

## REVUE CRITIQUE

Presses Universitaires de France | « L'Année balzacienne »

2006/1 n° 7 | pages 379 à 418

ISSN 0084-6473

ISBN 2130559662

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2006-1-page-379.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# REVUE CRITIQUE

## Voyage et géographie

« Balzac, voyageur. Parcours, déplacements, mutations », *Littérature et Nation*, n° 28, 2004, textes réunis et présentés par Nicole Mozet et Paule Petitier, 292 p.

Les études réunies et présentées par Nicole Mozet et Paule Petitier cherchent à révéler le « travail d'enseignement novateur » (p. 6) du voyage à l'œuvre dans le roman balzacien. Ce travail, dit le titre, se cristalliserait autour de trois notions : « parcours », « déplacements » et « mutations ». Mais le lecteur est vite dérouté par le « Sommaire » qui lui présente un ouvrage divisé, en I, par des « Trajectoires », en II, par des « Déplacements » et, en III, par des « Initiations, étapes et rencontres » ; la « Présentation » (p. 3-10) ne dit rien de cette structure.

Les deux premières études portent sur *Les Chouans*. L'article de Pierre Laforgue (« Voyage et paysage dans *Les Chouans*, ou signification et enjeux d'un espace dérouté ») veut montrer qu'en liant d'une manière inédite la narration et la description, le thème du voyage a permis, dans *Les Chouans*, l'invention d'une façon nouvelle d'écrire l'Histoire. L'analyse minutieuse du « double motif du voyage et du paysage » (p. 12) révèle une « errance du sens en quête de lui-même » qui fait de ce roman non pas « un roman historique [...] mais un roman de l'histoire » (p. 19). Roland Le Huenen (« *Les Chouans* ou la chevauchée fantastique »), nous apprend que les chouans, dépeints comme le sont les Indiens d'Amérique dans les écrits de Jacques Cartier ou de Christophe Colomb, reprennent une « isotopie de l'indianité » (p. 27) tirée du mode discursif de la

relation de voyage. Nous suivons ensuite Anne-Marie Baron (« Les “Égyptiens” et leur Traversée du désert ») dans son analyse des militaires rentrés d'Égypte (Bérinheld, Chabert, Montriveau notamment) qui, après ce « voyage initiatique » (p. 43), finissent tous par « renoncer au monde civilisé » (p. 44), et dans celle de l'ermite, « transfiguration imaginaire [...] de l'artiste livré à la solitude et à ses visions » (p. 50). Mireille Labouret (« Moyens de transport(s) ») étudie les emplois balzaciens de la voiture, « découverte [...] lorsque la mondaine aborde les Champs-Élysées » (p. 57), ou « blasonnée [pour mieux] concentrer les rêves de pouvoir aristocratiques » (p. 61). Aude Déruelle (« La figure du voyageur ») compare brillamment la « figure abstraite du voyageur » (p. 80) à celle de « l'observateur », deux embrayeurs clés du descriptif chez Balzac : si la première, « ombre sans nom et sans visage » (p. 80), au regard « contemplatif » (p. 83), est surtout « convoqué[e] pour la description d'un paysage » (p. 81), la seconde, au regard « critique » (p. 83), analyse maisons et portraits en allant de « l'extérieur vers l'intérieur » dans une logique « d'approfondissement » (p. 82). Balzac, conclut l'auteur, délaissera progressivement la figure du voyageur, celle-ci ayant trop de « connotations [...] en dehors de la fiction » (p. 94).

