alors distinguer deux types d'illusions, l'une liée à une structure psychologique, à une inclinaison subjective (qui substitue au réel une vision imaginaire), l'autre liée à une manière qu'a la réalité d'apparaître. D'un côté, souligne Jean Baudrillard, « l'illusion subjective », « notre illusion », « nos désillusions », de l'autre, la « forme radicale » de l'illusion, « la magie des apparences, l'illusion vitale⁶⁴ », c'est-à-dire le « monde comme illusion, [...] les choses telles qu'elles ne sont pas, telles qu'elles se donnent sans y être ; tel que le monde est absent dans sa présence même, tel qu'il est toujours autre que ce pour quoi nous le prenons⁶⁵ ». Cette forme d'illusion

62. *Ibid.*

63. On pourrait presque parler d'une forme de performativité de son discours : illusionniste qui fait voir les illusions, l'abbé prouve ce qu'il raconte en le faisant. Que le désenchantement exhibé enchante et fasse naître des illusions, c'est d'ailleurs ce qu'avait obtenu Lucien lui-même, racontant à ses « compatriotes » son séjour à Paris : « Ce fut les plaintes d'un athlète fatigué des luttes à Paris, *désenchanté* surtout, il félicita ses camarades de ne pas avoir quitté leur bonne province, etc. Il les laissa tout *enchantés* de lui » (p. 555, c'est nous qui soulignons).

64. « Au-delà de la fin », entretien avec Jean Baudrillard, *Les Humains associés*, n°6, 1993-1994, p. 92.

65. *Ibid.*, p. 93.

est préservée par le texte balzacien qui l'inscrit en un subtil contrepoint au réel dénudé. L'enchanteur qu'est Herrera en est la figure privilégiée qui ne cherche pas simplement à induire en erreur, à tromper mais à divertir, à enchanter et à troubler les habitudes perceptives. À égale distance du réel nu et de la vision rêvée qui se substitue à ce réel, l'illusion-spectacle met en cause notre naïve confiance dans le « principe de réalité ». Dans *Illusions perdues* les personnages ne se contentent pas de se faire des illusions, ils se meuvent dans le monde comme illusion, dans le grand jeu de l'illusion, doté d'une consistance propre, d'un caractère nécessaire et permanent dont témoignera plus encore *Splendeurs et misères des courtisanes*. En un sens, c'est le caractère illusoire du réel, ou d'une partie du réel, qui lui permet d'être un roman.

Toute scène est chez Balzac le tracé, tantôt minutieux, tantôt foudroyant, d'un événement. L'événement, lors de la confrontation Lucien-Herrera, au-delà de toute considération axiologique ou psychologique sur l'attitude des deux protagonistes, consiste en l'abandon de Lucien à l'illusion comme loi du monde, à ce que la réalité a d'incertain, à un « intermonde où s'échangent et se pénètrent le songe et la vie réelle⁶⁶ ».

Cet entre-deux de paraître et d'être, d'idéal et de réel qui n'est ni vrai ni faux, peut-être faut-il le penser à l'aide de l'image du jeu. En comparant le jeu social et la Bouillote, jeu qui suppose dissimulation et manipulation⁶⁷, Vautrin semble reprendre l'image bien connue du monde comme jeu. Mais le jeu est alors à entendre comme production d'illusions, et l'illusion réciproquement comme l'action de jouer dans, selon une étymologie possible du mot ou, littéralement, comme « entrée dans le jeu ». Cette entrée dans le jeu est celle que raconte Balzac, celle que vivent ses personnages, et notamment Lucien, dont nous avons privilégié le parcours. Et comme Lucien est ce néant, ce zéro qui acquiert de la valeur, mais une valeur illusoire, lorsqu'on le guide – « Certains êtres sont comme des zéros, il leur faut un chiffre qui les précède, et leur néant acquiert une valeur décuplée⁶⁸ » (p. 580) – le monde

66. Arlette Michel, art. cit., p. 77. Lucien cède également parce que Vautrin lui promet la vengeance, flatte son ambition, son goût du pouvoir et lui montre de l'or (p. 601), symbole même de ce qui brille et suscite le désir, plénitude creuse, illusion donc.

67. Il s'agit plus précisément, de cacher et de rechercher la croyance en suscitant le désir.

68. Ce chiffre est en fin de compte Herrera. Au début de *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans une scène déjà rédigée au moment où Balzac compose la fin d'*Illusions perdues*, Lucien réapparaît d'ailleurs à l'Opéra, objet de tous les regards et de l'admiration. En un sens, il semble devenir ce qu'il n'aura cessé d'être: un néant habillé d'éclat, une *illusion*. À Paris déjà Lucien Chardon devenait fugitivement, comme par un effet d'annonce, « le Lucien de Rubempré qui brille » (p. 331).

est dans *Illusions perdues* ce néant que des visions spectaculaires ou des paroles enchanteresses dotent d'une valeur passagère.

Illusions de l'homme, illusion *dans* le monde, illusion *du* monde : parcourant ces trois cercles en tous sens, le roman balzacien représente (c'est-à-dire, ici, donne forme aux idées) trois formes de jeu entre ce qui est et ce qui n'est pas. « Le cycle de Vautrin », impressionnant témoignage du fonctionnement de *La Comédie humaine*, s'attache aussi à raconter encore et toujours ce jeu, à extraire du monde les illusions qui le fondent.

L'illusion inventée?

Nous nous étions proposé de lire *Illusions perdues* comme le roman de l'illusion. Moins pour le considérer comme la dénonciation de toute représentation faussée du réel, moins pour y dégager le parcours édifiant de personnages aveuglés, que pour faire voir la puissance du roman à manifester, *en vérité*, le fonctionnement de l'illusion. Dans sa « mise en scène du sens⁶⁹ » le roman rend possible l'abandon d'une problématique morale ou épistémologique pour poser la question en termes métaphysiques. *Illusions perdues* en effet *représente* l'illusion, en fait voir la nature profonde (son lien essentiel au désir) et la diversité (illusion-spectacle contre illusion-rêve, jeu du monde contre imaginaire subjectif) en subvertissant le schéma téléologique du roman d'apprentissage ou la mécanique description de la désillusion. « L'artiste ajoute toujours de nouvelles variétés au monde ⁷⁰ », selon les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Et comme Mme de La Fayette « invente » le Devoir, Zola, le Pervers et la Bête, ou Proust la Jalousie, Balzac, en créant Lucien, en organisant son roman autour de la dialectique vienéant, fait éprouver à son lecteur, ou *invente*, ce qu'est l'illusion.

69. Christelle Couleau, « Parole utile, parole futile : la rhétorique auctoriale face aux discours du monde » dans *Spectacles de la parole*, Hélène Millot et Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), Éditions des cahiers intertempstifs, 2003, p. 315.

70. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, 1991, p. 166.

Enseignement et révélation Stendhal et Balzac

On le sait, Balzac et Stendhal ont été les maîtres français de ce type de roman proprement romantique qu'on appelle, à partir du *Wilhelm Meister* de Goethe, « roman d'apprentissage ». Il ne s'agit évidemment pas ici de poser la question d'une définition de ce genre pour laquelle je renvoie au livre de Franco Moretti qui malheureusement n'est pas encore traduit en français mais qu'on peut lire en italien ou en anglais. Le sujet de mon exposé traite des rapports que le jeune homme qui entre dans la société doit avoir avec les savoirs sociaux pour obtenir ce qu'il désire, c'est-à-dire presque toujours à cette époque encore plus que l'argent et le pouvoir, le succès. J'essayerai de montrer que ces rapports sont différents entre l'univers stendhalien et l'univers balzacien. J'ai employé pour décrire cette différence une opposition entre enseignement et révélation, inspirée de Léo Strauss – mais son origine est spinozienne –, qui l'a employée à propos des différences entre religion juive et religion chrétienne.

La comparaison a été négligée à l'époque de la critique structuraliste et, pour des raisons différentes, elle n'a pas été à la mode non plus auprès de la critique post-structuraliste qui a préféré ce qu'on a appelé l'intertextualité, notion souvent contraire à celle de comparaison. Tandis qu'elle est restée un des sujets privilégiés des conversations littéraires et des dissertations scolaires. À la manière du canonique « Le tragique selon Corneille et selon Racine », j'aurais pu intituler ma communication « Le jeune homme selon Stendhal et selon Balzac ». Mais cette comparaison entre les romanciers est plutôt moins répandue chez les spécialistes qu'on ne pourrait le supposer : à ce propos je signale surtout des observations d'Alain et le volume sur Stendhal de Maurice Bardèche qui m'ont été très utiles. Pour cette partielle lacune critique aussi, j'espère que mon exposé pourra arriver à des conclusions moins prévisibles.

Le séminaire de Besançon constitue pour Julien l'étape fondamentale sur la route allant de Verrières à Paris : il y reste pendant un an, de janvier 1828 à janvier de l'année suivante. Dans ce séminaire, il n'y a pas en vigueur qu'une seule réglementation officielle de la vie quotidienne des séminaristes, il existe aussi un autre système de règles, encore plus strict et souvent en contradiction avec l'officiel. Ainsi Julien, croyant progresser dans l'estime des enseignants et de ses camarades en se distinguant dans ses études, se rend bien vite compte qu'au contraire il se condamne au soupçon et à l'exclusion, car agissant ainsi, il transgresse une norme importante du lieu, celle selon laquelle « différence engendre haine¹ ». Ce second code, décisif pour l'évaluation, est partagé par tous ceux qui vivent au séminaire. Et ce dernier, comme l'apprendra Julien à ses dépens, s'exerce dans les détails :

À la vérité, les actions importantes de sa vie étaient savamment conduites ; mais il ne soignait pas les détails et les habiles au séminaire ne regardent qu'aux détails. Aussi, passait-il déjà parmi ses camarades pour un esprit fort : il avait été trahi par une foule de petites actions.

Julien, étant un extraordinaire autodidacte, comprend vite qu'« au séminaire, il est une façon de manger un œuf à la coque qui annonce les progrès faits dans la vie dévote² ». Il s'engage donc à faire, à chaque instant, des actions significatives. L'espace du séminaire est un espace claustrophile, où sont en vigueur des codes sévères ainsi qu'un contrôle étroit, où les « moindres » actions ont la plus grande importance, et où la répétition s'impose. Toutes ces caractéristiques du séminaire sont par excellence celles de l'espace narratif du roman réaliste, et dans la version stendhalienne et dans la version balzacienne.

Dans l'univers narratif de *La Comédie humaine*, le décor provincial en particulier, clos, contrôlé et répétitif, constitue une ressource capitale pour la production de l'intérêt romanesque. Le romanesque peut ainsi être annoncé, dans *Eugénie Grandet*, par le son d'un coup un peu plus fort donné par le cousin Charles à la porte de son oncle. Une fonction analogue à celle de la province se déroule, toujours dans *La Comédie humaine*, dans le cadre de la mondanité parisienne dont les lieux caractéristiques – les salons et surtout l'Opéra – sont l'équivalent de la place de la petite ville. « À Paris, comme en province, tout se sait », dira-t-on à l'occasion du second retour d'Esther à l'Opéra³. Toutes les deux,

1. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, éd. Pierre Georges Castex, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1973, p. 186.

2. *Ibid.*, p. 180.

3. *Splendeurs et misères des courtisanes*; *La Comédie humaine*, t. VI, p. 623.

aussi bien la province que la mondanité, auront permis à Balzac ce qu'un siècle auparavant la cour avait permis à Saint-Simon : la certitude de l'importance du détail, l'attention portée sur le minuscule événement, la possibilité de tout rendre significatif.

Dans *Le Rouge et le noir* arrive bien évidemment la même chose. Au milieu provincial (Verrières) et à l'univers mondain (l'Hôtel de la Mole) s'ajoute le séminaire qui, en tant que lieu concentrationnaire, semble multiplier ces caractéristiques. Et à propos de ce dernier espace, la cour est évoquée comme modèle par Stendhal lui-même pour confirmer l'importance des détails pour les séminaristes :

Le lecteur, qui sourit peut-être, daignerait-il se souvenir de toutes les fautes que fit, en mangeant un œuf, l'abbé Delille invité à déjeuner chez une grande dame de la cour de Louis XVI⁴.

Telles sont les prérogatives de l'espace : comment le jeune protagoniste d'un roman de Stendhal et de Balzac peut-il en apprendre les règles ? Comment se pose pour lui la terrible question du « Quoi faire ? » ? La tâche que je me fixe est celle de montrer selon quelles modalités, différentes chez Stendhal et chez Balzac, le jeune héros acquiert une connaissance des valeurs, des lois et des possibilités de cet espace.

Aussi bien à Verrières qu'au séminaire ou à Paris à l'hôtel de la Mole, Julien rencontre un système de règles qu'il ne connaît pas et qu'il doit au plus tôt apprendre. Entrant chez les Rênal, il se met sous la protection de la femme, bien conscient de son inexpérience. Il fait appel à elle pour comprendre « une foule de petites choses, dont l'ignorance arrête tout court l'intelligence d'un jeune homme né hors de la société, quelque génie naturel qu'on veuille lui supposer⁵ ». Comme au séminaire, déjà à Verrières, c'est dans les détails qu'il doit exercer la plus efficace et discriminante maîtrise des codes. Mais le fascinant apprenti a choisi un guide inadapté car madame de Rênal « n'était pas encore accoutumée à ces gens à argent au milieu desquels il fallait vivre ». Ainsi Julien doit-il nécessairement faire appel à lui-même en s'imposant des règles aussi arbitraires que terribles : « devoir » est le mot clé de son séjour à Verrières.

Dans le grand monde parisien, à l'hôtel de la Mole, « Julien se sentit bientôt parfaitement isolé au milieu de cette famille. Tous les usages lui semblaient

4. Stendhal, *Le Rouge et le noir*, éd. cit., p. 180.

5. *Ibid.*, p. 95.

singuliers, et il manquait à tous. Ses bévues faisaient la joie des valets de chambre⁶ ». Les valets de chambre sont les juges de ses gaffes, à cause de la jalousie envers son statut de semi-privilegié et surtout grâce à une prérogative qui à partir du XIX^e siècle sera fréquemment mise en valeur dans les romans : ce sont les dépositaires des bonnes manières d'une classe à laquelle souvent il n'est resté de l'ancienne splendeur que des protocoles mondains. Dans la mondanité la plus grave peine pour celui qui transgresse les règles par défaut (pour celui qui ne les viole donc pas délibérément), ou pour celui qui imite mal, c'est le ridicule. À partir de cette condition, Julien ne peut être racheté que par un guide prestigieux, par Monsieur de la Mole :

Dans les commencements, il caressait les ridicules de Julien, afin d'en jouir ; bientôt il trouva plus d'intérêt à corriger tout doucement les fausses manières de voir de ce jeune homme⁷.

L'apprentissage d'un code aussi complexe que le code mondain demande beaucoup de temps ainsi que plusieurs étapes. Donc, à un certain moment, Julien possède une compétence passive et non active :

Souvent il riait de grand cœur de ce qu'on disait dans ce petit groupe, mais il se sentait incapable de rien inventer de semblable. C'était comme une langue étrangère qu'il eût comprise, mais qu'il n'eût pu parler⁸.

Dans les trois espaces qu'il traverse, Julien est toujours l'étranger qui doit apprendre la langue que parlent les habitants du lieu, supprimant la sienne ; qui ne pourra à nouveau parler qu'à condition de renoncer à toute ambition d'intégration : en prison.

Passons du *Rouge et le noir* à *La Chartreuse de Parme*, où, malgré le décor italien, la prestigieuse ambiance de la cour et le statut social différent des personnages, nous trouvons un rapport analogue du jeune héros avec la réalité. Dans *La Chartreuse de Parme* revient, sous forme de comparaison ou de métaphores, la description de la réalité comme jeu d'échecs ou de cartes :

Une fois entré dans cette sorte de jeu d'échecs, choqué des insolences de mes supérieurs, j'ai voulu occuper une des premières places⁹...

6. *Ibid.*, p. 249

7. *Ibid.*, p. 273.

8. *Ibid.*, p. 254.

9. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, éd. Antoine Adam, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1973, p. 104.

Une cour, c'est ridicule, disait la comtesse à la marquise, mais c'est amusant; c'est un jeu qui intéresse, mais dont il faut accepter les règles. Qui s'est jamais avisé de se récrier contre le ridicule des règles du piquet? Et pourtant, une fois qu'on s'est accoutumé aux règles, il est agréable de faire l'adversaire repic et capot¹⁰.

[...] mais ne fais jamais aucune objection. Figure-toi qu'on t'enseigne les règles du jeu de whist; est-ce que tu ferais des objections aux règles du whist¹¹?

La vie sociale, et spécialement celle de la cour, est conçue comme un ensemble de règles conventionnelles qu'il faut apprendre si on veut y participer. La comparaison avec celles du jeu révèle combien ces règles sont dépourvues de fondement ontologique, combien elles sont arbitraires: elles sont exclusivement fondées sur un système de pouvoir. Ce dernier est donc arbitraire, n'ayant aucune légitimité, ni divine, ni naturelle, ni morale. Il repose sur une très fine trame de protocoles. Politiques, juridiques, d'étiquettes. Les procédures envahissent tout l'univers représenté et le narrateur est obligé de les rappeler continuellement, jusqu'au point de s'en excuser auprès du lecteur:

Mais le lecteur est peut-être un peu las de tous ces détails de procédure, non moins que de toutes ces intrigues de cour.

Le comte Mosca, le plus grand dépositaire des règles, commet une erreur décisive quand il efface de la déclaration du souverain, l'expression *procédure injuste*, avec laquelle il s'engageait à rouvrir le procès de Fabrice. Ainsi, repentí, il commentera son geste:

Je sentais que la duchesse passait une limite que l'on ne doit jamais franchir, et c'est pour raccommoder les choses que j'ai eu la sottise incroyable de supprimer le mot *procédure injuste*, le seul qui liât le souverain [...] ¹².

Dénoncer une procédure comme injuste équivaut à mettre en discussion le système de pouvoir tout entier qui ne fonde que sur cette base sa légitimité. Justement le comte impose aux juges du second procès de Fabrice, qui veulent « l'acquitter par acclamation et dès la première séance¹³ », un respect minimal des formes.

10. *Ibid.*, p. 112.

11. *Ibid.*, p. 132.

12. *Ibid.*, p. 308.

13. *Ibid.*, p. 485.

Ce système de règles, proscrivant tous les comportements et les sentiments qu'il ne connaît pas, engendre des gestes transgressifs : dans les romans de Stendhal, les jeunes protagonistes finissent volontiers en prison. Dans *La Chartreuse de Parme* en particulier, tous les protagonistes violent gravement la loi : Fabrice s'engage dans l'armée de Napoléon, Clélia¹⁴ et Mosca¹⁵ se rendent coupables de haute trahison, Ferrante Palla et la duchesse tuent le prince pour de bon (alors que Clélia pense seulement à le tuer¹⁶).

L'espace où ces règles ont cours ne s'identifie pas, toutefois, à toute la vie, ni n'intéresse la personne tout entière. Dans son intériorité, on est libre de cultiver d'autres valeurs et des sentiments. Le sujet de l'Europe post-révolutionnaire, dans tous les romans de Stendhal, est représenté comme scindé. La révolution et sa défaite ont créé la notion moderne de privé : des hommes non transparents, qui ne doivent pas s'exprimer. L'hypocrisie est devenue la principale vertu sociale.

L'alternative à ce système de normes ne se présente pas comme un autre système de règles aussi structuré, mais plutôt comme un ensemble de sentiments, d'émotions, d'inclinations non méditées. Ainsi Fabrice reconnaît-il avoir contrevenu à une norme essentielle en ne tuant point, dans sa fuite de la Lombardie, le valet qui lui avait pris son cheval : « puisque ce valet de chambre tenait votre vie entre ses mains » – lui explique Mosca – « vous aviez droit de prendre la sienne¹⁷ » :

Aurais-je dû tirer un coup de pistolet au valet de chambre qui tenait par la bride le cheval maigre ? Sa raison lui disait oui, mais son cœur ne pouvait s'accoutumer [...] à l'image sanglante du beau jeune homme tombant de cheval défiguré¹⁸.

Cette douloureuse scission peut se recomposer seulement en cas exceptionnels, tout au plus, comme Proust l'a observé dans *La Prisonnière*, dans l'isolement aérien du jeune prisonnier.

Il existe donc une manière de représenter le rapport de connaissance de la part d'un jeune homme que nous pouvons considérer typique des romans de Stendhal. Le jeune homme est un étranger absolu qui entre en contact avec un milieu social clos dont il apprend progressivement les règles grâce au

14. *Ibid.*, p. 412.

15. *Ibid.*, p. 424.

16. *Ibid.*, p. 338.

17. *Ibid.*, p. 188.

18. *Ibid.*, p. 191.

magistère d'une figure introductive. D'un côté, selon le milieu, les règles sont différentes. De l'autre, elles sont toujours marquées par les mêmes principes et gouvernent essentiellement les détails. Les jeunes sont épiés de façon continue, et dans le moindre aspect de leur vie: ils doivent donc offrir au monde une image compacte d'eux-mêmes, sans failles, de laquelle leurs sentiments authentiques ne doivent pas transparaître. La réalité sociale est ainsi durement gouvernée parce que, trop éloignée de la nature, elle est toujours ressentie sous la menace d'une démystification qu'on ne pourrait pas tolérer et qui donc produirait le chaos (c'est-à-dire une autre révolution). Les comportements qui ne se conforment pas à ces règles sont jugés transgressifs et sont punis dans le moindre des cas par le ridicule mais dans le pire des cas par l'expulsion, la prison, la mort. Aussi génial qu'il soit, aussi élevée que soit sa position sociale, personne ne peut se soustraire à ces règles.

Cette conception de la réalité sociale comme ensemble de règles qui doit être appris ne manque pas non plus dans l'œuvre de Balzac. Lucien, dans *Illusions perdues* est introduit dans le monde de l'édition et des journaux par Lousteau qui lui explique les règles qui y règnent. L'enseignement de Lousteau, qui prend des attitudes de maître¹⁹, se révèle être essentiellement un enseignement linguistique. Grâce à ses explications, Lucien (et avec lui le lecteur) apprend la signification des expressions *copie*, *doubler un cap*, *chantage*, *moutons*, *canards*, *ne rien avoir dans le ventre*. L'existence de telles expressions apparaît en effet plus significative et scandaleuse que l'existence même des pratiques normalement répréhensibles qu'elles désignent, attendu que de telles pratiques constituent dans ce milieu une habitude, de véritables règles du métier.

Cette modalité de l'enseignement cependant ne semble pas aussi répandue et décisive dans l'œuvre de Balzac: en témoigne le fait même que Lousteau n'a pas le prestige des charmants personnages stendhaliens qui remplissent le rôle d'enseignant avec une tout autre autorité. Les véritables maîtres de Lucien n'enseignent pas: ils ne veulent pas communiquer de règles préfixées qu'on peut appliquer dans tous les cas. Ainsi d'Arthez, le premier, ne se limite pas à lui expliquer les principes de la littérature nouvelle dans un cours accéléré mais, avec son exemple, lui propose surtout un style de vie et de travail: sa fonction n'est pas celle de l'instruire mais celle de lui indiquer la route et en même temps de lui donner une chance en l'associant

19. *Illusions perdues*; *La Comédie humaine*, t. V, p. 370. Toutes nos références à ce roman, dans le corps du texte désormais, renvoient à cette édition.

au Cénacle. L'adhésion aux propositions de d'Arthez, sa nature totalisante, suppose un dévouement absolu dont Lucien n'est pas capable. L'hypocrisie est impossible.

Apparemment plus contradictoire paraît la position du chanoine Carlos Herrera qui, pour présenter l'inexorabilité des règles de la vie sociale, fait appel à la métaphore stendhalienne du jeu de cartes :

Quand vous vous asseyez à une table de bouillotte, en discutez-vous les conditions ? Les règles sont là, vous les acceptez (p. 702).

Comment !... après avoir joué sans connaître les règles du jeu, vous abandonnez la partie au moment où vous y devenez fort, où vous vous y présentez avec un parrain solide... (p. 704).

Et Carlos Herrera aussi, tout comme Mosca, finit par énoncer la règle que tout réside dans la forme (p. 700). On ne peut pas être transparent et il faut utiliser les autres comme des instruments. Des corollaires découlent de ces principes : le prêtre diabolique fait référence à un vrai système doctrinaire.

Il n'est pas exclu que cet épisode de la rencontre entre Lucien et Herrera, un des plus célèbres de toute *La Comédie humaine*, écrit en 1843, fasse écho à la lecture de *La Chartreuse de Parme* qui éblouit Balzac en 1839. Cependant de substantielles différences existent. Le système doctrinaire de Herrera n'a aucune autonomie par rapport à son proposant : il ne demande pas vraiment à Lucien fidélité à un système de règles, mais fidélité à lui-même. Et d'ailleurs, le jeune homme, bien que frappé par l'éloquent discours du prêtre, cède à un unique argument. Quand on lui montre l'or, il s'exclame : « Mon père, je suis à vous. »

Quelques années auparavant, en 1835, dans une autre célèbre conversation sous les tilleuls de la pension Vauquer, dans *Le Père Goriot*, Vautrin avait soutenu, face à Rastignac, le même rôle, mais en ne faisant pas appel à un système de règles :

Il n'y a pas de principes, il n'y a que des événements ; il n'y a pas de lois, il n'y a que des circonstances : l'homme supérieur épouse les événements et les circonstances pour les conduire²⁰.

Selon Vautrin, la réalité sociale n'est pas seulement (et évidemment) réglée par des lois morales et pénales, ni même par des codes occultes qui

20. *Le Père Goriot*; *La Comédie humaine*, t. III, p. 144.

peuvent diriger les actions humaines. Il faut donc modeler ses propres comportements à partir des circonstances. Il n'existe pas un système à appliquer à la lettre pour avoir la certitude du succès ; il faut, au contraire, inventer à chaque fois son action. Vautrin se propose en effet de remplir le rôle de la Providence : il aspire donc à un rôle, en dehors et au dessus des règles. Il aspire à s'identifier aux événements mêmes. Celui qui est recruté dans sa bande, comme Esther, Prudence Servien et les autres, ne sait jamais quand et comment il devra lui rendre service. Ses protégés, Rastignac, Lucien (mais aussi Théodose), ne devraient faire rien d'autre que d'avoir foi en lui : Vautrin ne leur demande aucune autre prestation. Alors que l'observation de certaines règles laisse aux héros stendhaliens des marges de liberté intérieure, les deux héros balzaciens devraient (et tragiquement Lucien acceptera) s'engager totalement. Accomplir justement un vrai acte de foi : signer un pacte avec le diable.

Une vie sociale conçue sans règles certaines, même occultes, présuppose pour le jeune homme qui convoite le succès des devoirs différents de ceux que lui impose une société réglée. Dans cette dernière, il doit être jugé digne de promotion par quelqu'un qui possède déjà une certaine position ; dans l'autre il faut vaincre la concurrence. Il ne s'agit pas pour lui de complaire et de rassurer les « vieux » qui commandent mais de vaincre par n'importe quel moyen ses concurrents. Devant des adversaires prêts à tout, il n'y a pas de règles à appliquer : il s'agit seulement de savoir cueillir l'occasion.

J'ai l'honneur de vous faire observer [...] – Vautrin parle à Rastignac – qu'il n'y a que vingt procureurs généraux en France, et que vous êtes vingt mille aspirants au grade, parmi lesquels il se rencontre des farceurs qui vendraient leur famille pour monter d'un cran²¹.

Si dans l'univers balzacien, il est illusoire de croire qu'il existe un système de règles dont l'application garantisse le succès, quelle est la fonction d'un personnage comme Vautrin qui se pose comme maître envers les jeunes ? Sa fonction ne me semble pas être celle d'enseigner des codes de comportement, mais plutôt celle de révéler la vérité (le mot *révélation* revient souvent dans la bouche et — à propos — de Collin²²). Chez Stendhal, les instructions amoureuses données par le prince Korasoff à Julien Sorel, ou celles, politiques, suggérées par son père à Lucien Leuwen, par Mosca à Fabrice, par Sansfin à Lamie servent à des buts précis : elles sont efficaces et les jeunes héros trou-

21. *Ibid.*, p. 138.

22. *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. cit., p. 924 et 934.

vent avantage à les suivre. Ce sont des instruments indépendants du détenteur qui les a communiqués: des conseils plus ou moins analogues sont donnés à Fabrice par le chanoine Borda et par Mosca. Au contraire, à Rastignac et à Lucien, Vautrin ne donne pas des instructions mais dit la Vérité, une vérité qui n'est pas originelle et qui a une valeur parce que c'est lui qui l'a dite. Sa vérité n'est pas indépendante de lui, de sa position dans la société et de ce qu'il offre. Cette identification entre le locuteur et son discours est typique du discours religieux. Et en effet la métaphore religieuse accompagne Collin. Les jeunes hommes balzaciens qui ne disposent pas d'un Maître révélateur risquent toujours de se perdre comme Louis Lambert. Mais l'adhésion à un Maître peut aussi coûter cher. Gobseck, le grand et mystérieux usurier juif, qui a un rôle analogue à celui de Vautrin a lui aussi l'œil de Dieu. Derville, le jeune aspirant avoué, son voisin, reçoit de sa part une véritable révélation :

Si vous aviez vécu autant que moi, vous sauriez qu'il n'est qu'une seule chose matérielle dont la valeur soit assez certaine pour qu'un homme s'en occupe. Cette chose... c'est l'OR²³.

L'intention de Gobseck n'est pas d'enseigner à Derville la manière de se comporter: le jeune homme le sait déjà très bien, et en tant qu'homme de loi, il connaît les règles, écrites et non écrites. Il veut lui révéler l'essence des actions humaines. Et son auditeur réagit comme à une apparition du Sacré:

Je retournai chez moi stupéfait. Ce petit vieillard sec avait grandi. Il s'était changé à mes yeux en une image fantastique où se personnifiait le pouvoir de l'or. La vie, les hommes me faisaient horreur²⁴.

La révélation du pouvoir de l'or, pour un jeune qui n'en possède pas, apparaît terrorisante parce que justement elle annule toutes les autres règles et lois qui soutiennent la vie civile et pose donc la nécessité d'une figure puissante et influente qui puisse guider: la révélation, pour son caractère sacré, suppose un révélateur gigantesque. Ce que disent Gobseck et Vautrin est une révélation parce qu'ils sont des personnages spéciaux: dotés d'une énorme volonté et d'un mystérieux pouvoir. La vie de leurs jeunes interlocuteurs est changée par ces rencontres: Derville aidé par l'usurier achète le cabinet, Lucien ne se suicide pas et retourne, guidé par le prêtre, à Paris. Des discours comme ceux de Gobseck et de Vautrin sur l'argent et sur la nécessité d'avoir

23. *Gobseck; La Comédie humaine*, t. II, p. 969.

24. *Ibid.*, p. 977.

une morale cynique ne sont certes pas rares : Lucien, en particulier, à Paris, n'entend pratiquement rien d'autre que des leçons de ce genre. Si ces discours n'étaient pas faits par eux, ils rentreraient dans une *doxa*. Le discours de la *doxa* est seulement celui du commentaire : il est incapable d'agir sur les événements, alors que les révélations changent la vie de ceux à qui elles sont adressées. La vérité du discours réside dans sa force.

L'opposition entre un univers réglé et un autre substantiellement sans règle me semble correspondre à la suprématie qui est attribuée, dans les deux univers romanesques, respectivement au pouvoir politique et à l'argent. Le pouvoir suppose des règles et des procédures car, dans la perspective d'un jeune homme, sa conquête arrive grâce au franchissement des épreuves d'initiation (qui, dans les romans de Stendhal ne sont jamais une fois pour toutes), lesquelles peuvent vérifier le degré de conformité aux valeurs dominantes : on est choisi par des « vieux ». Au contraire l'argent, on le conquiert en partant du bas, aux dépens des autres qui ont la même ambition. Qui à l'intention d'aider un jeune homme ne lui offre pas des conseils mais lui dit la vérité sur comment marche le monde en lui offrant une occasion.

Mon énoncé présente deux implications qui me semblent trop significatives pour ne pas les indiquer, même si je ne peux les développer. Premièrement, si on peut assimiler le personnage du maître qui enseigne ou qui révèle au narrateur, on peut de même assimiler le personnage du jeune homme au lecteur ; les romans de Stendhal et de Balzac ont donc souvent comme narrataire idéal un jeune homme ; je crois qu'on ne peut dire la même chose ni pour les romans précédents ni pour les suivants. Deuxièmement, je crois qu'il est possible de distinguer une rhétorique différente selon qu'on est dans le cadre de l'enseignement ou de la révélation. En particulier, le discours de la révélation emploie volontiers l'exemple et la parabole, tandis que l'enseignement adopte la maxime.

En conclusion, essayons d'énumérer les caractéristiques opposées des deux systèmes :

enseignement

- pouvoir politique
- société réglée
- respect des règles
- efficacité pratique
- choix par un jugement
- autonomie des règles par rapport à celui qui parle
- liberté intérieure

révélation

- argent
- société sans règles
- victoire sur les concurrents
- vérité
- choix par un acte de foi
- identification de la vérité avec celui qui l'énonce
- adhésion totale

Ces deux modèles, celui de l'enseignement et celui de la révélation, se trouvent dans les romans qui ont succédé à ceux de Stendhal et de Balzac, mais de façon plus dégradée. On pense à *Bel-Ami*, où les deux systèmes sont combinés dans leurs pires aspects : il n'y a plus ni enseignement, ni révélation, mais seulement des recels et une carrière. Le schéma de la révélation me semble avoir en revanche une histoire plus intéressante, une fois qu'on s'affranchit du modèle classique du roman d'apprentissage. Il s'affranchit complètement des contenus sociaux qu'il possède chez Balzac : les personnages révélateurs ne révèlent plus la vérité sur le pouvoir de l'or, mais révèlent une vérité qui est en dehors de toute règle, qui s'identifie à celui qui l'énonce (un individu extraordinaire donc) et qui, pour celui qui la reçoit, comporte un acte de foi et une adhésion totale. Dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, le rapport du narrateur avec Meaulnes est, par exemple, de ce type. Comme l'est celui de Marlow avec Kurtz, sauf que dans *Au cœur des ténèbres*, le roman s'arrête sur le seuil d'une révélation qui ne peut être dite.

Mais probablement, la plus importante postérité du modèle de la révélation est autre. Quand la vérité ne sera plus le pouvoir sans pitié de l'or, comme le voulaient Gobseck et Vautrin, mais le vivifiant pouvoir de l'art : la vérité ne sera plus révélée par un personnage, mais se révélera toute seule : toujours cependant en dehors de toute règle, et exigeant foi et dévouement absolu envers qui la reçoit.

Petit-Claud, un grand homme en province

« La province aime les résultats. »
(*L'Illustre Gaudissart*)

Petit-Claud n'attire guère les faveurs des commentateurs. À quoi doit-il cette relative indifférence? À sa non-réapparition dans *La Comédie humaine*¹? À son confinement dans *Les Souffrances de l'inventeur*? Évidemment non: combien de figures balzacienes majeures n'occupent qu'une modeste surface textuelle sans que cela nuise à leur *standing* critique? Souffrirait-il de n'être dans l'intrigue que l'agent principal d'une « formidable machine² » (p. 486)³ agencée par les Cointet? Notre propos vise à montrer qu'il ne joue pas seulement les utilités même essentielles, mais qu'il occupe une place décisive et éclairante dans l'architecture et le dispositif signifiant du roman. Sans que cela constitue un argument sans réplique, il nous semble révélateur que Petit-Claud soit nommé trois fois dans les titres de l'édition originale, égalant Carlos Herrera et n'étant dépassé dans ce palmarès que par Lucien⁴. Nous nous situerons ainsi dans la suite de pertinentes propositions critiques que nous tenterons d'approfondir.

1. Une seule référence dans tout le corpus: dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, où Vautrin connaît tout de ses tractations avec Cérizet.

2. À l'occasion de l'une des deux mentions qu'il y fait du personnage, Roland Chollet reprend la formule à son compte dans son introduction de l'édition définitive qu'il a établie (*Illusions perdues*; *La Comédie humaine*, t. V, p. 99). L'autre le place avec Bianchon, Cointet et Cérizet dans la série des figures illustrant cette loi balzacienne: « L'étalon de la valeur humaine, dans cette société fondée sur la propriété et l'argent, c'est la réussite. » (p. 108).

3. Toutes les références au texte d'*Illusions perdues* renvoient à l'édition de Philippe Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990.

4. « Des avoués de province en général et de maître Petit-Claud en particulier »; « Description de l'incendie entretenu par maître Petit-Claud et Cachan assistés de Doublon »; « La future de Petit-Claud ». L'abbé Herrera certes n'est pas nommé, mais il est le « disciple de Machiavel », celui d'« Escobar » et « l'Espagnol ». Quant au prénom de Lucien, il n'apparaît que deux fois, les autres désignations allant du « journaliste » au « frère prodigue ».

Classé par Félicien Marceau parmi les « jeunes gens », sous-groupe des « visqueux⁵ », en la nauséeuse compagnie des Goupil, Vinet, Fraisier⁶ et Poulain, et nécessairement aussi dans la catégorie des avou s⁷, où il côtoie les illustres Derville et Desroches, ainsi que Godeschal, « canaille » au « physique ignoble », se vendant «   la première occasion⁸ », il apparaît chez Pierre Barbéris dans le développement consacré à « David Séchard et ses luttes », et, tout en étant qualifié de « clairvoyant⁹ », y relève de la « spéculation » et de la « cuisine » qui a dégradé, avili l'industrie, devenue « activité sans scrupules et trahison¹⁰ ». Le plus souvent, on l'intègre dans le groupe des comploteurs angoumoisins attachés à la perte des époux Séchard. Et, certes, il relève bien de cet ensemble prédateur, dont Pierre Citron rappelle à juste titre que ce « nœud de serpents qui, de façon feutrée, mais implacable,  trangl[e] les découvertes de David Séchard, [est] autrement redoutable que les Bargeton ou les Chandour, les Senonches et les Pimentel¹¹ ». Comme l'ont bien vu plusieurs lecteurs, il dépasse cependant cette fonctionnalité.

Parmi les quelques évaluations suggestives du personnage, on relèvera pour les approuver totalement celles de Anthony Pugh, signalant le parallèle entre Lucien et Petit-Claud¹², plus éloquent que celui entre Lucien et David – nous y reviendrons –, ainsi que de José-Luis Díaz, qui l'intègre en tant que personnage singularisé représentant une espèce sociale dans « l'homme-monde » collectif d'Angoulême, donc de la Province¹³, herméneute doué de cette faculté d'interprétation « compens[ant] à elle seule la dévaluation sociale¹⁴ », et qui, comme Pierre Laforgue¹⁵, relève la pertinence de la définition cinglante que notre

5. F. Marceau, *Balzac et son monde*, [1970], Gallimard, coll. Tel, 1986, p. 217.

6. Sans doute est-ce ce Fraisier du *Cousin Pons* qui porte à son comble la physiognomonie de l'espèce: « Petit homme sec et maladif, à figure rouge, dont les bourgeois annonçaient un sang très vicié. »

7. F. Marceau, *op. cit.*, p. 577.

8. *Ibid.*, p. 217-218.

9. P. Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Arthaud, 1973, p. 272.

10. *Ibid.*, p. 270.

11. *Illusions perdues*,  d. P. Citron, Flammarion, coll. GF, 1966, préface, p. 30.

12. « Si nous voulions trouver un personnage faisant parallèle à Lucien, c'est plutôt vers Petit-Claud qu'il faudrait nous tourner: Petit-Claud, laid et pourtant clairvoyant et tenace », Anthony Pugh, « Unité et création dans *Illusions perdues* », dans *Le Roman de Balzac: recherches critiques, méthodes, lectures*, études réunies par Roland Le Huenen et Paul Perron, Montréal, Didier, 1980, p. 104.

13. José-Luis Díaz, « *Illusions perdues* » d'*Honoré de Balzac*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2001, p. 97-98.

14. *Ibid.*, p. 117.

15. Voir P. Laforgue, « *Illusions perdues*, ou la poésie en prose » dans *Romanticoco. Une esthétique du bariolé (1830-1860)*, Presses universitaires de Vincennes, coll. L'imaginaire du texte, 2001, p. 97.

« vipère gelée » (p. 550)¹⁶ donne de Lucien : « Ce n'est pas un poète, ce garçon-là, c'est un roman continu » (p. 609). De même, on soulignera l'intérêt des remarques de Per Nykrog, lequel voit en Petit-Claud un représentant de la nouvelle classe de « puissants individualistes qui ne se reconnaissent aucune obligation envers l'État en tant que tel – la « Médiocratie des entrepreneurs servis par leurs hommes de main les juristes », « mordant à belles dents [...] dans ce qu'ils peuvent obtenir de l'ancienne société haute, périmée mais toujours capable de procurer du prestige et des relations sociales ».¹⁷ Il en va de même pour celles proposées par Annie Jourdan, que nous rejoindrons aussi plus loin, reconnaissant en lui un « fin politique » apte à « cacher à tous ses véritables objectifs », qui, mesurant le danger de la réussite possible de Lucien à Angoulême, « anéantit avec un (vrai) faux tous les espoirs du poète-dandy¹⁸ ».

Leçons d'une fiche signalétique

Petit-Claud entre furtivement dans le roman dès la première partie, dans le groupe de jeunes gens regardant avec une « attention envieuse » Lucien passant par Beaulieu pour aller chez Mme de Bargeton. D'emblée nous savons qu'il est alors un clerc d'avoué « laid », « camarade de collège de Lucien avec qui Lucien prenait de petits airs protecteurs », et il a pour fonction d'énoncer une apparente évidence que tout le roman se chargera de démentir : « voilà un jeune homme heureux » (p. 158). On ne le retrouvera plus avant la troisième partie, comme s'il était en réserve du roman. Son retour dans l'intrigue le voit promu « avoué près le Tribunal de première instance d'Angoulême¹⁹ », nous apprend son âge, vingt-neuf ans²⁰, et son prénom, Pierre (p. 486)²¹. Promotion professionnelle récente (« depuis six semaines »),

16. Avocats, avoués ou notaires, les membres de l'espèce s'apparentent au crapaud et/ou à la vipère, éloquent bestiaire.

17. P. Nykrog, « *Illusions perdues* dans ses grandes lignes : stratégies et tactiques romanesques », dans *Balzac : Illusions perdues, « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, études réunies par Françoise van Rossum-Guyon, Groningen, C.R.I.N. 18, 1988, p. 43.

18. A. Jourdan, « Le triomphe de Lucien de Rubempré : faux poète, vrai dandy », *ibid.*, p. 66-67.

19. Dans l'édition originale, le sous-titre « Des avoués de province en général et de maître Petit-Claud en particulier » lui confère le statut de représentant exemplaire d'une espèce sociale, comme le dit J.-L. Diaz.

20. On sait que, sur la pyramide balzacienne des âges, l'homme, contrairement à la femme, est encore jeune à trente ans.

21. Peut-on bâtir un commentaire sur ce prénom ? Il est manifestement choisi pour des raisons de rythme et pour l'allitération en [p]. Quant au nom de famille, peut-être entre-t-il en réso-

qui coïncide presque avec la fatale arrivée de la lettre de Lucien apprenant à David sa frauduleuse fabrication des trois billets négociés chez Métivier (p. 478). C'est le lendemain du jour où la maison Cointet frères reçoit ces faux effets qu'intervient la promotion romanesque, Petit-Claud ayant été appelé par Boniface Cointet, dit « le grand », au pas duquel il se met pour cette fructueuse promenade le long de la prise d'eau alimentant la papeterie.