En tête des « Déplacements », Owen Heathcote (« Le voyageur en souffrance : le voyage du proscrit ou la proscription du voyage chez Balzac ») pose la question du voyage à partir de l'opposition binaire mouvement / résistance. Malgré une nette « valorisation du mouvement » (p. 102), le voyage balzacien serait plutôt un « dispositif de disparition au sein de l'entreprise balzacienne » (p. 104). On découvre ensuite grâce à l'article d'Armine Kotin Mortimer (« Voyages de réflexion, réflexions de voyages ») que les déplacements en voiture permettent souvent les débuts de l'amour (*Les Chouans*, *Béatrix*, *La Muse du département*) tandis que ceux effectués à pied favorisent l'introspection (Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*), voire la réflexion philosophique (Prosper Magnan dans *L'Auberge rouge*). Les deux protagonistes d'*Adieu* font ensuite l'objet d'une étude chacun. Avec Jeannine Guichardet (« Errance et folie dans *Adieu* »), nous refaisons le voyage « à bien des égards initiatique » (p. 137) de Stéphanie de Vandières dont la course

dessine « le trajet mystérieux d'un corps sans âme (mais corps heureux) à une âme revenue au corps (qui en meurt) » (p. 147). Scott Sprenger (« Quand “Je” est un autre pays : archéologie, folie et espace identitaire dans *Adieu* ») s'intéresse plutôt à Philippe de Suty, cet aristocrate de noblesse ancienne dont l'âme est « rest[é]e ancrée dans un lieu archaïque » (p. 159) et qui se suicidera pour n'avoir pas su dire « “adieu” à son pays irréversiblement perdu » (p. 164) après la Révolution. Max Andréoli (« “Étonnants voyageurs” ou de la stabilité du mouvement »), qui se demande avec raison si « un simple déplacement mérite [...] le nom de *voyage* » (p. 173), cherche dans *La Comédie humaine* des exemples « d'étonnants voyageurs », formule baudelairienne qui désigne ceux qui pratiquent le « voyage pour le voyage » (p. 178). Mais parce que les « voyageurs balzacien[s] [...] ont toujours une bonne raison de voyager » (p. 178), l'auteur constate qu'il lui faut inventer une autre catégorie, celle des « voyageurs par nécessité » (p. 179).

Ouvrant la dernière partie du recueil, Vincent Laisney (« Une expédition dans les terres inconnues de Paris : le voyage intérieur dans *L'Envers de l'histoire contemporaine* ») pousse très loin l'interprétation de la notion de voyage en prétendant que *L'Envers de l'histoire contemporaine* met en scène un « voyage sans diligence » (p. 192), sans déplacement, car Godefroid, « claquemuré dans le cloître de la rue Chanoinesse » (p. 191), voyage « par les seuls pouvoirs de son imagination » (p. 196). Isabelle Michelot (« Voyage initiatique de Lucien de Rubempré dans l'espace théâtral ») voudrait, quant à elle, lire « le trajet de Lucien de Rubempré au Panorama-Dramatique dans *Illusions perdues* comme un [...] véritable voyage » (p. 209). Parcours initiatique, certes. Mais un voyage ? Juliette Frølich (« De l'Auberge à la Pension Vauquer et au restaurant Flicoteaux : étudiants voyageurs dans l'espace balzacien ») analyse le motif topographique de l'auberge et l'étend aux « “auberges” urbaines dans lesquelles “descendent” [...] les étudiants balzaciens » (p. 225). Mais faut-il assouplir encore une fois la définition des termes au point de nommer « auberge » un restaurant que Balzac, dans *La Maison Nucingen*, présente comme un des « plus élégants cabarets de Paris » (VI, 328) ? Brynja Svane (« Voyage et amour : les trajets de Félix dans *Le Lys dans la vallée* »)

distingue le thème du « pur déplacement » (p. 244) de celui de la « promenade-plaisir » (p. 245). Mais, comme elle le prétend, Balzac décide-t-il de décrire un paysage parce qu'un « souci de réalisme [...] saisit tout d'un coup notre auteur » (p. 246) ? Véronique Bui (« D'Issoudun à Java ou l'Inde en Indre-et-Loire ») décrit la charge érotique contenue dans « une île lointaine, Java » (p. 265). Son étude explique bien comment Balzac se sert souvent du « lointain [...] pour dire ce qui se situe en soi » (p. 269). L'excellent article de Marie-Ève Thérenty (« Itinéraires d'écrivains et récits de voyage dans *La Comédie humaine*. Pourquoi Balzac n'a-t-il pas écrit de récit de voyage ? ») – présenté comme la conclusion du recueil –, expose de manière limpide la problématique qui est, finalement, à l'origine de toutes les représentations romanesques du voyage chez Balzac : l'« incompatibilité balzacienne entre voyager et écrire » (p. 287). Comment, en effet, écrire le voyage lorsque voyage et écriture s'excluent mutuellement ? Les études réunies dans ce *Balzac voyageur* répondent avec bonheur à cette question.