La cohérence de ces détails et précisions est à l'unisson des propos échangés. Condisciple de David au collège d'Angoulême, Petit-Claud souligne qu'il connaissait « beaucoup plus Lucien Chardon, qui se fait maintenant appeler de Rubempré », et définit d'une phrase tant la part prédominante du travail dans son existence que la force de sa volonté: « J'étais enfoui dans l'étude ou le Palais les jours ordinaires; et le dimanche ou les jours de fête, je travaillais   compléter mon instruction, car j'attendais tout de moi-même [...] » (p.486), et nous apprécions la portée encore limitée de son ambition, puisqu'il espère succéder à maître Oliver, son employeur. Le « poing sur la hanche » (p. 487) s'affiche déjà comme pose éloquente.

Le narrateur trace alors le parcours typique et la physiognomonie d'un jeune provincial animé par l'ambition jalouse, par une « corrosive envie de parvenir » (p. 487):

[F]ils d'un tailleur de l'Houmeau, dédaigné par ses camarades de collège, [il] paraissait avoir une certaine portion de fiel extravas e dans le sang²². Son visage offrait une de ces colorations   teintes sales et brouillées qui accusent d'anciennes maladies, les veilles de la misère, et presque toujours des sentiments mauvais (*ibid.*).

Harmonie parfaite chez cet être « cassant et pointu » (*ibid.*), de l'aigreur de sa face, de son air grêle, de sa voix f l e et de la couleur indécise de son œil de pie, lequel motive une intervention auctoriale plaçant ce portrait sous l'autorité de Napol on²³ (*ibid.*). Ajoutons, pour faire bonne mesure, les marques de la petite vérole, le cheveu rare et la taille maigrelette. Résumant cet ensemble

nance sémantique avec le réseau « vigneron » du roman. Il existe en Charente un chef-lieu de canton appelé Saint-Claud, sur lequel le site charente. confolens. free. fr donne tous les renseignements souhaitables.

22. Cette humeur acide circulera encore dans le texte: «  me enfiell e », lisons-nous p. 501.

23. Ici négative pour le personnage (et ce doublement, car, dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, Napoléon parlait ainsi de Bourrienne, ancien camarade de collège dont il fut longtemps dupe, comme le rappelle Anne-Marie Meininger dans « *Illusions perdues et faits retrouvés* », *L'Année balzacienne* 1979, p. 52) et valorisante pour le statut du portrait, la référence napoléonienne élèvera ironiquement plus loin Petit-Claud à la hauteur épique. Voir la note 40.

de caractéristiques, son « petit air sec » (p. 550) ne peut s'effacer malgré les ressources de la toilette. « Épilé, peigné, savonné » (*ibid.*), notre « grêle » jeune homme (p. 487) parvient « juste à la dignité d'un petit procureur du roi ambitieux » lors de la réception donnée à l'occasion de sa demande de la main de Françoise de la Haye (p. 550). En somme, son portrait compose l'antithèse de l'Antinoüs angoumois, ce qui doit déjà alerter le lecteur. À la supériorité de Lucien répond celle, « rare en province » (p. 487), d'un Petit-Claud animé par la haine²⁴. Il est bien des façons d'être un homme supérieur, et la haine possède un grand potentiel énergétique (« grande haine, grands efforts » – p. 488)... D'ailleurs, cette supériorité se verra réaffirmée en plusieurs occasions. L'avocat-avoué n'est pas un « homme ordinaire » (p. 552), et les conditions mêmes d'exercice de son métier font que « quand il se rencontre parmi les avoués de province un homme remarquable, [il est] vraiment supérieur ! » (p. 489). Pour être petites (p. 488), les passions de l'avoué de province n'en produisent pas moins de redoutables effets. Le mérite de Petit-Claud consiste justement en cette capacité à dépasser la médiocrité inhérente aux contingences professionnelles. Sa valeur intrinsèque le rend propre à assumer idéalement les charges de son état, à y déployer les ressources de son « génie » (p. 508). Petit-Claud excelle dans sa partie sans y épuiser toute ses dispositions²⁵. Savoir servir ses intérêts en se mettant au service des Cointet tout en étant apparemment à celui de David²⁶, saisir promptement l'occasion, comprendre les enjeux, définir une stratégie tout en sachant l'adopter aux circonstances : oui, Petit-Claud a « quelque chose dans le ventre », comme diraient les journalistes parisiens. Il suffit de le « mettre à cheval » (p. 554).

Autre information capitale : il a acheté trente mille francs la charge de son patron, réalisant ainsi le programme autrefois annoncé à David, et compte sur un mariage pour éponger sa dette. Le voilà déterminé à prendre femme. Ce sera la clé du marché avec les Cointet, le prix de la trahison. Et Boniface de lui proposer Françoise de la Haye, fille naturelle de Zéphirine de Senonches, la Zizine de la bonne société, celle du ménage à trois formé avec le mari Jacques et Francis du Hautoy, le père de cette « filleule » – dont, en sus, elle doit hériter – lequel confia jadis à Cointet la gestion de dix mille

24. Une haine qui sait se moduler : « Petit-Claud, saisi par le spectacle de l'aristocratie angoumoisine, au cœur de laquelle il désespérait de se voir jamais quatre mois auparavant, sentit sa haine contre les classes supérieures se calmer » (p. 551-552).

25. Comme le père Séchard et Cointet, il est « remarquable » dans son « genre » (p. 536).

26. Quitte à s'y mettre authentiquement au besoin, puisqu'il faut bien avoir deux fers au feu...

francs destinés à l'enfant conçue en 1804²⁷ et qui se montent précisément à trente mille francs en 1822. Dot, alliance avec l'aristocratie d'Angoulême : Petit-Claud pourra devenir grand... Or, les Senonches ont racheté l'hôtel des Bargeton de la rue du Minage, là même où Lucien avait cru au bonheur, Zéphirine ayant « formé le plan de succéder à madame de Bargeton dans l'es-p ce de royauté qu'elle avait exercée, d'avoir un salon, de faire enfin la grande dame » et l'ayant emporté sur les prétentions d'Amélie de Chandour à exercer cette souveraineté salonnarde (p. 534). Quoi de plus signifiant que cette intronisation de l'avoué dans le lieu même des exploits de Lucien²⁸ ?

L'œil de pie va donc épouser une « pie-grièche à figure rechign e » (p. 535), dont la taille « peu gracieuse », la maigreur, les « cheveux d'un blond fade » font écho aux séductions du prétendu. La trajectoire de celui-ci se dessine maintenant avec vigueur et sûreté : « excessive ambition », protection de la préfète, place de substitut qui se lib re, bientôt « procureur du roi, puis président du tribunal, député... » (p. 536) ²⁹. Il suffit de fermer les yeux sur cette laideur³⁰ (« mais, si elle était belle, vous la donnerait-on ? » expose lucidement et cruellement Cointet), et de se contenter de son « air distingué » (*ibid.*).

27. Ironique couronnement du péché en cette année du Sacre. Mais la consécration de l'Empereur des Français n'explique sûrement pas le prénom d'une enfant issue de parents bien peu bonapartistes...

28. Le texte le souligne : « le salon se trouvait à peu près aussi nombreux que le jour où Lucien y fit sa lecture » (p. 551).

29. On sait que ce programme n'est pas complètement réalisé au début des années 1840, mais « Tout le monde a entendu parler des succès de Petit-Claud comme Procureur Général, il est le rival du fameux Vinet de Provins, et son ambition est de devenir Premier Président de la Cour royale de Poitiers » (p. 623). Voilà bien un fulgurant trajet, salué par les trompettes de la renommée, une sorte de condensé de roman qui ne demanderait qu'à être amplifié. Remarquons en outre l'ironie intratextuelle : « je suis certain de triompher encore une fois à Poitiers » affirme Petit-Claud aux époux Séchard en annonçant qu'il interjette appel de la saisie (p. 513). La mise sur le même plan que Vinet est singulièrement éclairante : protagoniste de *Pierrette*, celui-ci arbore « figure vipérine   tête plate » et « bouche fendue » d'où sort une « petite voix aigre, persistante » et « son teint brouillé, plein de teintes malades, jaunes et vertes par places, annonçait son ambition rentrée, ses continuels mécomptes et ses misères cachées. » Il s'arrange pour épouser une demoiselle de Chargeboeuf, de noblesse champenoise, dont il est aimé, lui... Il deviendra député en 1830 et procureur général en 1840.

30. Laquelle semble contredire la loi énoncée à propos d'Ève et de Lucien : « [les enfants de monsieur Chardon], comme tous les enfants de l'amour, eurent pour tout héritage la merveilleuse beauté de leur mère » (p. 76). Or nous savons que Zizine est « grande et belle », à la « taille fine », aux « délicates proportions », et sans doute n'avait-elle pas encore en 1804 le teint couperos  par une « certaine ardeur de foie » (p. 127).

Volonté, ambition, clairvoyance : les atouts du jeune provincial sont bien en main. Ne négligeons pas son audace : il en faut pour prononcer le nom de Lucien devant une comtesse du Châtelet qu'il a « si bien devinée » et laisser entendre ce qui doit l'être (p. 552). Pour mieux calibrer son personnage, le romancier se garde de le caricaturer psychologiquement. Petit-Claud, en effet, peut avoir un « éclair de générosité », essayer de « tout concilier, l'intérêt des Cointet, le sien et celui de Séchard » (p. 501), en présentant à David une offre « loyale » de transaction³¹. De même, il sait apprécier la beauté d'Ève³² (p. 513), même si son cœur ne bat vraiment que lorsque Zéphirine le présente à Madame la préfète (p. 552).

Un machiavélique maestro

Les qualifications ne manquent pas pour saluer l'habileté du professionnel. L'éblouissant ballet mené par les agents des « Loups-Cerviers d'Angoulême » (p. 492) et leurs complices s'impose comme chef-d'œuvre de malignité légale. Victor-Ange-Herménégilde Doublon³³, huissier de messieurs Cointet, celui de Métivier, et maître Cachan forment une fine équipe et s'entendent comme larrons en foire. La campagne – car décidément le texte ne cesse de renvoyer les opérations lancées par le papetier à un référent militaire³⁴ – est menée de main de maître. Inutile sans doute d'en suivre ici le déroulement : il suffit de rappeler que Petit-Claud applique à *la lettre* à la fois les instructions du grand Cointet et le mandat donné par David, mandat dicté par Cointet lui-même, comme on sait³⁵. Il n'y aura plus qu'à « mettre David en prison ou à le mettre dans [les] mains [des Cointet] par un acte de société » pour achever le triomphe (p. 533). C'est alors que Petit-Claud se révèle stratège hors pair : il assure son mariage en menaçant de doubler Cointet en s'associant avec David. Il ne peut perdre. Son ultimatum est son plateau de Pratzen. Ou il s'empare de Mlle de La Haye, ou il fait fortune avec l'invention. Ce sera le mariage, de quoi « fanatiser » (p. 536) notre ambitieux.

31. Est-ce sa faute au fond si David Séchard est aveuglé par ses propres illusions ?

32. Tout comme Milaud (p. 517). Pour être magistrat, on n'en est pas moins homme...

33. Faut-il gloser sur le savoureux comique de ces prénoms ?

34. Ce qui prend tout son sel si l'on se souvient que nous sommes en 1822, un an après la mort du martyr de Sainte-Hélène...

35. Et Petit-Claud d'avoir ainsi « un pied en Bourgogne et un pied en Champagne » (p. 503). Terres vigneronnes, comme il se doit, puisqu'il aura aussi un temps le père Séchard comme client...

On n'a guère prêté d'attention à cette périphrase : « jeune Figaro de la Basoche³⁶ » (p. 508). Il doit cet éloge un peu à son esprit (au grand Cointet lui disant : « vous êtes l'avoué du père et du fils... », ne répond-il pas : « Ayez le Saint-Esprit de les livrer » ? – p. 533)³⁷, à sa capacité à comprendre le « papa Séchard » et les autres protagonistes³⁸, beaucoup à sa malice³⁹ et à son art de la *combinaison* (p. 605) ou de la manœuvre⁴⁰, mais plus sûrement encore à ses trois chefs-d'œuvre, l'immédiate *saisie* de ce qui signifie pour le succès de son ambition le retour de Lucien, l'utilisation de Cérizet, la réception faite à Lucien, sur laquelle nous reviendrons, et qui le consacre comme « machiniste passionné » (p. 549).

Dès que le retour du fils prodigue lui est connu, Petit-Claud comprend que c'est là le fait décisif : « Quand on a le petit, on a bientôt la mère. Nous tenons David... [...] Faites en sorte que les bans se publient, et je vous réponds de mettre David en prison. Ma mission finit avec son écrou » (p. 537). Il ne lui faudra que huit jours⁴¹, dit-il, pour « apprendre quelque chose » de son *copain* (*ibid.*). Le mariage de l'avoué se trouve diégétiquement et chronologiquement lié à ce retour⁴², soulignant encore plus le rapport entre les camarades de collège. Poussant aisément Lucien à la faute, il sait également profiter du dernier « coup de tête » du malheureux poète, « une de ces chances inespérées qui, dans une partie, achèvent de la décider » (p. 603). La rassurant, lui affirmant que Lucien ne se suicidera pas, il instrumentalise alors Ève pour convaincre David emprisonné de céder, ayant deviné « l'in-

36. Lon se souviendra que, dans *La Dernière Incarnation de Vautrin* (4^e partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*), Jacques Collin, alias Carlos Herrera, se donne comme programme de devenir le « Figaro de la justice » en remplaçant Bibi-Lupin à la tête de la Sûreté.

37. Et l'on n'oubliera ni sa définition de Lucien comme « roman continué » (p. 609), ni la piquante ironie dont il use à l'égard du père Séchard (p. 514), rappelant l'« épigramme » du regard lancé à Boniface Cointet (p. 489).

38. Cette capacité *pénétrante* est inhérente à sa profession : « Il est dans l'esprit des avoués de pénétrer tout aussi bien dans l'âme de leurs clients que dans celle des adversaires : ils doivent connaître l'envers aussi bien que l'endroit de la trame judiciaire » (p. 500-501).

39. N'est-il pas « malicieux comme un mulet » ? (p. 508). La périphrase fait suite à cette qualification et précède l'annonce du déploiement de son « génie » et de la succession de ses « exploits ».

40. A-t-on suffisamment remarqué que Petit-Claud se voit comparé à Fabius *Cunctator* (p. 508) et que le récit de ses exploits appelle le « style des bulletins de la Grande-Armée » (*ibid.*) ? Patente, l'ironie ne doit pas masquer l'hommage rendu au maître.

41. Toujours cet efficient *emploi* du temps.

42. Le soir même du jour béni où le curé de Marsac lui apprend la nouvelle, il dîne chez les Senonches pour faire officiellement sa demande.

fluence de la femme sur le mari » et ayant perçu que les dernières illusions de la sœur sur le frère sont enfin dissipées (*ibid.*).

Comme Petit-Claud, Cérizet a sa fortune à faire⁴³. Grâce au prote, l'avoué pourra « frapper le dernier coup » (p. 567). Il reconnaît en lui les dispositions nécessaires, un « maître diable » (*ibid.*), qui sera son « âme damnée » (p. 610). Les talents de faussaire du Don Juan des ateliers sont mis à profit au moment exact où ils conviennent. Ici encore, tout est affaire de maîtrise du temps, d'accord entre la circonstance et le besoin. Quand Petit-Claud souhaite ardemment la présence du démoniaque ouvrier (p. 566), celui-ci se manifeste illico, diable sorti de sa boîte, cerise sur le gâteau du chef... Le ressort digne du mélodrame vaut plus qu'une facilité prêtant à sourire: il *convient* admirablement à la situation romanesque et... *figaresque*.

De toute cette épopée procédurière se dégage d'abord l'implacable réalité de la prédation commerciale. Elle fait écho à celle de l'édition et de la presse. Paris et la province s'équivalent. Il s'y dépense autant de ruse, de tromperie, de finesse. Royaume de la trahison, principauté de la manigance, ils sont avant tout empire de l'argent. De même que le papier⁴⁴ noirci se vend tant le feuillet à Paris, le papier timbré est en soi une valeur puisqu'il *représente*, dans tous les sens du verbe, des frais sans cesse accumulés. De même que les mots n'ont d'autre valeur que leur propre réversibilité, et sont donc des faux dont on fait usage, les billets forgés par Lucien sont des faux qui font de l'usage. Nous sommes bien dans la circulation de l'immatériel qui se résout en quantité. Le mensonge, la fraude, la falsification: voilà ce sur quoi on peut faire fond. Au point que Petit-Claud peut sans crainte brûler le faux billet de Cérizet⁴⁵: il sait pouvoir compter sur le faussaire, s'attirant sa reconnaissance... de dette.

Surtout, Petit-Claud *dit* la vérité⁴⁶, froidement, énonçant l'implacable loi de l'intérêt, de l'argent, des affaires, tout en faisant preuve de grande finesse

43. On connaît son devenir balzacien: acteur, journaliste libéral, trois mois sous-préfet après Juillet, affairiste véreux et faussaire, et, pour finir, usurier. Une carrière peu reluisante, contrastant avec la réussite des Cointet et de Petit-Claud.

44. Il n'est pas besoin de rappeler l'importance capitale du thème du papier et de ses significations idéologiques ou symboliques dans le roman.

45. Lequel perturbe la répartition qui semblait fonctionner jusqu'alors entre la lettre, où la vérité l'emporte même quand on y pose ou y cherche des effets, et l'article, le plus souvent suspect (une exception: la critique du livre de d'Arthez rédigée par lui-même mais signée par Lucien, dont elle remplace la spirituelle démolition de commande). Le motif de la fausse signature dans *Illusions perdues* mériterait une étude approfondie.

46. Il avait prévenu David: « Ne compromets pas ta fortune. Je crois que tu seras obligé de partager les bénéfices de ton invention avec un de nos fabricants » (p. 501); « songe bien que le feu est dans tes affaires » (p. 503), etc.

psychologique: « Mais je viens de vous ruiner [...]. Je vous ai ruinés, je vous le répète, vous le verrez avec le temps; mais je vous connais, vous préférez votre ruine à une fortune que vous auriez peut-être trop tard » (p. 621). Et, incluant même une manière de contrition tout en énonçant un « rachat » moral – au sens fiduciaire du terme –, ses dernières paroles dans le roman tirent un bilan lucide, qui sonne comme une grande et dernière leçon, avant l'énumération finale des destins, où il figure en bonne place: « Mon Dieu! ne me bénissez pas!... [...] vous me donnez des remords; mais je crois avoir aujourd'hui tout réparé. Si je suis devenu magistrat, c'est grâce à vous; et si quelqu'un doit être reconnaissant, c'est moi... Adieu » (*ibid.*)⁴⁷.

Lucien sera sauvé⁴⁸ par un disciple de Machiavel. Mais ne doit-il pas sa perte à un Machiavel de province? La comparaison ne s'arrête pas là. Il ne suffit pas d'être un intrigant magistral ni de faire tourner à son avantage toute nouvelle donne pour mériter son diplôme en machiavélisme. Comme Carlos Herrera, Petit-Claud sait ce qu'il en est *vraiment* du monde et il l'exprime sans fard ni phrase.

Le couple Lucien - Petit-Claud

Comptons: tous deux originaires de l'Houmeau⁴⁹, élèves du même collège, condamnés à la réussite par la modestie de leur position et leur talent; en somme, deux jeunes provinciaux cherchant une place au soleil. Tout en calibrant les oppositions, à commencer par l'antinomie beauté/laideur, le romancier dessine ironiquement leurs parcours symétriques et trace les parallèles. Nous avons vu comment les jeunes hommes se succédaient en l'hôtel Bargeton. Au brillant journaliste parisien répond le rédacteur du *Premier-Angoulême*. Au jeune poète ébloui par l'aristocratique Nègrepelisse fait écho celui qui s'emplit la bouche d'un « madame la Comtesse » en saluant la préfète. Celui qui attend d'elle une place de substitut redouble le protégé de la muse angoumoisine. Et Petit-Claud ne pourrait-il mériter le titre de « poète de la procédure »? Il n'est pas jusqu'à la

47. Cet « Adieu » constitue presque la dernière parole du roman, puisque seule la fausse prophétie de « papa Séchard » se trouve citée après elle (p. 622).

48. Il est inutile de rappeler que ce « salut » est parfaitement illusoire...

49. Le rapport à la mère diffère cependant: « Rougissant de ses obscurs parents, l'avoué fit rester sa mère à Mansle où elle s'était retirée, il la pria de se dire malade et de lui donner son consentement par écrit [pour la signature du contrat de mariage] » (p. 570).

temporalité qui ne confirme le rapport : il aura fallu quatre mois à Petit-Claud pour pénétrer dans les salons d'Angoulême⁵⁰, vol aussi rapide que celui du chardonneret.

L'article de Petit-Claud pour le journal appartenant aux Cointet se donne à lire comme l'envers de la prose fulgurante de Lucien⁵¹. Tout en poncifs, tournures obligées, distillant la rhétorique de l'éloge et de la flatterie, il illustre le style provincial⁵². Surtout, il démontre que Petit-Claud a *compris* Lucien et qu'il sait comment l'étourdir, le « griser » pour s'en rendre maître (p. 555). S'il recourt aux facilités de plume, il déploie fort habilement l'éventail des expressions qui ne sauraient manquer leur effet. Il s'agit de duper Lucien et de le faire « pâlir de plaisir » (p. 545). Énumération des glorieux noms des grands hommes de province consacrés par Paris⁵³, célébration des œuvres sous les deux espèces, prose et poésie⁵⁴, réécriture de la trajectoire météorique du Pétrarque de l'Houmeau, embellissement de ses réceptions à l'hôtel Bargeton, maquillage de ses relations avec « l'épouse [du] préfet de notre département » (*ibid.*), devenues encouragements de « ses premiers pas dans la carrière des Muses » (*ibid.*), travestissement de ses tribulations parisiennes en lutte héroïque, et surtout rappel de cette grande affaire, la restitution du titre et du nom des Rubempré : tout y est, et aussi le subtil appel lancé à la Ville et au Faubourg, exhortés à rivaliser d'enthousiasme en faveur de « notre » Lucien de Rubempré. Comme le dit Annie Jourdan, « [t]out entier à sa politique, il néglige le paraître pour mieux tromper son adversaire⁵⁵ » ; disons que Petit-Claud le trompe d'autant mieux qu'il fait miroiter à cette alouette⁵⁶ un paraître illusoire (et bien sûr, pour être public, cet article n'est écrit *vraiment* que pour un seul lecteur), qu'il lui renvoie l'image même qu'il désire, lui offre l'Angoulême rêvée, la fausse monnaie d'un triomphe orchestré, arrangé, machiné, les prestiges mensongers d'une mise en scène. Voulant croire à ce

50. Et cinq seulement pour faire de son étude « la première d'Angoulême » (p. 554).

51. De manière très significative, le lecteur n'est convié à lire dans le roman que deux articles intégralement reproduits, précisément la critique théâtrale de Lucien et le *Premier-Angoulême* de Petit-Claud.

52. Signalé comme tel par le commentaire auctorial sur les points d'exclamation.

53. Il n'y manque pas celui de Balzac, et, même s'il s'agit de Guez, le clin d'œil est assez appuyé...

54. On sait que, ne paraissant pas, *Les Marguerites* restent donc œuvre virtuelle éditorialement parlant, mais elles valent comme référence mythique ou comme Verbe poétique *in absentia*.

55. A. Jourdan, art. cit., p. 66.

56. Lucien attire les noms d'oiseau : aigle certes (plusieurs occurrences, la première p. 82 : « Je serai le bœuf, Lucien sera l'aigle »), mais aussi chardonneret, « poète sans sonnets » (p. 423)...

mensonge, se mentant à lui-même, incapable donc de décrypter le texte, oubliant ses leçons de journalisme et sa propre virtuosité dans l'exercice du faux, Lucien va derechef céder aux sirènes du théatre social.

L'article doit se lire en rapport avec les nouvelles données   la rubrique d'Angoulême et faisant état des nominations et promotions qui pleuvent sur la famille Châtelet-N grelisse. Le motif du double retour, enfant prodigue et Mme de Bargeton devenue comtesse Sixte du Châtelet, métamorphose de l'Os de seiche en compagne du Héron, trouve à la fois son inscription journalistique et sa transcription diégétique avec l'invitation à dîner chez la pr fete reçue le jour même où paraît l'article. Le texte explique alors les ressorts de cette « machine ». La comtesse fait sa première sortie mondaine lors du dîner chez les Senonches (en son ancien hôtel donc) où Petit-Claud doit recevoir la main de Françoise.

Quant à la s renade donnée par les jeunes gens d'Angoulême et au banquet organisé en l'honneur de l'auteur des *Marguerites*, ils font naturellement partie de la mise en scène et témoignent de l'habileté de notre maigret qui se joue de Lucien : « Petit-Claud s'efforça de donner à son ancien camarade cette opinion que lui, Petit-Claud, était un pauvre petit avoué de province, sans aucune espèce de finesse » (p. 555). Avouant avoir écrit lui-même l'article, affirmant avoir mis la pr fete dans le camp de David, mettant en avant ses vertus guerrières (« la guerre au Palais coûte aussi cher que sur les champs de bataille », p. 557), il circonvient définitivement celui qui croit pouvoir affirmer qu'« en fait d'amis, il n'y a que les amis de collège » (*ibid.*)⁵⁷. Petit-Claud n'a plus qu'à mener à bien l'instrumentalisation de Lucien⁵⁸, ce qui revient d'ailleurs à laisser faire ce dernier⁵⁹.

Enfin, la comparaison avec Lucien culmine avec l'examen des palinodies politiques. Aveugl  par le mirage du nom à retrouver, le poète embrasse sans

57. Et il ne croit pas si bien dire quand, au sortir du banquet donné en son honneur, il déclare à Petit-Claud : « Mon cher, entre nous c'est à la vie, à la mort » (p. 564). Notons que David gratifie Petit-Claud d'un « mon cher camarade » (p. 502).

58. Tout en profitant de son éclat : « Assez humilié de se voir sans parents, sans protecteurs, sans signature de son côté, Petit-Claud se trouvait donc très heureux de présenter dans l'homme célèbre un ami acceptable, et que la comtesse désirait revoir » (p. 570). Quitte à subir la comparaison que ne manque pas de faire Françoise, « pleine d'admiration pour Lucien » (p. 574), entre le ph nix et la vipère...

59. Même quand Lucien croit avoir triomphé en obtenant la promesse du préfet d'arranger l'affaire David, Petit-Claud, un instant « foudroyé par le succès de [son ami], stupéfait par les éclats de son esprit et par le jeu de sa grâce », peut assurer à Cointret d confit : « Le dîner du pr fer n'est que pour après-demain, nous avons encore une journée à nous [...] je réponds de tout » (p. 574).

précaution la cause royaliste. Il se trompe, non sur les idées, mais sur la réalité complexe du champ politique. Littéralement, il perd ses appuis, par imprudence tactique et par manque de duplicité. Petit-Claud, lui, joue d'abord la carte libérale⁶⁰, par conviction sans doute mais surtout par calcul : « Enragé libéral et fils de l'Houmeau, Petit-Claud fut le promoteur, l'âme et le conseil secret de l'Opposition de la basse-ville, opprimée par l'aristocratie de la ville haute. » (p. 567). Il s'agit, on le sait, de donner à Cérizet un journal qui serait l'organe du parti, brisant le monopole de presse des Cointet. Pour ce faire, le comité des négociants autour de Gannerac réunirait les fonds nécessaires à l'achat de l'imprimerie Séchard.

« Ah ! madame [...] je suis homme à obéir absolument au Roi » (p. 552) : Petit-Claud ne commet pas ici un pas de clerc, ce qu'il n'est plus, on le sait⁶¹... Il n'ignore pas que les opinions sont éminemment variables et que l'heure est au parti ministériel. Il sera bien temps de redevenir libéral, le moment venu. Il a ménagé ses arrières à la fois en passant un marché avec Cérizet et en se préparant à requérir contre lui pour délit de presse, avec l'accord de l'intéressé. Il gagne ainsi sur les deux tableaux de la politique. Le libéral conclut une alliance à droite « par la main gauche » (p. 490). « Le drôle ira loin », comme l'avait prédit le grand Cointet (*ibid.*). N'est-il pas de « l'étoffe dont on fait les Gardes des Sceaux⁶² » (p. 570) ?

Avons-nous bien dit qu'en Petit-Claud se donne à lire l'une des vérités du roman ? Individu typisé, représentant d'une espèce sociale, il se conforme certes aux caractéristiques définitionnelles de l'avoué de province, mais les *accomplit* exemplairement. Au diapason de la province, en accord parfait avec sa profession, Petit-Claud vaut comme modèle. Bien plus qu'un comparse, être double, il s'impose comme double efficace de Lucien. Sa réussite procède avant tout de sa principale capacité : savoir interpréter les signes, les propos, les intentions et les intérêts. Ne se laissant pas abuser par les faux-semblants, Petit-Claud perce à jour l'âme d'autrui et voit l'envers comme l'endroit :

Petit-Claud était un de ces hommes profondément retors et traîtreusement doubles, qui ne se laissent jamais prendre aux amorces du présent ni aux leurres d'aucun attachement après avoir observé les changements du cœur humain et la stratégie des intérêts (p. 567).

60. Autre point commun avec Vinet, et aussi avec le Goupil d'*Ursule Mirouët*.

61. Sa seule faute est de le dire à l'oreille de la comtesse du Châtelet. Quelques soirées dans les salons corrigeront de tels impairs qui sentent encore leur Houmeau. Lucien ne montrait-il pas du doigt dans la loge de Mme d'Espard ?

62. Motif reparaissant : « Vous serez, je crois, garde des Sceaux » (Cointet, p. 536 et 569).

Tout est là.  viter les pièges, naviguer au plus près, manœuvrer, se fixer un objectif, instrumentaliser les autres, négocier des alliances: il accomplit tout ce que Lucien n'a su ou pu mener à bien. Supérieur au poète, ce « fou » qu'il méprise (p. 557), Petit-Claud détient le savoir⁶³ du romancier maître du dessous des cartes et le contrôle du romancier metteur en scène. Il peut légitimement dénoncer le *roman* des autres, et ironiquement réduire Lucien, ce « roman continuel » (p. 609), à sa malléabilité. Sans outrer son importance, ni céder au délire interprétatif, nous verrions volontiers en Petit-Claud, cet agent, voire cet actant, une version marginale, mineure, certes, partielle, sans doute, *ignoble*, c'est entendu, mais fascinante⁶⁴, d'un délégué fictionnel du romancier attaché à la décapante v rit ⁶⁵. Avec lui, « il faut jouer franc jeu » (p. 534) ⁶⁶ si l'on veut qu'il soit « franc du collier (p. 532). C'est l'homme du « *donnant donnant* » (p. 569). Le mensonge n'est qu'une arme au service du positif, la duplicité un moyen d'assurer le gain, la ruse un détour nécessaire pour monnayer la valeur tangible d'une position à conquérir. Il importe avant tout de *tenir*⁶⁷. Prendre la mesure des choses et des êtres, regarder froidement le réel, telle est l'ardente obligation. Petit-Claud gagne parce que, sans illusions, il n'avait rien à perdre.

63. Et il convertit ce *savoir* en *avoir*. Quand il expose à Cointet « Vous avez tout, je n'ai rien » (p. 533), il énonce sa vérité et annonce son jeu. Petit-Claud s'identifie à cet objectif, et offre un remarquable exemple d'équivalence exacte entre son être et son désir, de mobilisation des ressources de l'être au bénéfice de l'avoir, en un mot d'aptitude au *calcul*. Quand il est « fanatis  par les *probabilités* de cet avenir » (p. 536), le terme est à prendre aussi dans ce sens. De même quand Petit-Claud instruit Cérizet de la « probabilité » de la lettre de Lucien   David, à laquelle le prore substituera la fausse lettre qu'il a rédigée (p. 578).

64. Inviterions-nous ainsi le lecteur à lui accorder « leur estime et leur admiration » à l'instar des « praticiens de France et de Navarre, [et de] ceux de Normandie même » (p. 511)?

65. D'un délégué qui, de surcroît, aime à parler ou à « traduire en bon français » (p. 533 et 514), et à parler « net » (p. 533).

66. Il joue de même quand il a réussi son coup: « depuis son succès à l'hôtel de Bargeton, Petit-Claud jouait franc jeu » (p. 567).

67. « [...] jusque là, je tiens [les Cointet] » (p. 532); « Je tiens la préfète » (p. 552); « si Lucien espère réussir par la préfète, je tiens David » (p. 569), etc.

La fabrique du roman : « parallèles » et « superposition »

Si l'on considère, comme nous invite à le faire Michel Picard¹, « la lecture » d'*Illusions perdues* « comme jeu », les règles du jeu nous sont livrées par Balzac dans les préfaces précédant les trois parties du roman. L'auteur « avait attaqué ces illusions que l'on se forme les uns sur les autres en province par le défaut de comparaison² » ; aussi multiplie-t-il les comparaisons entre mœurs provinciales et mœurs parisiennes en élaborant des scènes parallèles. Désireux de retracer « l'histoire tragique de la jeunesse depuis trente ans » (Préface de la Troisième partie, p. 56), Balzac suggère de lire par « superposition » le caractère de Lucien et celui de Rastignac, d'envisager une série de personnages provinciaux déjà créés comme « parallèles nécessaires » de celle qu'il met en place dans son nouveau roman. Puisqu'il s'agit moins « de la partie que du tout, de la figure que du groupe » (*ibid.*), le romancier propose de substituer à la lecture isolée et successive des trois parties une lecture feuilletée qui retrouve les correspondances d'un volet à un autre, mieux encore, une lecture panoramique qui débusque, dans les romans du cycle de Vautrin ou dans ceux conçus à la même période que la trilogie d'*Illusions perdues*, les jeux de variations et d'échos.

Ce lecteur modèle rêvé dans les préfaces balzaciennes est bien mal incarné par les critiques de son temps qui refusent de voir la diversité sous un mode de fonctionnement jugé paresseux et uniforme. Jules Janin lit ainsi *Un grand homme de province à Paris* avec une particulière mauvaise foi, déplorant « les détails de tailleurs, de bottier, de fiacre [...], répétés sans fin et sans cesse [...] d'un ennui incroyable³ ». Cependant, « comparaison » ne signifie pas dupli-

1. M. Picard, *La Lecture comme jeu*, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1986.

2. Préface de la Première partie, 1837, *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990, p. 48. Nous renvoyons, dans le corps du texte désormais, à la pagination de cette édition, qui a été choisie pour le concours d'agrégation 2004.

3. L'article de J. Janin, *Revue de Paris*, juillet 1839, est cité par Nicole Billot, « Balzac vu par la critique (1839 – 1840) », *L'Année balzacienne* 1983, p. 239.

cation, que condamne le narrateur d'*Un grand homme de province à Paris*: « Une des plus grandes niaiseries du commerce parisien est de vouloir trouver le succès dans les analogues, quand il est dans les contraires » (p. 407). Cette loi de poétique romanesque, Balzac vient de l'édicter dans *Le Cabinet des Antiques* où il évoque cette « pente naturelle à l'esprit humain, qui fait souvent une débauchée de la fille d'une dévote, une dévote de la fille d'une femme légère, la loi des Contraires, qui sans doute est la résultante de la loi des Similaires⁴ ». Le mécanisme des personnages reparaissant n'est que l'aspect le plus visible du système balzacien qu'il faut étendre aux reprises textuelles, aux motifs et aux structures récurrentes⁵.

Sans nous attarder aux reprises et motifs, dont l'étude a été ébauchée ailleurs⁶, nous voudrions nous intéresser aux scènes reparaissantes qui constituent l'architecture du roman. La scène est certainement l'unité de base de la création balzacienne⁷. Sur la page de garde du manuscrit de *Saché*, se trouve le titre, *Illusions perdues*, calligraphié, suivi d'une liste de personnages, encadré par quatre groupes d'indications, scéniques pour la plupart. La première, en haut de la page à droite, porte la mention suivante: « Lucien est présenté pour la première fois à toute la société dans la grande soirée jusque là [*il n'a xxxxxxx*] il n'a fait qu'y être aperçu⁸ ». Une telle méthode est familière à Balzac, souligne Suzanne Jean Bérard, qui a retrouvé sur d'autres manuscrits « des indications semblables à celles d'*Illusions perdues*, c'est-à-dire des indications sommaires et incomplètes de scènes jetées au hasard⁹ ». La proportion

4. *Le Cabinet des Antiques*; *La Comédie humaine*, t. IV, p. 1005.

5. On appelle personnage reparaissant « tout personnage mentionné dans plus d'un roman, soit qu'il participe personnellement à l'action, soit qu'on fasse allusion à lui en le désignant par son nom ou implicitement » (Ethel Preston, *Recherches sur la technique de Balzac, Le retour systématique des personnages dans La Comédie humaine* (1926), Slatkine Reprints, 1984, p. 4). Introduit dès 1834 (dans *L'Histoire des Treize*, notamment) ce système se développe pleinement à partir du *Père Goriot* (1835).

6. Voir notre étude *Illusions perdues, La trilogie de la littérature*, chap. III « Le Livre des contrastes et des contraires », Armand Colin, coll. Agrégation de lettres, 2003.

7. Définie par Genette comme réalisant « conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire » (*Figures III*, p. 129), la scène romanesque dramatique alterne avec le sommaire non dramatique, « à fonction d'attente et de liaison » (*ibid.*, p. 142). Genette invite à nuancer cette répartition en considérant que « dans *Les Souffrances de l'inventeur*, les pages les plus dramatiques sont peut-être celles où Balzac résume avec une sécheresse d'historien militaire les batailles de procédure livrées à David Séchard » (*ibid.*, note 2).

8. Suzanne Jean Bérard, *La Genèse d'un roman de Balzac: Illusions perdues, 1837*, Armand Colin, 1961, t. II, p. 18.

9. *Ibid.*, p. 19.

que peuvent prendre ces scènes romanesques est variable: de l'embryon de scène, tel le grand dîner organisé en l'honneur du poète par du Châtelet (p. 106) à la scène en diptyque occupant tout un chapitre, comme « La soirée dans un salon, la soirée au bord de l'eau ». Leurs répercussions et leurs échos dans d'autres œuvres balzaciennes ne le sont pas moins.

Pivots romanesques, les scènes récurrentes s'imposent dans un roman d'apprentissage. Parce qu'elles cultivent l'analogie et la différenciation, leur répétition n'est jamais redite stérile de l'identique, mais ouverture à la différence. Enfin la mémoire s'appuie sur ces relais pour relire et relier l'ensemble du texte en une unité qui pour être rétrospective n'en est pas moins réelle.

Répétition et apprentissage

Les scènes de promenade rythment de façon régulière le parcours topographique et symbolique du débutant. Dans la première partie, « la belle promenade de Beaulieu » constitue « le chemin le plus long » qu'emprunte depuis deux mois Lucien pour regagner l' Houmeau, car il lui permet de passer sous les fenêtres de Mme de Bargeton (p. 85). Une brève analepse nous apprend que c'est Ève qui l'a accompagné la première fois « jusqu'à la porte Saint-Pierre », puis l'a regardé prendre la rue de Beaulieu pour atteindre « la Promenade où l'attendait M. du Châtelet », son mentor provisoire (p. 99). Le succès tout relatif du Chateaubriand de l'Houmeau est attesté par la rumeur provinciale entendue à Beaulieu, rumeur anonyme dans la première édition d'*Illusions perdues*, attribuée dans l'édition Furne à Petit-Claud, que Balzac vient de créer pour *Les Souffrances de l'inventeur*. Le noyau initial « – Voilà un jeune homme heureux, disait un fils de famille qui avait assisté à la lecture; il est joli garçon, il a du talent, et madame de Bargeton en est folle!¹⁰ » se scinde en deux répliques, l'une attribuée à Petit-Claud, l'autre au fils de famille dans le Furne (p. 158). Ce condensé des bonheurs du poète, sous forme de poncifs – amour, gloire et beauté –, vole en éclats dès l'arrivée à Paris où intervient le jeu des comparaisons. Plus nombreuses que dans *Les Deux Poètes* – on compte sept scènes de promenades dans la seconde partie¹¹ –, elles font appel à des lieux variés et suggèrent l'apprentissage du dandy, non plus selon le modèle provincial de l'ascension rectiligne, mais

10. *Illusions perdues: le manuscrit de la collection Spoelberch de Lovenjoul*, édité par S. J. Bérard, Armand Colin, 1959, p. 167.

11. P. 191-192; 195-198; 211-213; 215; 330; 351; 443-444.

suisant la courbe sinusöidale des splendeurs et misères du personnage. Trois scènes de promenade dans ces lieux de sociabilité mondaine que sont les Boulevards, royaume des dandys et des *viveurs* (p. 191-192), les Tuileries avec la terrasse des Feuillants où se produisent les « femmes comme il faut » (p. 195), les Champs-Élysées et le Bois de Boulogne (p. 211-212) réservés aux élégantes en calèche suivies de leurs sigisbées à cheval, scandent l'anéantissement du provincial. Étranger à cette foule qui le surprend, le poète « éprouva comme une immense diminution de lui-même » (p. 191); passant sans transition de la reconnaissance provinciale au néant parisien, lucide sur le « délabrement de son costume » (p. 192), Lucien « fit un violent retour sur lui-même et se jugea » (p. 195). Le regard porté sur le groupe des jeunes aristocrates, « tous semblables par la finesse des contours [...] et tous différents par le cadre que chacun s'était choisi pour se faire valoir » (p. 196), lui fait concevoir l'« abîme » (p. 197) qui le sépare de ce monde. L'estocade est portée dans la troisième promenade aux Champs-Élysées, où il croise son ancienne muse et Mme d'Espard qui l'ignore en le lorgnant. « La réprobation de l'aristocratie parisienne n'était pas comme celle des souverains d'Angoulême: en s'efforçant de blesser Lucien, les hobereaux admettaient son pouvoir et le tenaient pour un homme; tandis que, pour Mme d'Espard, il n'existait même pas » (p. 212). Le zéro social est atteint au terme de ces trois scènes dont l'importance, le volume et la cruauté vont croissant. Une timide renaissance s'esquisse dans trois autres scènes, beaucoup plus brèves, qui répondent en chiasme aux trois premières. Métamorphosé par Staub, Lucien « prit une revanche » aux Feuillants et « fit son cours de belles manières » (p. 215). Après la parenthèse studieuse du pays latin, Lucien se venge du dédain des belles cousines en leur lançant, du haut de la calèche de Coralie, aux Champs-Élysées, le « coup d'œil méprisant du poète qui present sa gloire et va user de son pouvoir » (p. 330). La scène est répétée au bois de Boulogne, avec une variante ménageant l'avenir: « Mme de Bargeton regarda Lucien d'un air séduisant qui pouvait passer pour un salut » (p. 351). Enfin, sur ces mêmes lieux qui l'ont accueilli à son arrivée à Paris – la place Vendôme et les boulevards –, le poète « perdu dans ses réflexions » (p. 443), tout comme il était « perdu dans ses pensées » (p. 211), reçoit le coup de grâce. Son roman paraît, sous un titre qu'il ne lui a pas donné; son ami, Michel Chrestien, vient venger la trahison de d'Arthez en le provoquant en duel par une formule qui prend alors tout son relief: « Vous êtes monsieur Chardon? [...] – Ne me connaissez-vous pas? » (p. 444). L'aliénation de l'individu et du poète est totale. Trois mentions de Beaulieu dans la troisième

partie vont répondre symétriquement aux trois évocations de la première partie. Le retour de Lucien à Angoulême offre un vif « contraste » (p. 540) avec son départ glorieux; aussi entre-t-il au petit matin dans sa ville, par la « rampe de la Porte-Palet » qu'il délaissait au profit de Beaulieu dans *Les Deux Poètes*, heureux de n'avoir rencontré personne « lui qui jadis se promenait en triomphateur dans sa ville! » (p. 541). En une scène qui reprend des éléments de la revanche parisienne, Lucien, vêtu par les soins de Lousteau, comme il le fut par le talent de Staub, connaît à Beaulieu le succès du dandy, « le seul triomphe réel qu'il obtint, mais il fut immense » (p. 561). Là encore, cette victoire n'est qu'éphémère et prélude à la chute finale. Si l'orgueil et le désir de vengeance ont déjà perdu le provincial à Paris, c'est bien la vanité, péché vénial de l'angélique Ève Séchard, qui est à l'origine de la scène finale. Le plaisir escompté par la jeune femme se mue en catastrophe, tandis que la « rumeur » qui s'élève des rampes de Beaulieu ne célèbre plus l'avenir du poète, mais sa dernière trahison, involontaire cette fois-ci, qui conduit à l'arrestation de David (p. 578-579).

La scène de promenade est étroitement liée à l'apprentissage du personnage; par le regard comparatif et rétrospectif qu'elle suscite, elle propose une série d'expériences renouvelées qui aboutissent par deux fois, après un triomphe sans lendemain, à l'exclusion du héros de sa sphère sociale. La répétition de cette séquence n'est pas sans rappeler le mécanisme du jeu, dont Michel Picard emprunte à Piaget la justification. « [L]e temps du jeu paraît d'abord *répétitif* », note-t-il en retenant « cette sorte de circularité qui implique nécessairement le retour, et le *retour du même*. Piaget assigne classiquement au répétitif une fonction d'apprentissage: à force de reproduire une situation pénible dans le fictif, on la "liquide"¹² ». Or, il existe au moins deux types de répétitions, selon M. Picard, « la répétition du *même* et celle de l'*identique*. La seconde est stérile, elle reproduit, et ne modifie rien ». C'est celle que l'on retrouve dans toute compulsion de répétition, transposée, dans le domaine littéraire, en poncifs, stéréotypes, clichés affectant la littérature sérielle. La répétition du *même*, en revanche, ménage « une dynamique et une progression¹³ » efficaces, qui travaillent l'œuvre d'art. « Le jeu de l'art permet la répétition dans la différence¹⁴. » C'est bien cette répétition-là qui caractérise les scènes balzacienne reparaisantes. La nuance apportée par

12. M. Picard, *op. cit.*, p. 104-105.

13. *Ibid.*, p. 105-106.

14. Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art*, Petite Bibliothèque Payot, rééd. Galilée, 1985, p. 161, citée par M. Picard, *op. cit.*, p. 106.

« l'immense vérité des détails¹⁵ » qui affectent les lieux, les heures, le rythme des promenades, les parures et les postures des promeneurs, les variations de point de vue, inclut la différence au cœur de la répétition. Apprendre, dit Gilles Deleuze, ce n'est pas faire comme, mais faire avec; c'est « constituer cet espace de la rencontre avec des signes, où les points remarquables se reprennent les uns dans les autres, et où la répétition se forme en même temps qu'elle se déguise¹⁶ ». Cet apprentissage de la différence, les lecteurs contemporains de Balzac l'ont refusé dans la caricature qu'ils ont effectuée des mécanismes reparaisants; le personnage de roman d'apprentissage, Lucien, n'a su que reproduire – ses erreurs, ses amours, jusque dans *Splendeurs et misères des courtisanes* – sans déchiffrer les signes qui lui auraient permis de comprendre et d'agir. Serons-nous meilleurs lecteurs?

Antithèses et analogies

Les scènes de promenade offrent une série de variations particulièrement riches. *Illusions perdues* présente plus fréquemment des scènes en diptyque ou triptyque construites sur le modèle antithétique. Si Balzac est hanté dans *Le Père Goriot* par le « démon du double », comme l'a bien montré Rose Fortassier¹⁷, cette obsession le poursuit dans *Illusions perdues*, qui multiplie, dès *Les Deux Poètes*, les couples et doublets (les deux frères Cointet, les Séchard père et fils, David et Lucien, Lucien et Ève...) ainsi que les dédoublements du personnage de Lucien/Lucifer, animé d'une « double postulation » toute baudelairienne.

Les scènes en doublets se succèdent d'une partie à l'autre, ou à l'intérieur de la même unité. À l'apparition, dans son boudoir de la rue du Minage, de « la reine » d'Angoulême qui éblouit le poète de l'Houmeau (p. 100) répond le tableau désenchanté de Mme de Bargeton descendue à l'hôtel du Gaillard-Bois: « Il est en effet certaines personnes qui n'ont plus ni le même aspect ni la même valeur, une fois séparées des figures, des choses, des lieux qui leur servent de cadre » (p. 185). Le contraste marque également les trois départs

15. *Avertissement du « Gars »*; *La Comédie humaine*, t. VIII, p. 1681. La « littérature moderne [...] n'a plus que l'immense vérité des détails, l'idéalisation des formes [...] ». Voir Joëlle Gleize, « Immenses détails ». *Le détail balzacien et son lecteur*, dans *Balzac ou la tentation de l'impossible*, études réunies par R. Mahieu et F. Schuerewegen, SEDES, 1998, p. 97-106.

16. G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, coll. Épipiméthée, 1968, p. 35.

17. R. Fortassier, « Balzac et le démon du double dans *Le Père Goriot* », *L'Année balzacienne* 1986, p. 155-167.

de Lucien, qui correspondent à chaque fin de partie de l'édition Furne¹⁸. À l'enlèvement nocturne du poète, qui troque à Mansle le « méchant cabriolet » de David (p. 183) pour « la vieille calèche sexagénaire » de sa muse (p. 182), correspond, dix-huit mois plus tard, son retour matinal frauduleux entre les paquets de l'équipage des du Châtelet, à l'endroit même où il avait quitté la province (p. 456). « Parti dans la calèche de Mme de Bargeton à côté d'elle, il est revenu derrière ! » commente sa mère (p. 540). C'est encore le chronotope de la grand-route qui sert à la fausse sortie de Lucien à la fin de la dernière partie. Alors qu'il chemine à pied en direction de Mansle, il croise une troisième fois une calèche qui va le ramener à Paris, celle du Tentateur/Sauveur, Carlos Herrera.

Dans *Un grand homme de province à Paris*, les diptyques, que le découpage en chapitres mettait en évidence, abondent : « Deux variétés de libraire », « Troisième variété de libraire », « Quatrième variété de libraire », « Le Cénacle », « Dernière visite au Cénacle »... Les visites à Doguereau et Dauriat, par exemple, s'organisent selon une parfaite symétrie qui souligne les contrastes. Le père Doguereau, « singulier vieillard », qui participe du maître de rhétorique et du marchand reçoit seul Lucien dans sa « boutique modeste », rue du Coq (p. 228). Dauriat, « sultan » de la librairie, « à figure assez semblable à celle d'un proconsul romain » (p. 284), accorde une attention distraite au jeune poète introduit par Lousteau dans sa librairie du Palais-Royal, envahie d'auteurs et de journalistes. Les deux libraires refusent de prendre en considération *Les Marguerites*, l'un en dénigrant « les rimailleurs », l'autre en faisant un calembour : « Les vers dévoreront la librairie ! » (p. 287). Si l'un lit réellement le manuscrit de Lucien et si l'autre n'en prend pas la peine, tous deux rendent à leur tour visite au poète. Doguereau revoit à la baisse ses offres d'achat de *L'Archer de Charles IX* tandis qu'il gravit les étages ; Dauriat avance trois billets de mille francs pour acquérir la propriété du recueil poétique qu'il n'a pas lu, en échange de la bienveillance du journaliste envers ses publications. Les deux variétés de libraires illustrent par des moyens différents le « processus de la transformation en marchandise de la littérature¹⁹ ». Les rencontres de d'Arthez et Lousteau relèvent également de cet équilibre des contraires, tout comme la double scène de lecture à

18. Les limites des trois parties ont été modifiées lors du regroupement. La première partie, publiée séparément, s'achevait sur la lettre de reproche de Lucien à Mme de Bargeton (p. 216) ; *Un grand homme de province à Paris* se terminait sur l'arrivée de Lucien au moulin de Courtois (p. 457).

19. Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Maspero, 1967, p. 50.

haute voix qu'inflige Lucien à ses deux amis. « Daniel écoute religieusement, sans dire un mot » durant sept heures la lecture du roman historique qu'il a invité Lucien à lui donner dans sa studieuse retraite (p. 236). Dans « la grande allée de l'Observatoire », « sur un banc de bois, entre deux tilleuls » (p. 258), ironique rappel du berceau de pampres de l'imprimerie Séchard, qui abritait la lecture à deux voix des poèmes de Chénier, Lucien lit quelques sonnets à Lousteau qui l'écoute également sans mot dire. Si le silence de d'Arthez signifie concentration d'écoute, celui de Lousteau trahit la jalousie : aussi les conseils prodigués par les deux mentors de Lucien relèvent-ils d'une morale toute différente : éthique du travail pour l'un, cynisme de la morale des intérêts pour l'autre. L'antithèse régit aussi la cristallisation amoureuse au théâtre. À la fascination qu'exerce sur Lucien « cette magnifique Célimène » (p. 207) qu'est Mme d'Espard, lors de la soirée à l'Opéra, répond le coup de foudre qu'éprouve l'Andalouse de *L'Alcade dans l'embaras*, l'actrice Coralie, à la vue du poète spectateur dans la salle (p. 303).

Il est enfin des diptyques qui signent la répétition de l'identique comme échec manifeste de l'apprentissage du personnage. On peut lire ainsi les deux scènes de banquets offerts par les deux Machiavel de province, Châtelet dans *Les Deux Poètes* (p. 106) et Petit-Claud dans la dernière partie (p. 562), en l'honneur de Lucien. L'intention est semblable – griser le poète ivre de vanité pour mieux lui nuire –, les convives identiques – colonel du régiment, vieux proviseur du collège, président du tribunal, préfet... –, les toasts emphatiques et l'émotion de Lucien réelle. Les mêmes causes produisant les mêmes effets au début et à la fin du roman, la répétition du « banquet patriotique » signifie l'éternelle vitalité des illusions. Ne peut-on voir dans le passage de l'oxymore, cette figure qui dynamise les contraires chère au jeune Balzac, à la répétition pré-flaubertienne l'indice de l'abandon aux pulsions de mort ? Comme José-Luis Diaz le suggère, à propos des *Parents pauvres* lus comme préludes à *Bouvard et Pécuchet*, il y a déjà de *L'Éducation sentimentale* dans le ressassement du même des *Illusions perdues*²⁰.

20. J.-L. Diaz, « Destins du deux, oxymore, ironie, répétition dans *Les Parents pauvres* », dans *Balzac et « Les Parents pauvres »*, études réunies par F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 199-208.

Mémoire et « unité ultérieure »

Revenons à la scène initiale, mentionnée sur la page de titre du manuscrit de 1836. Balzac projette d'écrire la grande soirée de présentation du poète à l'aristocratie provinciale. Par l'emploi de l'article défini, le romancier inscrit sa scène, comme l'a souligné Suzanne Jean Bérard²¹, dans la topique romanesque de la grande soirée, musicale de préférence, au cœur de *Delphine* de Mme de Staël, de *Valérie* de Mme de Krudener. Balzac lui-même s'y est essayé dans *Sténie* et dans la première partie de *La Femme de trente ans*, *Le Rendez-vous*. Le second volet du diptyque, « la soirée au bord de l'eau », est conçu ultérieurement : comme contrepoint à l'échec de la grande soirée : l'harmonie du cadre naturel s'oppose à l'artifice de la vie mondaine, tout comme l'union disparate des provinciaux ambitieux vite désunis dans la capitale contraste avec « les accordailles des gens pauvres » (p. 154), dignes d'un tableau de Greuze ou d'une scène de drame bourgeois. Or, un troisième volet vient s'articuler en triptyque sur ces deux scènes des *Deux Poètes*. Le vrai pendant de la grande soirée, c'est la « mémorable soirée » (p. 570) du contrat de mariage, autre scène de mœurs déjà écrite dans le petit roman ainsi intitulé. La lecture superposée de la soirée littéraire de l'acte I et du contrat de mariage de l'acte III permet d'offrir ces « images successives » qui séparent le passé du présent, pour le Narrateur du *Temps retrouvé* confronté aux têtes poudrées de la matinée de la princesse de Guermantes. En effet, les correspondances entre les deux soirées, situées aux deux extrémités du roman, mettent en œuvre le travail de la mémoire. Le cadre semble immuable – l'hôtel de Bargeton qui appartient désormais aux Sénonches a conservé son nom et son mobilier d'origine –, la distribution identique, à l'exception des Chandour et de feu Bargeton, des Rastignac et du marquis de Pimentel, les situations romanesques récurrentes : Petit-Claud compte sur Lucien pour l'introduire dans le Haut-Angoulême, tout comme ce dernier prenait appui sur du Châtelet ; la méprise de l'évêque et l'*a parte* du boudoir sont interprétés une nouvelle fois avec talent par les deux protagonistes (p. 141 et 572-573). Si le temps semble s'être arrêté, la métamorphose du couple provincial, qui joue à présent aux Parisiens en province, brouille l'ordre des générations, phénomène auquel sera si sensible le Narrateur proustien, qui voit Gilberte en Mlle de Saint-Loup. « Chacun s'avoua que Louise de Nègrepelisse ne se ressemblait pas à elle-même. [...] [T]out faisait de la comtesse du Châtelet une femme qui ressemblait à Mme de Bargeton comme une fille de vingt ans

21. S. J. Bérard, *op. cit.*, t. II, p. 63.

ressemble à sa mère » (p. 551). Quant à Lucien « passé à l'état de *Lion* », il n'a gardé de ses aspirations poétiques que des formes « *apolloniennes* » qui en font « le héros du moment » (p. 570). Peu avant « la Tristesse d'Olympio de l'homosexualité²² » que Proust attribue à la rêverie d'Herrera devant la gentil-homme des Rastignac, Lucien exprime, sur un autre mode, ses souvenirs : « En revoyant le petit salon gris où je tremblais comme un enfant, il y a deux ans ; en examinant ces meubles, les peintures et les figures, il me tombait une taie des yeux ! comme Paris vous change les idées » (p. 575). Cette soirée de dupes, qui voit le triomphe sans lendemain du dandy, bénéficie, à défaut d'expérience du héros, amnésique quant à ses échecs passés, du travail de la mémoire toujours sollicitée du lecteur. C'est lui qui donne à l'ensemble de la trilogie cette « illumination rétrospective » suscitée par l'écriture balzacienne. Dans un extrait de *La Prisonnière*, le Narrateur compare la composition wagnérienne à la technique des personnages reparaissants de Balzac : le musicien « dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Évangile, s'avisait brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice. [...] Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution²³ ». Cette profonde unité du roman balzacien est bien confiée, non à l'*oubliée mémoire* des personnages livrés à la répétition, mais à celle du lecteur, que le narrateur balzacien ravive par des stimulations ou des directives.

Dès lors, les injonctions des préfaces prennent tout leur sens. C'est bien en superposant les scènes lues et relues du cycle de Vautrin que « l'histoire tragique de la jeunesse depuis trente ans » se dessine (p. 56). Le célèbre défi que lance Rastignac du haut du Père-Lachaise²⁴ reçoit un écho dans les plaintes de Lucien après l'inhumation de Coralie : « Par qui serais-je aimé ? »

22. *Contre Sainte-Beuve* [...], Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 274.

23. Proust, *La Prisonnière*, éd. Pierre-Edmond Robert ; *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1988, t. III, p. 666-667.

24. *Le Père Goriot*; *La Comédie humaine*, t. III, p. 290 : « À nous deux maintenant ! »

(p. 454). C'est le chanoine espagnol qui livre la réponse à la fin du roman : « Je veux aimer ma créature [...] » (p. 600). Une ultime scène au Père-Lachaise réunit Rastignac et Jacques Collin, qui suivent tous deux le convoi de Lucien dans la dernière partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Collin-Vautrin-Herrera, qui s'apprête à effectuer sa dernière incarnation, exerce une vengeance posthume à l'encontre d'Esther en séparant les amants dans la mort et fait une dernière offre de service à Rastignac, bien dépourvue des prestiges du Pacte faustien : « [...] je vous servirai toujours. [...] Ah ! si l'on vous volait²⁵ !... »

Ruptures théâtrales et pulsions suicidaires gagnent en profondeur lorsque le souvenir des lectures les embrasse dans un même mouvement. Dès *Le Père Goriot*, les amours mondaines résonnent sur fond d'opéra. Rastignac doit à l'abandon imminent de Mme de Beauséant le plaisir de l'accompagner aux Italiens ; c'est elle encore qui lui choisit, au théâtre, Delphine de Nucingen, qui vient d'être délaissée et sera toute disposée à se laisser consoler. Lucien, saisi par l'Opéra des *Danaïdes* et le voisinage de Mme d'Espard, subit tour à tour humiliation et revanche à l'Opéra (p. 199-209 et p. 366). Son véritable succès toutefois survient au début de *Splendeurs et misères des courtisanes* lors du bal masqué, qui brouille les frontières sociales. Éphémère satisfaction, qui ne dure pas plus que les amours de Nathan et Marie de Vandenesse, composées en même temps, dénouées elles aussi au bal masqué de l'Opéra dans *Une fille d'Ève*. Le dernier naufrage mondain de Lucien prend encore pour cadre la loge de Mme de Sérizy dans *Splendeurs et misères*. Le motif du suicide affleure déjà dans *Le Père Goriot* : Rastignac menace sa mère de se « brûler la cervelle²⁶ » si elle ne lui envoie pas l'argent qui lui est nécessaire, chantage exercé également par Maxime de Trailles sur Mme de Restaud et par Nucingen sur Delphine²⁷. Vautrin lui-même suggère la noyade à Rastignac, s'il reste désargenté : « [...] sans quoi, avec notre petite tête, nous pourrions aller flâner dans les filets de Saint-Cloud, pour voir s'il y a un Être suprême²⁸ ». Ce qui n'était que pulsions dans *Goriot* se précise sous forme d'images dans *Illusions perdues*. Lucien « était sur le point de prendre un de ces partis extrêmes auxquels on se décide à vingt ans » (p. 77) avant de rencontrer David. Grand admirateur de l'*Élégie sur le suicide* de Chénier, il cède à la tentation suicidaire à la fin des deuxième et troisième parties, lorsqu'il demande le châle de

25. *Splendeurs et misères des courtisanes*; *La Comédie humaine*, t. VI, p. 929.

26. *Le Père Goriot*, éd. cit., p. 120.

27. *Ibid.*, p. 245 et 241.

28. *Ibid.*, p. 136.

Coralie, quand il repère un trou de verdure où disparaître au terme des *Souffrances de l'inventeur*. La noyade rêvée près du moulin de Courtois n'aboutit pas à la mort de Lucien, car Balzac a déjà choisi pour un des doubles fantomatiques du dandy, cité dans la préface de l'édition Dumont (p. 56), Athanase Granson, dans *La Vieille Fille*²⁹, une mort par noyade dans la Sarthe. C'est au terme d'*Où mènent les mauvais chemins* que Lucien se pend dans sa cellule de la Conciergerie après une rapide anamnèse de ses désirs de mort : « [...] je me retrouve ce que j'étais au bord de la Charente, après vous avoir dû les enchantements d'un rêve; mais malheureusement, ce n'est plus la rivière de mon pays où j'allais noyer les peccadilles de la jeunesse; c'est la Seine, et mon trou, c'est un cabanon de la Conciergerie³⁰. »

Au moment de mourir, le dandy recouvre une des facultés du poète, « la mémoire [qui] est la première condition du génie³¹ ». Cette mémoire, qui lui fait entrevoir la demeure de saint Louis telle qu'elle fut, l'apparente au chef spirituel du Cénacle, Louis Lambert, mentionné à ce moment, lui qui « possédait toutes les mémoires [...]. Non seulement il se rappelait les objets à volonté; mais encore ils les revoyait en lui-même situés, éclairés, colorés comme ils l'étaient au moment où il les avait aperçus³² ». Une telle fulgurance n'est possible qu'aux franges de la mort ou de la folie; cette « mémoire qui tue³³ » ne saurait nous servir de mode de lecture...

29. *La Vieille Fille*; *La Comédie humaine*, t. IV, p. 917-918.

30. *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. cit., p. 790.

31. *Essai sur le génie poétique*; *Œuvres diverses*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1990, p. 600.

32. *Louis Lambert*; *La Comédie humaine*, t. XI, p. 593.

33. Voir Jean-Yves Tadié, « Balzac ou la mémoire qui tue », *L'Année balzacienne* 1999 (I), p. 169-175.

Le débat romantique dans *Illusions perdues*, ou d'un romantisme l'autre

Roman de la socialité littéraire, roman de la littérature, roman du roman, etc., *Illusions perdues* est aussi le roman du romantisme. Rien d'étonnant à cela, étant donné que le héros est un poète qui évolue dans les cercles littéraires et journalistiques de l'époque, en l'occurrence le début des années 1820, où l'on assiste à l'essor du premier romantisme. Afin de produire un effet de réel, qui se trouve être un effet d'histoire, sont donc mentionnés tous les éléments qui concourent à donner une image du romantisme de cette période. Il s'agit pour Balzac historien de 1820 de restituer le climat intellectuel, littéraire, mais aussi politique et moral d'un âge aujourd'hui révolu, qui remonte à une vingtaine d'années en arrière pour les lecteurs de 1837-1843. Clairement Balzac, en ce domaine, s'efforce de ne pas commettre d'anachronismes et cherche à faire vivre ses personnages en leur temps, c'est-à-dire celui de la fiction. Cet effet de réel, ou effet d'histoire, a une dimension archéologique, c'est là essentiel, nous aurons l'occasion de le voir en étudiant les enjeux et les implications de cette archéologie du romantisme de 1820 au début de 1840, notre hypothèse étant que Balzac, se faisant l'historien du premier romantisme, se livre à une refondation du romantisme en général, afin de promouvoir une esthétique et une poétique accordées à son entreprise romanesque.

Le romantisme de 1820, à Angoulême

Deux tableaux du romantisme de 1820 sont proposés dans *Illusions perdues*. Le premier à Angoulême, le second, quelques mois plus tard, à Paris. Ces deux tableaux, loin de s'opposer, sont complémentaires; dans le premier, l'accent est mis sur la dimension exclusivement littéraire du nouveau mouvement, alors que le second s'attache à l'aspect sociologique et économique du

phénomène romantique. Qu'est-ce donc que le romantisme à Angoulême? Avant tout, des noms, en l'occurrence Chateaubriand et Hugo, dont la gloire est telle que Lucien l'apprenti poète est forcément « *un autre enfant sublime* », quand il n'est pas le « Chateaubriand de l'Houmeau » (p. 104). Ce sont ces noms, et ceux de quelques autres, qui ont provoqué la révolution consistant à introduire un homme de l'Houmeau dans le Faubourg Saint-Germain d'Angoulême :

Lamartine et Victor Hugo, Casimir Delavigne et Canalis, Béranger et Chateaubriand, Villemain et M. Aignan, Soumet et Tissot, Étienne et d'Avrigny, Benjamin Constant et La Mennais, Cousin et Michaud, enfin les vieilles aussi bien que les jeunes illustrations littéraires, les Libéraux comme les Royalistes. (p. 87-88)

On notera au passage qu'avec habileté Balzac mêle non seulement un écrivain fictif à des écrivains réels, mais aussi des écrivains qui ont survécu à 1820 et d'autres qui n'existent plus que comme noms et comme signes d'un passé démodé, qui a fait époque. Pareillement, afin de créer un effet de réel historique, le narrateur consigne à propos de David et Lucien : « Ils lisaient les grandes œuvres qui apparurent depuis la paix sur l'horizon littéraire et scientifique, les ouvrages de Schiller, de Goethe, de lord Byron, de Walter Scott, de Jean-Paul, de Berzélius, de Davy, de Cuvier, de Lamartine, etc. » (p. 82). À peu de frais est reconstitué l'horizon d'attente du romantisme de 1820, du moins tel que le reconstituera un lecteur de 1840. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans l'épisode angoumoisien tous les clichés et stéréotypes attachés à la représentation de ce premier romantisme, puisque, vingt ans plus tard, il n'existe plus guère que comme collection de clichés et de stéréotypes. Cela donne des effets faciles, mais amusants, spécialement en ce qui concerne M^{me} de Bargeton, dont le narrateur reproduit scrupuleusement les idiolectes très romantisme-de-1820 ou les fantasmes poétiques. Idiolectes qui alimentent sa conversation comme : « *typiser, individualiser, synthétiser, dramatiser, supérioriser, analyser, poétiser, prosaïser, colossifier, angéliser, néologiser et tragiquer* » (p. 92). Fantasmes, celui-ci par exemple : « [elle] trouvait quelque chose de grand à être cousue dans un sac et jetée à l'eau » (p. 92-93), Naïs se prenant en la circonstance pour une odalisque et s'imaginant, huit ans avant leur publication, vivre dans le monde des *Orientales*. Heureusement cependant, le roman-

1. *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990, p. 98. Toutes nos références à ce roman, dans le corps du texte désormais, renvoient à cette édition.

tisme de 1820 en province ne se réduit pas aux fantaisies sentimentales et langagières de M^{me} de Bargeton, car il ne serait qu'anecdotique. Dans le salon de la muse du département deux personnages ont une conscience assez précise de ce qui est en train de se passer en poésie. Le premier, c'est Lucien, et nous irons vite à son propos, tant il incarne exemplairement ce premier romantisme. Son ascendant dans l'ordre de la poésie, cela est dit et répété, est Chénier², aussi est-il naturel que lors de la fatale soirée où le tout-Angoulême est convié à entendre des « verse » (p. 133), le jeune homme récite des pièces de cet auteur. Son œuvre poétique, par-delà sa référence chéniériste, est elle-même très représentative de ce qui s'écrit alors en France. Son inspiration est biblique et ne doit pas être très éloignée de ce que Hugo compose dans ses premières *Odes* (1822). Lucien a ainsi écrit un *Saint Jean dans Pathmos*, qui ressortit à la poésie apocalyptique; parmi ses autres compositions, M^{me} de Bargeton cite à l'évêque un *Festin de Balhazar* (p. 139), évidemment apocalyptique aussi par son sujet. Rien à dire de particulier sur l'ode *À elle* (p. 134-135), si ce n'est qu'elle est une production insipide du grand lyrisme néoclassique qui a encombré toute la poésie française de Jean-Baptiste Rousseau à Lamartine compris.

Second personnage à donner une intéressante image de la poésie romantique en 1820, Sixte Châtelet. Balzac met dans sa bouche une petite tirade, où est dressée une sorte d'état des lieux de la poésie et du poétique en 1820 :

Autrefois nous donnions dans les brumes ossianiques. C'était des Malvinas, des Fingal, des apparitions nuageuses, des guerriers qui sortaient de leurs tombes avec des étoiles au-dessus de leurs têtes. Aujourd'hui, cette friperie poétique est remplacée par Jéhova, par les sistres, par les anges, par les plumes de séraphins, par toute la garde-robe du paradis remise à neuf par les mots immense, infini, solitude, intelligence. C'est des lacs, des paroles de Dieu, une espèce de panthéisme christianisé, enrichi de rimes rares, péniblement cherchées, comme émeraude et fraude, aïeul et glaïeul, etc. Enfin, nous avons changé de latitude: au lieu d'être au nord, nous sommes dans l'orient; mais les ténèbres y sont tout aussi épaisses. (p. 135)

Indépendamment de sa malveillance – c'est un vieux-beau de l'Empire qui parle –, ou à cause d'elle justement, Châtelet dit fort bien quelles différences il y a entre la littérature Consulat-et-Empire et la littérature Restauration.

2. Là-dessus je me permets de renvoyer à mon étude, « Balzac, Chénier et le romantisme en 1837, ou poésie et poétique dans *Illusions perdues* », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 20, 2001, p. 127-134.

Différences thématiques, dans les motifs cultivés ; différences poétiques et prosodiques, dans le lexique et dans le travail sur la rime ; différences philosophiques et idéologiques enfin, avec le retour en force de la religion comme élément du discours. Même si l'on peut chipoter Balzac sur tel ou tel point, par exemple la présence de l'Orient dans la poésie romantique de 1820, alors que la vague orientalisante ne viendra que bien plus tard, cette vue du romantisme en ces débuts de la Restauration n'est point fausse.

... et le romantisme de 1820, à Paris

Cette vue du romantisme de 1820 n'est pas fausse, elle n'est pas pour autant complète. Il faut aller avec Lucien d'Angoulême à Paris pour comprendre ce qu'est vraiment le romantisme. La deuxième partie, en effet, apporte des éléments nouveaux. En ce qui concerne l'aspect littéraire du romantisme de 1820, l'un manquait de façon criante : la vogue du roman de Walter Scott en ces années-là (p. 406-407). Ce n'est qu'à Paris qu'il en est question. Il faut pour Lucien *placer* son roman, *L'Archer de Charles IX*, dont le titre comme le propos (« c'est une œuvre historique dans le genre de Walter Scott, où le caractère de la lutte entre les protestants et les catholiques est présenté comme un combat entre deux systèmes de gouvernement, et où le trône était sérieusement menacé. J'ai pris parti pour les catholiques » (p. 228), explique-t-il à un libraire), sonnent furieusement scottiens. Cela suscitera de belles réflexions de d'Arthez, mettant en garde Lucien contre le risque de se faire « le Singe de Walter Scott » (p. 236), et élaborant sous ses yeux un art poétique du roman romantique. Sera aussi expliquée dans cet épisode parisien toute la manufacture de romans scottiens qui a vu le jour depuis la Restauration.

Car c'est en termes de production, ce n'est plus en termes d'œuvres, ni même de livres, que l'on pense les choses à Paris : « Vous rencontrerez là [sur les quais] tous les Essais poétiques, les Inspirations, les Élévations, les Hymnes, les Chants, les Ballades, les Odes, enfin toutes les couvées écloses depuis sept années, des muses couvertes de poussière, éclaboussées par les fiacres, violées par tous les passants qui veulent voir la vignette du titre » (p. 262), déclare Dauriat au malheureux poète de province. La poésie est bien toujours la même, mais envisagée selon les lois du marché. Par exemple, lorsque Dauriat dit à ceux qui l'entourent, dont Lucien : « il n'y a que quatre poètes : Béranger, Casimir Delavigne, Lamartine et Victor Hugo » (p. 287), il entend par là qu'il n'y a sur

la place de Paris, au sens commercial du mot, nulle possibilité de lancer un autre poète, le marché est encombré. Voici le nouveau mal du siècle, tel qu'il peut être pour un libraire-éditeur, un mal de la surproduction littéraire :

[...] vous ne connaissez pas, messieurs, le mal que les succès de lord Byron, de Lamartine, de Victor Hugo, de Casimir Delavigne, de Canalis et de Béranger ont produit. Leur gloire nous vaut une invasion de Barbares. Je suis sûr qu'il y a en ce moment en librairie mille volumes de vers proposés qui commencent par des histoires interrompues, et sans queue ni tête, à l'imitation du *Corsaire* et de *Lara*. Sous prétexte d'originalité, les jeunes gens se livrent à des strophes incompréhensibles, à des poèmes descriptifs, où la jeune école se croit nouvelle en inventant Delille ! Depuis deux ans, les poètes ont pullulé comme les hannetons. (p. 287)

Pareillement le succès de la traduction des romans de Walter Scott a généré une véritable industrie de romans historiques français, à laquelle Lousteau invite Lucien à concourir par ces mots : « tu n'offres pas un livre, mais une affaire ; tu n'es pas l'auteur d'un roman plus ou moins ingénieux, tu seras une collection » (p. 404). (Suivent les titres de quatre romans historiques possibles, hauts en couleur.)

Ce n'est qu'à Paris, comme lieu de la perte des illusions et, sans que ceci exclue cela, bien au contraire, comme lieu de la « capitalisation de l'esprit³ », que peut être démontée la machinerie romantique, aussi bien dans ses mécanismes économiques que sociaux, politiques, etc., et, au bout du compte, idéologiques. Plus généralement, l'esprit, sous sa forme poétique, romanesque ou théâtrale, en un mot littéraire, est l'objet d'une mercantilisation, d'une marchandisation, risquera-t-on. Deux lieux voient à l'œuvre cette marchandisation : les Galeries de Bois⁴ et le théâtre. Un même motif les organise, celui de l'envers : « Après avoir vu aux Galeries de Bois les ficelles de la Librairie et la cuisine de la gloire, après s'être promené dans les coulisses du théâtre, le poète apercevait l'envers des consciences, le jeu des rouages de la vie parisienne, le mécanisme de toute chose » (p. 303). Cet aspect ayant été fort bien étudié par Lukács dans son article sur *Illusions perdues*, nous n'insisterons pas davantage. Nous attirerons plutôt l'attention sur le fait que cette marchandisation, qui révèle l'envers économique du romantisme, s'inscrit à une plus vaste échelle dans une entreprise de réévaluation *réaliste* – lâchons le gros mot – du romantisme dans son ensemble, arraché à sa pure littérarité.

3. L'expression est de Lukács dans son ouvrage *Balzac et le réalisme français*, Maspéto, 1971.

4. Épisode étudié ici même par Philippe Berthier.

L'autre aspect qui nous occupera maintenant, et auquel Balzac accorde une importance capitale, est l'aspect politique du romantisme de 1820. Les choses en ce domaine sont explicites, et Lousteau assez vite dévoile à Lucien ce qu'est le romantisme, politiquement. C'est la matière d'une page remarquable :

La littérature est partagée d'abord en plusieurs zones ; mais nos grands hommes sont divisés en deux camps. Les Royalistes sont romantiques, les Libéraux sont classiques. La divergence des opinions littéraires se joint à la divergence des opinions politiques, et il s'ensuit une guerre à toutes armes, encre à torrents, bons mots à fer aiguisé, calomnies pointues, sobriquets à outrance, entre les gloires naissantes et les gloires déchues. Par une singulière bizarrerie, les Royalistes romantiques demandent la liberté littéraire et la révocation des lois qui donnent des formes convenues à notre littérature ; tandis que les Libéraux veulent maintenir les unités, l'allure de l'alexandrin et le thème classique. Les opinions littéraires sont donc en désaccord, dans chaque camp, avec les opinions politiques. (p. 259)

À l'évidence Balzac a fait lire de près à Lousteau les travaux de Barbéris et de Bénichou sur le premier romantisme. On pourra, il est vrai, trouver un peu schématique l'opposition entre libéraux se réclamant du classicisme et ultras, champions du romantisme. (Mais après tout, Lousteau n'est qu'un journaliste.) C'est pour le coup oublier un peu vite quelqu'un comme Stendhal (le premier *Racine et Shakespeare* date de 1823) qui est libéral et romantique, et c'est ne pas tenir compte de l'opposition viscérale au romantisme d'un organisme d'un royalisme pur et dur comme la Société des Bonnes Lettres. Il n'empêche qu'il est extrêmement profond de la part de Balzac d'avoir redonné au romantisme son origine idéologique et d'en avoir fait un objet historique, pas exclusivement littéraire. Toute la deuxième partie du roman reviendra régulièrement sur cette conception historique et politique du romantisme. On lira des phrases comme celle-ci : « cette glorieuse phalange [celle des Libéraux] résistant à l'invasion des romantiques, tenant pour l'idée et le style contre l'image et le bavardage, continuant l'école voltairienne et s'opposant à l'école anglaise et allemande, de même que les dix-sept orateurs de la Gauche combattent pour la nation contre les Ultras de la Droite » (p. 356), ou comme celle-là : « Il n'y avait alors que deux partis, les royalistes et les libéraux, les romantiques et les classiques, la même haine sous deux formes, une haine qui faisait comprendre la Convention » (p. 426-427). L'amalgame est donc complet entre littérature et politique et aboutit même à

une formule qui confond très explicitement l'une et l'autre: « les Romantiques, la Droite et le Gouvernement » (p. 420). En quoi cette conception des choses est fidèle au jugement bien connu de Bonald sur la littérature comme expression de la société, sans tomber dans l'interprétation anachronique habituelle: cette pensée typiquement ultra s'applique parfaitement au romantisme de 1820. Dans le débat autour du romantisme est mise au jour la Restauration dans le conflit historique lui-même qui la caractérise entre le passé révolutionnaire immédiat et l'actuel présent contre-révolutionnaire, littéralement réactionnaire.

À travers cette opposition entre ultras et libéraux la littérature romantique dont le tableau était fait à Angoulême prend une tout autre signification. C'est désormais au prisme politique qu'elle sera appréciée. Par exemple, la poésie religieuse, dans laquelle Lucien donnait, est dénoncée comme typiquement ultra. C'est ce qui vaut à Canalis, « poète de l'aristocratie » (p. 103), et amant de la duchesse de Chaulieu, d'être nommé par les libéraux « un poète de sacristie » (p. 204). C'est ici un exemple-limite: Canalis est un poète de sacristie, parce qu'il cultive une poésie religieuse. Plus significatif le cas de la poésie de Lucien. Elle tient, pour l'essentiel, dans le recueil des *Marguerites*. Est-ce un recueil romantique? en soi, oui, puisque ce sont des sonnets et que cette forme a été remise à l'honneur précisément par les romantiques, en particulier Sainte-Beuve. Et c'est dans cet esprit-là qu'elles sont reçues par Lousteau, qui est le premier à en entendre la lecture, ainsi que par les amis du Cénacle ensuite; et c'est enfin comme recueil de poésie romantique qu'il propose à Dauriat, l'éditeur fashionable de la nouvelle école, de les acheter. Sur le refus de celui-ci, les amis libéraux de Lucien entreprennent l'éreintage du livre de Nathan que pousse Dauriat, et, accessoirement envisagent d'utiliser *Les Marguerites* comme machine de guerre contre le libraire: « Nous nous servirons de ses *Marguerites* pour rabaisser les Odes, les Ballades, les Méditations, toute la poésie romantique » (p. 348). Il va sans dire que, lorsque Lucien aura renié ses anciens amis, ceux-ci utiliseront *Les Marguerites* pour leur vengeance. Par cet exemple on peut constater que le romantisme d'une œuvre est soumis à des variabilités politiques et idéologiques et que, par-delà, le romantisme lui-même ne saurait se penser dans sa pure littérarité, du simple fait qu'il s'inscrit dans l'histoire, du simple fait aussi qu'il est une production idéologique.

Critique du romantisme

La conclusion provisoire à laquelle nous parvenons est que le romantisme de 1820 participe à l'historicité, la sienne évidemment, mais également celle du romantisme en général, tel qu'il s'est développé depuis 1820, jusqu'en 1837-1843. De là la représentation complexe qui est donnée de lui et que traduit le dispositif élaboré par Balzac. Il résulte notamment des deux panneaux en diptyque du romantisme de 1820, angoumoisien et parisien, un tableau que l'on pourra qualifier d'ironique, sans que cette ironie soit nécessairement voltairienne⁵. Cette ironie procède de l'écart entre temps du récit et temps de la narration, temps de la fiction et temps du roman. Lorsque Balzac en 1837-1839 fait ce tableau du romantisme 1820, il y a longtemps que ce romantisme n'existe plus, mais est passé à l'état de curiosité antédiluvienne. C'est dire que ce tableau, d'une ironie qui peut être qualifiée d'archéologique, est critique. Critique, en ce sens qu'il met en lumière la distance historique qu'il y a désormais entre ce qu'a été le romantisme, autrefois, et ce qu'il est, aujourd'hui, entre un romantisme et l'autre. Quel autre romantisme? celui qui dans la seconde moitié des années 1830 conteste le romantisme qui l'a précédé. C'est à ce moment-là que Musset écrit les *Lettres de Dupuis et Cotonet*, et que Sand compose les *Lettres d'un voyageur*, celui-là tournant en ridicule non seulement les clichés du romantisme historique, mais aussi son idéologie, celle-ci cherchant à promouvoir un romantisme de la fantaisie, du bariolé.

Le clivage entre ces deux états du romantisme apparaît de multiples façons dans le texte d'*Illusions perdues*, une tout particulièrement mérite qu'on l'examine d'un peu près: la pratique délibérée de l'anachronisme. Il ne s'agit pas, précisons-le, des inadvertances historiques et chronologiques qui se rencontrent çà et là et qui sont monnaie courante dans un roman dont l'action est bien antérieure au temps de l'écriture, mais de l'introduction, tout à fait consciente, d'éléments qui ont pour effet de signaler dans le temps de la fiction celui du roman. Nous ne prendrons qu'un seul exemple, le développement très argumenté sur la distinction entre littérature des images et littérature des idées, entre littérature idée et littérature imagée (p. 355-356 et p. 370). Il est absolument impossible, philosophiquement, poétiquement et littérairement, qu'une discussion sur un semblable sujet ait eu lieu au début des années 1820; ce qui la rendra conceptuellement possible, c'est, beaucoup plus tard, le grand article de Leroux « sur le style symbolique » (*Le Globe*,

5. Sur les usages et les modalités de l'ironie de Balzac, voir le livre collectif dirigé par Éric Bordas, *Ironies balzacienes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Piro, 2003.

8 avril 1829), où seront pensés ensemble métaphore et symbole. Mais, d'un autre côté, au moment même où Balzac écrit ces pages (1839), il s'efforce lui-même de théoriser cette conception de la littérature, et cela aboutira, dès l'année suivante (1840), au célèbre article sur *La Chartreuse de Parme* qui s'ouvre sur ces considérations. Comment comprendre cette espèce d'anachronisme? Volonté de briller ce roman de journalistes par une originale et audacieuse théorie littéraire? Pourquoi pas? Volonté, plus profondément, pensons-nous, de refonder le romantisme en 1840 dans son passé historique, d'une part, de faire rendre au romantisme de 1820 toutes ses possibilités en 1840, d'autre part. Dans cette perspective, Balzac fait entrer dans *Illusions perdues* toute une bonne partie du débat romantique entre 1820 et 1840, et maints jugements sur la littérature formulés en 1820 dans la fiction sont toujours d'actualité vingt ans plus tard. C'est ce qui fait dire à Blondet, porte-parole de Balzac ici : « Notre jeune littérature procède par tableaux où se concentrent tous les genres, la comédie et le drame, les descriptions, les caractères, le dialogue sertis par les nœuds brillants d'une intrigue intéressante. Le roman, qui veut le sentiment, le style et l'image, est la création moderne la plus immense. Il succède à la comédie qui, dans les mœurs modernes, n'est plus possible avec ses vieilles lois » (p. 370-371). Ces propos sont vrais au tournant de 1840, lorsque Balzac invente *La Comédie humaine*, mais il n'est pas certain qu'ils aient eu tout leur plein régime de signification en 1820.