Jean-François RICHER

DUFOUR (Philippe) et MOZET (Nicole) (dir.), *Balzac, géographe. Territoires*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, « Balzac », 2004, 212 p.

L'enquête sur Balzac géographe se poursuit heureusement. Un autre volume évoque le « voyageur »<sup>1</sup>. Celui-ci nous présente les actes d'un colloque tenu à Tours en 2003 qui portait sur les « territoires ». La notion est complexe, ambiguë, les chausse-trapes nombreuses ; le pari, hasardé, est impeccablement tenu. Nicole Mozet et Philippe Dufour cosignent une grande introduction qui ne se contente pas de présenter et de résumer le contenu de l'ouvrage, mais pose fortement les enjeux. Ils mettent en perspective l'entreprise « territoriale »

1. Voir, ici même, p. 379-382, le compte rendu de cette publication intitulée « Balzac voyageur. Parcours, déplacements, mutations », *Littérature et Nation*, n° 28, 2004 (NDLR).

balzacienne, la replaçant dans l'histoire, en soulignant la modernité. Un de leurs grands mérites est d'avoir, dans la première partie : « Problématiques et politiques du territoire » (p. 17-121), confronté littéraires et spécialistes d'autres disciplines. Ces regards, ces feux croisés intéressent vivement<sup>2</sup>. Patrick Matagne fait l'hypothèse neuve que le romancier, dans la conception du milieu, s'inspira aussi de la vision des géographes interprétatifs du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles (Humboldt et ses émules). Sébastien Velut nous découvre que Balzac est bien plus proche de la géographie active de son temps (celle des commerçants, des militaires, etc.) que de sa géographie savante. Claudine Cohen est frappée de la quête de légitimité adressée à la science pour justifier l'entreprise romanesque. Alors entrent en scène les balzaciens. Alexandre Péraud reprend la question du saint-simonisme, en se référant aux ouvrages théoriques les plus récents et surestime sans doute l'adhésion des personnages balzaciens, de l'auteur lui-même, à la doctrine. En revanche, à partir du *Médecin de campagne* et du *Curé de village*, l'analyse de la mise en place des circulations narratives assurant au créateur le contrôle de son territoire romanesque (guidé par Benassis dans le pays de Voreppe, Genestas devient alors figure du lecteur mené à travers l'œuvre), et celle de toutes les analogies entre le faire du romancier et celui des administrateurs, la mise en relation du peuplement de la commune par Benassis et du processus d'auto-engendrement du personnel romanesque qui caractérise *La Comédie humaine*, etc., emportent la conviction. Pour Christèle Couleau, chez Balzac, « le discours » même est « géographe », car il signe l'appartenance à un territoire, car sa maîtrise est passeport ou cheval de Troie vers des terrains nouveaux, dont le discours ironique permet la reconfiguration. De plus, au fond, le discours auctorial du narrateur balise pour nous l'espace des mœurs. Et voici une belle hypothèse : « Il est possible que Balzac se soit attaché à une » secrète « géographie analytique » (p. 74). Jacques Neefs étudie avec bonheur

2. On reste néanmoins surpris de l'interprétation toute « goffmanienne » de Guy Larroux (« Le territoire à la lumière d'une sociologie des circonstances : l'*Umwelt* des personnages », p. 55-63 ; Christèle Couleau fait aussi référence à Goffman, discrètement, en note, p. 66).