À une plus vaste échelle il faudrait étudier comment deux romantismes sont en présence l'un de l'autre dans le texte d'*Illusions perdues*. Comme c'est un travail qui excéderait les limites de cet article, nous nous limiterons à quelques exemples. Nous continuerons à montrer que le partage entre les deux romantismes de 1820 et de 1840 est, au moins pour une bonne part, illusoire. Sans doute, pour ce qui est du romantisme de 1820, repère-t-on des traits d'écriture qui sont très historiquement datés, jusqu'à la caricature – que l'on pense à l'ode *À elle*⁶ –, mais ce n'est pas tout le temps sur le mode de la caricature ou de l'ironie que ce romantisme doit être appréhendé. Un exemple. La tirade de Mme de Bargeton à Lucien lors de l'horrible soirée; elle lui prodigue les conseils suivants :

Quand vous serez arrivé dans la sphère impériale où trônent les grandes intelligences, souvenez-vous des pauvres gens déshérités par le sort, dont l'intelligence s'annihile sous l'oppression d'un azote moral et qui périssent après

6. Encore que ce poème, qui est de Balzac, ait été publié dans les *Annales romantiques* de 1828.

avoir constamment su ce qu'était la vie sans pouvoir vivre, qui ont eu des yeux perçants et n'ont rien vu, de qui l'odorat était délicat et qui n'ont senti que des fleurs empestées. Chantez alors la plante qui se dessèche au fond d'une forêt, étouffée par des lianes, par des végétations gourmandes, touffues, sans avoir été aimée par le soleil, et qui meurt sans avoir fleuri! Ne serait-ce pas un poème d'horrible mélancolie, un sujet tout fantastique? Quelle composition sublime que la peinture d'une jeune fille née sous les cieux de l'Asie, ou de quelque fille du désert transportée dans quelque froid pays d'Occident, appelant son soleil bien-aimé, mourant de douleurs incomprises, également accablée de froid et d'amour! (p. 141)

Ces lignes ne sont pas unilatéralement ridicules. Il y a des outrances, il est vrai, ce sont celles de 1820, une rhétorique et un style qui portent leur âge, mais comment ne pas voir que s'exprime là le désir d'une représentation totale de la réalité, qui épuiserait par l'art tout l'entier domaine de cette réalité? Comment, accessoirement, ne pas être sensible à des mots ou à des syntagmes typiquement balzacien comme « sphère » ou comme « poème d'horrible mélancolie »?

Dans cette page on entendait surtout le caquetage prétentieux de Naïs, qui couvrait en partie la voix de Balzac; voici maintenant une page où l'on n'entend que Balzac, le Balzac de 1837-1843, se livrant à un exercice qu'il maîtrise admirablement: une description:

Les pampres s'étaient colorés, les vieux murs de la maison, fendillés, bossués, inégalement traversés par d'ignobles lézardes, avaient été revêtus de cannelures, de bossages, de bas-reliefs et des innombrables chefs-d'œuvre de je ne sais quelle architecture par les doigts d'une fée. La Fantaisie avait secoué ses fleurs et ses rubis sur la petite cour obscure. La Camille d'André Chénier était devenue pour David son Ève adorée, et pour Lucien une grande dame qu'il courtisait. La Poésie avait secoué les pans majestueux de sa robe étoilée sur l'atelier où grimaçaient les Singes et les Ours de la typographie. (p. 83)

Cette description est très *écrite*, elle est poétique, mieux poétisante. Sa référence littéraire affichée est la poésie de Chénier, à ceci près que cette écriture poétique est dynamitée de l'intérieur d'elle-même, rendue littéralement grimaçante par la présence métaphorique des Singes et des Ours, qui ont une origine argotique, non poétique. Ces Singes et ces Ours, Balzac dès les toutes premières pages de la description de l'imprimerie Séchard leur a réservé une place de choix; ils appartiennent à l'isotopie du grotesque, centrée sur la figure du vieux pressier, figure elle-même surdéterminée par l'intertexte rabe-

laisien. Ainsi dans ces lignes que nous venons de citer, il est remarquable que le grotesque et le poétique s'éprouvent l'un à l'autre, sans pour autant s'auto-annuler, mais selon une tension extrême qui met au jour deux modalités d'écriture qui ne sont pas appelées normalement à cohabiter entre elles. Le résultat est la rencontre critique de deux écritures, apparemment exclusives l'une de l'autre, où se problématise ce que nous appellerons en conclusion la modernité romantique de Balzac.

Vers le romantisme de Balzac?

Cette modernité romantique se fonde sur la volonté de rendre compte du XIX^e siècle, et d'en rendre compte dans sa réalité la plus historique. Nous ne nous placerons pas sur le terrain mouvant du réalisme balzacien, nous continuerons à adopter la perspective du romantisme de Balzac. Ce qui le caractérise, nous semble-t-il, c'est une contradiction entre l'objet de l'écriture (le monde moderne, la réalité du XIX^e siècle dans ce qu'ils ont de plus matériel et de plus trivial) et la représentation de cette réalité, qui recourt à toutes les possibilités littéraires, notamment l'usage du style poétique le plus marqué. Cela implique des distorsions comme celles que nous venons d'observer. Cela implique aussi, de manière beaucoup plus profonde, une mise en question de la réalité elle-même dans sa représentation comme dans sa... réalité, dans la mesure où la réalité ne cesse d'être en défaut par rapport à sa propre représentation. Ce défaut de la réalité par rapport à sa représentation peut se traduire par des tensions stylistiques, mais également par des tensions philosophiques. C'est dans cet esprit qu'on peut lire le magnifique incipit du roman :

À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. Malgré la spécialité qui la met en rapport avec la typographie parisienne, Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application. L'imprimerie arriérée y employait encore les balles en cuir frottées d'encre, avec lesquelles l'un des pressiers tamponnait les caractères. Le plateau mobile où se place la *forme* pleine de lettres sur laquelle s'applique la feuille de papier était encore en pierre et justifiait son nom de *marbre*. (p. 61)

Le monde moderne est là, d'entrée de jeu, avec ses machines, — sauf que ce machinisme n'existe que sur le mode de la dénégation, et c'est vers un en

deçà préindustriel de l'époque moderne que l'on est immédiatement reporté. De façon complexe temps de la fiction et temps de l'écriture se rencontrent et leur rencontre induit un flottement historique d'une époque à l'autre. Tout se passe comme si la fiction ne prenait sens que dans la relation à un présent qui n'existe pas encore et que, en retour, ce présent ne puisse se penser qu'à la faveur d'une régression archéologique. De ce point de vue, dans cette hésitation entre présent et passé est à chercher la place du romantisme de Balzac, le romantisme conçu comme conscience critique du XIX^e siècle dans son historicité.

Nous terminerons comme il se doit, par le commencement, en l'occurrence la dédicace à Hugo. À propos de cette dédicace il s'est trouvé un certain nombre de critiques, s'appuyant sur les relations pas toujours faciles des deux écrivains, pour en mettre en cause la sincérité. Cela ne nous retiendra pas, et de toute façon le débat est assez vain, étant donné que Balzac a choisi de dédier son texte à Hugo en 1843, c'est-à-dire dans son état final et achevé, choisissant de couronner son vaste triptyque par une dédicace au plus grand écrivain de l'époque. La dédicace elle-même est justifiée par le fait que Hugo a eu maille à partir avec le « Journal » (p. 59) et que, tout grand poète qu'il soit, il a dû se mesurer à « la Presse parisienne ». Mais l'intéressant pour nous est que cette dédicace s'ouvre sur le rappel de la carrière très précoce de Hugo, qui « par le privilège des Raphaël et des Pitt ét[ait] déjà poète à l'âge où les hommes sont encore si petits ». De la sorte est établie dans la personne de Hugo une continuité du romantisme de l'enfant sublime à l'académicien, des années 1820 aux années 1840, et, en fin de course, c'est tout le projet balzacien de *La Comédie humaine*, qui, de manière un peu tortueuse, est légitimé, après le rappel des victoires de Hugo sur la presse et de la dénonciation de cette même presse dans *Illusions perdues*. Dans cette dédicace se formule problématiquement une conception de la littérature romantique comme critique de la réalité et comme poétique du réel, comme contestation de cette réalité et comme promotion de son dépassement esthétique.

La description dans *Illusions perdues*

Comme la plus grande partie des romans balzaciens, *Illusions perdues* conjugue essentiellement deux types de locutions: la narration proprement dite et, en son sein, un ensemble de discours rapportés. La narration elle-même comprend récits et descriptions, quand les discours rapportés au style direct peuvent prendre la forme de dialogues, de longs discours souvent initiatiques ou de lettres. Des cinq locutions ainsi distribuées, je m'intéresserai ici à la deuxième: la description. À titre provisoire, je poserai les deux définitions suivantes: en termes narratologiques, empruntés à Gérard Genette, la description, « parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace¹ ». En termes sémiotiques, empruntés à Philippe Hamon et critiqués par Jean Molino², elle consiste en une simple « équivalence entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste ou coordonnés et subordonnés en un texte)³ ».

Aussi provisoires soient-elles, ces définitions permettent le repérage de notre objet. Elles autorisent le décompte suivant: *Illusions perdues* semble comporter quelque vingt-huit unités dites « descriptions ». Parmi elles, si l'on observe la nature de leur référent, deux ensembles doivent être distingués: l'ensemble des *portraits*, au nombre de dix-neuf⁴; l'ensemble des *topographies*

1. Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1969, p. 59.

2. Jean Molino, « Logiques de la description », *Poétique*, n° 91, septembre 1992, p. 363-382.

3. Philippe Hamon *Du descriptif*, 4^e éd., Hachette Supérieur, coll. Hachette Université, 1993, p. 127.

4. Il s'agit des portraits du père Séchard (p. 64-65), de David (p. 80-81), de Lucien (p. 81 et p. 570), de Mme de Bargeton (p. 100-101 et p. 551), de M. et de Mme de Chandour (p. 124-125), de Doguereau (p. 228), de d'Arthez (p. 232), de Barbet (p. 271-272), de Coralie (p. 304-305), de Mme Vernou (p. 338-339), de Samanon (p. 415), de Mme Postel (p. 461-462), des deux frères Cointet (p. 475), de Petit-Claud (p. 487) et de Vautrin (p. 597-598). Toutes les références à *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990.

(ou descriptions de lieux), au nombre de neuf⁵. Le premier décompte – *vingt-huit* descriptions – peut paraître à la fois positiviste (fondé qu'il est sur des critères par trop implicites⁶) et subjectif (fonction qu'il est d'une lecture parfois distraite). Le deuxième décompte paraîtra peut-être inutile, puisque nous en viendrons à considérer, à la suite de Jean-Michel Adam⁷, que le portrait et la topographie ne reposent pas sur des logiques fondamentalement différentes. Ils permettent toutefois de dégager d'emblée un certain nombre de phénomènes majeurs: d'une part, la prédominance de « l'effet-personnage⁸ » et l'absence (symétrique peut-être) de descriptions suivies de paysages⁹; d'autre part, l'égalité répartition des descriptions dans les trois parties de l'œuvre¹⁰, et l'indifférence relative du nombre de portraits au sexe et au milieu des personnages représentés.

Le problème qui m'occupera peut être formulé de la façon suivante. La description, semble-t-il, fige le temps de l'écriture et de la lecture¹¹. Ceci explique que l'usage de cette figure rhétorique ait souffert jusqu'au XIX^e siècle d'un certain déficit de légitimité¹² et qu'elle ait valu à Balzac, dès 1830, des condamnations unanimes. La description paraît suspendre le cours de l'in-

5. Il s'agit des descriptions de l'imprimerie Séchard (p. 65-67) et de la maison Séchard (p. 79-80); des chambres des Séchard (p. 116), de d'Arthez (p. 235-236) et de Lousteau (p. 269-270); des descriptions des Tuileries (p. 195-198, p. 211-213) et des Galeries de Bois (p. 275-280), de l'intérieur de Chaboisseau (p. 413) et de la prison d'Angoulême (p. 605-606).

6. Critères, par exemple, de la *taille* et de la *démarcation*. Entendue au sens classique, la description est une « pièce détachable » du texte, et une séquence dotée d'une longueur conséquente. Les innombrables énoncés du type: « Doué d'une assez jolie figure chafouine, à chevelure rousse, les yeux d'un bleu trouble, Cérizet avait importé les mœurs du gamin de Paris dans la capitale de l'Angoumois » (p. 469), n'ont pas été pris en compte.

7. Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Nathan, coll. Nathan-Université, 1989, p. 78.

8. Sur ce point, voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 104-111.

9. Le paysage balzacien, qui échappe à la polarité Paris-province (il est des paysages en Touraine comme il en est dans la capitale), est placé sous le signe du *naturel*, de ce naturel irrémédiablement abîmé dans et par *Illusions perdues*.

10. On rencontre six portraits et trois topographies dans la première partie, six portraits et cinq topographies dans la deuxième, sept portraits et une topographie dans la troisième.

11. Comme l'écrit Jean Ricardou, plus précisément, « avec la description un certain temps passe (celui de la littéralité lue) pendant lequel il ne se passe rien (aucun événement ne cimenter les diverses parties de l'objet) » (*Le Nouveau Roman*, nouvelle édition, Éditions du Seuil, coll. Points, 1990, p. 141).

12. Voir Philippe Hamon, *La Description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*, Macula, 1991, p. 6-7 et p. 11-12; Jean-Michel Adam, *La Description*, PUF, coll. Que sais-je?, 1993, p. 5-25; et Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 28-36.

trigue, pour ordonner ou déployer du déjà-là¹³. Mais ce déjà-là ne l'est pas pour tout le monde: il ne l'est pas toujours pour Lucien (qui se heurte à des apparences trompeuses), il ne l'est pas toujours pour le lecteur (auquel l'écrivain révèle, derrière le visible, l'invisible). Aussi la description, loin d'être invariablement rassurante, a-t-elle partie liée avec la perte des illusions. Elle participe d'un régime d'écriture et d'un régime de savoir *réalistes*, dans la mesure où le réalisme est un dépucelage¹⁴. Sous la forme d'une leçon d'agrégation nécessairement sommaire, je me demanderai donc dans quelle mesure la description constitue un *codage* ou une *inflexion* essentielle du réalisme balzacien.

La description motivée

Les unités descriptives sont d'abord et avant tout des unités *motivées* par le romancier réaliste. Que l'on entende ici *motivation* au sens usuel du terme: chacune des vingt-huit unités véhicule des énoncés disant leur raison d'être, justifiant leur présence et leurs composantes. Si l'on met de côté le paratexte balzacien, ces justifications « internes » sont de trois ordres.

La première est d'ordre macro-structurel. L'ensemble des descriptions entretiennent avec leur dehors des relations étroites, grâce auxquelles elles ne s'apparentent que rarement à de pures digressions. Des accroches y sont disposées, qui interdisent d'y voir un « enlèvement du récit¹⁵ » par trop marqué. Ces accroches du diégétique au mimétique, de l'exposé des faits à l'exposé des choses¹⁶, de la dynamique à la statique littéraires¹⁷ (oppositions évoquées par d'Arthez et Lousteau eux-mêmes¹⁸, et constituant « un des traits majeurs de notre conscience littéraire¹⁹ »), ces accroches apparaissent en trois lieux privilégiés de la description: au début, le plus souvent, pour faire du portrait une condition d'intelligibilité de l'histoire à venir ou des dialogues

13. Philippe Hamon note la prédilection du descripteur pour les « objets déjà pré-découpés dans l'extra-texte par d'autres pratiques que celles du langage », comme le corps, la machine, la maison, le repas, etc. (*Du descriptif*, *op. cit.*, p. 56-57).

14. Sur ce point, voir Arlette Michel, « À propos de poésie balzacienne: réalisme et illusions perdues », *L'Année balzacienne 1980*, p. 87: « Le réalisme suppose la perte des illusions ».

15. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 141.

16. Selon les termes employés par Marmontel dans le « Supplément » de 1777 à *L'Encyclopédie*, « la narration est l'exposé des faits comme la description est l'exposé des choses ».

17. Je reprends la distinction opérée par Ramon Fernandez (*Balzac ou l'envers de la création romanesque*, Grasset, 1980, p. 172 et 202).

18. Respectivement p. 236 et p. 356.

19. Gérard Genette, art. cit., p. 56.

précédents²⁰. En fin de description : un bref « ce fut là que... » articule le lieu de l'imprimerie au passé simple de l'intrigue (p. 67), de même que le passage de l'imparfait « Coralie faisait la joie de la salle... » au passé simple « Il y eut un moment où... » articule le temps de la mondanité et le temps de la relation amoureuse (p. 305). C'est au cœur même de la phrase, enfin, par la vertu d'inversions ou d'emboîtements syntaxiques, que de telles articulations peuvent se faire : « De *ses doigts effilés et soignés, mais un peu secs*, Mme de Bargeton fit au jeune poète un geste amical... » (p. 100-101) ; « aussi, quand le grand Cointet eut bien examiné *ce petit avoué maigrelet, piqué de petite vérole, à cheveux rares, dont le front et le crâne [...]*, quand il le vit [...], se dit-il : « Voilà mon homme » » (p. 487).

Autre motivation d'ordre macro-structurel, disposant cette fois *Illusions perdues* comme une galerie de peinture : les descriptions tissent entre elles des relations telles, qu'elles s'appellent ou se rappellent bien souvent l'une l'autre. Les deux premiers portraits de l'œuvre sont ceux du père et du fils Séchard, partage générationnel réfléchi par le diptyque David-Lucien. La description dessine des polarités et caractérise de façon burlesque les jeux de miroir familiaux : un seul et même paragraphe conjoint les caricatures de M. et Mme de Chandour (p. 124-125), une seule et même phrase établit la jointure entre l'évocation passée du grand Cointet et celle, à venir, de son frère Jean (p. 475)²¹. L'espace même du roman permet d'établir des mises en relations comparables, quoique parfois plus souterraines : les chambres de d'Arthez et de Lousteau sont explicitement (p. 270) comparées l'une à l'autre, et renvoient implicitement au vertueux dénuement caractérisant la chambre des femmes Séchard de la première partie²² ; les Galeries de Bois ne sont pas sans rapport avec l'imprimerie Séchard, si l'on compare le détail de ces deux longues unités textuelles ; les deux portraits de Lucien [L1 et L2] et les deux portraits de Mme de Bargeton [B1 et B2] se répondent en configurant un chiasme parfait, puisque [L1] précède de vingt pages [B1] et que [L2] se situe vingt pages après [B2]. Dernier cas de figure : on rappellera que le portrait énigmatique de Carlos Herrera, en queue de peloton, constitue la pierre d'at-

20. Tel est le cas pour les portraits de Barbet et de Vautrin, entre autres, qui viennent après leurs premières prises de parole.

21. On comparera avec intérêt cette jointure avec la jointure David-Lucien (p. 80-81).

22. On trouvera un tissage comparable dans *L'Histoire des Treize*, puisque chacun des récits qui compose cette trilogie comprend une chambre secrète : chambre de Mme Jules dans *Ferragus*, chambre de Montriveau dans *La Duchesse de Langeais*, chambre de Paquita dans *La Fille aux yeux d'or* ; sur ce point, voir Juliette Frolich, *Pictogrammes. Figures du descriptif dans le roman balzacien*, Privat, 1985, p. 85-106.

tente de toute une intrigue à venir, contiguë à *Illusions perdues*: l'intrigue de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

La deuxième motivation majeure de la description consiste, de façon tout aussi systématique, à rendre légitime la *présentation* même du personnage ou de l'objet sensible. C'est-à-dire à asseoir un point de vue, sinon crédible, du moins autorisé. Selon les cas de figure, trois types de positions de connaissance, trois types de focalisation apparaissent à la surface de la description de façon à autoriser son déploiement²³. Le plus souvent, l'information est présentée au lecteur comme étant une information focalisée par un narrateur omniscient. Je ne reviens pas sur les marques stylistiques de cette « focalisation zéro²⁴ » ; je note simplement qu'elle se soutient ou qu'elle s'accompagne souvent de l'exposition d'une compétence prononcée²⁵, d'un recours par exemple à la référence littéraire²⁶ et picturale²⁷ et d'un travail de typisation constant²⁸. À titre d'exemple, on notera que la description du Napoléon gravé par Lefebvre tient lieu de description de d'Arthez (p. 232), et que le même Napoléon est cité dans le détail à l'occasion de la description de Petit-Claud pour justifier un énoncé physiognomonique sur « l'œil de pie » (p. 487).

Autre position de connaissance légitime, autre type de focalisation : la focalisation interne, impliquant un « supposé-voir²⁹ » particulier, impliquant la présence d'un observateur fictif souvent anonyme³⁰. La description de Petit-Claud par exemple, d'abord régie par une focalisation zéro, se développe très vite au moyen de verbes (« paraître », « offrir telle ou telle coloration ») qui justifient le relevé subjectif de traits physiques déterminés. De façon plus marquée, l'imprimerie Séchard est apparentée à un labyrinthe et le descripteur à un visiteur, ce sujet visiteur étant apparenté à un « on » puis à un « curieux »

23. Sur ce point, de façon générale, voir Régine Borderie, *Balzac, peintre de corps*. « La Comédie humaine » ou le sens du détail, SEDES, Collection du Bicentenaire, 2002, p. 162-176.

24. Notons, entre autres, la fonction de l'antéposition d'une apposition savante comme : « *Fils d'un tailleur de l'Houmeau*, dédaigné par ses camarades de collège, Petit-Claud... » (p. 487), apposition qui démarque le paragraphe descriptif.

25. « Le descripteur se pose souvent comme savant, savant sur les choses [...], et/ou savant sur son texte [...], et/ou savant sur les textes d'autrui » (Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 38).

26. Voir notamment p. 64, p. 80, p. 415 ou p. 475.

27. Voir notamment p. 415.

28. Voir notamment p. 269 ou p. 304.

29. Henri Mitterand, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, PUF, coll. Écriture, 1994, p. 18.

30. Encore faudrait-il distinguer, avec Jean-Michel Adam, deux conditions de développement de la focalisation interne: l'*ancrage* du regard justifiant la description, et la *vectorisation* de l'espace qui l'accompagne (*Le Texte descriptif...*, op. cit., p. 48-53).

au rez-de-chaussée (p. 66), et réapparaissant à l'étage au détour de propositions relatives comme « cette chambre où *se respirait* une bonhomie patriarcale », « les deux fenêtres par où *l'œil* embrassait la place », « ces vieilles tapisseries que *l'on* voit en province » (p. 67). Présence d'un « on » qualifié, assez proche de la deuxième personne du pluriel qui se trouve mobilisée lors des descriptions du père Séchard (« Vous eussiez dit... », p. 64) ou de d'Arthez (« Examinez-la bien? Vous y trouverez... », p. 232)³¹. L'alternance de la focalisation zéro et de la focalisation interne, dans *Illusions perdues*, voue la description aux prestiges de l'omniscience *et* de la vraisemblance. Une contradiction féconde, un mode de *régulation* particulièrement souple, qui constituent sans doute un des maillages essentiels du discours réaliste³².

Balzac accorde une place privilégiée à un cas particulier de focalisation interne: la focalisation Lucien. Non pas simplement parce Lucien est *le* regard légitime pour que soit dispensée l'information et relayé le savoir, comme c'est le cas pour l'évocation de la chambre et de la personne de d'Arthez (respectivement p. 235 et p. 232-233). Plus profondément, le regard de Lucien apparaît en retour comme l'enjeu même de nombreuses séquences descriptives. Ainsi de la présentation de Mme de Bargeton: des syntagmes comme « discrètes œillades » et « idée de grande dame » font certes de l'entame un ensemble d'observations du jeune provincial; mais des énoncés comme « il trouva cette femme plutôt maigrie que maigre », « il ne remarqua point [telle ou telle] flétrissure », « son imagination s'empara d'abord de ces yeux de feu » (p. 101), exposent surtout l'élaboration des illusions et la cristallisation amoureuse. De même, par un jeu de ricochets complexe, la promenade de Lucien aux Tuileries sert autant la description d'un *lieu* que la description d'un *regard* (p. 195-197)³³. Dernier exemple, plus intéressant encore: la description de Carlos Herrera, qui entrelace une focalisation zéro et la focalisation Lucien et que je commente de plus près. Les premiers verbes, « offrir » et « inspirer », semblent impliquer une focalisation Lucien et légitimer de la sorte le début du paragraphe. La description des cheveux, si elle se clôt sur le groupe verbal: « indiquait un dignitaire ecclésiastique », comporte une comparaison

31. La description de David combine les recours au « on » et au « vous », et obéit à la structure: « au premier abord [...] un second examen... » (p. 80).

32. Sur l'ensemble des contradictions définissant le « cahier des charges » réaliste, voir Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, coll. Points, 1982, p. 166-168.

33. Cas de figure typique « où le focalisateur (anonyme, ou délégué et nommé) est, en retour, lui-même focalisé par son activité persistante de focalisation » (Philippe Hamon, « Sur quelques concepts narratologiques », *Les Lettres romanes*, t. XXXIII, n° 1, 1979, p. 54).

(« poudrés à la façon du prince de Talleyrand ») qui implique le relais de la voix narrative et annonce la duplicité du personnage. Mieux encore, l'omniscience du narrateur va entraîner des effets d'ironie à l'endroit de l'observateur trompé. À l'énoncé focalisé: « Ses bas de soie noire moulaient des jambes d'athlète » succède cette remarque que le lecteur trouvera rétrospectivement ironique: « Son vêtement d'une exquise propreté révélait ce soin minutieux de la personne que les simples prêtres ne prennent pas toujours d'eux, surtout en Espagne » (p. 597). Même jeu un peu plus loin: les « manières » de l'Espagnol « atténuait l'effet de la physionomie », focalisation Lucien; puis: « pour Lucien, le prêtre s'était évidemment fait coquet, caressant, presque chat » (p. 598), où les adverbes (« évidemment », « presque ») portent l'empreinte du romancier. Aussi cette motivation de la représentation littéraire qu'est le regard de Lucien permet-elle à la fois de décrire les apparences de façon crédible, de mettre en évidence les illusions de notre anti-héros, et d'asseoir la légitimité et l'objectivité du narrateur³⁴.

Un troisième et dernier phénomène motive la description réaliste. Non plus tant le sujet, mais *l'objet* même de l'observation. Parce qu'il consacre la promotion sociale des apparences, de ce que Herrera appelle « la forme » (p. 595), le monde évoqué par *Illusions perdues* semble susciter et exiger une représentation fidèle et circonstanciée. C'est l'importance accordée par les personnages au *décorum* et à « la question du costume » (p. 196), c'est l'importance de ce « monde des superfluités nécessaires » (p. 197) révélé à Lucien lors de sa promenade aux Tuileries, c'est l'importance conférée aux surfaces des corps et à la superficialité, qui semblent *appeler* la dominante descriptive. En témoignent la description d'un personnage réduit à ses vêtements (p. 124), M. de Chandour³⁵, ainsi que la description de Coralie, Coralie dont la beauté interdit presque toute analyse psychologique: « Pouvait-on s'occuper du moral, quand elle éblouissait le regard avec ses bras ronds et polis, ses doigts tournés en fuseau, ses épaules dorées? » (p. 304). Non seulement, donc, Balzac prête au personnage portraituré un caractère de spectacle (exemple p. 80), de façon très classique; non seulement Balzac s'inspire de théories physiognomoniques et phrénologiques qui rendent cruciale l'exposition de l'objet analysé; mais en outre il apparaît que la société du roman engendre sa propre représentation, en mettant au premier plan le jeu des apparences.

34. Sans que l'on sache vraiment, du reste, lequel de ces deux enjeux (la légitimité et l'objectivité du narrateur): 1. est privilégié par l'écrivain; 2. emporte l'adhésion du lecteur.

35. Avec un cas d'« auto-focalisation » caractérisé, puisque c'est le regard du personnage sur sa propre apparence qui légitime ici sa description détaillée.

Cette dernière motivation de la représentation réaliste nous conduit à examiner de plus près la *constitution* même des unités descriptives.

Structures de la description

Les référents d'*Illusions perdues* sont observés par les personnages et décrits par le romancier. Images à voir, images souvent complexes, ils se trouvent apparentés à des textes à lire. Cet apparentement, cette « relation du scripturaire au visible³⁶ », exige d'ériger la description en structure expressive. Expressive, la description se voit exposée comme arrêt sur image, au moyen d'alinéas qui démarquent la grande majorité de nos vingt-huit unités³⁷. Structurée, la description est un tout composé de parties : en plus d'être une partie du tout romanesque, chaque portrait de la galerie de peinture *Illusions perdues* dispose une configuration particulière. C'est sur les différents types de configurations descriptives que je m'attarderai ici³⁸.

Point n'est besoin d'une longue analyse pour constater que chaque description d'*Illusions perdues* marque bien une « équivalence entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste ou coordonnés et subordonnés en un texte) », et que cette expansion peut être de deux ordres. Passée ce que Jean-Michel Adam appelle « l'opération d'ancrage³⁹ » autour du « thème-titre⁴⁰ » (Séchard, l'imprimerie, la prison

36. Introduction à *L'Ordre du descriptif*, études réunies par Jean Bessière, PUF, Université de Picardie, coll. Centre d'études du roman et du romanesque, 1988, p. 3.

37. Précisons que les démarcations au moyen d'alinéas affectent bien plus souvent le début que la fin des descriptions d'*Illusions perdues*. La raison en est, nous le verrons, que l'évocation des caractères moraux (l'éthopée) constitue un liant efficace, sans changement de paragraphe, entre le portrait physique proprement dit (prosopographie) et le récit lui-même.

38. Deux études importantes sur ces configurations, études d'obédience strictement sémiotique : de Roland Le Huenen et Paul Perron, *Balzac. Sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d' Eugénie Grandet*, Presses universitaires de Montréal-Didier, coll. Linguistique, 1980, p. 37-91 ; de Patrick Imbert, « Le système de la description chez Balzac », *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, actes du Colloque de l'Université de Toronto, réunis par Roland Le Huenen et Paul Perron, Montréal, Didier, 1980, p. 19-27. De Patrick Imbert, voir aussi « Sémiostyle : la description chez Balzac, Flaubert et Zola », *Littérature*, n° 38, mai 1980, p. 106-128.

39. Jean-Michel Adam, *La Description*, op. cit., p. 104-108.

40. « Retenons qu'une description est toujours une collection d'éléments groupés autour d'un centre thématique que nous désignons comme le *thème-titre* » (Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif...*, op. cit., p. 111).

d'Angoulême, etc.), deux « opérations d'aspectualisation⁴¹ », deux « prises d'aspect », deux « tracés » sont théoriquement possibles : la fragmentation du tout d'une part (pure nomenclature), l'attribution de propriétés d'autre part (tissu de caractérisants). Dans les deux cas, la stratégie de l'inventaire et la forme stylistique de l'énumération règnent sur le texte : selon les termes de Philippe Hamon ou de Jean-Michel Adam, « l'énumération apparaît – sous les formes de la liste ou de l'inventaire – comme une sorte de degré zéro de la procédure descriptive⁴² ». Chose particulièrement marquante dans les évocations de l'intérieur de Chaboisseau (p. 413), du personnage de Doguereau (p. 228) ou de Lousteau (p. 270), et que nous appellerons avec Ricardou « la tentation de saint Gustave⁴³ ».

Comme dans l'ensemble de *La Comédie humaine*⁴⁴, et conformément aux codes classiques, les portraits des personnages d'*Illusions perdues* sont la plupart du temps des représentations « descendantes » : de Lucien, Balzac décrit successivement le visage et le reste du corps (p. 81). Du visage, il décrit successivement le front, les yeux, les joues et le sourire⁴⁵. Du corps, il décrit les mains, la taille, les pieds et les hanches. À cette courbe globalement descendante, deux raisons au moins : d'abord un privilège « historique » accordé à la tête (lieu de l'esprit) ou au visage (siège de la beauté) ; ensuite un apparemment du corps représenté au corps de la page écrite, j'y reviendrai, qui elle aussi se déchiffre de haut en bas. Cette courbe autorise des effets assez saisissants : une association de pointillisme et de gros plans, par exemple, sur successivement la perruque, les cheveux, le front, les joues, les dents et la barbe de Samanon (p. 415) ; ou bien des dispositifs descriptifs épousant les seuls contours des personnages, par exemple (p. 551) les contours ou les extrémités de Mme de Bargeton (bonnet, cheveux, ovale du visage, corsage, épaules, bracelet, mains, éventail)⁴⁶. Il serait ainsi possible de

41. Jean-Michel Adam, *La Description, op. cit.*, p. 108-111. Selon Jean Ricardou, « [la] disposition logique [de la description] est une arborescence. Pour tel objet qu'elle se choisit, elle peut définir trois ordres de grandeur : sa situation, ses qualités, ses éléments » (*Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 135).

42. Jean-Michel Adam, *La Description, op. cit.*, p. 94.

43. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 136.

44. Sur ce point, voir Bernard Vannier, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1972, p. 31-34.

45. On comparera avec intérêt ce portrait avec le portrait d'Emma Bovary, tel que l'étudie Claudine Gothot-Mersch dans « La description des visages dans *Madame Bovary* », *Littérature*, n° 15, octobre 1974, p. 17-26.

46. Le premier portrait de Mme de Bargeton (p. 100-101) était lui aussi un portrait « descendant ».

dresser une typologie des portraits dans *Illusions perdues*, en fonction des différentes façons de s'accommoder du code classique: en fonction notamment des ralentis, des lacunes ou des incongruités caractérisant la courbe descriptive. Ralentis, lacunes ou incongruités qui accordent plus ou moins, selon les cas, « la diachronie de la description et la synchronie de l'objet⁴⁷ ».

Les structures descriptives d'*Illusions perdues* présentent toutefois une singularité remarquable: l'importance dévolue aux cadres ou aux ouvertures des référents représentés. Nous avons noté plus haut le statut primordial conféré aux apparences des personnages portraiturés: le deuxième portrait de Lucien par exemple (p. 570), débute sur les vêtements à la mode de notre héros, évoque sa physionomie apprêtée et s'achève sur le caractère artificiel de son maintien⁴⁸. Constatons ici que les topographies censées *introduire* à la vie des personnages semblent elles-mêmes tissées d'introductions et de pures surfaces. Une des premières topographies du roman, celle de la maison Séchard (p. 79-80), évoque successivement la porte de l'allée, la façade, le toit, le vitrage, les volets, les murs et le plancher⁴⁹. La dernière description du roman, celle de la prison d'Angoulême, faite au présent, s'achève sur la phrase suivante: « Le géolier occupe un logement séparé de ces deux chambres par une voûte qui sépare le rez-de-chaussée en deux parties, et au bout de laquelle on voit, dès le guichet, une grille fermant le préau » (p. 606). Ce caractère labyrinthique et ce soulignement de la claustration disent respectivement les errances de l'inventeur et son inéluctable échec. Ils nous rappellent à deux autres lieux de perte du roman, les chambres de d'Arthez et de Lousteau⁵⁰: la première se situe dans un hôtel « qui a une allée sombre et au bout de laquelle se développe un escalier obscur » (p. 235); la deuxième, tout aussi haut perchée, découverte par Lucien grâce à des « notions topographiques assez compliquées », se trouve (« non sans peine ») « au bout d'un long corridor obscur » (p. 269). Le modèle de ces topographies initiatiques et de ce jeu sur les *seuils*, outre la caverne du Minotaure, se situe dans *Illusions perdues* même: il s'agit de la longue description de l'imprimerie Séchard. Cette imprimerie, Balzac en décrit les deux entrées, le

47. Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Éditions du Seuil, coll. Tel quel, 1978, p. 62.

48. Même caractère de *matrice* accordé aux vêtements lors du portrait de Doguereau (p. 228); le père Séchard « semble avoir été créé tout habillé » (p. 65).

49. Le « modèle » de ce type de topographie étant, en raison de son statut d'*ouverture* de *La Comédie humaine*, la description de la maison du chat-qui-pelote.

50. Sur le caractère symbolique de ce binôme, voir Jacques Neefs, « *Illusions perdues*: représentations de l'acte romanesque », *Le Roman de Balzac...*, *op. cit.*, p. 120.

niveau complexe par rapport à la chaussée puis « les défilés ». S'ensuit une caractérisation de l'imprimerie comme lieu mythique :

Jamais personne n'était arrivé sans accident [*allusion là encore au parcours initiatique, allusion proleptique cette fois*] jusqu'à deux grandes cages situées au bout de cette caverne [...]. Dans la cour, les murs étaient agréablement décorés par des treilles qui, vu la réputation du maître, avaient une appétissante couleur locale. Au fond et adossé au noir mur mitoyen, s'élevait un apprentis en ruine où se trempait et se façonnait le papier. » (p. 66)

Je reviendrai plus loin sur la dimension animale et infernale de cet univers. Je m'en tiens pour l'instant à souligner la complexité des seuils évoqués ici, en constatant que la montée au premier étage⁵¹ de l'imprimerie et l'évocation mystérieuse de deux chambres rappellent au lecteur, par analogie, la description du visage de l'imprimeur opérée deux pages avant, portrait « ascendant » lui aussi (le seul du roman) se terminant sur les deux yeux du père Séchard (p. 64).

De ce jeu sur l'espace décrit⁵² découle une seconde singularité : un jeu sur l'espace de la description. Quelque chose se trame par exemple dans la description de l'imprimerie (p. 66) qui infléchit résolument les codes de la représentation classique. D'une part, Balzac semble assimiler le lieu parcouru à la casse d'un imprimeur, casse géante constituée de barres de fer, de rames de papier, de lignes innombrables, casse habitée dont le caractère labyrinthique est exprimé par un allongement et une complexification du phrasé : l'objet produit et rencontré dans cet espace singulier, la « planche de caractères », semble le configurer à son image. Il s'ajoute à cette analogie entre le contenu et le contenant, d'autre part, une analogie entre nos deux référents et la page imprimée d'*Illusions perdues* proprement dite : l'énoncé « imprimerie », configuré à l'image de ce qu'il s'y produit, se donne à lire sur une page de papier réellement produite. Ce jeu à triple détente, dont Jacques Neefs a étudié les implications profondes⁵³, et qui n'est pas sans évoquer la scène de la deuxième partie de *Don Quichotte* (chapitre LIX) où le héros prend

51. Premier étage où de semblables jeux sur les niveaux se manifesteront (p. 66-67).

52. Pour une réflexion générale sur cette question, voir Raymonde Debray-Genette, « Traversées de l'espace descriptif », *Poétique*, n° 51, septembre 1982, p. 331.

53. Même s'il n'est pas certain que, comme l'écrit Jacques Neefs, « une frontière stricte [soit maintenue] entre l'espace de représentation et l'espace représenté, alors même que l'espace représenté montre les conditions d'existence de l'espace de la représentation » (« *Illusions perdues*: représentations de l'acte romanesque », art. cit., p. 119).

connaissance d'une suite donnée à la première partie de *Don Quichotte*⁵⁴, ce jeu apparaît à l'occasion de nombreuses autres topographies du roman : la structure touffue et déconstruite du début de la description de la Galerie des Bois (p. 275-276)⁵⁵ semble mimer, *reproduire* la jungle que cet espace constitue⁵⁶. Même expressivité au niveau des constructions phrastiques proprement dites : la longueur des énoncés décrivant les Tuileries (p. 197), leur *étouffe* en quelque sorte, rend sensible l'opulence visible dans le jardin ; la brièveté des phrases décrivant les chambres des Séchard (p. 116) exprime bien, autre exemple, l'idée de dénuement⁵⁷.

Les portraits d'*Illusions perdues* reposent souvent sur semblable écriture imitative, ou mimétique, par laquelle semble se *réaliser* le référent. Quelques illustrations, sur lesquelles il faudrait s'attarder plus longuement : le rythme de la description de Coralie (p. 304), tout en alexandrins⁵⁸ et en finales féminines⁵⁹, semble reproduire la litanie biblique du Cantique des Cantiques que cette même description mentionne. Inversement, le portrait de Mme de Chandour (p. 125), représentée comme une « petite femme [...] faisant la roue », est particulièrement haché et constitué de syntagmes brefs, de monosyllabes, etc. Ailleurs, à propos de d'Arthez, l'énonciation brève sert l'idée de simplicité : « Simple en ses gestes, il avait une contenance grave » (p. 232). Ailleurs enfin, pour décrire la rondeur et même la « bonhomie » de Barbet, Balzac se focalise sur son seul et unique bouton, sur son cou, sur son chapeau et sur ses yeux en utilisant de façon étonnamment appuyée le graphème *-o-* (p. 271-272). Ainsi Balzac met-il la description au service des corps et des surfaces romanesques, pour mieux rendre sensible leur consistance ou leurs singularités. Même si les portraits d'*Illusions perdues* restent le plus souvent

54. Chez Cervantès, la mise en abyme pose le problème de la *genèse* de l'œuvre ; chez Balzac, l'homologie doit/peut être construite par le lecteur, et pose le problème de l'*aspect* de la page.

55. Sur cette description, voir Martin Babelon, « Ce que Dieu ne saurait voir », *Poétique*, n° 109, février 1997, p. 55-64.

56. À quoi s'ajoute, là encore, un rapport souterrain à la littérature : l'imaginaire de la jungle ou de la serre est lié à la caractérisation du livre moderne comme ensemble de « fleurs de rhétorique » (p. 275), le temps d'une mise en rapport particulièrement complexe du contenant et du contenu.

57. Dans la phrase : « Les murs étaient tendus d'un papier gr& à fleurs gr&ses », la sécheresse de l'énonciation et l'uniformité des (non-) couleurs est soutenue par un jeu de rimes internes en -u et en -i particulièrement expressif.

58. « Le long visage ovale d'un ton d'ivoire blond » ou « les yeux obombrés par un cercle olivâtre » se rapprochent exemplairement de l'alexandrin.

59. « [Avec] ses épaules dorées, avec la gorge chantée par le Cantique des Cantiques, [...], avec des jambes d'une élégance adorable, et chaussées en soie rouge ».

commandés par une codification classique, les jeux sur l'espace même de l'écriture descriptive observés à l'instant montrent que le projet réaliste entraîne une radicalisation prononcée du principe d'expressivité.

Des horizons de la description

Motivé et structuré de la sorte, le texte descriptif dispose d'un certain nombre d'*horizons*. Contrairement peut-être au texte purement narratif, il renvoie à plusieurs types de réalités, à des données placées sur des plans bien différents. Plutôt que de distinguer les « façons de renvoyer », ce qui ne serait pas inintéressant, je distinguerai ici les trois types de réalités essentiellement visées par la description, tout du moins dans *Illusions perdues*.

L'horizon le plus évident que se donne la description balzacienne, nous avons pris pour habitude de l'appeler le *réel*. La scène du descripteur, plus précisément, si l'on en croit l'architecture de *La Comédie humaine*⁶⁰ et si l'on en croit les discours préfaciels, est celle de l'« étude de mœurs ». Et pour faire croire au lecteur que les états de chose représentés existent *réellement*, pour les rendre crédibles plutôt, le romancier engage plusieurs stratégies textuelles de vraisemblabilisation. Je rappelle rapidement quelques-unes de ces stratégies, qui ont toutes pour effet de peupler le roman d'*êtres* tangibles : l'empire de la phrase courte (p. 116), de l'énumération (p. 232)⁶¹ et de la phrase rythmiquement boiteuse (exemple : la longue phrase du haut de la p. 462), qui toutes trois procèdent d'une stylistique de la notation d'allure « journalistique⁶² » ; l'empire du substantif, en début de phrase (p. 232, p. 415, p. 570),

60. Sur ce point, voir notamment Jacques Neefs, « Les trois étages du mimétique dans *La Comédie humaine* », Balzac, *Cœuvres complètes. Le « Moment » de « La Comédie humaine »*, sous la direction de Claude Duchet et Isabelle Tournier, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du Texte, 1993, p. 149-156.

61. Cas extrême d'« identification pure » : la description d'Isaure. « Comme on nous fait le reproche d'aller sur les brisées des peintres en portraits, des commissaires-priseurs et des marchandes de modes, je ne vous ferai pas subir la description de la personne en laquelle Godefroid reconnu sa femelle. Âge, dix-neuf ans ; taille, un mètre cinquante centimètres ; cheveux blonds, sourcils *idem* ; yeux bleus, front moyen, nez courbé, bouche petite, menton court et relevé, visage ovale ; signes particuliers, néant. Tel, le passeport de l'objet aimé » (*La Maison Nucigen* ; *La Comédie humaine*, t. VI, p. 349).

62. Sur ce point, voir Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2003, p. 511-522 (« La description ») : « l'énumération par juxtaposition, fonctionnement type du journal, contamine le roman » (p. 519).

accompagné d'un déictique (« ce, cette ») ou d'un déterminant possessif (« son, sa »); la récurrence et la diversité des qualifications – adjectifs épithètes, compléments de nom, groupes prépositionnels, propositions relatives (p. 65, 475) –, qui commandent le « détaillisme⁶³ » le plus extrême (p. 304, 475); l'utilisation de constructions verbales comme « c'était », « il s'y trouvait », « la figure se recommandait par », « x complétait y » (p. 116), qui marquent la fonction représentative assignée au texte⁶⁴; le raccord avec le présent de l'énonciation (p. 195, 276-280); enfin, l'apparition de « connotateurs de mimésis⁶⁵ », expression de Genette peut-être préférable à « effet de réel »: je pense à un énoncé comme « Un tricorne était posé sur le devant de la voiture » (p. 597), qui clôt la description particulièrement ambiguë de Vautrin.

Un certain nombre de techniques et de théories viennent justifier ou soutenir, dans *Illusions perdues*, cet horizon proprement « réaliste ». Mentionnons deux d'entre elles, là encore à titre de rappel. La première consiste à éviter une mise en relation directe du portrait avec le corps référentiel, en passant par le relais d'un modèle historique avéré, de façon à présenter la description du personnage fictif comme celle d'une personne connue: « L'énumération des traits semble alors requise par la nécessité de confirmer point par point la similitude du personnage par rapport à la réalité d'un type ou d'un genre dont on ne saurait mettre l'existence en doute⁶⁶ ». Présenter d'Arthez équivaut à re-présenter la très réelle gravure de Napoléon par Lefebvre (p. 232); présenter la chambre de Lousteau n'est rien d'autre que re-présenter « la chambre classique du quartier Latin » (p. 269); même chose pour ce qui concerne le portrait de Coralie, « type sublime de la figure juive » (p. 304), ou Samanon, personnage d'Hoffmann et de Walter Scott, de Titien ou de Véronèse (p. 415). Ainsi comprise, la typisation est un puissant « connotateur de mimésis ». Le deuxième procédé consiste à motiver théoriquement la teneur des données décrites. La théorie de l'harmonie (p. 79) et la théorie de l'imprégnation (p. 269) disent le rapport nécessaire entre l'intérieur et l'extérieur d'une maison. La théorie de l'« oignon » (p. 65), le rapport nécessaire entre les apparences et la personnalité du personnage. Comme la

63. L'expression est de Naomi Schor (*Lectures du détail*, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, 1994, p. 190-191).

64. Sur ce point, voir Bernard Vannier, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, op. cit., p. 38-39.

65. Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 186.

66. Bernard Vannier, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, op. cit., p. 40.

compétence historique, le principe théorique permet ici au narrateur de mettre en avant la nécessité (et donc la réalité) de tel ou tel trait descriptif, et ce faisant de justifier l'ensemble du discours réaliste.

Le deuxième horizon de la description balzacienne, par quoi le réalisme est *animé*, par quoi le référent est objet d'une plus ou moins grande *adhésion*, on l'appellera ici *valeur*. En même temps qu'il réfère, en effet, le narrateur évalue: il place les éléments représentés sur l'échelle du bien et du mal, de la vertu et du cynisme, de beau et du laid, selon des axiologies (bien déterminées, aisément repérables) qui font le propre d'*Illusions perdues*. Les marques stylistiques de ces axiologies, étudiées par Éric Bordas à l'échelle du « cycle de Vautrin⁶⁷ », sont multiples: présence de « subjectivèmes lexicaux⁶⁸ », lorsque Balzac place le portrait de Lucien sous le signe de la « suavité » (p. 551); présence d'épithètes laudatives ou dépréciatives, indiquant dans la description d'une chambre (p. 235-236) l'idée de pauvreté (« méchantes croisées, maigre couchette, table achetée d'occasion, mauvaise commode en bois, vulgaire fauteuil, vieux flambeau »)⁶⁹; présence d'adverbes modalisant les jugements du locuteur⁷⁰, lors d'un des portraits de Mme de Bargeton (p. 551) par exemple (« bonnet négligemment attaché, cheveux accompagnant bien la figure, robe délicieusement frangée, écharpe de gaze adroitement mise autour du cou »); constitution, enfin, de véritables isotopies signalant les vices et les vertus des corps représentés (isotopie de la saleté notamment, au début de l'évocation des Galeries de Bois, p. 275). Ces catégories grammaticales et ces isotopies servent le projet classificateur du romancier⁷¹, en tant que les classifications en question sont aussi précises que normatives, manifestent autant d'objectivité que de parti-pris.

Greffé à l'horizon « réaliste », notons-le, ce deuxième horizon commande ou autorise un passage fréquent de la description du côté de la caricature. Que l'on pense par exemple aux portraits de M. et Mme de Chandour ou aux portraits des frères Cointet. Dans les deux cas, un seul et unique paragraphe figure un

67. Éric Bordas, *Balzac, discours et détours: pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Champs du signe, 1997, p. 167-183.

68. *Ibid.*, p. 170.

69. On trouvera d'autres emplois de l'épithète (dé)valorisante dans la description de Coralie (p. 304) ou dans le premier portrait de Mme de Bargeton, portrait où les axiologies se marquent à la place même de l'adjectif (p. 100).

70. Sur ces adverbes, voir Éric Bordas, *Balzac, discours et détours...*, *op. cit.*, p. 174.

71. Sur cette présence du romancier, de façon générale, voir Françoise Van Rossum-Guyon, « La marque de l'auteur: l'exemple balzacien d'*Illusions perdues* », *Degrés*, n° 49-50, printemps-été 1987, c1-c19.

diptyque qui n'est pas sans nous rappeler Don Quichotte et Sancho Pança. Au mari pointu (sont évoquées sa cravate à pointes, sa croix, ses épingles, ses pointes de bottes) s'oppose l'épouse « grasse » et « faisant la roue » (p. 124-125). Au « grand Cointet », « sec et maigre », s'oppose « le gras Cointet », « petit et court » (p. 474-475), la syntaxe employée au début de la description du premier étant exactement parallèle à la syntaxe employée au début de celle du second. À lire de plus près ces exemples, enfin, l'on pourrait constater que le portrait caricatural est mis au service de l'écriture satirique. Satire de la superficialité dans le premier cas, satire de l'hypocrisie dans le second⁷². À quoi il faudrait articuler, du reste, si l'espace et le temps ne nous étaient comptés, une analyse des dominantes fantastique (portrait de Samamon) et burlesque (intérieur de Chaboisseau) affleurant à la surface de certaines descriptions d'*Illusions perdues*.

Mais j'en viens au troisième et dernier horizon que se donne la description balzacienne, et qui a pour nom le *sens*. Le sens se distingue du réel en ce qu'il est irréductible à des données sensibles. Il se distingue de la valeur en ce qu'il procède d'une interprétation (visant à déterminer des caractéristiques intrinsèques), et non d'un jugement (visant à distribuer ces caractéristiques sur une échelle normative). La description romanesque est le lieu légitime de l'exposition du sens, c'est-à-dire, pour ce qui concerne le personnage, des traits de caractère et des profondeurs de l'âme. Plus précisément, l'auteur d'*Illusions perdues* intrique les deux dimensions attendues du portrait classique : la *protopographie* (description de figures animées), que nous avons observée de près, et l'*éthopée* (peinture du caractère)⁷³; et l'herméneutique consiste essentiellement en une désintrinsication – mise à nu ou vaste dépli⁷⁴ – du physique et du moral. Cette mise en relation et ce « réalisme des profondeurs » sont bien connus⁷⁵, et je n'en mentionnerai que les deux manifestations majeures.

D'une part, le jeu de la dénotation et de la connotation, constituant ici et là des isotopies remarquables, soutenues ou non par une scansion rythmique⁷⁶:

72. Semblable analyse pourrait être menée à propos du portrait de Mme Vernou (p. 338-339).

73. Sur ce point, voir les définitions de Fontanier dans *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 422-429.

74. Barthes a bien montré à propos de *Sarrasine* que la description était loin de « jouer le rôle d'un anti-code herméneutique », selon l'expression de Patrick Imbert (« Le système de la description chez Balzac », art. cit., p. 25).

75. Voir surtout Régine Borderie, *Balzac, peintre de corps. « La Comédie humaine » ou le sens du détail*, op. cit., p. 28-38 et p. 44-53.

76. Que l'on pense à l'assonance en *-i* (« un méchant tapis », « des rideaux jaunis », « une commode d'acajou terni ») qui scande le passage du temps, lors de la description de la chambre de Lousteau (p. 269-270).

les termes de l'énumération décrivant Vautrin dénotent la force et la distinction (p. 597), quand le lexique caractérisant Coralie (p. 304) connote l'Orient (« ivoire, grenade, bord d'une coupe, jais, ardeurs du désert, ébène »), ou quand les mentions de « diable », de « caverne », de « barres de fer », de « décoction » magique et de « bûcher » assimilent l'imprimerie Séchard à une machine infernale et dantesque⁷⁷. D'autre part, on trouvera d'innombrables séquences où le sens *transparaît* à la surface du sensible, travail herméneutique à l'appui. Soit que le caractère soit « indiqué » (p. 236), « annoncé » (p. 232) ou « révélé » (p. 80) par les corps décrits, soit qu'il y « pétille » (p. 64) ou qu'il y « respire » (p. 116, 413)⁷⁸. Le premier portrait de Lucien (p. 81) conjugue exemplairement ces deux types d'inscription du sens. Le caractère de statue du personnage est dénoté par les groupes nominaux « sculpteurs du Bacchus indien », « lignes de la beauté antique » et « front et nez grecs » ; la féminité du personnage est connotée par sa blancheur, sa finesse et sa blondeur, et soulignée par des finales féminines⁷⁹ ; greffées l'une sur l'autre, ces deux isotopies rendent possible l'assimilation de Lucien à une divinité (« suavité divine », « incomparable noblesse », « sourire d'ange triste ») ; puis il est explicitement comparé à une femme, en vertu de hanches traitées comme des « indices » ; enfin, Balzac clôt le paragraphe sur un discours de vérité générale, en passant comme souvent⁸⁰ au présent gnominique et en faisant retour de façon implicite sur sa compétence de descripteur⁸¹. Façon de sortir de la représentation du sensible, en *ouvrant* le texte sur son dehors.

Ces trois horizons – le réel, la valeur et le sens – traversent ainsi l'ensemble des descriptions d'*Illusions perdues*. Il resterait à examiner ce que leur articulation dit de l'*idéologie* balzacienne, comprise comme élaboration de normes visant à ordonner et à hiérarchiser le monde représenté. Mais cette question essentielle excède malheureusement les limites de notre propos.

La question du réalisme peut alors être reformulée de la façon suivante. *Illusions perdues* donne à lire un univers sensible aussi complexe que les

77. Assez proches de la connotation, *l'allusion* ou *l'implicite*, ayant un caractère d'annonce (par exemple p. 100 : les doigts « un peu secs » de la belle Mme de Bargeton).

78. On trouvera d'autres exemples p. 66, p. 228 ou p. 462.

79. Mêmes marques grammaticales et sonores du féminin, dans la seconde grande description de Lucien (p. 570).

80. Voir notamment la façon dont le présent du discours *s'accroche* au passé du récit, dans la description des maisons de Séchard (p. 79) et de Chaboisseau (p. 413).

81. « L'un des malheurs auxquels sont soumises les grandes intelligences, c'est de comprendre forcément toutes choses, les vices aussi bien que les vertus ».

désillusions de Lucien sont profondes. Si la trajectoire et le regard de Lucien en légitiment la description, cette trajectoire et ce regard occasionnent ce faisant un *apprentissage du lecteur* au moins aussi complet que celui du héros, et autrement plus conséquent. Ce monde décrit au lecteur, qui n'est pas exactement le monde entrevu par Lucien, est nourri de références et de réflexions, et largement commandé par les codes de la représentation classique ; mieux, il permet à Balzac de nous montrer le regard d'un homme qui s'illusionne, par exemple, ou d'élaborer une *mimésis* à même le corps du texte. Toutes choses singulières, qu'accompagnent dans un même mouvement l'exploration du réel, la déclinaison de valeurs et la recherche du sens. « Conversion du regard⁸² » lisant, le réalisme ainsi compris est un contrat de lecture. Et le romancier, un vampire se nourrissant des fourvoiements de ses créatures.

82. Jacques Neefs, « *Illusions perdues*: représentations de l'acte romanesque », art. cit., p. 120.

Illusions perdues ou une saison en enfer

Illusions perdues pouvait n'être qu'une comédie dérisoire. Très vite la comédie se transforme en un roman d'apprentissage plein d'âpreté conduisant à la destruction de l'apprenti. Au cours de cette métamorphose apparaissent avec de plus en plus d'insistance des images infernales. Lucien descend dans un enfer parisien, prétend le traverser indemne mais surtout en tirer profit, il finit par se considérer comme damné et tombe en effet entre les mains de Vautrin-Carlos Herrera en qui l'auteur de *Splendeurs et misères des courtisanes* voit un « Satan social », et Lucien le « génie du mal ».

Nous devons nous interroger sur la portée des images de l'enfer dans notre roman. Elles ne nous paraissent pas seulement des hyperboles destinées à exprimer et justifier la répulsion que doit inspirer au lecteur le spectacle de la société contemporaine vendue au matérialisme. Nous voudrions montrer que cette critique sociale est à mettre en rapport avec une anthropologie balzacienne et que celle-ci s'enracine dans une dimension spirituelle. Dans l'individu, dans la société s'affrontent des postulations antagonistes : alors se découvre l'enfer qui naît du désir substitué à la volonté, de la passion du pouvoir et de la destruction substituée à l'amour. Ainsi Balzac reprend l'héritage de Dante, son maître très admiré.

Nous nous demanderons donc pourquoi le Paris où s'abîme Lucien peut être tenu pour infernal ; ensuite pourquoi Lucien se damne, du moins se considère comme un damné ; cela nous conduira à une dernière question : existe-t-il encore un salut possible pour Lucien ?

Balzac pose dans *La Fille aux yeux d'or* une idée qui prendra une grande force dans *Illusions perdues* : l'enfer est partout où la matière et les désirs qu'elle inspire prévalent sur l'esprit et ses valeurs¹. Dans les premières pages

1. Balzac avait publié en 1831 au tome II des *Romans et contes philosophiques* une *Comédie du diable* (voir Balzac, *Œuvres diverses*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1996).

de la nouvelle de 1835 il montre comment, des prolétaires à l'aristocratie en passant par la petite et la grande bourgeoisie, par le monde artiste, l'univers parisien est travaillé par une aspiration unique qui diversifie ses effets selon les « sphères » où elle s'exerce : il s'agit du désir insatiable de pouvoir et de plaisir dont l'or est le dispensateur et le symbole².

Deux remarques à propos de ce moderne enfer social. L'une concerne le monde des artistes, des intellectuels. Il est dominé par la même passion que la bourgeoisie et l'aristocratie. Il y trouve la source de sa grandeur et de sa destruction : de sa grandeur par les travaux exorbitants auxquels les artistes se livrent pour créer, pour vivre et s'imposer au public ; de sa destruction car de telles dépenses d'énergie, engagées souvent en pure perte, engendrent par contrecoup chez l'artiste la paresse, le goût du luxe et du plaisir : certains, « désespérés, roulent dans les abîmes du vice³ ».

Lucien roule dans le vice, pressé par les mêmes misères et les mêmes passions. Mais le romancier voit-il en lui un « artiste » ? Il a les virtualités d'un poète, mais c'est dans le journalisme qu'il excelle. Des journalistes Balzac a déjà tracé une mordante satire en 1831 dans *La Peau de chagrin*. Il les a montrés à l'affût d'un succès facile et du plaisir : ces désirs les conduisent à trafiquer des idées, à les vendre au plus offrant⁴. C'est cette idée qui reçoit son plein développement dans *Illusions perdues*. Pour cette raison, désormais, à lui seul « le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur, que protégé par le divin laurier de Virgile⁵ ». Quel est donc le crime capital des journalistes ? Intellectuels manqués, créateurs avortés, ils se sont vendus au veau d'or alors qu'ils étaient détenteurs de la pensée et de la parole – de l'Esprit. Ils dévoient la parole, bafouent la pensée. Au lieu de saisir le réel dans le puissant embrassement qui caractérise le vrai poète, le créateur capable de vision, ils le réduisent à néant en ne retenant de lui que ses surfaces les plus dérisoires. Le journaliste tue l'Esprit au lieu de le révéler travaillant le réel : ses raisons ultimes sont le caprice de la paresse, la trahison

Dans ce texte le diable souhaitait quelque divertissement pour échapper à l'ennui : seul le spectacle de l'humanité peut le lui procurer. Dans *Illusions perdues*, si le diable rit encore, il est bien le seul : Balzac met en scène la tragédie spirituelle de Lucien et du monde moderne.

2. *La Fille aux yeux d'or*; *La Comédie humaine*, t. V, p. 1039-1054. Excepté pour *Illusions perdues*, toutes les références à *La Comédie humaine*, renvoient à cette édition.

3 *Ibid.*, p. 1049.

4. *La Peau de chagrin*; *La Comédie humaine*, t. X, p. 90-92.

5. *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990, p. 249. Toutes les références à ce roman renvoient à cette édition.

et la vengeance (p. 320-322). Il en va de même pour le monde de l'édition et de la librairie qui trafique, lui aussi, des productions de l'esprit. Nous n'y insisterons pas.

On comprend pourquoi de tels crimes privent l'enfer parisien du prestige qu'il revêtait encore dans *La Fille aux yeux d'or*. Avant Baudelaire, Balzac y voyait une « merveille », fût-elle « monstrueuse » : des éclairs d'héroïsme, de génie, de poésie y éclataient. Aussi Paris, la « ville aux cent mille romans », y était-elle la « tête du monde⁶ ». Il y a loin de cet éblouissant enfer à celui que présente *Illusions perdues*. Tout prestige est arraché à un monde dont seuls éclatent les vices et les bassesses : férocité, hypocrisie, exorbitance des désirs s'y montrent dans le « nu du Vice ». La seule poésie qui subsiste dans un tel pandemonium appartient à Lucien : mais c'est la poésie fragile et ambiguë de celui sur qui s'acharne l'amour de la destruction – il gouverne ses acolytes – et qui se laissera fasciner par les fleurs du mal, comme il l'écrira à Carlos Herrera dans sa lettre testamentaire⁷.

Lucien découvre l'enfer social que lui propose Paris : il lui inspire sans doute quelque dégoût, mais il cède à sa pente la plus funeste, et songe surtout à s'y faire une place. Nous le suivrons dans sa descente en enfer, moins pour fixer les étapes successives de sa démoralisation que pour en comprendre les causes et les effets spirituels. Par delà la psychologie, ce sont les fondements de l'anthropologie balzacienne qui sont en cause.

Dans la lettre-confession qu'il adresse à sa sœur Ève avant de s'enfuir dans la pensée du suicide, Lucien justifie celui-ci en se présentant comme « un être fatal » (p. 579) : il porte malheur à ceux qu'il aime. C'est pour lui-même aussi qu'il est « fatal » : pourquoi ?

Avec la création de Lucien, Balzac revient vers une figure déjà connue de sa typologie mais qu'il traite sur un mode nouveau. Dans *La Peau de chagrin*, le romancier a lié dans le même personnage, Raphaël de Valentin, lui aussi « être fatal », la poésie et le désir. Raphaël avait l'étoffe d'un vrai poète-philosophe, d'un créateur : il avait en tête une *Théorie de la volonté*. Malheureusement, au lieu de faire acte de volonté pour réaliser ce projet, il s'abandonne à la séduction de ses fantasmes et de ses désirs qui l'entraînent

6. Ferragus; *La Comédie humaine*, t. V, p. 795.

7 Voir cette image pré-baudelairienne dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (*ibid.*, t. VI, p. 789 sq.) : le mal exerce un « immense pouvoir sur les âmes tendres » : « C'est grand, c'est beau dans son genre. C'est la plante vénéneuse aux riches couleurs qui fascine les enfants dans les bois. C'est la poésie du mal ».

vers une vie stérile parce que totalement imaginaire⁸. Par violence il s'empare d'un objet magique qui, le dispensant d'exercer durement sa volonté, lui confère, avec le savoir, tout plaisir et tout pouvoir⁹. D'Arthez pourrait dire de Raphaël ce qu'il dit de Lucien dans sa lettre adressée à Ève: ce n'est pas un poète, mais « un homme de poésie » (p. 480).

Telle est la fatalité qui ligote Lucien. Parce que son esprit et son cœur sont affamés d'images, d'illusions, de poésie, il s'abandonne aux chimères du désir: le voilà dispensé de tout effort, flottant au milieu de ses illusions, s'en créant de nouvelles à mesure qu'il en perd. Mais on peut dire aussi bien le contraire: c'est parce qu'il est homme de désir qu'il est poète¹⁰. Il vit à côté ou « au-dessus du réel » dont il sait l'insuffisance et la laideur. « Je vois la poésie dans un borbier », dit-il à Lousteau (p. 296). Cela le chagrine sans doute mais il préfère ne pas tenter de l'en arracher pour transformer la boue en or. C'est déjà pour Balzac et ce sera pour Baudelaire la vocation même du vrai poète que cette transmutation. Pour en être capable, il faut, avec beaucoup de volonté, beaucoup d'amour. Lucien en est dépourvu.

Avec cette dénonciation du désir, Balzac exprime une des données fondamentales de son anthropologie: le désir est antagoniste de la volonté qui, elle, est création et amour, c'est-à-dire don de soi jusqu'au sacrifice. C'est en cela que le désir creuse un enfer. L'enfer, c'est le refus de l'amour. Cette idée inscrite dans *La Peau de chagrin* et dans *La Fille aux yeux d'or* est confirmée par *Illusions perdues*: nous y reviendrons.

Balzac avait, avec Raphaël de Valentin, avec de Marsay, avec Vautrin, illustré le désir dans sa violence, sa furie de possession et de destruction. De façon très originale, avec Lucien, il montre que l'effet destructeur du désir est aussi lié à la passivité, à l'inertie spirituelle qu'il encourage¹¹. Cette vision du mal par Balzac est nouvelle et singulièrement moderne.

Lucien livré à ses songes-creux ne sera pas un grand créateur en dépit des *Marguerites* et de *L'Archer de Charles IX*. Alors que le créateur donne sa vie

8. *La Peau de chagrin*, éd. cit., p. 138 sq.

9. Raphaël accède au pouvoir parce qu'il acquiert le savoir: Lucien a beau perdre certaines de ses illusions, il n'en est jamais totalement délivré, d'où l'imperfection de son savoir et de son pouvoir.

10. Chez Balzac comme chez Chateaubriand poésie et désir s'engendrent réciproquement et risquent détourner le poète de chercher hors de lui l'absolu: dans les *Mémoires d'outre-tombe* la naissance et le développement de la vocation poétique sont liés à la naissance des désirs puis au tenace pouvoir de les entretenir (jusqu'à sa mort Chateaubriand se tient pour un « vieux René »).

11. Balzac, en définissant ainsi le désir, reverse radicalement le sens religieux que Louis-Claude de Saint-Martin lui avait donné en voyant dans « l'homme de désir » celui qui, conscient de la chute en lui, a la nostalgie de la pureté perdue et aspire de tout son être à la réintégration en Dieu.

pour son œuvre tel Pygmalion, Lucien ne cherche que le succès, qu'il appelle pompeusement « la gloire » et qui est seulement pour lui plaisir de vanité. Plus grave encore, il est incapable d'amour vrai : il le confond avec la volupté et la possession ; en revanche il désire à la fois, ce qui est contradictoire chez Balzac, être aimé et exercer un pouvoir. Ajoutons cette autre contradiction : être aimé, pour Lucien, c'est être pris en charge, à la fois conforté dans une adoration narcissique de soi-même et rassuré sur son propre néant.

On a souligné combien l'amour idolâtre que lui portèrent sa mère et sa sœur fortifièrent chez Lucien un terrible égoïsme d'enfant gâté. On l'a observé, c'est Madame de Bargeton qui l'enlève, puis Coralie, avant que Carlos Herrera ne le prenne par la taille et ne l'emporte dans sa calèche. Coralie : ne l'a-t-il point aimée, lui qui pleure si fiévreusement après sa mort ? Quand il s'attache à elle, « il avait déjà soif des plaisirs parisiens, il aimait la vie facile, abondante et magnifique que lui faisait l'actrice chez elle » (p. 342). Sans doute sacrifiera-t-il son amitié pour d'Arthez à son amour pour Coralie, mais le véritable amour exige non pas que l'on sacrifie autrui, mais qu'on se sacrifie soi-même ! Quel amour peut se glorifier de se sauver par la bassesse ?

Lucien qui ne sait pas aimer aime être aimé parce qu'il ne sort jamais de lui-même, de ce qui lui tient lieu d'intériorité, des illusions qu'on lui a données sur lui-même par idolâtrie et qu'il entretient par complaisance. Il se sait beau et spirituel, mais surtout vraiment beau de cette beauté qui foudroie. Cette image flatteuse de lui-même est pour lui le sujet d'une auto-satisfaction d'autant plus rassurante qu'il escompte les bénéfices que, bien exploitée, sa beauté peut lui rapporter (p. 422). Quand, revenu à Angoulême et revêtu d'élégance parisienne par les soins de ses anciens comparses, Lucien est dans tout son éclat pour figurer à la réception de la Préfecture, le romancier, perfidement, le compare au roi des dandys de la capitale, Henri de Marsay, son modèle. Mais l'auteur de *La Fille aux yeux d'or* nous l'a appris, de Marsay est, comme Satan, le plus beau et le plus trompeur des anges, celui qui, ne sachant pas aimer, est rempli par l'instinct de la destruction¹².

Si Lucien a tant besoin d'être aimé, c'est que tout en s'adorant lui-même, il en vient rapidement à se mépriser. Il sait assez vite qu'il est un « zéro », un

12. Dans *La Fille aux yeux d'or* (éd. cit., p.1104), le très beau de Marsay, l'un des Treize, est présenté comme suppôt d'enfer par son instinct incoercible de la destruction, du meurtre : il est celui qui tue car il ne pardonne rien. Dans sa « Lettre à Hippolyte Castille » (*La Semaine*, 4 octobre 1846), Balzac écrit : « il y a cinq cents dandys par génération parisienne qui sont, à eux tous, le Satan moderne ».

être vide, si faible qu'il est incapable de toute résolution durable si elle ne va pas dans le sens de la facilité. « On peut tout attendre de Lucien en bien comme en mal », dit de lui d'Arthez (p. 482) : certes, car au moment du choix qui fixerait la qualité morale de son acte, ou bien Lucien suit à l'aveuglette son impression dominante, ou bien il reste « abasourdi », flottant dans un état de vertige comparable à celui que procure un « narcotique » (p. 308).

Aussi Lucien est-il un homme qui aime se confesser ; il est capable de repentirs si pathétiques qu'ils impressionnent le peu perspicace curé de Marsac (p.461). Mais ils sont trop soudains, fréquents et contraires à l'indolence du jeune homme pour être suivis d'effet. Lucien n'est jamais qu'un « petit farceur », voire un « petit Judas ». Ses repentirs à répétition ne trompent pas d'Arthez :

Je regarde le repentir périodique comme une grande hypocrisie, dit solennellement d'Arthez, le repentir est alors une prime donnée aux mauvaises actions. Le repentir est une virginité que notre âme doit à Dieu : un homme qui se repent deux fois est donc un horrible sycophante. J'ai peur que tu ne voies des absolutions dans tes repentirs. (p. 436)

Ils ne dupent pas longtemps Lucien lui-même. Dans sa lettre testamentaire à sa sœur, il se dit tel qu'il est, dans sa nullité : « Certains êtres sont comme des zéros, il leur faut un chiffre qui les précède, et leur néant acquiert alors une valeur décuple ». Il sait son « excessive vanité », il « aime la vie facile, sans ennuis » et, « pour me débarrasser d'une contrariété », avoue-t-il, « je suis d'une lâcheté qui peut me mener très loin ». Il ne se trompe pas sur les causes de dispositions aussi désastreuses : ce sont des « disproportions continues entre l'intelligence et le caractère, entre le vouloir et le désir » (p. 580 *sq.*).

Lucien est décidément un être de paradoxe : un Narcisse, mais qui se méprise lui-même. Sa souffrance la plus profonde vient, par éclairs, de la conscience de devenir indigne d'être aimé et pardonné et c'est en ravivant de persistantes illusions que Lucien résiste à la menace en lui d'un latent désespoir. Quand cette terrible expérience spirituelle lui paraîtra intolérable, il suivra Carlos Herrera. Qui pourrait encore l'aimer ? Sa mère, sa sœur, David ? il en doute. On se rappelle sa plainte au Père-Lachaise, après l'enterrement de Coralie : « Par qui serais-je aimé ? » (p.454). Sans doute, quand il rencontre Carlos Herrera, pense-t-il qu'à défaut de s'aimer encore lui-même, d'être aimé des siens, de ses amis et peut-être de Dieu, Satan seul peut encore l'aimer, qui a besoin de complices pour masquer sa terrible solitude : il manquait au faux Jésuite espagnol « un complice de sa destinée » : sans ce

« désir souverain » qui travaille tout homme et surtout les plus disgraciés, « Satan aurait-il pu trouver des compagnons? » (p. 600).

Dernière question : existe-t-il encore un salut possible pour Lucien qui s'est cru assez fort – ô ironie! – pour « traverser l'enfer » et en sortir sinon indemne, en tout cas triomphant.

Ses amis du Cénacle avaient averti Lucien : on ne sort pas « pur » de l'enfer du journalisme à moins d'être « protégé par le laurier de Virgile » (d'Arthez et ses impeccables amis auraient-ils pu tenir ce rôle? on en doute) ou, à moins d'être un « colosse » — ni Lousteau, Merlin et leurs comparses n'ont la stature de Carlos Herrera, mais celui-ci aura d'autres moyens d'action que le journalisme et la librairie!

Musset l'avait dit dans *Lorenzaccio*, le masque du vice colle à la peau, on ne peut plus l'arracher : l'impur attire à lui la pureté¹³. Mais Lucien a-t-il jamais été pur? Innocent, oui, au début de ses aventures parisiennes, comme celui qui ne sait rien et ne comprend pas. Il a vite senti qu'une société de faux-semblants était vraiment son lieu, son « royaume ».

Instruit par Lousteau, Blondet et quelques autres larrons, Lucien a vu l'endroit de la scène parisienne avec ses faux brillants, il a vu aussi son envers sordide. C'est le sens des deux images infernales que représentent dans le récit la traversée des Galeries de Bois du Palais-Royal et la soirée au Panorama-Dramatique :

Dans les couloirs encombrés de machines et où fument des quinquets huileux, il règne comme une peste qui dévore l'âme. La vie n'y est plus ni sainte ni réelle. On y rit de toutes les choses sérieuses, et les choses impossibles paraissent vraies. (p. 308)

Lucien y éprouve sans doute encore « la contraction du dégoût » mais, comme aux Galeries de Bois, il reste « dans un état d'hébètement et d'excitation » (p. 280). Il a choisi l'enfer sans en être totalement conscient. La conscience ne lui vient fugitivement qu'au moment où il se croit obligé de trahir d'Arthez : il se sait alors perdu et abandonne toute espérance : « laissez-moi dans mon enfer à mes occupations de damné » (p. 436). Encore faut-il

13. Cette idée de l'attraction fatale du pur par l'impur est formulée par le mythe de la chute des anges qui fascine le Romantisme (voir par exemple *Éloa* de Vigny). Balzac traite ce thème avec dilection : Raphaël de Valentin est vu comme « un ange sans rayons, égaré dans sa route » (*La Peau de chagrin*, éd. cit., p. 62) ; Lucien, au nom de lumière, est présenté comme un ange qu'il n'aurait pas fallu tenter (p. 484).

ajouter que ce qu'il regrette le plus, c'est de ne pas « s'être fait des calus aux endroits les plus sensibles du cœur » pour « parvenir » sans douleur!

Dès lors, comme Rastignac n'avait plus besoin de Vautrin dans *Le Père Goriot* pour se pervertir, Lucien est tout acquis à la morale de la corruption et de la destruction que Carlos Herrera lui expose, sûr de son succès :

Savez-vous ce qui me plaît en vous?... Vous avez fait en vous-même table rase, et vous pouvez alors entendre un cours de morale qui ne se fait nulle part; car les hommes, rassemblés en troupe, sont encore plus hypocrites qu'ils ne le sont quand leur intérêt les oblige à jouer la comédie. (p. 591)

Certes Lucien est prêt à adorer « le Veau d'or » en masquant ses moyens d'action atroces sous de « beaux dehors » : il sait déjà bien le faire. Aussi au lieu d'éprouver quelque inquiétude devant la main-mise sur lui du faux Espagnol il ne songe qu'à se soumettre – « pourvu que vous me sauviez la vie », dit-il, « et que vous fassiez ma fortune » (*ibid.*).

Se fait-il illusion sur la portée de cette capitulation? Comme toujours, oui et non : « Au lieu de me tuer, j'ai vendu ma vie », écrit-il à sa sœur : « Je recommence une existence terrible¹⁴. » Le « pacte d'homme à démon » est signé (p. 596). D'Arthez l'avait compris : « s'il rencontre un mauvais ange, il ira jusqu'au fond de l'enfer » (p. 482). Ève le savait aussi : Lucien ressemble à un ange, mais « un ange qu'il ne faut pas tenter, qu'est-ce? » (p. 484). En même temps qu'il se sait perdu, Lucien masque ce désespoir et le combat comme il l'a toujours fait, en s'inventant de nouvelles illusions – dont il sait bien qu'elles sont menteuses. Carlos Herrera lui a offert sa force, sa volonté, à lui qui en manque si totalement : « Je vous maintiendrai, moi, d'une main puissante dans la voie du pouvoir, et je vous promets néanmoins une vie de plaisirs, d'honneurs, de fêtes continuelles » (p. 596). Lucien veut voir dans ce corrupteur – ô ironie balzacienne! – « le protecteur que le ciel venait de lui envoyer » (p. 596) et il se rassure tout à fait en se disant : « J'étais seul, nous serons deux » (p. 598), comme s'il était capable de compter pour personne responsable dans une telle association. Bref, « il ne s'étonnait de rien » alors même qu'on lui avait jeté brutalement : « Je vous ai pêché, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature est au créateur » (p. 596).

Lucien est-il désormais « au fond de l'enfer »? Le pire n'est pas toujours sûr (il se produira dans *Splendeurs et misères des courtisanes*) mais en tout cas

14. Voir M. Labouret, « Méphistophélès et l'androgyne. Les figures du pacte dans *Illusions perdues* », *L'Année balzacienne* 1996.

Lucien se croit en enfer, c'est-à-dire abandonné, perdu fatalement. Autrement dit, le romancier semble ne pas avoir assez confiance en lui pour croire, en sa faveur, à une fin de l'enfer, à un salut.

Pour en juger, il faut se rappeler un autre texte balzacien encore, *Melmoth réconcilié* (1835). Un petit caissier malhonnête, Castanier, conclut un pacte avec l'âme damnée de Melmoth. Comme Raphaël de Valentin l'avait obtenu de la peau de chagrin, Castanier accède à la toute-puissance et à tous les plaisirs jusqu'à satiété. Or il s'aperçoit rapidement qu'il a conclu un marché de dupe car le pouvoir et le plaisir deviennent néant : en effet il découvre que les désirs les plus ardents ne peuvent se satisfaire des biens limités de la terre. Seul l'absolu est un objet digne de l'infini du désir¹⁵. Lucien ne fait pas cette découverte. Il continue à ne désirer que la vanité du pouvoir et des faux brillants. Il persévère dans l'enfer. Une telle misère est sans doute coupable ; pourtant Lucien est peut-être surtout une victime et devant sa misère absolue le romancier éprouve compassion.

Dans *Splendeurs et misères des courtisanes* Lucien descendra plus bas encore : s'il ne commet pas de crime patent, Carlos Herrera le commettra pour lui en vendant Esther, emblème de l'amour plénier puisqu'il culmine dans le sacrifice : Lucien sera son complice. D'Arthez, encore, l'avait prévu : Lucien sera heureux de trouver « un crime tout fait » (p. 481). Il sera alors vraiment « au fond de l'enfer ».

C'est alors pourtant que, peut-être, il se sauvera. Dans l'« éclair de force » qui lui avait inspiré, dans *Illusions perdues*, de quitter Paris, il aura enfin l'énergie de quitter la vie. Il protestera ainsi contre sa terrible faiblesse. Le mépris de soi devenu intolérable, il ne pourra plus se sauver de l'enfer que par un coup de force, en se suicidant. Esther Gobseck l'aura précédé dans la mort, lui enseignant que la mort peut être refus du néant auquel on n'a que trop acquiescé, le refus du mal auquel on ne veut plus donner la moindre adhésion, ou (dans le cas d'Esther) une façon de transcender le désespoir. Lucien n'avait, hélas ! que l'apparence d'un ange ; pour se sauver peut-être, et en tout cas pour gagner la compassion du romancier, il devait trouver dans l'amour sacrifié d'Esther son ange exterminateur et dans le désespoir la force de haïr vraiment sa détestable vie.

Nous avons suivi Lucien dans sa progressive destruction. Il sombre dans l'enfer humain que représente, dans la ville moderne vendue au veau d'or, le

15. Sur *Melmoth réconcilié*, voir B. Grente-Méra, *L'Expression du sacré dans les « Études philosophiques » de Balzac*, Thèse, Université Paris-Sorbonne, 2000.

cercle des intellectuels qui se sont pervertis en tuant en eux et autour d'eux l'Esprit. Tuer l'Esprit et les valeurs qu'il inspire, tel est le crime capital. Lucien et ses acolytes y sont assurément conduits par des raisons politiques et sociologiques. Notre propos n'était pas de les nier mais d'observer que ces raisons elles-mêmes et leurs effets destructeurs relèvent d'une anthropologie. Pour Balzac l'homme et la société sont divisés par des postulations antagonistes : si la volonté fait de l'individu un créateur, un être capable d'amour, le désir qui a partie liée avec le rêve du pouvoir et de la possession l'enferme dans la stérilité des illusions et l'amour du néant. Le destin se décide dans de tels choix qui sont d'ordre non pas psychologique mais spirituel. Le romancier s'emploie à en faire prendre conscience à ses lecteurs. Dira-t-on qu'une telle anthropologie a une portée religieuse ? Nous en sommes persuadée puisqu'il s'agit de choisir entre l'amour et la destruction. Balzac tient pour perdu un monde ou un homme qui se consacre à la destruction : a-t-il tort ? Non sans doute, mais cela n'interdit ni au romancier ni à son lecteur d'éprouver pour eux compassion.

À quoi ça rime?...
ou les ambivalences sémiotiques du compte de retour

Si tu ne peux me faire crédit d'une demi-heure d'ennui, dors!¹

Le mécanisme d'un des rouages de la Banque, bien décrit, offrira l'intérêt d'un chapitre de voyage dans un pays étranger².

Pour décrire les mœurs d'une société dans laquelle « l'économique tisse les jours de l'individu³ », Balzac invente une *couleur locale de l'argent* dont l'épisode du *compte de retour* situé au début des *Souffrances de l'inventeur* constitue l'une des plus fameuses illustrations. Par sa complexité même, ce long passage⁴ nous plonge au cœur de la réalité quotidienne des contemporains de Balzac pour lesquels la manipulation des billets et autres lettres de change est d'usage extrêmement courant. En effet, l'instabilité économique qui caractérise la première moitié du XIX^e siècle se traduit par une pénurie endémique de liquidités que l'on compense en utilisant les traditionnels outils du crédit comme monnaie de substitution. Faute « d'argent véritable », on paye *y* avec des billets (c'est-à-dire des reconnaissances de dettes) que l'on a reçus de *x*, moyennant une décote appelée l'escompte qui correspond tout à la fois à l'intérêt et au risque. Solution précaire s'il en est – on n'est jamais

1. *La Peau de chagrin*; *La Comédie humaine*, t. X, p. 130.

2. *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990, p. 491-492. Toutes nos références à ce roman, dans le corps du texte désormais, renvoient à cette édition.

3. Pierre Barbéris, *Mythes balzacziens*, Armand Colin, 1972, p. 133.

4. En effet, l'unité *compte de retour* ne saurait être restreinte à la seule reproduction de l'acte commercial éponyme, mais commence avec la présentation du protêt par Doublon (p. 491) pour se clore le soir du 2 septembre lorsque le même huissier signifie à Ève la mesure d'emprisonnement à laquelle est condamné David (p. 523). Bien qu'en toute rigueur seul le remboursement intégral puisse arrêter le mouvement des dettes, nous interrompons l'épisode lorsque la contrainte par corps devient exécutable. Cet événement marque l'épuisement et l'échec des manœuvres dilatoires légales; il clôt la geste juridico-financière pour redonner au récit la couleur plus traditionnelle du roman populaire

sûr de retrouver son dû – qui oblige tout un chacun à négocier avec des usuriers et autres escompteurs plus ou moins scrupuleux. Ainsi, globalement, le roman balzacien traite de réalités financières qui n'ont rien d'exotique pour ses lecteurs. Mais il en va tout autrement de l'épisode du *compte de retour* qui renvoie à un point de procédure très précis, quasi inconnu hors du monde commercial et qui n'occupe, dans l'architecture juridico-financière de l'époque, qu'une place restreinte⁵. Ce mécanisme est d'une rareté telle qu'on n'en trouve nulle autre mention dans l'œuvre ou la correspondance balzaciennes: il constitue par conséquent une sorte d'*hapax* dont l'obscurité est indéniable pour « l'immense majorité des Français », qui, en 1840 comme aujourd'hui, sont comme transportés dans un pays étranger dont ils ne connaîtraient qu'imparfaitement la langue et les mœurs. Ceci justifie que nous tentions de comprendre, non seulement la lettre du texte juridique qui nous est livré, ce à quoi le *compte de retour* « renvoie » dans la réalité d'alors, mais également que nous nous interrogeons sur la signification de cette unité textuelle, c'est-à-dire sur son rôle et sa pertinence énonciative et narrative pour nous intéresser *in fine* à son statut sémiotique.

Circulation de fonds

Commençons par tenter d'éclaircir l'imbroglie du *compte de retour*. Tout commence le 30 mars lorsque Lucien fabrique trois effets de mille francs chacun « à son ordre », trois faux qui équivalent à une reconnaissance de dette de 3 000 francs que David s'engagerait à rembourser en trois tiers, le 30 avril, le 31 mai et le 30 juin. Lucien ne dispose alors que de papiers qu'il doit changer en « véritable » argent auprès d'intermédiaires financiers qui acceptent, moyennant intérêt, d'avancer cette somme au « créancier » de David. Métivier, marchand de papier avec lequel l'imprimerie Séchard est en commerce régulier, accepte ces billets – les escompte – et, ce faisant, devient le créancier légitime de Séchard⁶. Mais, plutôt que d'exiger de lui un

5. On peut le vérifier en consultant le « projet de loi uniforme sur les lettres de change et les billets à ordre » présenté en 1885 à l'Institut de Droit International qui ne consacre qu'un bref article au compte de retour sur les cent cinq qui le composent (voir ce texte sur le site de l'IDI, <http://www.idi-iil.org>).