l'interaction entre « territoires privés » et « territoires publics ». Subtilement, le romancier, à l'ouverture de *La Cousine Bette*, fait soudain surgir l'intime d'Adeline (c'est « le propre de la fiction », formule empruntée à Dorrit Cohn, p. 116 note), dans un entre-deux, en un éclair : franchies les portes du salon, elle recompose son visage ; en contraste, dans *Le Curé de village*, « une figure-paysage [...] devient l'expression métaphorique de l'espace privé » (p. 116) ; enfin (*L'Envers de l'histoire contemporaine*), le lieu le plus retiré du monde moderne (en plein Paris) sera précisément le lieu du retournement de l'histoire. Cet article conclut la première partie.

S'ouvre la seconde section : « Lieux, non-lieux et passages » (p. 125-210). « Le bleu du ciel, immatériaux balzacien » est un beau titre qu'Isabelle Tournier ne trouve pas « bon », mais son sujet est si complexe, si paradoxal ! Car le Ciel est, au fond, le négatif du territoire. Chez Balzac, on n'a que de fugitifs paysages états d'âme ; le ciel mérite mention par analogie à autre chose ; il vaut comme détail, immense ; à son propos, s'opère le plus souvent un brouillage référentiel ; l'usage des clichés est miné par une ironie qui sature son objet. Clarté et vigueur dans cette analyse de la désymbolisation. Xavier Bourdenet s'attache, lui, à *Albert Savarus* et montre que la caractérisation de l'espace y obéit avant tout aux besoins de la diégèse. Le lac italien est lieu de la vacance du politique et du désir déterritorialisé. Pour la dame du lac (Francesca), Albert doit réussir l'épreuve de conquérir le territoire de Besançon. À la fin, le lac des Rouxey où se retire Rosalie, est un paysage rattrapé par les lois qui sont celles du territoire (elle voudrait y attirer Albert). Puis elle capte pour elle seule l'espace fantasmatique du lac et devient la dame d'un lac mortifère. Ainsi jusqu'au bout la configuration de l'espace romanesque aura pris sens érotique. Andrea del Lungo montre que, dans *Une passion dans le désert* et quelques autres textes des années 1830-1834, existe une tentation d'infini. Ensuite elle n'est plus spatialisée, et la géographie de l'œuvre se recentre sur des espaces plus proches, mais elle résiste dans un autre espace, celui de la création à travers toutes ces figures de créateurs qui vont jusqu'à la fulguration et à la folie. Jeannine Guichardet nous mène aux lisières de Paris, animées par ces marginaux mysté-

rieux et sublimes (un Facino Cane par exemple), et aussi avec Godefroid et Dante aux lisières du rêve éveillé. Régine Borderie fait apparaître, avec précision et nuance, les liens si étroits que tisse le romancier entre l'homme et le territoire, soulignant les traces qu'il a laissées sur l'homme, et celle que l'homme y imprime. Balzac, en cela, s'inspire des pensées anciennes<sup>3</sup> ou plus modernes, prolonge la tradition romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais, de plus, enracine ses personnages dans l'espace et le temps, en nous offrant, nous suggérant d'eux une vision double. En accédant à « l'existence typographique », la ville, territoire et texte, prend corps. Selon Jacques-David Ebguay, existent des lieux-carrefours ; des personnages mobiles relient différents espaces, révèlent des espaces cachés, ne laissent pas en l'état l'espace dévoilé. Balzac ne pense pas, en sociologue, le réel en termes de catégories étanches, mais, en romancier, présente ou suggère un jeu perpétuellement renouvelé de différenciations-indifférenciations qui dessine un territoire et des frontières.