6. L'escompte est très fréquent dans *Illusions perdues*. On se souvient par exemple que Lucien achète à Chaboisseau un ouvrage sur l'architecture des châteaux contre un des billets que Fendant et Cavalier lui avaient donnés en paiement de *L'Archer de Charles IX*. En fin praticien,

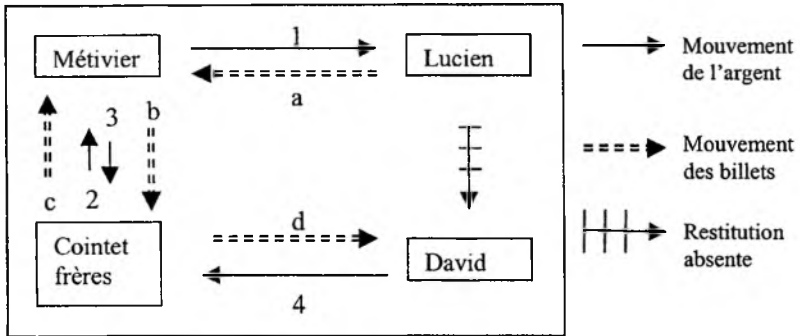
remboursement direct, il met ces sommes au débours de ses correspondants charentais, les Cointet, à charge pour ces derniers de recouvrer les fonds auprès de David. Cette opération n'est possible que parce que les deux maisons « joignaient la qualité de banquiers à leurs métiers de commissionnaires en papeterie et de papetiers-imprimeurs » (p. 486). Les négociants habitués à traiter ensemble ne contrôlaient pas scrupuleusement de tels mouvements de fonds qui entraient dans une comptabilité générale comme autant de jeux d'écriture ne « produisa[n]t qu'une ligne de plus au *crédit* ou au *débit* » (p. 495) ⁷. D'un point de vue économique, l'opération est intéressante : elle évite de transporter physiquement l'argent d'une ville à une autre et elle accélère notoirement la circulation monétaire. Cependant, elle suppose une ingénierie financière complexe puisque de deux protagonistes, le jeu passe à quatre.

Lucien a obtenu trois mille francs chez Métivier ; celui-ci, à chaque échéance, demande aux Cointet de créditer son compte desdites sommes, à charge pour les Cointet de récupérer auprès de David les 3000 francs sachant que, normalement, Lucien aura entre-temps remboursé son ami. Avec l'entrée en lice des correspondants-banquiers, ce simple billet est devenu lettre de change. À ce titre, il relève du droit commercial qui est beaucoup plus favorable au créancier qu'au débiteur.⁸

Chaboisseau troque ce billet avant le terme des trois mois auquel les libraires sont censés honorer leur dette... terme qui n'arrivera jamais puisque Fendant et Cavalier feront faillite... Il y a donc un risque bien réel à pratiquer l'escompte, risque que Jean-Hervé Donnard analyse minutieusement dans son ouvrage *Balzac, Les Réalités économiques et sociales dans La Comédie humaine*, Armand Colin, 1961.

7. Le mécanisme est assez semblable à ce qui se pratique aujourd'hui avec les chèques bancaires : A émet un chèque tiré sur une banque « x », chèque que B peut encaisser sur une banque « y », à charge pour les deux banques d'opérer la compensation sachant que les comptes particuliers de A et B seront respectivement débités et crédités de la somme correspondante. Ici, tout se passe comme si, de nos jours, Lucien disposait du chéquier de David et se faisait à lui-même trois chèques.

8. Et les contemporains de Balzac savent fort bien à quoi aboutit « l'opération si simple » qui consiste à transformer « un effet souscrit entre négociants [...] en quelque chose qui ressemble à la lettre de change tirée d'une place sur une autre » (p. 492). Car, comme le narrateur de *Splendeurs et misères des courtisanes* veut bien le rappeler, « en mettant *bon pour*, vous faites un simple billet. Le mot *accepté* constitue la lettre de change et vous soumet à la contrainte par corps » (*Splendeurs et misères des courtisanes*; *La Comédie humaine*, t. VI, p. 563).



Parcours de l'argent et des billets⁹

La procédure, tout à fait routinière à l'époque, fonctionne parfaitement, mais, dès l'instant où David déclare n'être « pas en mesure » (p. 491) il provoque une série de réactions en chaîne, ici symbolisées par la densité des flèches d'échange entre les Cointet et Métyvier. Le 30 avril, les frères Cointet auxquels Métyvier avait envoyé l'effet de crédit, constatant qu'ils ne sont pas payés, font établir un protêt qui met à la charge du débiteur tous les frais de la procédure. Forts de ce constat fait par un huissier, ils sont en droit de réclamer à Métyvier les 1000 francs indûment versés, *retraite* qui entraîne un certain nombre de frais consignés dans les articles du compte de retour, frais au demeurant tout à fait conformes aux usages bancaires d'alors. Légalement informé de l'insolvabilité de l'imprimeur, Métyvier reverse les mille francs aux Cointet et se retourne contre Lucien. Nous voilà donc invités par le narrateur à considérer « le chemin que fit le *compte de retour* sur la place de Paris » (p. 497) durant ces deux mois « émaillés de beaucoup de papiers timbrés, que, selon les recommandations de Camusot, Lucien envoyait à Desroches » (p. 450). Au terme de ces menées judiciaires scrupuleusement rapportées dans la note reproduite p. 498-499, Lucien est déclaré insolvable. Métyvier se retourne contre David, recours là encore absolument légitime puisque les deux amis sont, au regard de la loi, débiteurs solidaires. Début juillet, c'est donc à Petit-Claud qu'il revient, comme Desroches l'a fait sur la place parisienne, de faire traîner l'affaire en multipliant les recours, appels et

9. Ce schéma donne une idée des mouvements des valeurs: les chiffres et les lettres indiquent la chronologie des échanges. Ainsi, « 1 » et « a » surviennent en mars 1823 (p. 448) et « 4 » et « d » à la fin du mois de septembre 1823 (p. 615).

manœuvres dilatoires de toutes sortes (p. 509) pour repousser l'échéance, tout en occasionnant « énormément de frais » (p. 490) à l'impécunieux imprimeur. Début septembre, tous les recours sont épuisés : les trois effets, rejetés par David Séchard, ont donc chacun fait l'objet d'un compte de retour (1037,45 chacun, soit 3112,35 francs), les poursuites parisiennes entamées par Métivier et entretenues par Desroches ont coûté près de 900 francs, tandis que le zèle de Petit-Claud a occasionné « sept mille francs de frais sans compter l'avenir dont la fleur promettait de beaux fruits » (p. 511). Soit au total 11000 francs de capital, de frais et d'honoraires que David Séchard ne pourra pas régler et qui le contraindront à céder à vil prix son brevet aux Cointet qui, sans déboursier un sou, mais en intriguant et en jouant de leur parfaite maîtrise des techniques commerciales, auront spolié l'inventeur.

Circulation du message

Afin de mieux mettre en évidence la logique financière qui organise la circulation monétaire, ce résumé n'entre pas dans le détail des recours, absolument authentiques, que débiteurs et créanciers pouvaient engager l'un contre l'autre. Balzac était lui-même un praticien de la dette suffisamment averti, qui plus est doctement conseillé par Loquin, un de ses créanciers d'alors, pour ne commettre ni erreur comptable ni approximation juridique¹⁰... Le romancier se targuait d'ailleurs d'avoir apporté beaucoup de soin à ces pages, au point d'écrire à Mme Hanska qu'il avait « relu 10 fois et 10 fois recorrecté celui [volume] de *David*, qui sera très intéressant pour les étrangers, car on y voit le *mécanisme* de notre procédure ¹¹ ». Le propos se veut donc didactique et, de fait, fût-ce de manière goguenarde, l'intertitre supprimé lors de l'édition Furne, *Cours public et gratuit des comptes de retour à l'usage des gens qui ne sont pas en mesure de payer leurs billets*, confirme cette intention. Aussi n'est-il pas inutile que nous nous penchions sur l'efficacité pragmatique de cet épisode qui, malgré les efforts du narrateur, crée à tout le moins un effet de

10. La seule erreur manifeste se trouve dans l'énumération des points du compte de retour, le narrateur omettant en chemin l'un des alinéas, étourderie que le lecteur rétablit assez aisément et qui ne concerne pas le fond des problématiques mises en œuvre. Hormis ce détail, Adrien Peytel atteste de la scrupuleuse exactitude de la description balzacienne. Pour plus de détail, malgré l'aspect assez largement paraphrastique du commentaire, on peut se reporter à son ouvrage, *Balzac juriste romantique*, Paris, M. Ponsot, 1950, notamment le chapitre sur « La prison pour dette ».

11. Lettre du 13 juin 1843, *Lettres à Madame Hanska*, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. I, 1990, p. 696.

complexité, voire de non-sens. La matière a beau être aride, tout se passe comme si la présentation adoptée par Balzac contribuait non seulement à égarer un lecteur qui ne comprend pas de quoi il s'agit, mais qui est surtout susceptible de douter de la pertinence et de l'intérêt de tels développements. Les précautions oratoires et la *captatio* digne d'un Gaudissart qui précèdent la reproduction du compte de retour prouvent que l'auteur ne néglige pas ce double risque.

Ici, les longueurs vont paraître trop courtes. Quatre-vingt-dix lecteurs sur cent seront affriolés par les détails suivants comme par la nouveauté la plus piquante. [...] Certes, à l'immense majorité des Français, le mécanisme d'un des rouages de la Banque, bien décrit, offrira l'intérêt d'un chapitre de voyage dans un pays étranger. (p. 491-492)

Dans sa stratégie publicitaire, le narrateur abandonne la neutralité du récit à la troisième personne pour s'adresser directement au narrataire : « Vous ne sauriez croire... », « Vous savez, d'ailleurs... », « Maintenant vous tous qui... », « vous démontrera »... Ce mécanisme d'adresse s'assortit de nombreux impératifs (« examinez bien », « saisissez bien cette expression? ») eux-mêmes environnés d'adverbes déictiques qui ont pour effet d'impliquer le lecteur dans la scénographie énonciative tout comme les *on* généralisants (« à laquelle malheureusement on ne peut rien répondre », « qu'on en juge! »...) permettent d'unir l'énonciateur et l'énonciataire dans une même pratique discursive.

En « inscri[vant] dans le texte romanesque l'acte de réception du message et son décodage¹² », le narrateur balzacien cherche habituellement à orienter l'interprétation d'un message (ironie, antiphrase, humour...) alors qu'en l'espèce il s'agit non d'interpréter correctement, mais de comprendre, littéralement, un énoncé tout en prévenant les effets de lassitude ou de désintérêt. C'est la raison pour laquelle, dans sa *captatio* liminaire, « le narrateur va en quelque sorte au-devant des réticences du narrataire : il souligne qu'il veut s'appuyer sur les attentes normales de toute personne en situation d'interlocution, et il manifeste son attention au principe général de coopération qui, selon Grice, subsume toutes les maximes conversationnelles¹³ ». C'est donc

12. Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation balzacienne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, pp. 252-253.

13. Claire Barel-Moisan et Aude Déruelle, « Balzac et la pragmatique », *Penser avec Balzac*, Diaz et Tournier dir., Christian Pirot éditeur, Saint-Cyr sur Loire, 2003, p. 303. Nous nous permettons de renvoyer à cet article concis et complet pour sa remarquable application des maximes conversationnelles au récit romanesque.

bien la maxime de pertinence¹⁴ qui est mise en avant, choix logique au demeurant puisque l'insertion de ce long appendice juridico-financier au cœur d'un récit, constitue un réel défi, voire une réelle innovation. Elle suppose que « le lecteur considère comme à leur place des informations qui se seraient trouvées disqualifiées avant la révolution esthétique apportée par le roman balzacien¹⁵ ». Il n'y a pourtant pas suprématie de cette maxime dont l'autorité est en quelque sorte disputée par celles de quantité et de modalité. La maxime conversationnelle de modalité commande qu'on s'exprime avec clarté et concision en privilégiant une approche méthodique. Reconnaissons que le narrateur fait de réels efforts pour satisfaire cette dernière exigence. Les termes techniques sont définis et la présentation de cette matière complexe est organisée logiquement puisque le compte de retour est d'abord précédé d'un paragraphe qui expose les causes pour lesquelles le grand Cointet a pu rédiger ce type d'acte commercial, tandis que sa reproduction est suivie de trois pages où chaque article est soigneusement « épiluch[é] » (p. 495). Mais, tout se passe comme si le narrateur se laissait enivrer par son souci didactique : il entre dans une débauche de détails, multiplie les pointes, les maximes et autres expressions brillantes, entraînant le lecteur dans un tournoiement éblouissant qui, au final, loin de contribuer à la clarté du propos, le rend encore plus abscons. Voilà qui contrevient au principe de quantité, maxime dont le narrateur semble d'ailleurs peu se préoccuper puisqu'il affirme d'emblée qu'« ici les longueurs vont paraître trop courtes » (p. 491)¹⁶. Il se permet ainsi non seulement des longueurs, mais, qui plus est, s'autorise des répétitions. En effet, le récit du chemin que fait le compte de retour à Paris est rapporté trois fois : une première, à la fin d'*Un grand homme de province* où est rapidement évoquée « cette affreuse situation [qui] dura deux mois » (p. 450), une seconde par l'intermédiaire d'une narration des heurs et malheurs de Lucien qui se transforme progressivement en chronique judiciaire (p. 497-498) et la troisième par la reproduction de la note de frais envoyée par Métivier qui énumère scrupuleusement la chronologie des recours et autres saisies (pp. 498-499). La disposition concentrique adoptée par le récit permet sans

14. Grice définit quatre maximes conversationnelles qui régissent le discours : la maxime de pertinence, la maxime de quantité, la maxime de modalité et la maxime de qualité. Nous ne nous arrêtons pas sur la maxime de qualité (« que votre contribution soit véridique ») qui, de manière générale dans le roman, se rapproche du concept de vraisemblance.

15. Claire Barel-Moisan et Aude Déruelle, « Balzac et la pragmatique », art. cit., p. 309.

16. Dans l'ordre de la diégèse, Postel avait déjà mis en garde le curé de Marsac : « vous n'aurez pas promptement fini, si vous voulez débrouiller les affaires de ces gens-là » (p. 462).

doute d'apporter un surcroît d'information à chacune des étapes, mais cette option méthodologique est susceptible de créer une forme d'ennui dont le narrateur est sans doute conscient puisque, au rebours de sa posture initiale, il revendique bientôt les privilèges de la brièveté. Au moment de relater les événements judiciaires angoumoisins, il déclare que

l'historien doit passer [...] comme s'il marchait sur des charbons ardents. Un seul mémoire suffit sans doute à l'histoire des mœurs contemporaines. Imitons donc les bulletins de la Grande Armée; car, pour l'intelligence du récit, plus rapide sera l'énoncé des faits et gestes de Petit-Claud, meilleure sera cette page exclusivement judiciaire. (p. 508)

Là encore, le narrateur semble précéder les remarques du narrataire et lui tenir le discours qu'il attend. Las, il fait peu de cas de ses propres injonctions métadiscursives puisqu'il s'engage dans un récit de trois pages (p. 508-511) où l'exposition des faits est entrecoupée d'énoncés didactiques, de commentaires et de considérations de portée générale¹⁷, de propos rapportés au discours indirect libre... digressions qui ne l'empêchent d'ailleurs pas, *in fine*, de se féliciter de l'efficacité de « cet exposé très sec de toutes les phases par lesquelles passait le débat » (p. 511). Il fait mine d'adopter la posture de son narrataire, mais en l'occurrence, il se comporte comme le Bixiou de *La Maison Nucingen* qui refuse le style « *bulletin de la Grande armée* » pour son récit d'argent.

Je vous distille mon histoire, et il me critique! Mes amis, la plus grande marque de stérilité spirituelle est l'entassement des faits [...]. Voulez-vous que je vous fasse un récit qui aille comme un boulet de canon, un rapport de général en chef¹⁸?

Il y a ainsi de fortes chances pour que le lecteur, déjà dérouté par l'aridité intrinsèque du sujet, soit déstabilisé par le caractère disparate, voire contradictoire des interventions narratoires. D'un côté, le narrateur joue des maximes conversationnelles, en privilégiant une, momentanément, pour s'offrir « la possibilité de justifier la violation d'une maxime complémentaire¹⁹ ». De l'autre, il mêle allègrement dans un énoncé présenté comme

17. « Il est nécessaire que le législateur, si toutefois le législateur a le temps de lire, connaisse jusqu'où peut aller l'abus de la procédure. Ne devrait-on pas bâcler une petite loi qui, dans certains cas, interdirait aux avoués de dépasser *en frais* la somme qui fait l'objet du procès? » (p. 511)

18. *La Maison Nucingen*; *La Comédie humaine*, t. VI, p. 363.

19. Claire Barel-Moisan et Aude Déruelle, « Balzac et la pragmatique », art. cit., p. 307-308.

sérieux et didactique les tonalités informative, polémique (les attaques contre le fisc, par exemple) ou comique (jeux de mots et calembours...); il fait se succéder des commentaires généraux sur l'ordre du monde, des adresses moralisantes au narrataire²⁰, des notations ironiques. Cette hétérogénéité stylistique est par ailleurs relayée par l'absence d'unité générique du passage qui tantôt se réclame de l'exposé scientifique, de la chronique judiciaire, de la chronique militaire, tantôt reproduit des pièces juridiques, des extraits de correspondance. Sans doute de telles ambiguïtés, voire de telles excentricités, visent-elles à maintenir l'intérêt du lecteur, mais elles s'avèrent potentiellement perturbatrices. Si cet épisode dérange autant, c'est qu'il n'offre aucun contrat de lecture explicite: le récit ne s'efface pas devant l'explicatif puisque le narrateur prend soin de constamment relier l'action aux exposés techniques, mais il n'a jamais le temps de se construire et de se déployer à partir des matériaux juridiques et financiers mis en œuvre. Cette hésitation constante que l'on ne retrouve pas dans *La Maison Nucingen* ou *Le Cabinet des antiques*, deux romans d'argent à l'intrigue tout aussi complexe²¹, jointe aux hétérogénéités évoquées, participe d'une forme d'anomie énonciative. Celle-ci redouble l'effet de non-sens d'un énoncé dont elles rendent la compréhension *et* l'interprétation incertaines et difficiles.

Circulation du sens

L'étude de l'épisode du compte de retour livre donc un résultat paradoxal. Si le sujet est indéniablement tortueux et rétif à toute exposition romanesque, reste que la complexité de cet épisode réside moins dans le référent que dans la *lexis*, dans le message même. L'efficacité pragmatique de « l'énoncé *compte de retour* » apparaît donc toute relative et, partant, conduit le lecteur à s'interroger sa pertinence narrative²². Le narrateur n'aurait-il pas

20. « Maintenant, vous tous qui, par des raisons quelconques, oubliez de faire honneur à vos engagements, examinez bien » (p. 495).

21. *Le Cabinet des antiques* offre ainsi l'exemple de l'insertion « réussie » d'un très long épisode juridique. Là aussi, la matière est excessivement technique puisqu'il s'agit également de juger un débiteur faussaire, mais les subtilités et entortillements de la Basoche sont mis au service d'un récit dont ils ne concurrencent pas la dynamique narrative. Pour une étude plus approfondie de l'intégration des mécanismes fiduciaires à la trame narrative, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse, *Les Miroirs du crédit dans la poésie balzacienne*, Doctorat de III^e cycle, Bordeaux, mai 2001.

22. Il faudrait d'ailleurs s'interroger sur le destinataire de cet énoncé car l'échec relatif de la maxime de pertinence tient sans doute à l'identité incertaine du lecteur induit. S'agit-il du lecteur étranger évoqué dans la lettre à Mme Hanska du 13 juin 1843, des « nations étrangères »

pu *exonérer* son narrataire de cette accumulation de détails dont il note lui-même l'inutilité lorsque, par exemple, il s'apprête à exposer « les phases de cette action, d'ailleurs entièrement inutile » (p. 497)? Chacun comprend que ce sont les recours juridiques de Métivier qui sont vains, mais le lecteur pressé sera en droit de demander compte d'un récit qui ne fait nullement avancer l'action. Comment interpréter cette apparente *gratuité*? Doit-on taxer l'auteur de la plus insigne maladresse ou supposer quelque intention sous-jacente? Nous sommes enclins à reconnaître au caractère obscur de cet épisode central une nécessité objective. On ne peut comprendre qu'un auteur prenne le risque de perdre son lecteur dans les méandres d'arguties juridico-financières s'il n'accordait un sens et une fonctionnalité sémiotique à cette accumulation. Il est par ailleurs étonnant que le lecteur le plus hermétique à ces questions puisse lire l'épisode du compte de retour, n'y rien comprendre et poursuivre son parcours sans que cette suspension de la vigilance et de l'intérêt romanesque ne l'empêche d'appréhender le sens global du récit. Ce qui pourrait militer pour une radicale inutilité de cet épisode peut pourtant faire l'objet d'une autre analyse qui consisterait à voir dans l'énoncé du compte de retour un dispositif créé pour agir souterrainement, moins tourné vers l'immédiateté informative que vers une forme différente de référence.

Ceci suppose par conséquent que nous reconsidérons le référent premier auquel le compte de retour est censé renvoyer. Car le texte a beau déclarer vouloir exposer des mécanismes bancaires, le véritable objet de cet épisode est la faculté dynamique de l'argent. L'institution juridico-commerciale et l'arsenal de règles légales et coutumières ne sont ici que les causes secondes, l'appareil qui cautionne, sert et justifie cet argent moderne qui, une fois devenu signe, s'avère doté d'une quasi-autonomie, d'une force d'auto-engendrement susceptible, en cinq mois, de transformer « bien légalement » trois billets de mille francs en une dette « de cinq mille deux cent soixante-quinze francs vingt-cinq centimes non compris les intérêts » (p. 511) et ce, sans

(p. 511) ou de « l'immense majorité des français » désignée par deux fois (p. 491 et 511), publics auxquels il conviendrait de tout apprendre? Ou s'adresse-t-on aux débiteurs (p. 496), à ceux « qui, par des raisons quelconques, oubli [ent] de faire honneur à [leurs] engagements [...] » (p. 494) auxquels il est nécessaire de faire éprouver « un effroi salutaire » (*ibid.*)? On ne peut affirmer comme le fait Éric Bordas que le narrataire n'appartient qu'à « cette catégorie de lecteur bourgeois », ou de « rusé commerçant » (*Balzac, discours et détours, op. cit.*, p. 238). Sans doute ce compte de retour est-il apte à exciter leur *pensée calculante* mais il ne saurait engendrer aucun effet de reconnaissance. Paradoxalement, et en dépit de la multiplicité des adresses, cet énoncé pourrait n'avoir aucun destinataire type. Il serait absolument ouvert.

compter les honoraires dus aux hommes de loi. La question qui s'impose alors au romancier est celle de la restitution *fictive* d'un tel processus. Car s'il est possible de « bien décri[re] » les « rouages de la Banque » (p. 492), on ne peut *décrire* le mouvement qui, par nature, échappe à la représentation figée du langage, échec de la dénotation dont les contradictions évoquées plus haut pourraient être l'indice. Devant les limites des capacités analytiques du langage, la première des solutions trouvées par le romancier pour re-présenter cette force de l'argent semble résider dans la pure monstration, dans le recours à l'iconique, dont ce passage offre au moins trois manifestations. La première, la plus simple, est à découvrir dans l'accumulation vertigineuse de chiffres et de grands nombres, les chiffres ronds alternant avec les chiffres à deux décimales d'une extrême précision, les écus disputant la mesure aux francs ou aux livres. Au fil de la lecture, ces nombres ne signifient plus rien ou plutôt cessent de renvoyer à des quantités évaluables tant leurs vases et flux annihilent nos capacités comptables. Balzac use des chiffres et des nombres en fidèle héritier de Rabelais. Mais là où Maître Alcofribas exprimait, en « parodiant les comptabilités bibliques et homériques²³ », la crise de l'épistémè qui caractérisait la Renaissance, l'auteur de *La Comédie humaine* met en scène les folies de la valeur et les non-sens que l'argent capitaliste engendre. Ce procédé particulièrement net tout au long de l'épisode du compte de retour est au demeurant assez fréquent dans *Illusions perdues* lorsque la narration est comme suspendue pour laisser se déployer des listes de chiffres correspondant ici aux méthodes commerciales de Vidal et Porcher, les premiers libraires que côtoie Lucien (p. 225-226)²⁴, là, à l'étude « statistique » (p. 378) des spéculations opérées sur les places de spectacle par Brulard... ou encore à l'énumération vertigineuse des gains et pertes de Lucien au jeu (p. 418). Dans tous les cas, les chiffres jouent pleinement leur rôle d'icône. Conformément à la définition de Peirce, « l'icône n'a pas de connexion dynamique avec l'objet qu'il représente; il se trouve seulement que ses qualités *ressemblent* à celles ce l'objet et *déterminent des sensations analogues* dans l'esprit pour lequel il y a une similitude²⁵ ».

On retrouve ce même mécanisme, mais porté à son paroxysme, dans la reproduction fidèle du compte de retour et de la note de frais envoyée par

23. Daniel Ménager, *Rabelais*, Bordas, coll. En toutes lettres, 1989, p. 149.

24. Le narrateur souligne l'obscurité de ces combinaisons en notant à propos de Lucien : « Ce qu'il avait compris à cet argot commercial lui fit deviner... » (p. 227).

25. Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, II, cité par Alain Rey, *Théorie du signe et du sens*, Klincksieck, t. II, 1976, p. 31 ; nous soulignons.

Métivier²⁶. La représentation fictionnalisée est interrompue pour laisser place à des morceaux du réel qui peuvent certes être considérés comme des pièces à conviction, génératrices d'un effet de réel²⁷, mais qui servent avant tout à communiquer au lecteur une expérience similaire à celle vécue par le personnage. L'expérience est ici redoublée puisque ces accumulations de chiffres s'énoncent sous la forme d'équations algébriques qui sont, pour Peirce, des icônes par excellence « dans la mesure où elle[s] montre[nt] au moyen de signes algébriques [...] les relations entre les quantités en question²⁸ ». En l'espèce, elles dévoilent cette relation de l'argent à l'argent instaurée par le capitalisme, relation proprement inhumaine et diabolique dès lors que l'argent *fait des petits*²⁹. Vu sous cet angle, le compte de retour acquiert une grande efficacité pragmatique. Sa *mise en scène* procure, bien plus sûrement que tout exposé analytique, cette sensation d'écrasement et de vertige que les fréquentes intrusions narratoriales ne font que renforcer. Les adresses jussives volontiers condescendantes (« Vous savez, d'ailleurs... » « saisissez bien cette expression? »...) ne doivent donc plus être considérées comme des perturbations du code didactique, des effractions à la maxime de relation. Elles enferment le narrataire dans une position de minorité qui n'est pas, ou pas seulement, destinée à asseoir un peu plus l'autorité du narrateur auctorial, mais à faire ressentir l'effroi de cet argent moderne qui broie les individus. Le compte de retour, c'est le *conte* du *retour* de Lucien au *réel* de l'argent. Peut-être tient-on la raison pour laquelle tous les passages d'*Illusions perdues* où la complexité du code juridique se mêle au vertige de la monstration chiffrée correspondent toujours à des épreuves humiliantes ou déceptrices pour

26. L'auteur prend soin d'attester la véracité des pièces ainsi reproduites en introduisant le compte de retour par un « (sic!) » (p. 493) et en précisant que « l'exactitude [de la note] est garantie, elle a été copiée » (p. 498).

27. « Supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation : car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier », Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, 1984, p. 174.

28. Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, II, cité par Alain Rey, *Théorie du signe et du sens*, op. cit., p. 24.

29. On sait qu'en grec *τόκος* désigne à la fois l'intérêt et l'enfant, le rejeton, c'est-à-dire tout ce qui est l'objet d'un processus de génération (voir Aristote, *Politique*, I, 10, 1258 b sq.). La condamnation biblique du crédit reposait effectivement sur l'interdiction de faire se reproduire l'argent en dehors de toute action humaine positive. Le caractère anti-naturel de l'addition capitaliste est d'ailleurs souligné par le narrateur qui se moque des comptes des Cointet « où, selon la manière de supputer du Polichinelle de la chanson napolitaine si bien jouée par Lablache, quinze et cinq font vingt-deux » (p. 495).

Lucien³⁰, comme s'il s'agissait moins de nous expliquer, que de nous communiquer l'expérience de la dérégulation de l'homme en proie à la pensée calculante bourgeoise.

La logique iconique fonctionne enfin d'une troisième manière, mais à l'échelle globale du passage cette fois-ci qui, par sa longueur même, semble enfler et s'amplifier à mesure que croît la valeur des billets protestés. La ligne serpentine du récit qui se redouble, se perd en conjonctures, alterne, sur des unités très brèves, accélérations et ralentissements, pauses et résumés, n'est shandienne qu'en apparence. Elle constitue de fait une nécessité objective dès lors qu'il s'agit de mimer le mouvement inflationniste de l'argent fiduciaire. L'auteur *aurait pu* faire plus court, mais il s'agissait tout autant de décrire le fonctionnement de la justice commerciale, que de représenter de manière iconique le « fantastique » (p. 495) gonflement des trois mille francs initiaux. On comprend par conséquent que le récit attaché au compte de retour qui court du 30 mars au 2 septembre occupe quarante-cinq pages dans *Les Souffrances de l'inventeur* (p. 478-523) là où cette même période ne nécessite que six pages (p. 450-456) dans *Un grand homme de province à Paris*. La dépense de l'endettement est toute virtuelle et c'est la raison pour laquelle elle brûle le temps: la réalité pesante de l'argent réside dans la matérialité de la restitution, dans les comptes de retour, dans les arguties et petitesse des échanges humains financiarisés. En jouant sur *les* temps, l'auteur nous fait expérimenter *le* temps de l'argent romanesque, explore « des modalités inédites de concordance discordante, qui n'affectent plus seulement la composition narrative, mais l'expérience vive des personnages ³¹ ».

Si le texte balzacien trouve des stratégies indirectes pour exprimer la volatilité monétaire et ses conséquences sur les personnages, pour communiquer au lecteur cette expérience fictive de l'argent, reste que nous devons encore interroger cet *hapax* balzacien que constitue le compte de retour. En effet, nous n'avons pas encore commenté le fait que cette délirante circulation financière est fondée sur une falsification puisque Lucien contrefait la signature de David et se « f[a]it lui-même, à son ordre, trois billets de mille francs » (p. 449). De

30. Chez Vidal et Porchon, chez Braulard, lors des rencontres avec Dauriat, au cours de la négociation avec Fendat et Cavalier... toutes les étapes importantes du parcours de Lucien seraient analysables à la lumière de cette hypothèse.

31. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 2, Éditions du Seuil, 1984, p. 191. Sur ce point, voir notre article « Chronos créancier ou les rapports du temps et de l'argent dans *Illusions perdues* », *Méthode!*, Vallongues (Billière), n°5, 2003, p. 185-193.

manière générale, l'intrusion d'un faux n'est jamais neutre en littérature. Elle l'est d'autant moins dans *Illusions perdues* où, à plusieurs reprises, est soulignée l'équivalence entre l'énoncé littéraire et les effets de crédit, les valeurs monétaires. C'est Lucien qui, après avoir rédigé l'un de ses premiers articles, s'écrie : « Cent francs, Coralie! [...] en montrant les huit feuillets de papier » (p. 373); ce sont encore les « reconnaissances du Mont-de-Piété formant un petit volume in-octavo très instructif » (p. 404) et qui « représentent » les objets d'or ou d'argent que Lucien et Coralie ont gagés pour régler leurs dettes. Les termes *in octavo* et *représenté* ne peuvent pas avoir été choisis au hasard tant ils renvoient explicitement à l'écriture fictionnelle³². Ici le signe fiduciaire se substitue au signe littéraire puisque, avant d'être représentés par lesdites reconnaissances, les objets gagés ont été décrits par le texte romanesque (p. 328). Les deux types de signes sont donc donnés pour deux équivalents sémiotiques, deux *analogon* du monde potentiellement échangeables puisque l'un et l'autre sont conventionnels et fondés sur la confiance. Certes, le signe littéraire garde une forme de primauté. Quand il représente directement le réel, il dit la chose pour la faire exister, tandis qu'après la conversion des objets en signes fiduciaires, il se pose encore en instance de validation, en soulignant l'adéquation de la chose (les objets de valeur) avec le nouveau signe qui en tient lieu. Tant que le récit garantit l'authenticité de la relation qui unit l'Objet au Signe (les reconnaissances aux objets de valeur, cent francs pour un article), le système de la représentation, aussi complexe soit-il, n'est pas menacé. En revanche, dès que cette relation ne repose sur aucune réalité *reconnue* par la fiction, qu'un personnage procède à cette forme de création *ex nihilo*, c'est à la fiction qu'il revient d'assumer le déséquilibre sémiotique ainsi produit. Dans le premier cas, le récit avait d'abord attesté l'existence de valeurs qui, au fil des aléas diégétiques, s'étaient transformées en signes fiduciaires; dans le second, l'apparition de faux effets de crédit lui impose de « fabriquer » les valeurs correspondantes, de créditer les personnages de la somme équivalente et d'accréditer la fiction de la valeur. On ne s'étonnera donc pas que le remboursement des dettes ne soit possible que grâce à un nouveau faux, celui de Cérizet, exactement symétrique à celui de Lucien et qui, en tant que tel, rétablira l'équilibre sémio-narratif au sein du récit³³.

32. On se souvient que les viveurs ont enseigné à Lucien que les dettes « représentent des besoins satisfaits » (p. 403).

33. En écrivant un billet où il imite l'écriture de Lucien, Cérizet convainc David de sortir de sa cachette et le fait emprisonner. On voit donc que la fiction est étroitement tributaire de cette économie générale de la falsification.

Ce manque inaugural, opportunément introduit à la fin de la deuxième partie pour relancer la troisième, n'est pas sans rapport avec le manque initial qui contribue selon Greimas à lancer tout programme narratif. À ceci près, qu'ici, le manque n'est aucunement fondé sur des déterminations psychologiques superficielles, mais qu'il s'établit au niveau de la logique et des normes de référentialité internes du récit. La « formidable machine » que « le grand Cointet avait aussitôt bâti[e] sur cette dette » (p. 486) est à la diégèse ce que la structure complexe de l'épisode du compte de retour est à la narration. Elle représente une formidable opportunité romanesque, mais elle impose à l'auteur d'imaginer une architecture narrative élaborée qui, pour préserver la vraisemblance du récit, doit se plier aux règles de l'argent et de « LA LOI » (p. 491). Ces faux billets qui n'ont aucune assise ontologique, qui ne renvoient à *rien*, *obligent* donc tout autant les personnages que l'auteur. Ils organisent la structure actantielle et déterminent l'organisation diégétique, mais, surtout, installent au cœur du récit une réflexion sur la référence qui concerne tout autant le signe monétaire que le signe littéraire³⁴. Ce n'est donc pas un hasard si l'épisode du compte de retour est constamment défini à l'aide de termes littéraires : il est censé présenter « l'intérêt d'un chapitre de voyage » (p. 492) ; ce « compte fantastique » (p. 495) est un « conte plein de fictions terribles » (p. 496) et « Calembour à part, jamais les romanciers n'ont inventé de conte plus invraisemblable que celui-là » (p. 492). Les effets commerciaux qu'il met en scène sont autant de fictions de papier qui créent des effets (*de*) réel(s). Tout invraisemblable qu'il soit, de l'aveu même du narrateur, le compte de retour accredit l'existence des valeurs monétaires qu'il mentionne et qui n'existent que par la confiance qu'on veut bien leur accorder. Ces valeurs s'apparentent en tout point aux signes littéraires : les uns et les autres tiennent lieu des objets qu'ils représentent au point de pouvoir s'y substituer. Aussi, la mise en scène des emballements de signes fiduciaires coupés de leurs référents, voire dépourvus de référent, acquiert automatiquement une valeur métadiégétique et pose la question du sens dans le texte littéraire. Une telle interrogation n'est pas déplacée au sein d'un roman qui s'interroge constamment sur la capacité de la littérature à dire le monde sans se fourvoyer dans les illusions et les chausse-trappes du réel. Surtout, elle nous renvoie à notre interrogation liminaire. « Ça n'a pas de sens » étions-nous tentés de penser

34. Dans sa lettre d'adieu, Lucien souligne à nouveau l'arbitraire du signe monétaire et la réduction des hommes à des quantités algébriques : « Certains êtres sont comme des zéros, il leur faut un chiffre qui les précède, et leur néant acquiert alors une valeur décuple » (p. 580).

sans nous apercevoir que notre gêne tenait autant à la complexité – indéniable au demeurant – des mécanismes représentés qu'à l'absence radicale de référent qui caractérise les signes fiduciaires en circulation. La leçon de ce passage s'énoncerait donc comme suit: il n'y a pas de vérité de l'argent, pas plus qu'il n'existe de vérité du texte romanesque. Seules comptent les capacités du discours – idéologique ou littéraire – à créer ses propres conditions de vérité³⁵. Mais là où l'idéologie n'est qu'embrigadement, le texte balzacien n'a de cesse nous entraîner à sa suite dans le mouvement de la référence pour mieux dévoiler les fictions de la *réalité*.

Avec l'insertion de cet épisode juridico-commercial complexe à un moment-clef d'*Illusions perdues*, le romancier remplit sa mission réaliste en affichant son intention d'éclairer le lecteur sur les spécificités de la Procédure française. On est toutefois surpris de constater que les modalités pragmatiques adoptées par le texte redoublent en quelque sorte l'effet d'incompréhension inévitablement suscité par l'aridité d'un objet qui ne serait pas aussi « bien décrit » (p. 492) que le prétend le narrateur. Mais sans doute faut-il accepter cet énoncé peu lisible, « faire crédit d'une demi-heure d'ennui³⁶ » au narrateur pour saisir la signification d'un énoncé qui n'est pas une simple leçon d'économie restreinte, « science traitant de l'usage des richesses », limitée au sens et à la valeur constituée des objets, à leur *circulation*³⁷. L'épisode du compte de retour relève bien de cette « économie générale » qui, selon Bataille, seule traite de la production ou de la destruction absolue de la valeur. La force de Balzac réside dans cette capacité à associer le lecteur d'un de ses romans les plus *romanesques* à une réflexion à la fois poétique et sociale. C'est parce que la fiction accepte de se confronter à la nécessité – impérative en cette période de triomphe capitaliste – de la représentation de l'argent et de la compréhension des mécanismes monétaires qu'elle est

35. L'aboutissement de ce raisonnement tend donc à prouver que la clef de ce texte ne réside pas dans son exactitude référentielle. Nous rejoignons là les réflexions de Riffaterre sur la *mimesis*. En effet, « même lorsque le texte, non seulement a l'air de ressembler au réel, mais encore est d'une exactitude vérifiable, le rôle que jouerait éventuellement la perception de cette exactitude ne peut guère être qu'une coïncidence. [...] Même en pareil cas, donc, il vaut mieux s'en tenir à l'exactitude interne » (Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979, p. 25).

36. Balzac, *La Peau de chagrin*, éd. cit., p. 121.

37. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (1967), Éditions du Seuil, coll. Points, 1979, p. 399.

conduite à s'interroger, en acte, sur le fonctionnement des signes, qu'ils soient monétaires ou littéraires. La stratégie textuelle peut paraître paradoxale puisqu'elle aboutit à perdre le lecteur. Mais sans doute importait-il que nous *n'y comprenions rien*, dans un premier temps tout au moins. C'est le *prix à payer* pour saisir l'abstraction de l'argent moderne et de la valeur.

MARIE-ÈVE THÉRENTY

Quand le roman [se] fait l'article Palimpseste du journal dans *Illusions perdues*

Le lecteur d'*Illusions perdues* ayant accès à la réception journalistique du roman et notamment aux critiques publiées à l'occasion de la parution des deux dernières parties (*Un grand homme de province à Paris* et *Les Souffrances de l'inventeur*) ne peut manquer d'être frappé par la virulence des attaques émises contre Balzac. On se rappelle généralement la diatribe de Jules Janin qui compare – flatteuse image pour nous – le lecteur d'*Illusions perdues* à un égoutier :

Vous voyez que j'hésite encore à me précipiter dans ce nouveau récit. Cela me fait mal de trier ces affreux détails, de découdre, lambeaux par lambeaux, ces haillons de pourpre maladroitement attachés à ces haillons de bure. Mais encore une fois, il le faut; donc fermons les yeux, retenons notre haleine, mettons à nos jambes les bottes imperméables des égoutiers, et marchons tout à notre aise dans cette fange, puisque cela vous plaît¹.

On connaît moins d'autres articles encore plus violents publiés sous le couvert de l'anonymat :

Notre intention n'est pas de parler de ce livre. C'est une œuvre abjecte, ignoble, immonde, à laquelle on ne pourrait toucher du bout de la plume sans compromettre désagréablement la digestion du lecteur. Que le livre reste où il est ! Que cette débauche littéraire aille rejoindre, en trébuchant, et si elle peut, les orgies fantastiques présidées par l'Anacréon des vieilles filles ! Nous n'avons point à nous occuper de cet écart alcoolique de M. de Balzac. Il y a des insultes qu'on ne ramasse pas et des colères qui s'éteignent dans le dégoût².

1. Jules Janin, « *Un grand homme de province à Paris*, par M. H. de Balzac », *Revue de Paris*, juillet 1839.

2. « *Un grand homme de province à Paris*, par M. de Balzac », *Le Corsaire*, 23 juillet 1839.

Certes, il faut faire la part de la rhétorique d'époque : la critique maniait beaucoup plus facilement qu'aujourd'hui l'attaque *ad hominem* et les grandes querelles critiques – comme en témoignent par exemple la polémique de 1829 autour de la camaraderie littéraire à laquelle Balzac fait allusion dans la préface de 1839³ ou la querelle sur la littérature facile de 1834⁴ ou encore le débat de 1843 autour du roman feuilleton – manifestent la découverte fascinée de l'outil médiatique en pleine expansion. Le journal sort de son petit monde et les journalistes explorent la formidable caisse de résonance qu'il constitue et le pouvoir conséquent qui leur est attribué. Cependant, malgré ces pratiques datées, les déclarations tonitruantes de journalistes contre *Un grand homme de province à Paris* peuvent paraître disproportionnées devant ce qui n'est après tout qu'une fiction.

Certes, la préface de 1839 accumule les mises en accusations péremptoires (le journal serait un « bâton pestiféré », une « hypocrite tyrannie », un « cancer qui dévorera peut-être le pays »), certes par l'entremise des journalistes-personnages d'*Illusions perdues*, quelques procédés peu moraux du journal comme le chantage⁵, le canard (p. 350), le sarcasme épigrammatique (p. 373) ou plus généralement l'absence de sincérité critique sont mis en évidence, mais il ne s'agit ici que de secrets de Polichinelle déjà révélés par toute une littérature critique depuis des années. Il suffit d'écouter quelques voix antérieures pour s'en convaincre :

Jerons seulement un coup d'oeil rapide sur la rédaction des journaux littéraires, car quoique ce soit là la dernière considération, encore faut-il, tant bien que mal, que le journal soit rédigé; il s'agit seulement de le faire avec aussi peu de frais d'esprit que possible; ainsi, on n'aura pas de première page à remplir en ayant l'adresse d'y étendre les affiches de spectacles qu'à la rigueur un journaliste maladroit ferait tenir en un quart de colonne, ainsi une charade et deux annonces composeront la moitié de la dernière page; le corps du journal a ses articles de rigueur que rien ne peut dispenser de faire. Tels sont l'article d'éloges pour le théâtre qui a envoyé le plus de billets dans le

3. Henri de Latouche a fait paraître dans la *Revue de Paris* en octobre 1829 un article intitulé « De la camaraderie littéraire » où il fustigeait notamment les « renvois d'ascenseurs » de la coterie romantique et du cénacle hugolien.

4. En décembre 1833, le très académique Désiré Nisard critiquait dans la *Revue de Paris* (« D'un commencement de réaction contre la littérature facile ») la littérature trop facile du conte, du vaudeville et du roman et les associations entre la librairie, les journaux et les romanciers pour produire une sous-littérature.

5. *Illusions perdues*, éd. Ph. Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990, p. 409-411. Toutes nos références à ce roman, dans le corps du texte désormais, renvoient à cette édition.

dernier mois, l'article de froids conseils pour celui dont la générosité a été au *minimum*, et les *variétés* ou *bons mots* de deux lignes, dans lesquelles tout l'esprit des journalistes doit se concentrer. C'est là qu'ordinairement on persifle ses ennemis de coulisses. il ne faut pourtant pas une grande contention d'esprit pour trouver une foule de jolis riens : ainsi on parlera des dents gâtées de telle actrice, du faux toupet de tel acteur, des hanches de celle-ci, du rhume de celle-là. À quelque trivialité que le trait soit descendu, il paraîtra toujours charmant, par cela seul qu'il est placé dans la partie du journal spécialement destinée à l'esprit⁶.

La critique n'est plus possible. Les articles qui portent cette étiquette ne sont que des réclames déguisées, ou le reflet des amitiés et des haines, commerciales ou littéraires, des éditeurs et des auteurs⁷.

Tu es riche, et les *feuilletonistes* te dénigrent, te déchirent ! Tu peux prêter de l'argent, donner de beaux dîners, disposer d'un cabriolet, et les *feuilletonistes* ne te trouvent pas du génie !... Pauvre ami, d'où viens-tu donc ?... Si, comme toi, j'étais riche, pas un théâtre ne me serait fermé, pas un journal ne me serait hostile, à moins que je ne voulusse ni de la faveur des journaux, ni de la faveur des théâtres. Si comme toi, j'étais riche... Eh ! bon dieu ! je ne ferais pas cet article, et tu ignorerais qu'il ne dépend que de toi d'être un homme supérieur et d'avoir les *feuilletonistes* à ta disposition⁸.

Même les métaphores privilégiées par Balzac, comme celle du journaliste prostitué (p. 250, 251 et 284), traînent dans tous les feuilletons et toutes les physiologies depuis des années :

Fille perdue, *feuilletoniste*, la distance peut se mesurer ; l'une et l'autre appartiennent à qui paie, argent ou oripeaux, bijoux ou promesse, n'importe⁹.

Il en est dont la critique se prostitue hautement ou en cachette¹⁰.

De plus, toute une série de romans bien oubliés aujourd'hui ont développé depuis le début des années 1830 le même scénario qu'*Illusions perdues* (Gustave Drouineau, *Ernest ou le travers du siècle*, Paris, Dehay, 1829 ; Camille Bernay, *Sous les toits*, Abel Ledoux, 1833 ; Jules-Amyntas David, *Lucien Spalma*, Paris,

6. *Code du littérateur et du journaliste par un entrepreneur littéraire*, Paris, L'huillier, 1829, p. 184.

7. *L'Impartial*, 6 novembre 1833.

8. Jacques Arago, « Les feuilletonistes », *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, t. VII, p. 127.

9. *Ibid.*, p. 122.

10. Auguste Mermet, « Du journalisme littéraire », *L'Essor*, novembre 1833, t. II, p. 233.

Lecoïnte et Pougin, 1835; Édouard Alletz, *Les Maladies du siècle*, Paris, C. Gosselin, 1835) et certains, peut-être parce qu'ils étaient le fait de journalistes, ont connu une réception beaucoup plus chaleureuse que le roman de Balzac.

En bref, le journaliste est habitué depuis une décennie au moins à s'entendre dénoncer de l'intérieur par les plumes les plus consacrées par le journal. La virulence de la réception journalistique d'*Un grand homme de province à Paris* s'explique d'autant moins qu'après tout ici, le journalisme de la monarchie de Juillet n'est évoqué que de biais par le prisme de la Restauration et que, de plus, cette critique du journalisme ne diffère pas de celle d'autres institutions également mises à mal par Balzac comme la librairie ou surtout le théâtre. Balzac n'omet jamais de rappeler par des comparaisons insistantes qu'il s'agit d'une dégradation généralisée du système de production du spectacle et de la littérature qui est ici en jeu et qu'il décrit un circuit parfaitement rodé de la corruption :

Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien, tout se résolvait par de l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question (p. 296, voir aussi p. 303).

Rien ne semble donc justifier au premier abord la fin de non-recevoir organisée autour de la parution d'*Illusions perdues*. Notre hypothèse sera ici que l'insolence balzacienne est moins dans le discours parfaitement stéréotypé tenu sur le journalisme que dans la manière même dont cette remise en cause se fait et que la stratification textuelle et intertextuelle nous raconte une autre histoire, une histoire de dévoration et de mise à mort symbolique beaucoup plus angoissante pour le journaliste – et peut-être également pour Balzac – qu'une simple satire du journal. C'est à cette histoire souterraine d'autant plus percutante qu'elle n'est pas explicite, que répondent les « roquets » de la presse, les seconds couteaux du journal et, au premier chef, Jules Janin.

Une monographie de la presse parisienne

Une certaine critique balzacienne notamment représentée par Lucien Dällenbach¹¹ propose de lire *La Comédie humaine* comme un ensemble-

11. Nous renvoyons aux articles essentiels de Lucien Dällenbach, « Du fragment au cosmos », *Poétique*, n° 40, 1979; « Le tout en morceaux », *Poétique*, 42, 1980; « D'une métaphore totalisante, la mosaïque balzacienne », *Lettere italiane*, 33, novembre 1981; « La lecture comme suture », *Problèmes actuels de la lecture*, Clancier-Guénéaud, 1982.

mosaïque, une œuvre-puzzle, l'effet de totalisation recherché par Balzac étant obtenu par l'addition de fragments¹². Dans cette optique, *Illusions perdues*, roman-synthèse sur l'écriture et la littérature, s'offre comme un réservoir gigantesque de textes hétérogènes, comme une collection manifeste d'expériences textuelles qu'elles soient citées comme les innombrables lettres qui parsèment le texte, comme les comptes de débiteurs ou qu'elles soient simplement évoquées comme la réflexion ébauchée sur le prospectus (qui a été déjà à l'honneur dans *César Birotteau*) ou l'affiche. Comme l'a souligné Françoise Van Rossum-Guyon¹³, certains textes font même l'objet d'une véritable reproduction avec jeux typographiques à l'instar de la célèbre enseigne de la pharmacie Chardon qui procure des angoisses à Lucien. *Illusions perdues* est à ce titre manifestement un roman-mosaïque qui agglomère, comme le journal, des textes hétéroclites et disparates pour composer un discours cohérent sur le monde¹⁴ et surtout proposer un panorama du champ littéraire tendant vers la complétude, la synthèse étant à la charge du lecteur qui doit, selon l'expression de Dällenbach, « muer une réalité fragmentaire en totalité signifiante¹⁵ ».

Une des particularités d'*Illusions perdues* est qu'une des expériences textuelles qui fait l'objet du pastiche le plus systématique et le plus complet est justement le journal. Comme pour l'enseigne de la pharmacie Postel, la reproduction du premier article de Lucien nécessite un traitement de faveur, une mise en scène typographique particulière (p. 312-315) qui rappelle l'espace auquel ce texte est destiné : titre du théâtre en capitales, rappel en italiques par phrases nominales des différentes sections de l'article, article. Il s'agit d'une pratique quasiment calligraphique de la citation. Dans la suite

12. On trouve dans la préface d'*Illusions perdues* (1837) cette explication significative qui corrobore cette explication critique : « Ne peut-il [Balzac] avancer pied à pied dans son œuvre, sans être tenu d'expliquer à chaque nouveau pas, que le nouvel ouvrage est une pierre de l'édifice, et que toutes les pierres doivent se tenir et former un jour un vaste édifice ? Enfin, n'y a-t-il pas de grands avantages à la faire connaître en détail, quand l'ensemble est aussi considérable ? En effet, ici chaque roman n'est qu'un chapitre du grand roman de la société » (p. 48).

13. « Dans *Illusions perdues*, l'auteur multiplie les procédés typographiques destinés à donner l'illusion d'une reproduction littérale et à provoquer chez le lecteur un effet de réel (au sens fort du mot effet), redoublant celui que la vision de l'imprimé est censé produire sur l'auteur du drame, par exemple la honte éprouvée par Lucien à la vue « en lettres jaunes sur fond vert » du nom de son père sur la pharmacie Postel : « pharmacie de POSTEL, successeur de CHARDON » » (Françoise Van Rossum-Guyon, « La marque de l'auteur : l'exemple balzacien d'*Illusions perdues* », *Degrés*, 1987).

14. Voir Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Champion, 2003.

15. Lucien Dällenbach, « Du fragment au cosmos », art. cit.

du roman, tous les types d'articles du journal de la Restauration – le canard (p. 350), l'article de critique (p. 273-275, 355-357, 371-373), l'étude de mœurs (p. 315), la physiologie (p. 359), l'annonce (p. 361-362), l'épigramme (p. 373) – vont être passés en revue, décortiqués et les recettes même de la composition du journal systématiquement abordées. Le journal constitue le palimpseste que recouvre la fiction romanesque, le sous-texte simplement recouvert par les articulations de l'intrigue qui semble, au moins pour un temps, juste là pour faire découvrir à Lucien et au lecteur « comment sont faits les petits journaux » et « les arcanes du journal »¹⁶. La structure romanesque dans *Un grand homme de province* semble à la première lecture ne constituer qu'un écrivain un peu artificiel pour justifier la reproduction habile et le pastiche de toutes les écritures journalistiques, expérience qui annonce évidemment la *Monographie de la presse parisienne*.

Cette monographie de la presse parisienne avant la lettre présente cependant quelques particularités. L'exposition des différentes rubriques journalistiques se fait au fil du roman de manière de plus en plus médiatisée et distante – comme si Balzac se refusait à lasser le lecteur par la reprise systématique des différents articles (mais après tout le dispositif épistolaire ne provoque pas les mêmes scrupules chez lui et la perspective du catalogue l'effraie rarement). Le premier article de critique dramatique de Lucien est intégralement reproduit tout comme la première bigarrure contre le baron Châtelet (p. 315) ou les épigrammes journalistiques (p. 358 et 423), mais beaucoup d'autres rubriques sont traitées de manière orale ou simplement évoquées, décrites. Ainsi en est-il du triptyque critique de Lucien qui lui est dicté par les voix autorisées de Lousteau ou de Blondet ; ainsi en est-il des *canards* simplement cités au cours de conversations journalistiques tout comme de la charmante étude de mœurs de Lucien sur les Passants de Paris, juste évoquée. Même le premier-Paris, exemplaire qui manquait au catalogue des articles possibles, est simplement parodié dans *Les Souffrances de l'inventeur* par le biais d'un premier-Angoulême (p. 545-546) qui, s'il réjouit Lucien, ne plaide pas pour la pertinence de l'éditorialiste. Le journal, grâce à toutes ces distanciations (parodie, délégations narratoires, évocations conversationnelles), semble devenir évanescent, disparaître derrière une écriture fictionnelle qui prend de plus en plus le pas et la prépondérance sur sa cible.

16. Ce sont des titres de chapitres supprimés par Balzac dans l'édition Furne.

Le roman contre le journal

Il est une rubrique journalistique qui frappe pourtant par son absence flagrante dans le catalogue énoncé: il s'agit du roman-feuilleton. Le lecteur averti rétorquera sans doute que le roman-feuilleton pratiqué à partir de 1836 ne pouvait figurer dans une description du petit journal et de la revue façon Restauration. Il suffit cependant d'examiner de près l'intrigue pour se rendre compte que Balzac ne se prive pas de quelques anachronismes et que c'est bien en vérité le journal de la monarchie de Juillet qui est visé. D'abord parce qu'il grossit et exagère à plaisir tous les phénomènes décrits faisant ainsi plutôt référence à l'ère médiatique d'après 1836¹⁷ qu'à la Restauration; ensuite parce que tous ses modèles supposés (Léon Gozlan, Jules Janin, Jules Sandeau, George Sand, Pierre Leroux, Henri Monnier¹⁸) sont des personnalités de la monarchie de Juillet, enfin et surtout parce qu'il évoque anachroniquement et furtivement mais systématiquement des phénomènes développés sous la monarchie de Juillet comme la publicité (p. 361), la physiologie (p. 359) ou la caricature (p. 253). Seul le roman-feuilleton semble échapper à la mise en scène et à l'intrigue. Il constitue pourtant une des obsessions de Balzac qui a participé à la création du genre avec la parution de *La Vieille Fille* dans *La Presse* de 1836 et qui se voit depuis quelques années éconduit de la scène feuilletonesque à cause du succès de rivaux comme Frédéric Soulié, Alexandre Dumas ou Eugène Sue. Rappelons que, grâce au roman-feuilleton diffusé par tranches dans la presse, des romans qui ne tiraient jusque-là, en *octavo*, qu'à 800 exemplaires furent lus par des milliers d'abonnés. Ce phénomène essentiel de l'essor de la fiction dans le journal semble au premier abord pour des raisons chronologiques occulté dans *Illusions perdues*. Il est pourtant un absent remarquable car en quelque sorte Lucien meurt de la non-invention du roman-feuilleton: il aurait pu survivre sous la monarchie de Juillet en vendant son roman historique à un Girardin ou à un Dutacq. Lucien, auteur en puissance de roman-feuilleton, puisqu'il est lui-même un « roman continu¹⁹ », est « tué » par l'inexistence du roman-feuilleton.

17. Sur l'entrée dans l'ère médiatique, voir Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836, l'an I de l'ère médiatique*, Éditions du Nouveau-Monde, 2001.

18. Nous renvoyons à l'abondante littérature critique sur le sujet: Wayne Conner, « Sur quelques personnages d'*Un grand homme de province à Paris* », *L'Année balzacienne* 1961; Patrick Berthier, « Nathan, Balzac et *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne* 1971; Anne-Marie Meininger, « *Illusions perdues* et faits retrouvés », *L'Année balzacienne* 1979; etc.

19. « Ce n'est pas un poète, ce garçon-là, c'est un roman continu », p. 609.

Mais le roman-feuilleton est-il totalement absent d'*Illusions perdues*? Car s'il n'apparaît évidemment pas comme un enjeu essentiel de l'intrigue, il flotte cependant comme un fantôme aussi bien dans la réflexion poétique élaborée par les personnages que dans la structure même du triptyque romanesque. N'oublions pas par exemple que *L'Archer de Charles IX*, le roman historique de Lucien, est entièrement réécrit par d'Arthez qui, avec une prescience extraordinaire pour l'époque, ne considère pas le roman comme un genre secondaire et subalterne. Il suggère même un roman historique de l'action et de la passion qui annonce une écriture feuilletonesque (p. 236) à la Soulié ou à la Dumas. N'oublions pas également que les journalistes sont tout prêts d'inventer le roman-feuilleton avec cette idée de collection qui est autant une idée du Balzac de la première jeunesse qu'une expérimentation tentée par Alexandre Dumas: « Oh! tu as dans le ventre des romans incomparables! tu n'offres pas un livre, mais une affaire; tu n'es pas l'auteur d'un roman plus ou moins ingénieux, tu seras une collection! Ce mot collection a porté coup » (p. 404). Balzac, par le prisme de ses personnages et malgré l'anachronisme évident d'une telle réflexion, tente de définir ce que pourrait être le « roman-feuilleton à la Balzac ».

Plus nettement encore, la structure du roman-feuilleton marque *Illusions perdues*. Certes, Balzac ne donne pas un extrait exemplaire de roman-feuilleton comme il a pu le faire pour la critique théâtrale ou l'étude de mœurs. Il ne joue pas sur la juxtaposition attendue et traditionnelle du journal (où le rez-de-chaussée fictionnel jouxte le haut-de-page), mais il fait du roman-feuilleton une sorte de macro-structure qui englobe le journal et qui même, nous l'avons vu, peu à peu, l'étouffe. Il se trame à travers le tissu des textes une scénographie agressive où le roman dévore le journal et ne se juxtapose pas à lui. En effet, l'écriture du roman intègre de plus en plus l'esthétique feuilletonesque. La répartition en chapitres et le choix des titres²⁰ témoignent de la prégnance de cette structure feuilletonesque notamment dans la troisième partie du roman dont la préface constitue d'ailleurs une défense inattendue du genre:

20. Voir Isabelle Tournier, « Tirer et interpréter », dans Françoise Van Rossum-Guyon (éd.), « *Illusions perdues* » : l'œuvre capitale dans l'œuvre, *CRIN* (Cahiers de recherches interuniversitaires néerlandaises), 18, Groningen, Institut des langues romanes, 1988. Nous pouvons citer cette remarque: « En multipliant incipit et clausules internes, commencements, recommencements et fins, le morcellement du récit bouleverse la temporalité et le régime logique qui s'y rattache où la finalité coïncide avec la finition, où la clôture finale est nécessairement signifiante. Le principe du *à suivre*, de ce point de vue presque identique pour le roman à chapitres et le feuilleton, entraîne le report continué de l'information narrative ».

Ces quelques mots sont une réponse suffisante aux législateurs qui, à propos de quelques pièces de cent sous, se sont amusés à juger, du haut de la tribune, des livres qu'ils ne comprenaient pas, et à passer de l'état de législateurs à celui infiniment plus amusant d'académiciens. Que la parole leur soit maintenue dans l'intérêt de nos plaisirs.

Un jour le sénat romain discuta sur la grande question de savoir à quelle sauce, on mettrait un turbot, constatons que dans sa séance de... juin 1843, la Chambre des députés a été saisie de la question de savoir si *Les Mystères de Paris* étaient ou non un aliment sain ou malsain pour les abonnés du *Journal des débats* (p. 58).

Et effectivement, si l'on considère la scansion du roman, on constate que la répartition en chapitres propose un rythme de plus en plus morcelé et régulier entre 1837 et 1843. Rappelons d'ailleurs que seul le dernier roman, *Les Souffrances de l'inventeur* réussit à être publié en feuilleton. Après avoir tenté de vendre ce roman au *Siècle* en 1839, puis au *Musée des familles* en 1841, enfin au *Messager des Chambres* en 1842, c'est finalement *L'État* qui obtient le roman et commence à le faire paraître à partir du 9 juin 1843, soit quasiment au rythme même de l'écriture. Les titres de chapitre proposés dans cette troisième partie renvoient bien à l'esthétique du roman-feuilleton par l'intrusion d'un métalangage narquois et ironique (« Où l'on voit qu'un timbre de cinquante centimes fait autant de chemin et de ravages qu'un obus »), par l'utilisation des clichés littéraires (« Triste confession d'un enfant du siècle », « Une femme courageuse »), par le jeu de mots (« Deux expériences, l'une ne touchant pas le cœur du Père, l'autre touchant au but »).

Le roman feuilleton « avale » donc le journal (ou sa représentation) dans une dévoration qui ressemble fort à une description symbolique de l'actualité dont témoignent les débats d'époque à la Chambre²¹. Ainsi Chapuys-Montlaville déclare devant la Chambre des députés :

[...] je demanderai à la Chambre la permission d'appeler son attention la plus sérieuse sur la transformation opérée depuis quelque temps dans la presse par l'importance exagérée et malheureuse qu'ont prise les feuilletons. Je lui demanderai d'examiner et de s'enquérir pour savoir si cette prédominance incontestable de la partie secondaire sur la partie principale, de la littérature courante et de bas étage sur la littérature élevée et digne et sur la politique, est une chose bonne et salutaire.
[...]

21. Voir Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton*, Ellug, 1999.

La presse quotidienne a subi depuis quelques années une sorte de transformation. La partie principale et politique, tout à coup, est devenue la partie secondaire; le feuilleton a pris dans le journal l'importance qui appartenait autrefois à la politique, à ces articles de premiers-Paris ou de fond que plusieurs de ces publicistes les plus honorés se faisaient un devoir d'écrire pour l'instruction générale ou pour la discussion publique²².

Le succès phénoménal des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue ébranle l'ensemble de la société. Le retour de Lucien vers sa province et son suicide programmé incarneraient donc la faillite d'un journalisme archaïque également symbolisé par l'évanouissement des textes journalistiques devant la matrice fictionnelle.

Le roman-feuilleton sur les grands chemins

Mais Lucien meurt-il d'ailleurs dans *Illusions perdues*? Non, il ne se suicide pas car il rencontre sur une grande route Carlos Herrera, le futur héros de *Splendeurs et misères des courtisanes*, personnage qui semble tout juste exporté des *Mystères de Paris* pour venir tirer Lucien de son roman *Restauration*. « Je fais du Sue tout pur », écrit Balzac à Madame Hanska le 31 mai 1843 et il ne croit pas si bien dire. Il ne se souvient sans doute pas qu'il réécrit, avec la scène de la rencontre entre Vautrin et Lucien de Rubempré, une scène essentielle d'un roman maritime de Sue, *La Salamandre* (1832) où un certain Szaffie déclare à un jeune homme désespéré, Paul :

Écoute, Paul. Tu as seize ans, tu es beau, courageux; pour haïr le monde, tu as les motifs les plus terribles que jamais la fatalité ait accumulés sur la tête d'un homme. Ton besoin de vengeance doit être implacable et acéré, car les hommes t'ont ravi père, maîtresse, illusions et avenir!

Viens avec moi, Paul. Je suis riche, mon expérience te servira; tous deux unissons-nous par une conformité de haine. Viens, Paul: tu es la seule créature humaine à laquelle je puisse m'intéresser, parce que toi seul tu peux servir mes projets et les rendre plus complets. Viens! Une femme t'a trompé: eh bien! si jeune, si beau, si désabusé, si flétri, c'est maintenant que les femmes seront à toi, à tes pieds; alors, Paul, alors aussi tu leur feras verser des larmes atroces: elles aussi sentiront leur cœur se briser. Songes-y bien: toutes les souffrances que tu as souffertes, tu les imposeras à l'humanité! Parce que ton

22. Discours à la Chambre des députés, 14 mars 1845, repris dans *Le Moniteur universel*, 14 mars 1845 (Lise Dumasy, *op. cit.*, p. 95).

cœur a été ulcéré, toutes les femmes supporteront la réaction de ton désespoir; innocentes ou coupables, peu importe; tu as pleuré du sang, elles pleureront du sang. Viens, viens, Paul! Et ce n'est rien encore: si l'amour te donne le pouvoir d'écraser ce sexe, l'ambition te donnera celui de te venger des hommes. Viens, Paul! Je puis t'ouvrir une large et vaste carrière dans les places, dans les honneurs; nous trouverons encore là un puissant moyen d'action sur l'humanité, nous dominerons les hommes d'une effroyable hauteur; ton esprit s'agrandira, enfant! et qui sait? Arriverons-nous peut-être à compter non plus par douleur d'homme, mais par douleur de nations. Comprends-tu, Paul? de nations! Faire de la vengeance sur une telle échelle, pousser un cri de vengeance qui retentisse dans la postérité! Viens, Paul; et si le cadre te paraît encore trop étroit, eh bien! il existe à Rome un plus puissant levier; et tu n'es pas marié, ni moi non plus²³!...

Malgré l'intertexte et le caractère topique de la scène, ce personnage improbable de forçat surgi sur une grande route d'Angoulême n'a pas fini d'arrêter la critique. On se rappelle quelques phrases du *Contre Sainte-Beuve* de Proust dévoilant sa propre lecture intriguée de cette scène: « Dans cette dernière scène de cette première partie de la Tétralogie de Balzac [...] chaque mot, chaque geste, a ainsi des dessous dont Balzac n'avertit pas le lecteur et qui sont d'une profondeur admirable. »

Le personnage de Carlos Herrera constitue une véritable rupture générique dans *Illusions perdues*. Personnage fabuleux qui draine le pouvoir et l'argent, il appartient manifestement au personnel du roman-feuilleton. Surhomme selon l'acception d'Umberto Eco, lieu d'investissement axiologique et émotionnel, il porte la valeur et la loi tout en étant au-dessus des

23. Nous remercions Alain Vaillant de nous avoir signalé ce texte: *La Salamandre; Romans de mort et d'aventure*, Robert Laffont, 1993, p. 502. La ressemblance n'est pas fortuite car Honoré de Balzac a même écrit un article en mars 1832 où il rapprochait ce roman du thème de la désillusion: « Le reproche le plus fort que l'on ait fait selon nous, au livre de M. Sue, c'est que le caractère de Szaffie était faux. Si l'on veut dire par là que Szaffie n'est pas un homme que l'on ait vu dans le monde, et dont on retrouve souvent le modèle, la critique est fondée, et je ne crois pas qu'en effet il y ait dans la société d'être qui réunisse à la fois tant de qualités d'esprit et tant de vices de coeur. Mais, si l'on se met au point de vue de M. Sue, ce que l'on doit toujours faire pour juger un écrivain quelconque; si l'on réfléchit qu'il a voulu personnifier, dans Szaffie, un siècle tout entier, montrer, dans le *désillusionnement* complet qu'il inspire à Paul, l'effet sourd et inévitable de la dépravation de notre société blasée et morte à toute croyance, on conviendra qu'il y a, dans cette donnée, de la vérité, et une vérité grande et forte. Il était important d'établir cette distinction, parce que l'ouvrage de M. Sue pose tout entier sur l'idée de la vie réelle et de la vie d'illusion mises en contraste, et qu'en accusant cette donnée d'être fausse, on ôtait à l'ouvrage son caractère philosophique et sa portée de pensée: on n'en faisait plus qu'un roman ».

lois. Il semble échapper aux déterminations sociales, historiques, psychologiques. Il a également une capacité quasi protéenne à se métamorphoser à volonté, à endosser tous les masques. Son entrée sur scène permet une prolifération narrative sensible à travers les mises en abyme de récits : l'histoire d'un favori ou les réécritures historiques (Jeanne d'Arc, Jacques Cœur) en constituent de bons exemples. Le texte semble tout d'un coup accepter la règle des multiplicités qui est caractéristique du roman-feuilleton : multiplicités de lieux, d'actions, de temps.

Lucien, « roman continué » rencontre – enfin – le roman-feuilleton ou son allégorie et quitte le lecteur sur un *à suivre* plein de promesses de sang, de vengeance et de meurtre. Il s'apprête à devenir ce mangeur de papier-journal, ce dévoreur de mots que Carlos Herrera lui dépeint.

Illusions perdues est donc un roman scandaleux non pas tant en raison de sa satire des milieux journalistiques que parce qu'il produit symboliquement, comme l'explique d'ailleurs la préface de 1843, une analyse de la situation médiatique de la période 1836-1843 et qu'il annonce la victoire du romancier-feuilletoniste sur toute la hiérarchie journalistique. Critiques dramatiques, éditorialistes, camarellistes vont pour longtemps s'effacer derrière l'hégémonie de certains romanciers qui prennent la haute main sur le journal. *Illusions perdues* est donc bien une opération extraordinaire d'auto-promotion et un gigantesque prospectus mais comme dans toute opération publicitaire réussie, moins en raison de ce qu'il dit qu'en raison de ce qu'il suggère. Il va sans dire que probablement Balzac n'adhère pas à cette emprise du roman-feuilleton à la Eugène Sue sur la société – dans sa correspondance, il ne cesse de médire de la « littérature dans sa transformation commerciale » – et que ce basculement des hiérarchies (qui est aussi une réévaluation des écrivains) l'effraie plus qu'il ne l'enchanté, mais il se fait le témoin et donc le reflet de ce renversement des catégories du journal sans conclure pour autant évidemment qu'il s'agit d'une victoire de la Littérature.

Traces, tracés et trajets des noms propres : la stratégie onomastique d' *Illusions perdues*

Un texte n'existe, ne résiste, ne consiste, ne refoule,
ne se laisse lire ou écrire que s'il est travaillé par l'illisibilité d'un nom propre¹.

Et si l'on substituait à l'image, promue et magnifiquement illustrée par Proust, d'un Balzac dont « l'admirable invention [fut] d'avoir gardé les *mêmes personnages* dans tous ses romans² », image affadie par trop d'usage grand public et investie de trop de bonnes études pour y prêter encore, une autre formule. Si l'on glissait un autre mot au lieu du sien, en tirant Balzac, juste un peu, expérimentalement, du côté de Meséglise ou de Guermantes : « le retour des *mêmes noms propres*³ ». La différence entre les deux formes, entre ces mots-ci et ceux-là, postule un écart, une différence au moins virtuelle, toujours négociable entre le nom et la personne. *La Comédie humaine* pourrait bien se lire et se comprendre comme un roman de noms⁴,

1. Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, 1974, p. 41.

2. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 271.

3. L'occasion de cette hypothèse m'a été fournie par une citation doublement erronée rencontrée dans la « Mise au point » au demeurant essentielle d'Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, avril 1983, p. 236.

4. Compte tenu des circonstances de publication de ce qui suit (longueur limitée du propos, destiné d'abord à des agrégatifs), nous ne l'avons pas alourdi de la réflexion préalable sur les conditions de la nomination romanesque et balzacienne. Les fondements théoriques de cet article sont à chercher essentiellement dans celui de Guy Achard-Bayle, « La désignation des personnages de fiction. Les problèmes du nom dans *François le Champi* », *Poétique* n° 107, sept. 1996, p. 333-351. Il procure un utile « rappel des principes et des procédés linguistiques de la désignation des personnages dans la fiction », une synthèse de la bibliographie existante à sa date (notamment E. Nicole, art. cit. et F. Corblin, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique* n° 54, p. 233-253 et p. 199-211 ; C. Masseron et C. Schnedecker, « Le mode de désignation des personnages », *Pratiques* n° 60, 1988, p. 9-123). Pour une vue d'ensemble et une étude de fond, la thèse de Yves Baudelle *Sémantique du nom propre*, Paris III, 1989, que nous remercions chaleureusement,

des noms qui y font souches et liens, et *Illusions perdues* constituer à cet égard un exemple majeur, et sans doute limite puisqu'il représente, cycle dans le grand cycle, une mise en abyme de l'ensemble.

Dans l'État libéral, menacé d'anonymat, où l'individu doit se personnaliser pour exister, le commerce de noms comme de titres ne vaut pas que pour la librairie. *Illusions perdues*, dans ses trois moments, nous paraît la clef d'un régime et d'un système. Sorte de bréviaire de l'écrivain du XIX^e siècle, il concentre et organise toute la matière balzacienne – et ses possibles – autour de la question du nom et de la *signature*, en même temps que l'œuvre fictionnalise le trajet et l'expérience de son auteur, en exposant tout ce qu'il faut perdre si l'on veut gagner. *Illusions perdues* entreprend de dépoétiser le réel (l'on songe ici au Poète emblématique, André Chénier, qui paraît dans le texte en prélude à la lexicalisation progressive du mot « poète » que celui-ci accomplit), en racontant la double destinée de Lucien et de David, différents mais analogues, puisqu'il s'agit pour l'un et l'autre de renoncer à soi pour être ce que l'on est.

Le personnage balzacien n'a certes pas besoin d'un nom pour exister : à preuve *L'Anonyme*, ce roman de jeunesse en collaboration, récemment rendu à Balzac⁵. Mais à lui seul le patronyme le déporte, l'installe en régime fictionnel à ses risques, ses chances et ses périls. Loin de préexister à la fiction, le nom n'existe que par elle et participe de ses aléas : il écrit autrement l'histoire des personnes dans le dire social qui les informe et les conforme. L'on sait que Balzac fut l'un des premiers à faire signifier à part entière le nom en l'introduisant dans son intégralité, au rebours des initiales ou du seul prénom jusque-là travaillés par les fictions. Mais, du même coup, le roman s'empare de l'homme entier et le rend responsable ou prisonnier de son nom. Le problème du roman balzacien étant souvent (surtout?) de savoir ce qui, dans la société théoriquement restaurée, fonde l'individu en personne et lui donne une qualité. Le nom, la fortune, les alliances? Plusieurs de ses romans font de patronymes empruntés à l'état civil leur éponyme et leur donnent ainsi

reusement pour ses suggestions, y compris son ingénieuse interprétation de *Bargeton* que nous n'avons pas voulu déflorer. Quant à la bibliographie balzacienne, aux innombrables articles qui pistent les origines réelles de noms propres fictifs, noble et vaine tâche, on préférera les contributions de Claude Duchet, « De A à Z. Balzac faiseur de noms », *Magazine littéraire*, numéro « Balzac », février 1999, et de Nicole Mozet, « Onomastique et génétique », dans *Balzac. L'éternelle genèse*, Presses universitaires de Vincennes, coll. Manuscrits modernes, à paraître.

5. *L'Anonyme ou Ni père ni mère*, M-B. Diethelm, Paris/New-York, Le Passage, diff. Éditions du seuil, 2003.

pleine existence : le colonel Chabert, le cousin Pons ou la cousine Bette posent une problématique de l'identité qui engage le personnage dans l'aventure du roman. Qu'en est-il quand le roman s'intitule pour lui-même, s'auto-désigne comme le lieu véritable de l'action et la matière du récit ? C'est le cas d' *Illusions perdues*. Le nom propre y est un repère d'autant moins sûr qu'il ne coïncide pas forcément avec ce que le titre, et spécialement les titres de chaque partie, annonce, promet, ou déguise.

Dès la première mention de nom pour Lucien (la question de *son* nom étant, nous allons le voir, autrement complexe), soit : « L'ami de David Séchard était un jeune homme, alors âgé d'environ vingt et un ans, nommé Lucien Chardon » (p. 76) ⁶, le jumelage symbiotique des protagonistes s'inscrit dans la redondance de leurs noms accouplés par la syllabe commune : David Sé-*chard*, / *Chard*-on Lucien. Ce sont des siamois onomastiques. Lui, c'est moi et moi, c'est lui. Liens étendus par le mariage avec la sœur (M^{lle} Chardon, épouse Séchard) et la paternité symbolique du petit Lucien, fils Séchard. Aussi, Lucien n'est peut-être pas si faussaire que cela, lorsque, financièrement aux abois, « il fit lui-même, à son ordre, trois billets de mille francs chacun à un, deux et trois mois d'échéance, en y imitant *avec une admirable perfection* la signature de David Séchard » (p. 448 ; nous soulignons). David, c'est Chard(on). Balzac surligne une proximité identitaire qui frôle la confusion. Face à Lucien, David vit par transfert et procuration compensatoire en se prêtant aux pièges du miroir onomastique.

Le texte prend acte et rend compte de cette délégation identitaire et actancielle quand le personnage dénonce comme impossible l'invitation sollicitée de Mme de Bargeton, en justifiant ainsi son forfait : « Moi, je suis et serai toujours David Séchard », « imprimeur du Roi à Angoulême, et dont le nom se lit sur tous les murs au bas des affiches » (p. 117 et 116). Homme de sa classe, on serait tentée de dire de sa casse, David intériorise l'ordre social ou plutôt ajoute foi, à ses dépens, à l'ordre prétendument rétabli par les Bourbons revenus. Le destin social, la malédiction professionnelle de l'imprimeur imprimé, qui le fait choir *au bas* de l'affiche et le multiplie obscènement, aggravent sa disgrâce propre, la péjoration produite dans son nom par un -ard en position suffixale. Ainsi dans le portrait synchrétiquement mythologique des deux amis : « Auprès du pauvre imprimeur, [...] auprès de ce Silène lourdement appuyé sur lui-même qui buvait à longs traits dans la

6. Les références dans le texte renvoient à l'édition de Philippe Berthier, Flammarion, coll. GF, 1990.

coupe de la science et de la poésie, en s'enivrant afin d'oublier les malheurs de la vie de province, Lucien se tenait dans la pose gracieuse trouvée par les sculpteurs pour le Bacchus indien » (p. 81). L'image se construit en réactivant la motivation déjà produite par le narrateur balzacien pour le nom du père (« Séchard, fidèle à la destinée que son nom lui avait faite, était doué d'une soif inextinguible » (p. 64), même si l'intempérance paternelle est ici transposée par métaphore en appétence intellectuelle.

L'ostentation signifiante du nom Séchard se conforme aux apartés cognomologiques dispersés par le narrateur dans *La Comédie humaine*, proclamant après Sterne « l'occulte puissance du nom⁷ ». Mais cette règle d'engendrement et d'explicitation du nom est, comme toute vérité balzacienne, réversible : « Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexpliquables correspondances ou des désaccords visibles qui surprennent⁸ ». Le nom peut être ou transparent, ou opaque, ou trompeur, ou moqueur.

Aussi, malgré les connotations attachées au prénom David, héros superlatif d'autant plus valeureux qu'il affronta plus fort que lui, et poète de *Psaumes*, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce qu'il ne puisse être un refuge contre les maléfices du nom de famille. L'identité de David Séchard se fait du contraste entre les connotations prosaïques et plébéiennes de son nom patronymique et celles associées à son prénom. Du reste, dans Balzac, le cas-type David Séchard n'est pas rare : on retrouverait un fonctionnement presque identique, en tout cas très analogue, du rapport nom/personnage, dans le père Goriot, lui aussi clivé, prisonnier de son nom/surnom et pareillement condamné par lui. Ce déséquilibre introduit un principe de dissonance dans le personnage, un certain malaise ou mal d'être. David Séchard peine à être un et à être un héros. Échec que le dénouement pour solde de tout compte romanesque (David ne revenant qu'en silhouette dans *La Comédie Humaine*) entérine une fois pour toutes avec une mélancolique ironie. Vaincu par les Goliath Cointet, il se contente d'hériter, confie à l'État le soin de l'enrichir, en « plaçant ses fonds à la révolution de Juillet » et, quoique désillusionné, pousse la pulsion

7. *Le Curé de Tours*; *La Comédie humaine*, t. IV, p. 215. Voir, également, outre le passage souvent cité de *Z. Marcas*, « Marcas! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signification? », *La Comédie humaine*, t. VIII, p. 829, *Gobseck*, *La Comédie humaine*, t. II, p. 966 et *Ursule Mirouët*, *La Comédie humaine*, t. III, p. 772 et, dans *Illusions perdues*, au moment du duel de M. de Bargeton la mention suivante : « le pré de M. Tulloye, un nom qui donne lieu à des calembours » (p. 174).

8. *Z. Marcas*, éd. cit. et les plaisanteries de Lousteau qui se moque de du Châtelet et de son petit ventre rond en nommant (du) Potelet, sa caricature d'ex-beau de l'Empire, « homme long et mince », dans le petit journal des amis de Lucien (p. 315).

mimétique inscrite par son nom jusqu'à reproduire le triangle amicalo-amoureux dans sa descendance (deux fils et une fille), à « cultiver les lettres par délassément », installé dans sa propriété de La Verberie (!), pour finir entomologiste, collectionneur et classeur (p. 622).

Le cratylisme simple et simplifiant qui accompagne Séchard, ni Chardon ni même de Rubempré n'en bénéficient de la part du narrateur. Voyante anomalie, l'origine de ce nom noble n'est pas donnée (quand on pourrait attendre le récit d'antiques prouesses *sur le pré*), pas plus que ne seront explicitées, dans *Esther heureuse*, les armoiries reconquises de Lucien. Son prénom est muet, lui qui n'aimante guère de référence culturelle d'évidence. Pourtant, s'agissant de de Rubempré, et même en l'absence de commentaire métatextuel direct, la logique sémiotique, le postulat herméneutique à l'œuvre chez Balzac imposent au nom la possibilité d'une signifiante et au lecteur déchiffreur une rêveuse pensivité⁹. Ce nom n'est pas un signe mais il émet des signaux d'alerte sémantique, d'autant que la transparence homonymique du *chardon*, qui prête à la dérision, voire au calembour, compromet Rubempré par contagion¹⁰. Appliqué au poète des *Marguerites*, Rub/em/pré sent le factice, le truquage, la fabrique du pré. Le texte sème des indices sur son caractère instable et son potentiel ironique par une série de mots d'esprit qui installent le long des trois parties un curieux réseau botanique. Ils sont successivement délégués à Mme de Bargeton : « Ma chère, la poésie ne pousse pas dans la tête de M. de Rubempré comme l'herbe dans nos cours » (p. 138), à Étienne Lousteau : « Vos *Marguerites* [...] n'éclorent jamais au soleil de la publicité dans la prairie des grandes marges » (p. 263), à Petit-Claud, s'adressant à David : « Ton père n'est pas encore en pré, répondit Petit-Claud, il tient à rester dans ses vignes » (p. 501). À prendre les noms de Lucien, « grand homme en herbe » (p. 547), au pied de leurs lettres, ils dessinent donc en à peu près un chardon poussant dans un pré où fleurissent, vivement colorées, jaunes à cœur sur fond vert, des marguerites¹¹. Le dispositif patronymique visualise des armoiries dérisoires et anticipe sur la perte des illusions.

9. Ou une érudition opiniâtre. Voir l'Introduction de Roland Chollet à l'édition d'*Illusions perdues* dans la Bibliothèque de la Pléiade (*La Comédie humaine*, t. V, p. 17) qui recense les conjectures existant sur les emprunts de noms réels par Balzac.

10. On n'a pas oublié la chute du sonnet vengeur, rimé à la demande de Balzac, successivement par Delphine de Girardin en 1839 puis, après la brouille avec son époux, par Charles Lassailly, en 1842, publié par les ex-amis de Lucien après sa défection, qui insiste avec cruauté sur les maléfices de « l'ignoble chardon » : « fleur des ânes » d'abord, puis « plante chétive et de louche apparence »

11. Ces couleurs que l'on retrouve exhibées sur l'enseigne de la « Pharmacie de Postel, successeur de Chardon », laquelle se détache « en lettres jaunes sur fond vert » (p. 111), et à l'identique sur

Ces noms de Lucien recèlent encore, me semble-t-il, un double (et bas)-fond plus piégé, plus secret. En un écho lointain, la syllabe *pré* suscite, au moins chez le lecteur attentif, comme une réminiscence vague, une impression de déjà vu et vient titiller sa mémoire balzacienne. La solution se trouve dans *La Dernière Incarnation de Vautrin*. L'on y apprend en effet que *pré* (ou *grand pré*) désigne à l'époque en langue verte le baigne et les galères. Rubempré est donc un nom dont le dangereux compagnonnage de Lucien avec Collin viendra exploiter les virtualités dramatiques¹². Certes, il est malaisé de restituer la chronologie précise de la genèse des différents épisodes de la geste de Lucien et par conséquent de savoir si l'invention du nom précède le scénario de l'alliance mortelle avec Collin¹³. Mais peu importe après tout que le nom soit créé pour accompagner la circonstance fictionnelle ou qu'il l'engendre souterainement, inconsciemment peut-être, par son énergétique propre. Dans les deux cas de figures, il fait preuve de son efficace romanesque.

Mais la plus efficiente trouvaille de Balzac pour ce nom est dans sa dualité¹⁴. Toute l'aventure tragique de Lucien Chardon de Rubempré tient à la distance du nom et de la personne, impossible à réduire, ou plutôt de ce nom double qui propose à sa vie et sa personne des possibles contradictoires. C'est de cette tension que l'œuvre fait fiction. C'est ce noyau conflictuel qui polarise la majorité des autres dénominations compatibles ou non avec l'un des deux éléments : « Chatterton sans lâcheté politique » (*Les Deux Poètes*, p. 98),

la boutique « modeste » sur laquelle était peinte en lettres jaunes, sur un fond vert, ces mots, DOGUEREAU, LIBRAIRE. » (p. 228).

12. Resterait à rendre compte du rub- initial. L'interrogation du texte numérisé du roman nous révèle qu'il appelle à sa suite tantôt la *rubrique* du journaliste, tantôt le *ruban*, celui de la coquette, ou celui de la croix.

13. Sans entrer dans le détail des démonstrations, notons tout de même que si *La Torpille* n'est publiée qu'en décembre 1838, le titre figure sur la page de titre du *Père Goriot* le 23 janvier 1835 et que selon Suzanne Jean Bérard, le nom de Rubempré date au plus tard de 1836 (*Illusions perdues* [1836], le manuscrit de la collection *Lovenjou*, présenté et annoté par Suzanne Jean Bérard, Armand Colin, 1959). Autre indice du destin à venir, la citation suivante extraite des *Deux Poètes* : « Lucien, qui ne se savait pas entre l'infamie des bagnes et les palmes du génie, planait sur le Sinaï des prophètes sans voir, au bas, la mer Morte, l'horrible suaire de Gomorrhe » (p. 108), passage apparu dès l'édition Werdet de 1837 à une menue variante près : « sans comprendre, qu'au bas s'étend une mer morte, l'horrible suaire de Gomorrhe » (texte reproduit dans l'édition Bérard, p. 93). D'où l'on pourrait conclure que Balzac, lui, sait déjà ce que ni son lecteur de 1837 ni Lucien ne savent encore.