Comme naturellement entraînés par le thème abordé, les auteurs se mettent presque tous, à leur manière, sous l'invocation de Bakhtine, de Greimas et aussi de Foucault (de leurs chronotopes, hétérotopies, homotopies et utopies). Bachelard est présent aussi (X. Bourdenet, J. Guichardet, I. Tournier), comme Perec et Gracq (J. Guichardet), comme Bataille, Lyotard (I. Tournier) et Serres (C. Couleau). Modernité, intertextualité. Peintre de territoires, Balzac apparaît ici comme romancier avant tout. Le géographe Sébastien Velut souligne que Balzac, se posant des questions analogues à celles de certains savants de son temps, « va plus loin que la plupart d'entre eux [...] parce qu'il parvient à saisir l'essentiel d'un paysage humain, le nœud qui lui fait prendre sens et l'ordonne » (p. 53). L'historienne Claudine Cohen conclut : « Par son inventivité

3. Sans doute Cambremer est-il d'une « immobilité stoïque » et contemplative, mais cette attitude s'apparente-t-elle vraiment à « certains exercices spirituels pratiqués par les stoïciens, visant à un dépassement du moi au profit du tout, avec découverte de l'implication du moi dans le tout » (p. 188) ? En revanche, comme il est exact de souligner qu'à la fin du *Curé de village* le portrait du territoire « suggère que la force érotique concurrence le repentir chrétien, au sens où, dans le territoire, elle a laissé non moins de trace que lui » (p. 191, note 1) !



et sa richesse narrative, le roman balzacien brouille les cadres scientifiques qu'il invoque et déborde de toutes parts les professions de foi scientifiques qu'il affiche » (p. 32). Une idée-force, féconde, essentielle, sous-tend, anime le recueil tout entier : les territoires ne sont que marginalement reflet mimétique du réel extérieur ; ils sont dessinés, organisés en fonction des nécessités idéologiques et narratives : le véritable territoire c'est le texte, l'œuvre<sup>4</sup>. Confronté à des occurrences fort peu nombreuses du terme « océan », Pierre Laforgue conclut qu'il est si peu présent dans la fiction balzacienne, car « il occupe tout l'espace métaphorique et symbolique de l'entreprise romanesque de *La Comédie humaine* » (p. 164). Implicitement, le volume s'ouvre sur Zola (« Notre père à tous », disait-il de son aîné) : Henri Mitterand aborde Balzac avec modestie, mais il nous offre des *Chouans* une belle lecture. Il y montre de savants et signifiants dispositifs spatiaux, y perçoit encore « des effets d'harmonie et de contrastes qui évoquent lointainement l'opéra » (p. 22), une véritable poétique du territoire. « Le paysage-histoire est bien aussi un paysage-roman, qui doit peut-être moins aux aléas de l'événement qu'aux nécessités de la forme » (p. 24). Balzac aime les territoires, c'est en artiste qu'il les aime.

Alex LASCAR

### L'art de la nouvelle

« Balzac et la nouvelle » (III), *L'École des lettres. Second cycle*, 94<sup>e</sup> année, n° 13, juillet 2003, numéro coordonné par Anne-Marie Baron, 176 p.

« La nouvelle n'existe pas, il n'y a que des nouvelles » : cette phrase de Walter Pabst, que cite Antonia Fonyi dans son article introductif, pourrait paradoxalement servir d'exergue à cette troisième livraison de *L'École des lettres* consacrée à Balzac

4. C'est presque toute l'œuvre dont il s'agit, en effet, sans oublier « Histoire et physiologie des boulevards de Paris » (article du *Diable à Paris*, mars-avril 1845).

« nouvellier »<sup>5</sup>, qui cherche avant tout à mettre en lumière la signification spécifique de chacune des œuvres analysées. L'étude d'Antonia Fonyi, consacrée aux théories allemandes de la nouvelle, parcourt le siècle de manière très éclairante, de Goethe à Paul Heyse, à la recherche du plus petit dénominateur commun permettant de définir ce genre relativement boudé par les théoriciens français. Remettant en cause le critère de brièveté, flou et dépréciatif, elle approche la nouvelle par sa « forme intérieure », c'est-à-dire l'architecture interne de son contenu narratif : fondée sur une interaction dialectique entre phénomène singulier et arrière-plan plus quotidien, la nouvelle tire de sa ténuité revendiquée une intensité qui se noue en son centre et précipite sa fin, touchant au symbole en tant que transgressive et marquante exception.