14. Elle ne se fit pas d'emblée : la page de titre d'*Illusions perdues* énumère une liste de Chardon sans Rubempré de même que le manuscrit dit de Saché rédigé en juin 1836. La fiction se souvient de ce retard : dans le début des *Deux Poètes*, le personnage est simplement nommé Chardon par le narrateur et les autres protagonistes.

« fils d'un pharmacien » (p. 102), « Byron d'Angoulême » (p. 125), « Fernand Cortès littéraire » (p. 182), etc. Dans l'avalanche de mentions et de micro-événements¹⁵ que cristallise ce duo onomastique, nous n'avons pu retenir que quelques péripéties nominales mais c'est littéralement tout le texte qui est tissé d'occurrences chargées fictionnellement de sens, enregistrant et marquant les étapes de la vie de Lucien, une avancée, une chute. Le nom est un détail sursignifiant.

Car le nom, et singulièrement l'acquisition du nom noble, est l'enjeu continu de l'intrigue jusque dans *Les Souffrances de l'inventeur* qui reposent elles aussi, quoique moins visiblement, sur une politique du nom¹⁶. Dans *Les Deux Poètes*, la conquête du haut Angoulême par un homme de l'Houmeau, cette « petite révolution » (p. 87) est d'abord affaire de noms à partir du moment où, sur la sollicitation de Mme de Bargeton, Lucien envisage de « répudier audacieusement son père en prenant le noble nom de Rubempré » (p. 107). Ce sont encore eux qui hantent le début d'*Un grand homme de province à Paris* (publier c'est voir son nom devenir public), enregistrent les aléas, les victoires et les errements de la carrière de Lucien journaliste, notamment dans l'épisode du compte rendu de Nathan, et fournissent le nœud dramatique de la fin puisque la trahison de Lucien, « laissa[nt] mettre son nom parmi les collaborateurs du *Réveil* » pour obtenir du Roi l'ordonnance qui le ferait marquis de Rubempré, provoquera sa déchéance et son retour à Angoulême. La troisième partie, l'actuelle *Les Souffrances de l'inventeur*, tourne tout entière autour de la signature de David, dont la falsification par Lucien enclenche la cascade juridico-financière qui aboutit à la perte de l'inventeur, signature qui entérine, à l'heure du dénouement, son renoncement à son invention d'une pâte à papier mêlée de chardon¹⁷. La signature Séchard a d'autant plus d'importance symbolique que le père Séchard, lui, ne savait pas signer, mais que nul ne se trompait à la marque qui en tenait lieu. C'est enfin la signature de Lucien dans la lettre falsifiée par Cerizet qui provoque l'arres-

15. Par exemple, p. 84, 117, 132, 137, 161, 173, 186, 199, 368, 371, 389, 540, etc.

16. On pourrait suivre également le parcours de du Châtelet dont l'histoire, absolument symétrique de celle de Lucien, est elle aussi contenue dans le parcours de son nom : depuis « l'illégale superfétation de sa particule » et « le moment où elle l'avait appelé Châtelet, [il] s'était juré à lui-même de posséder Mme de Bargeton. » (p. 105-106). Et que dire de Mme Charlotte, ex-mademoiselle de Rubempré, veuve Chardon et mère de Lucien qui prend, pour épargner l'honneur de son fils, un pseudonyme dont on ne sait si elle l'emprunte à Charlotte Corday, au chapeau à volants, ou à la mère de Balzac, Laure-Charlotte ? ou de M. Chardin des Lupeaulx, ce presque homonyme de Lucien qui réussira, lui, à conserver une particule d'emprunt.

17. Détail piquant signalé par Ph. Berthier, dans son Introduction (p. 17).

tation de David. Chemin faisant, *Illusions perdues* exploite toutes les formes graphiques disponibles du nom, en bas de casse, en majuscules, le tronque en initiales, ou l'étale en totalité dans un vertigineux tournoiement identitaire, l'évide, l'éclate, le rassemble. Ainsi, après avoir reçu de Lousteau sa première leçon de littérature et sur ses conseils, Lucien signe « C. » (comme Chardon), puis « L. » (comme Lucien) et enfin « DE RUBEMPRÉ en toutes lettres » les trois versions contradictoires de son compte rendu du livre de Nathan (p. 368-371). À la fin des *Souffrances*, c'est LUCIEN qui signe son ultime lettre à Ève d'un prénom isolé qui rouvre son nom vers l'inconnu.

À chaque bout du roman, deux scènes se donnent la réplique, toutes deux dévastatrices et qu'on dirait échappées à *La Caricature*. La première a pour cadre le salon Bargeton, à l'occasion du lancement du nom de Rubempré, qui ne va pas sans dérapage. Appelé tantôt Chardon, tantôt Rubempré (p. 137), « il pressentait son nom bourgeois au seul mouvement des lèvres » (p. 130), ignorant le savoir parler d'un monde où l'on use, c'est selon, du nom ou du prénom, « le chardonneret du sacré bocage [...] autre bon mot », souligne Balzac (p. 105), pour se mettre au diapason, risque un imprudent « M. Lili » (faisant, qui plus est, une erreur de sexe) à l'adresse du brutal « M. de Senonches, aristocratiquement nommé Jacques » (p. 127) qui lui vaudra un foudroyant « M. Lulu? », à faire rougir Mme de Bargeton (p. 137). Noms d'oiseaux et noms de fleurs... « Jacques » vient d'intervenir d'une sèche réplique, dans l'épisode burlesque où les invités croient que Lucien, qui est en train de donner lecture de ceux d'André Chénier dans le petit in-18 offert par David, a imprimé lui-même ses propres vers : « Pourquoi s'appelle-t-il donc alors M. de Rubempré? [...] Quand il travaille de ses mains, un noble doit quitter son nom » (p. 132). Comment ne pas songer à l'imprimerie de Balzac qui s'est auto-anobli en tant qu'imprimeur?

À la fin du roman, la scène se repasse à Angoulême, et réunit les mêmes protagonistes, comme dans une comédie de boulevard, avant le salut final. Lucien revient, pitoyable et craignant le pire. Or, c'est un « triomphe » qui accueille le jeune homme, un faux triomphe bien sûr, machiné et orchestré par ses ennemis, qui ont mobilisé la claque, la presse locale, la fanfare et commandé une pièce montée : « un Olympe en sucreries surmonté de la France en chocolat » (p. 562). Journées des dupes, où l'on recommence, bien entendu, le ballet des noms. Le journal d'Angoulême ne lésine pas. Successivement, il célèbre en première page Lucien Chardon et « notre » Lucien de Rubempré, puisqu'il « est question de rendre à notre grand poète le titre et le nom de l'illustre famille des Rubempré » (p. 546) et, recensant les

gloires provinciales, il se permet un rapprochement audacieux et pervers : « L'Angoumois, où déjà sous Louis XIII, l'illustre Guez, *plus connu sous le nom de Balzac* s'est fait notre compatriote, n'a plus rien à envier [à d'autres provinces] » (p. 545; nous soulignons). Sixte du Châtelet, devenu comte et préfet, prudent (et rancunier) prie « M. Lucien Chardon » (pas un autre) à dîner (p. 547). Tout à son illusion, le convié ne s'avise pas de ce détail dont aurait dû souffrir la vanité du poète. Il faudrait lire ici le texte dans son édition préoriginale en feuilletton, où les sous-titres scandent une apothéose truquée : « Retour du fils prodigue », « Un triomphe inattendu », « Les machines du triomphe », « Lucien prend au sérieux sa gloire départementale ». Un moment fort est celui de la sérénade, donnée à « M. Lucien Chardon de Rubempré » et suivie d'une triple salve d'acclamations « criée par quelques voix » :

« – Vive l'auteur de *L'Archer de Charles IX*... [cependant publié sous un autre titre, inconnu mais « bizarre », et « sans aucun succès »] – Vive l'auteur des *Marguerites*! [toujours séquestrées par Dauriat] – Vive Lucien de Rubempré! » [un nom encore usurpé pour le moment] (p. 548).

Épilogue : c'est en tant que « Lucien Chardon de Rubempré » que le « poète sans volonté » quitte Angoulême et le roman dont il fut le souffrenom. Il a « vendu sa vie » à un expert en pseudonymes autrement habile : l'abbé Carlos Herrera. Un « hasard de grande route » prolonge son histoire. Il ne s'appartient plus. Il n'a pu devenir Lucien de Rubempré, il lui reste à en jouer le rôle.

Il reparaitra donc (ainsi se font les itinéraires balzaciens au mépris des programmes d'agrégation que l'on nous pardonnera d'enjamber vers *Splendeurs et misères des courtisanes*¹⁸) deux années plus tard, et surgit devant du Châtelet et Mme d'Espard, au bal de l'Opéra, en plein Carnaval, masqué de sa seule beauté, dans un roman qui ne lui est pas destiné. Il y est même, pourrait-on dire, en surplus et en sursis, ombre du passé dans ce roman trop grand pour lui, en sous-Chabert littéraire. Il est désormais de l'autre côté du Furne, hors de la problématique de l'écrivain : s'il écrit des articles « excessivement remarquables » pour son parti, c'est « sans y mettre d'autre signature qu'un L.¹⁹). Il a rejeté toute « pensée de gloire littéraire » et le « succès posthume », comme il dit, de ses deux œuvres – les mêmes, les seules – le laisse insensible. Grandeurs et misères du nom : Lucien a reçu enfin ses lettres de

18. Escapade d'autant plus légitime que, dans l'ordre des publications, *La Torpille* de 1838 s'intercale avant *David Séchard ou Les Souffrances de l'inventeur*, paru dans *L'État* du 9 au 19 juin 1843.

19. *Splendeurs et misères des courtisanes*; *La Comédie humaine*, t. VI, p. 508.

noblesse, et trouvé son pré, « par ordonnance du roi ». Il apprend à du Châtelet qu'il porte désormais « de gueules, au taureau furieux d'argent, dans le pré de Sinople ». « Furieux d'argent », ironise faiblement son rival²⁰. Ailleurs, *La Comédie humaine* nous apprend que Lucien s'est battu pour rien, ou presque rien. De l'autre côté de Juillet, un « beau » nom est sans valeur, ce dont faisait fable par anticipation le sort du « héros » du *Cabinet des antiques*, Victurnien d'Esgrignon. D'autres encore l'apprennent à leur dépens : il n'est qu'un signe vide que lestent seuls l'argent, les revenus, les positions. La valeur des noms n'est plus dans le passé ; elle attendra le nombre des années. C'est bien l'histoire de Lucien, contraint de faire « la traite des blanches avec de [gros] bénéfiques²¹ » pour honorer le sien, redorer son blason et racheter la terre de ses aïeux. Sa vie défile dans la fiche de police remise à Camusot et titrée LUCIEN DE RUBEMPRÉ²² (l'État civil est exact au rendez-vous fixé par le roman). Mais l'ultime péripétie et la mort viendront encore et toujours d'un nom. Lucien, effaré devant la paternité revendiquée par Herrera, trahit le vrai nom de son complice et en meurt.

Je me suis, je l'avoue, un peu piquée au jeu auquel semble nous convier le romancier : repérer les traces d'un nom dans le texte, les tracés qu'il y figure, la trajectoire qu'il y effectue, à la fois témoin et générateur de scènes et d'intrigues, vecteur et victime d'une action qui le mène et le malmène avec une certaine férocité joyeuse. N'en doutons pas, Balzac a toujours un plaisir malin à nommer, surnommer, dénommer. *Illusions perdues* n'est une exception à cet égard que par le caractère systématique des oppositions et la clôture du système : seuls deux prénoms survivent au naufrage des *Illusions*. Les autres noms sont littéralement dévoyés, dévorés, démonnayés par leur circulation sociale, leurs usages publics, mondains ou privés dans les micro sociétés dont ils révèlent les codes et les *habitus*. C'est pourquoi il ne s'agit pas simplement de jouer avec les noms, même si Balzac y excelle et s'y est exercé depuis longtemps, depuis les petits journaux ou les *Contes drolatiques*. Et s'y est exercé pour lui-même, dès l'origine : le personnage de Lucien interfère ici plus ou moins métabiographiquement avec son inventeur. Adonné à d'inavouables activités, le jeune Honoré B. est réputé avoir été un polygraphe honteux, craignant de se montrer. En fait, si l'on suit à la trace la gravitation de ces noms de passe, leurs apparitions et leurs éclipses plus ou moins totales,

20. *Ibid.*, p. 432.

21. *Ibid.*, p. 642.

22. *Ibid.*, p. 724.

ou les constants changements de front du débutant, on voit s'appliquer d'autres motivations et d'autres tactiques que cette apparente dissimulation généralisée. Entre 1822 et 1831, entre *L'Héritière de Birague* et *La Peau de chagrin*, roman philosophique (août 1831, 2 volumes in-8), Balzac adopte toutes les solutions existantes d'annulation ou de détournement d'identité et ses textes sont tour à tour apocryphes, pseudonymes, « attribués à », non signés ou signés, de l'initiale au nom. De Lord R'Hoone à Victor Morillon, de H. ou de B. à M. de Balzac, de l'anonymat au nom en grandes capitales dans les annonces ou sur les couvertures, l'itinéraire de « l'homme de lettres » (seule qualification retenue pour les contrats et l'état civil²³) à l'écrivain, du « pauvre ouvrier en lettres²⁴ » au romancier consacré par son seul nom, peut paraître naturel et relever de l'ordre des choses littéraires. Sauf que Balzac inverse le parcours, en prenant tardivement son patronyme comme nom de plume: ce n'est pas le trajet de Poquelin à Molière, d'Arouet à Voltaire, ni de Beyle à Stendhal ou de Dudevant à Sand, ni même celui de Walter Scott soucieux d'anonymat pour ses romans, mais on peut dire, qu'à leur instar, et par une affirmation très romantique de soi autant que par une attention intelligente aux mœurs de la librairie, Balzac se fait un nom, fait de son nom un nom public. Ce n'est pas la moindre des créations balzaciennes.

Roman de nom, avons-nous dit, roman des noms... Ne serait-ce pas plutôt une comédie des noms, qui met en scène la vanité du costume onomastique, introduit dans *La Comédie humaine* le principe de sa perte, et dans le travail du romancier comme un germe de dérision? Car, on s'en persuade de plus en plus, le roman balzacien fut ou plutôt devint une (dé) construction ironique du réel²⁵. Les noms propres sont le pivot d'une écriture de l'ironie qui emporte peu à peu *La Comédie humaine* dans un pessimisme généralisé, cependant que le romancier démiurge impose à ses personnages le destin qu'il leur a réservé en les nommant. L'ostentation même des procédés qui rend peut-être trop aisée la tâche de l'herméneute réduit à fonction de commentateur tant ses « découvertes » sont incluses dans le texte, préparées de longue et sûre main par Balzac, correspond à une affirmation d'autonomie et de maîtrise. Un Balzac, stratège de ses noms, faisant preuve de son métier mais sans que la virtuosité du codage l'empêche, en compromettant le

23. Avec en ce dernier cas, une variante à l'ironie involontaire: « propriétaire »

24. Balzac se définit encore ainsi, mais à distance d'italique, dans une lettre à Custine du [15 janvier 1835] (Balzac, *Correspondance*, Garnier, coll. Classiques Garnier, t. II, 1962, p. 621).

25. Voir *Ironies balzaciennes*, sous la direction d'Éric Bordas, Christian Pirot éditeur, Saint-Cyr-sur-Loire, 2003.

sérieux de l'entreprise, de prendre part et de prendre parti dans les aventures de son temps.

Décrire les tribulations d'un Rubempré ou les souffrances d'un Séchard, c'est manifester l'emprise du nom sur les personnes mais aussi celle du romancier sur ses personnages. Il y va d'une poétique du roman²⁶, mais aussi d'une éthique: nul n'est nommé innocemment, sous le régime de la *quasi*, dans cette monarchie bâtarde hésitant entre deux régimes de sens, et prétendant assurer aux capacités, aux couches nouvelles en émergence, aux artistes, sinon l'éclat d'un nom, du moins la promesse d'une signature, sur un ouvrage, une loi, un brevet. Société du paraître et des grandes espérances tandis que les dynasties bourgeoises opèrent, de pères en fils, la relève onomastique. L'avenir est aux Cointet.

26. Voir Éric Bordas, « "Le singe ne mangera pas l'ours". Poétique balzacienne de la dénomination (*Illusions perdues*) », *L'Information grammaticale*, n° 99, octobre 2003, p. 21-32 et Aude Déruelle, « Onomastiques », dans *"Illusions perdues" de Balzac*, Atlante, coll. Clefs concours-Lettres, 2003, p. 131-134.

La symbolique alchimique dans *Illusions perdues*

Parmi les œuvres de *La Comédie humaine*, *Illusions perdues* apparaît comme le texte polyphonique par excellence. À quelque niveau qu'on le soumette à l'analyse, par quelque biais qu'on l'aborde, il s'offre toujours sous l'aspect de la prolifération, du contraste et de l'hétérogénéité parfois paradoxale. On notera d'abord la variété des univers humains provinciaux et surtout parisiens, qu'il déploie au sein d'une trilogie issue d'un processus génétique à son tour complexe. On retiendra ensuite l'incroyable diversité de registres discursifs et de catégories de signes qu'il fait alterner à un rythme soutenu. On signalera enfin la multiplicité des références internes et externes à *La Comédie humaine* qu'il met en jeu, que ce soit par le retour de personnages et de thèmes ou par le renvoi à des modèles littéraires, voire plus généralement culturels¹.

Si *Illusions perdues* présente ainsi l'allure de ce qu'on appelle depuis le début du XIX^e siècle un « pot pourri », le roman donne à cette forme de composition une expression paroxystique dans l'épisode consacré aux Galeries de Bois (p. 355 *sq.*). Il semble bien qu'aucune description balzacienne d'un lieu hétéroclite, comme par exemple la boutique de l'antiquaire dans *La Peau de chagrin* ou l'étude de Derville et la maison de Vergniaud dans *Le Colonel Chabert*, n'entremêle avec tant d'insistance les objets, les matières et les activités les plus distinctes².

Il est frappant surtout qu'au sein des Galeries, les produits de l'artifice culturel entretiennent des liens constants avec les éléments de l'environnement naturel :

1. Voir à ce sujet l'introduction et les notes que Roland Chollet a établies pour l'édition d'*Illusions perdues* (*La Comédie humaine*, t. V). C'est à celle-ci que renverront toutes nos citations. Un ensemble d'informations substantielles se trouve aussi dans José-Luis Diaz, « *Illusions perdues* » d'Honoré de Balzac, Gallimard, coll. Foliothèque, 2001.

2. Sur les expansions énumératives du texte balzacien, on peut consulter Alexandre Péraud, « Tentations balzaciennes de l'énumération », in « *Balzacien* ». *Styles des imaginaires*, études réunies et présentées par Éric Bordas, *Eidolon*, n° 52, mai 1999.

Là donc se trouvait un espace [...] où végétaient les produits les plus bizarres d'une botanique inconnue à la science, mêlée à ceux de diverses industries non moins florissantes. Une maculature coiffait un rosier, en sorte que les fleurs de rhétorique étaient embaumées par les fleurs avortées de ce jardin mal soigné, mais fétidement arrosé. Des rubans de toutes les couleurs ou des prospectus fleurissaient dans les feuillages. Les débris de modes étouffaient la végétation : vous trouviez un nœud de rubans sur une touffe de verdure, et vous étiez déçu dans vos idées sur la fleur que vous veniez admirer en apercevant une coque de satin qui figurait un dahlia (p. 356).

Qu'il s'agisse de vendre du papier imprimé, des chapeaux, des effets ou des corps, tous ces trafics emblématiques d'une civilisation raffinée s'opèrent au milieu de baraques et sur un sol dont la matérialité organique primitive est amplement mise en évidence.

Or, Balzac, loin de réprouver cet amas de bizarreries, en souligne le pouvoir fascinant : « Ces monstrueux assemblages avaient je ne sais quoi de piquant, les hommes les plus insensibles étaient émus » (p. 361). Faut-il voir dans cette curiosité le tribut payé par l'auteur à l'esthétique romantique du contraste, en voie de tout dominer à l'époque où se passe *Illusions perdues*?

Si la démarche balzacienne répond certes en partie à un tel intérêt, elle ne s'y résume pas. La Galerie de Bois, qui semble représenter la confusion suprême au sein du gigantesque chaos parisien, s'offre par ce fait même à l'observateur attentif comme particulièrement digne de ses ambitions de déchiffrement et de mise en ordre. Elle résonne comme un appel à dénicher dans un incroyable ramassis d'objets résiduels sinon un principe de systématisation, du moins un ensemble de structures organisatrices³. Notre hypothèse sera donc que la tendance à l'éparpillement, touchant, comme nous l'avons vu, l'intégralité d'*Illusions perdues*⁴, est contrecarrée par des figures opposées, propres à fixer, hiérarchiser et parfois idéaliser le sens.

Ces figures, Balzac les associe volontiers aux thèmes de la quête alchimique. Aussi de nombreux personnages d'*Illusions perdues* se rattachent-ils à une telle symbolique, que ce soit par leurs caractéristiques physiques, par leur habillement, par leur environnement, par leur vie affective ou par leur activité professionnelle et créative⁵.

3. Au sens où l'entend Max Andréoli, *Le Système balzacien*, Aux meilleurs livres, 1984, 2 t.

4. Roland Chollet voit dans le roman un « chef-d'œuvre foisonnant sans intrigue unificatrice. » (Introduction, p. 84).

5. Nous avons commencé par étudier certains aspects de cette thématique à propos des *Chouans* et de *La Peau de chagrin* dans *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie sur l'invention du discours*

La quête la plus communément évoquée par Balzac est celle de l'homme lancé à la poursuite de l'or et du plaisir, tel que le prologue de *La Fille aux yeux d'or* l'a rendu inoubliable. Dans cette sphère grouillent les représentants de l'avarice, de l'avidité et de la corruption. Ils sont presque tous marqués par des couleurs qui, envisagées individuellement ou dans certaines combinaisons, signalent l'inaptitude à progresser vers un idéal spirituel comparable à celui de la fusion alchimique. Le vert, le jaune, parfois assorti de rouge, reviennent régulièrement dans le roman pour désigner ce type de personnage⁶.

Ainsi le père Séchard porte-t-il un gilet et un pantalon « en velours verdâtre » (p. 127) ; l'invalidé employé au journal de Finot, surnommé *Coloquinte*, arbore une « figure d'un ton jaune et semée de bulbes rouges » (p. 329) ; il est rejoint en ceci par Boniface Cointet, qualifié d'« homme sec et maigre, à figure jaune comme un cerje et marbrée de plaques rouges » (p. 572) ; parmi les escompteurs, Chaboisseau annonce la couleur, en tant que porteur d'une « redingote verdâtre » (p. 506), alors que Samanon, avec sa « peau taché[e] de nombreuses plaques vertes ou jaunes », sa perruque « dont le noir poussait au rouge », son front et ses mains jaunes (p. 507), semble posséder, à en croire Lucien, les apparences du diable (p. 509). La liste peut être complétée par Cérizet, dont la « jolie figure chafouine » est surmontée d'une « chevelure rousse » (p. 566), par M^{me} Postel à la « figure rouge », à la « chevelure rousse » et aux « yeux presque jaunes » (p. 558), par Petit-Claud qui « paraissait avoir une certaine portion de fiel extravasé dans le sang » et dont le « visage offrait une de ces colorations à teintes sales et brouillées qui accusent d'anciennes maladies, les veilles de la misère et presque toujours des sentiments mauvais » (p. 586).

Il reste les personnages moins brutalement dévorés par leur ambition, mais tout de même dévoués au culte du veau d'or. Balzac se contente de les situer dans un cadre spatial ou un contexte métaphorique discrètement révélateurs de leur ambiguïté : le salon de M^{me} de Bargeton (p. 166), de même que le

balzacien, Corti, 1984. Comme à l'époque, il n'est pas plus facile aujourd'hui de savoir exactement à travers quelles lectures et rencontres Balzac a pu assimiler la pensée alchimiste, mystique et illuministe. Parmi les nombreuses études consacrées au sujet, celle que Régis Boyer a publiée récemment est particulièrement éclairante (« Balzac et l'illuminisme swedenborgien », *L'Année balzacienne* 1999).

6. Sur la valeur et la fonction des différentes couleurs au cours des opérations du Grand Œuvre, voir Serge Hutin, *La Tradition alchimique*, Saint-Jean de Braye, Dangles, 1979. Nous nous permettons de renvoyer aussi à notre étude sur la couleur dans l'œuvre de Balzac, présentée dans le cadre du colloque *Balzac et l'image*, du 8 au 11 octobre 2003 à Paris et Bonn, à paraître dans *L'Année balzacienne*.

bureau de rédaction de Finot (p. 331), s'ornent chacun de tables couvertes d'un tapis vert ; l'appartement de Florine est dominé par le « drap vert » et la « soie jaune » (p. 394), contrastant avec l'ignoble chambre aux « rideaux jaunis » de Lousteau (p. 350) ; Camusot se distingue par un « front couleur beurre frais » (p. 386) ; le baron du Châtelet enfin, une fois sa promotion sociale et politique réussie, se présente « avancé comme ces melons qui, de verts encore la veille, deviennent jaunes dans une seule nuit » (p. 655).

À la recherche de l'avantage matériel se juxtapose ou s'oppose la quête amoureuse. Celle-ci, caractérisée en général par un développement compliqué, fait exceptionnellement place à une harmonie immédiatement acquise entre David et Ève. Ce couple, pour des raisons individuellement distinctes, semble comme immunisé contre les poisons de l'égoïsme et de la corruption⁷.

C'est de façon bien plus complexe, en revanche, que s'organise la représentation des relations amoureuses entre Lucien, M^{me} de Bargeton et Coralie. Il est possible d'observer, à propos de ces personnages, la mise en œuvre d'un potentiel de transmutations et de créations telles qu'elles s'opèrent dans l'alambic de l'alchimiste. La principale question qui se pose ici est de savoir si les partenaires promis à l'union amoureuse possèdent des qualités suffisamment complémentaires pour se transcender dans l'idéal fusionnel.

Lucien, par l'apparence de sa tête, offre un ensemble de couleurs nobles et bien assorties, où domine le blanc, enrichi des nuances du blond, du rouge, du bleu et du noir (p. 145). Comparable par cette brillance à Raphaël de Valentin ou Henri de Marsay, il s'en distingue pourtant en raison d'une féminité plus prononcée, que ce soit par la mention répétée de sa peau blanche ou par l'évocation de ses pieds et hanches « conformées comme celles d'une femme » (p. 145).

Or Louise de Bargeton, naïvement adorée par Lucien, ne présente qu'une complémentarité très partielle à ce dernier. Sa « chevelure d'un blond rouge, dorée à la lumière, ardente au contour des boucles » (p. 166), souffre, comme le dit Balzac, de « prétendus inconvénients » (p. 166), alors que l'auteur, en vérité, est sûr qu'elle coiffe une séductrice aux charmes quelque peu artificieux. Aussi fait-il apparaître la reine d'Angoulême comme amoindrie par le dessèchement de ses attraits : on note son « front déjà ridé », la « marge nacrée » qui cerne ses yeux, ses doigts « un peu secs », sa maigreur, et « la flétrissure de ses joues couperosées » (p. 166-167).

7. Voir à ce sujet Françoise van Rossum-Guyon, « Ève et David : discours, actions, valeurs », *Balzac : Illusions perdues*, études réunies par Françoise van Rossum-Guyon, Groningen, CRIN, n° 18, 1988 ; Arlette Michel, *Le Mariage chez Honoré de Balzac. Amour et féminisme*, Les Belles Lettres, 1978.

À ces indices du dépérissement physique s'ajoutent les symptômes de la frustration amoureuse, M^{me} de Bargeton éprouvant comme un désir éternellement insatisfait de s'élever vers un idéal spirituel. Balzac parle à son sujet des « débris d'un magnifique amour écroulé aussitôt que bâti, les restes d'une Jérusalem céleste, enfin l'amour sans l'amant » (p. 158).

Lucien, certes, occupe dans ce cœur exigeant la place restée vacante après la mort du marquis de Cante-Croix à Wagram. Mais il n'ira pas plus loin que son prédécesseur. Ses relations avec Louise restent, en effet, si platoniques que tout le monde en désespère, y compris les mauvaises langues d'Angoulême qui se voient contraintes de répandre le bruit de l'adultère consommé, sans tenir les preuves suffisantes. Une fois que Lucien revoit dans la triste chambre d'un hôtel parisien, assise « sur un méchant canapé de calicot rouge à fleurs jaunes » (p. 260) et bientôt habillée d'une « robe de velours vert » (p. 267), son idole angoumoisine, il la destitue sans pitié, « honteux d'avoir aimé cet os de seiche » (p. 273).

Le jeune Chardon, que son physique et son patronyme rattachent à la blondeur sèche, est destiné à trouver une nature complémentaire auprès d'une personne aux apparences dominées par les couleurs foncées et la fraîcheur aquatique. Aussi sa sœur Ève, ayant le teint brun, les cheveux noirs, le caractère viril et le regard amoureux comparé « aux lotus bleus qui nagent sur les eaux » (p. 179-181), serait-elle le pendant nécessaire à Lucien. Elle doit cependant se borner à un rôle de simple assistance à l'égard de son frère, rôle également assumé par son mari David.

C'est pourtant M^{lle} des Touches qui pourrait former avec Lucien le couple parfaitement assorti. Noiraude, pleine de force ramassée, dont « les hanches ont peu de saillie [mais] sont gracieuses⁸ », « elle a sa contrepartie chez les hommes dont les hanches sont presque semblables à celles des femmes⁹ ». La femme et l'homme hermaphrodites¹⁰, par la double complémentarité idéale de leurs traits, remplissent toutes les conditions propices à la conclusion d'un mariage alchimique¹¹.

8. *Béatrix; La Comédie humaine*, t. II, p. 693.

9. *Ibid.*

10. Balzac, dans *Illusions perdues*, appelle M^{lle} des Touches « cette illustre hermaphrodite » (p. 536). Roland Chollet, dans l'introduction au roman, parle de « l'hermaphrodite où l'écrivain se reconnaît et qui hante son œuvre, tour à tour Louis Lambert et son alter ego Séraphita, David et Lucien, Renée de Maucombe et Louise de Chaulieu » (p. 32).

11. Nous avons étudié quelques aspects de ce processus fusionnel à propos de Raphaël de Valentin et de Pauline dans *La Peau de chagrin*. Voir *Figures de la modernité, op. cit.*, p. 155-156. On consultera par ailleurs le commentaire de Max Andréoli à ce sujet. *op. cit.*, p. 837-839.

Mais Lucien, on le sait, s'abandonne bien vite à la voluptueuse Coralie. Celle-ci possède à n'en pas douter le type noir de la beauté orientale, bien accordé à celui de son amant (p. 387). Elle incarne cependant la sensualité pure, demeurant incapable d'élévation vers les sphères de la spiritualité amoureuse¹². Son union avec Lucien passe, en conséquence, par les stades d'une expérience alchimique avortée. Inaugurée dans un décor aux couleurs nobles, qui semble inspiré du *Cabinet des fées* (p. 413), elle se continue plus tard dans une chambre tendue d'un papier « vert d'eau à bordure rouge » (p. 512) et se clôt définitivement sous le signe d'une affiche jaune annonçant la saisie du mobilier (p. 598).

Quant au grand homme de province, il lui a suffi d'entrer à Paris pour goûter avec frénésie aux fruits vénéneux de ce qu'il prend pour un jardin de délices. Balzac, pour mettre en relief le glissement inexorable de son protagoniste vers l'abîme, lui fait porter des habits aux couleurs constamment significatives. Dès que Lucien renonce à son habit bleu d'origine angoumoise (p. 290), il opte pour une tenue verte (p. 272), si ostensiblement neuve qu'elle lui vaut les sarcasmes des gens à la mode. Après son retour à Angoulême sous les apparences d'un vagabond, il demande, pour réussir la conquête cynique de M^{me} de Bargeton, que Lousteau lui envoie « un charmant habillement du matin », composé, entre autres, d'une « redingote vert bronze foncé [et de] trois gilets, l'un couleur soufre » (p. 663). Et c'est ainsi mis, qu'après de nouveaux déboires, il envisage de se noyer dans la Charente, s'étant fait « un linceul de ses habits parisiens et de son joli harnais de dandy » (p. 688)¹³.

L'ultime promenade que Lucien accomplit le conduit vers une eau qui « n'est plus ni verte, ni bleue, ni claire, ni jaune [mais qui] est comme un miroir d'acier poli » (p. 689). Ainsi la nature ardente du jeune homme semble enfin trouver son complément apaisant dans un univers de sombre humidité. Cette eau, comme la citation précédente le montre, se rattache à l'« acier poli », après s'être vu refuser par l'auteur toute autre coloration. D'aspect gris-blanc¹⁴, elle signale par contraste la vanité des accoutrements

12. Esther Gobseck, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, s'ouvrira, grâce à son éducation par les religieuses, à l'idéal spirituel. Mais cette même qualité l'empêchera précisément de mener la double vie de courtisane et de femme aimante, dilemme que Coralie supporte avec beaucoup d'aisance.

13. Voir au sujet de l'habillement de Lucien, Annie Jourdan, « Le triomphe de Lucien de Rubempré: faux poète, vrai dandy », *Balzac. Illusions perdues, op. cit.*

14. La tradition alchimique considère le fer poli comme une nuance du blanc.

du dandy. Elle symbolise surtout le retour au point mort d'une quête mystique entreprise par un faussaire.

Il reste à envisager les liens que Balzac établit entre la démarche de l'inventeur et la recherche de l'alchimiste. Que l'auteur ait intensément réfléchi sur les possibles combinaisons des deux sphères thématiques, la genèse de la trilogie d'*Illusions perdues* le révèle clairement. Roland Chollet, dans son introduction au roman, en a admirablement exposé les multiples facettes¹⁵. Il montre notamment que David ne ressemble que par des aspects ponctuels aux chercheurs d'absolu, tels Balthasar Claës : il doit être considéré avant tout comme l'inventeur d'une nouvelle technique industrielle, se plaçant ainsi sous le patronage dominant de Bernard Palissy.

Le produit réalisé par ce génie n'en est pas moins remarquable si l'on envisage ses ramifications thématico-symboliques dans l'ensemble du roman. David, en effet, a compris, grâce à son initiation aux procédés de l'imprimerie moderne, que la dynamique post-révolutionnaire transformait non seulement l'économie, mais la société française dans sa totalité. C'est pourquoi il envisage son projet comme une contribution majeure à la maîtrise des développements anarchiques de son époque. Face à Ève il affirme :

Nous arrivons à un temps où, les fortunes diminuant par leur égalisation, tout s'appauvrit : nous voudrions du linge et des livres à bon marché, comme on commence à vouloir de petits tableaux, faute d'espace pour en placer de grands. Les chemises et les livres ne dureront pas, voilà tout. La solidité des produits s'en va de toutes parts. Aussi le problème à résoudre est-il de la plus haute importance pour la littérature, pour les sciences et pour la politique (p. 220-221).

La solution imaginée par David consiste, on le sait, à trouver un papier de bonne qualité et de peu de coût dans lequel on utiliserait à la place du coton des tiges de plantes fibreuses que les mauvais terrains fournissent en abondance. Parmi les végétaux prometteurs aux yeux de l'inventeur figurent les orties et, de façon un peu surprenante, le chardon (p. 583).

Il semble bien que la mention de cette plante serve moins ici à illustrer l'étendue des compétences botaniques de David que d'assurer un lien symbolique entre son univers et celui de Lucien. Ne peut-on pas supposer que le jeune Chardon, issu comme la plante d'un terreau modeste, mais doté par sa

15. Voir en particulier p. 86-101.

mère d'une sève noble, serait destiné à jouer, telle l'invention de David, un rôle décisif dans l'élaboration et la stabilisation d'un nouveau type de civilisation. L'alliance de Lucien avec Louise de Bargeton, en mariant la noblesse du talent avec l'aristocratie de tradition, illustrerait, en effet, les idées que Balzac préconisait pour réaliser une recomposition sociale devenue nécessaire à la suite de la Révolution. Et sans doute Ève et sa mère, qui encouragent les échappées du jeune prodige vers son idole, pourtant enchaînée encore à M. de Bargeton, croient-elles le processus de fusion bien amorcé.

Lucien, il est vrai, reçoit d'emblée de la part de sa protectrice la promesse de lui faire obtenir du roi l'autorisation de s'appeler Rubempré (p. 173). Il commettra cependant la fatale erreur de ne voir dans ce nom que la présence du noble rubis et d'en oublier le renvoi à sa modeste origine de chardon poussé au milieu d'un pré quelconque. Passant devant l'ancienne pharmacie de son père, où le nom de Chardon est toujours lisible « en lettres jaunes sur un fond vert », Lucien éprouve un sentiment de honte (p. 178).

Une fois renié, le patronyme s'associe, comme on le voit, aux couleurs de la malédiction. Et désormais, quelques beaux rêves de gloire qu'il cultive, l'ambitieux ingrat les verra toujours se transformer en illusions perdues. Il en va ainsi de ses poésies florales¹⁶, toutes emplies de couleurs qui annoncent la possible élévation de leur auteur vers la transcendance alchimique. *La pâquerette, la marguerite, le camélia et la tulipe* contiennent, en effet, de nombreuses notations de blanc, de rouge, d'argent et d'or. Dans le sonnet de la tulipe, que d'Arthez et Bridau préfèrent, « peut-être à cause de sa couleur » (p. 341), apparaît même le diamant en tant que signe révélateur de la transmutation réussie¹⁷. Par cette œuvre, Lucien se hisse passagèrement au niveau de David, dont les papiers secrètement fabriqués prennent aux yeux du père Séchard et des Cointet l'aspect de « diamants » (p. 634).

Or Lucien, plus il tente de s'élever au-dessus de sa condition originaire et de faire briller de « splendides couleurs », plus il s'enfonce au point de redevenir, d'après les vers terrifiants de ses anciens amis libéraux, un « ignoble

16. Sur la provenance de ces textes, voir Roland Chollet, *op. cit.*, p. 1257-1258. À propos du rapport à établir entre Lucien et les fleurs, voir Annie Jourdan, art. cit., p. 72-74.

17. Michel Butor écrit à ce sujet : « Chez Balzac, l'or n'est qu'un aspect transitoire [du] mûrissement de la matière, son véritable état de gloire, c'est le diamant qui est la réunion de la matière et de la lumière [...]. Le diamant commande le déploiement de la lumière en arc-en-ciel, il réalise ce qui se produit dans certaines fleurs. » Et un peu plus loin, à propos de la tulipe de Balthazar Claës : « C'est la tulipe « absolue ». Elle est le verre floral qui décompose la lumière en sept nuances, la tulipe prisme, l'équivalent floral du diamant. » *Le Marchand et le génie. Improvisations sur Balzac I*, Éditions de la différence, 1998, p. 173-176.

chardon » (p. 517) ¹⁸. Et, par contagion, toutes les entreprises qu'il mène ou qu'il influence, avec la conviction de récolter la gloire, connaissent de lamentables échecs.

Les diamants qu'il espérait dus à son génie, il les voit finalement sous la forme de simples bijoux revenir à des personnages sans vrai talent, mais persévérants dans leur ambition. Ainsi Louise, désormais préfète et comtesse Châtelet, porte-t-elle un « charmant bonnet de dentelles et de fleurs négligemment attaché par une épingle à tête de diamant » (p. 655). Quant à Boniface Cointet, il célèbre son triomphe imminent sur le placide David en offrant « aux regards un diamant de six mille francs sur son jabot » (p. 654).

À Lucien, il reste à cueillir un bouquet de *sedum* (p. 689), fleur jaune, comme il se doit, et évocatrice du « triste dieu de l'hymen », c'est-à-dire d'un jeune homme trop pauvre pour épouser la noble fille qu'il aime¹⁹.

L'abbé Herrera propose alors de réparer ces déficiences. Pour commencer, le voyageur en soutane suggère à son protégé de s'inspirer du maniaque Biren, un secrétaire mangeur des documents qu'il établit au service des princes (p. 692-694) ²⁰. Lucien, au lieu de les avaler, pourrait refouler de sa conscience toutes les pages qu'il a écrites ou qui lui ont été consacrées, depuis les poèmes jusqu'aux lettres de poursuites, en passant par l'effet falsifié, mais aussi par le papier inventé par David. Un seul traité le lierait désormais, celui du pacte avec Herrera.

Lucien le signera, il reviendra à Paris, il retrouvera la ville des Galeries de Bois où nature et culture, réalité et artifice, se confondent si monstrueusement. Il renaîtra de ses cendres et se survivra sous la forme d'une illusion permanente. Ainsi se clôt le roman de la quête malheureuse et s'ouvre le récit de l'errance fatale.

18. Il s'agit là de fragments du sonnet de Charles Lassailly, utilisé par Balzac pour l'édition Furne (1843), à la place de celui de Delphine de Girardin, paru dans l'édition originale de Werdet (1837). La comparaison des deux poèmes, sur la base des variantes données par Roland Chollet, montre que l'allégorie de Lassailly renvoie plus directement au destin romanesque de Lucien.

19. Cette relation est établie par l'abbé Herrera (p. 690), décidé, comme on le sait, à prendre la place de la jeune femme auprès de Lucien.

20. Voir à ce sujet l'introduction (p. 105) et les notes (p. 1398) de Roland Chollet.

Table des matières

<i>Préface</i>	7
L'intertexte biblique d' <i>Illusions perdues</i> , par Anne-Marie Baron	11
Le thème du « grand homme de province à Paris » dans la presse parisienne au lendemain de 1830, par Patrick Berthier	25
Tableau parisien, par Philippe Berthier	51
À propos de bottes. Le rôle d'un détail dans <i>Illusions perdues</i> , par Mariolina Bongiovanni Bertini	61
Présent et futur narratifs et métadiscursifs dans la prose balzacienne, par Éric Bordas	73
Aux seuils de l'œuvre capitale. Poétique et idéologie des préfaces d' <i>Illusions perdues</i> , par Andrea Del Lungo	91
Glose et prose romanesque, par Aude Déruelle	105
L'illusion retrouvée. <i>Illusions perdues</i> , un roman métaphysique, par Jacques-David EbGuy	119

Enseignement et révélation. Stendhal et Balzac, par Francesco Fiorentino	137
Petit-Claud, un grand homme en province, par Gérard Gengembre	149
La fabrique du roman : « parallèles » et « superposition » par Mireille Labouret	163
Le débat romantique dans <i>Illusions perdues</i> , ou d'un romantisme l'autre, par Pierre Laforgue	175
La description dans <i>Illusions perdues</i> , par Boris Lyon-Caen	187
<i>Illusions perdues</i> ou une saison en enfer, par Arlette Michel	205
À quoi ça rime?... ou les ambivalences sémiotiques du compte de retour, par Alexandre Péraud	215
Quand le roman [se] fait l'article. Palimpseste du journal dans <i>Illusions perdues</i> , par Marie-Ève Thérénty	233
Traces, tracés et trajets des noms propres : la stratégie onomastique d' <i>Illusions perdues</i> , par Isabelle Tournier	245
La symbolique alchimique dans <i>Illusions perdues</i> , par André Vanoncini	257