Cette unicité caractéristique de l'appartenance au genre est tout d'abord explorée sous l'angle de la tension et de la densité. Lucienne Frappier-Mazur montre ainsi à quel degré d'intensité *Le Bal de Sceaux* porte l'alternative greimassienne de transformation ou de justification du monde existant : le parallélisme inversé des parcours actantiels recoupe les choix idéologiques auxquels est confrontée une aristocratie condamnée à changer pour survivre, faisant du naufrage sentimental d'Émilie de Fontaine l'incarnation exemplaire d'un choix politique stérile. Dans *La Grenadière*, Alex Lascar s'attache aux pouvoirs de concentration d'une nouvelle qui fait porter toute la lumière sur la description et les tableaux, enchâssant le drame d'une vie dans les petits riens d'une existence constructive et harmonieuse, comme en un reliquaire sublime.

La structuration de la nouvelle forme un deuxième axe de réflexion. Étudiant le « grand air de la duchesse » qui occupe le centre de *Massimilla Doni*, Olivier Got explique le rôle de ce long commentaire musical, à la fois pivot du texte et mise en abyme de son intrigue. Anne-Marie Baron s'interroge de son côté sur l'unité spécifique d'un texte composite, *Jésus-Christ en Flandre*, dont le triple mouvement – « épiphanie,

5. Voir les comptes rendus de ces deux premières livraisons dans l'*AB* 2003, p. 367-372.

hallucination, épiphanie allégorique » – permet à l'incarnation fictionnelle de la thèse d'éviter un pesant didactisme.

Le motif de la transgression est au cœur de l'analyse des *Marana* proposée par Owen Heathcote : la violence des personnages féminins ainsi que leur résistance aux codes de conduite sexuelle affirment une déchéance virile dont la réalité historique n'est peut-être qu'un trompe-l'œil artistique. Centrant son analyse sur les regards échangés, Andrew Oliver voit pour sa part dans *La Fille aux yeux d'or* l'exception qui confirme la règle – Paquita, innocente et désintéressée, échappant seule à la poursuite universelle de l'or et du plaisir dont elle est finalement la victime. Enfin, la remise en question de l'identité sexuelle traverse aussi *Sarrasine* mais, comme le remarque Tim Farrant, elle permet d'enfreindre une autre loi balzacienne, celle de l'observation visionnaire de l'artiste, ici brusquement dévaluée en illusion.

Une dernière piste aborde le travail de création, en termes d'intertextualité tout d'abord, dans l'article de Veronica Bonanni qui contribue à préciser les contours du « *Décameron* de Balzac », et dans celui d'André Lorant, qui rapproche *Melmoth réconcilié* non seulement de Maturin mais aussi de Milton. La génétique n'est pas oubliée, avec l'article que Takayasu Oya consacre aux différentes versions de *Gobseck*. Son parti pris – centrer moins l'analyse sur l'évolution du texte lui-même que sur les infléchissements de lecture nés de sa progressive mise en contexte fictionnelle, à travers le retour des personnages notamment – montre qu'une nouvelle, bien que simple tesselle, participe de plein droit à la mosaïque d'ensemble de *La Comédie humaine*.

Christèle COULEAU-MAIXENT

BALZAC (Honoré de), *La Comédie du Diable*, éditions Lume (37800 Saint-Épain), préface et notes de Roland Chollet, postface de Joëlle Raineau, 2005, 172 p.

Pour accompagner l'exposition « La comédie du diable » qui se tint à la Maison de Balzac du 15 juin au 18 septembre 2005 sous la responsabilité de Joëlle Raineau, les éditions Lume

ont offert, dans un petit format de poche (14 x 10 cm), une édition généreusement illustrée de *La Comédie du diable* que Balzac publia en septembre 1831 dans les *Romans et contes philosophiques*. La Maison de Balzac avait permis de voir divers ouvrages illustrés exploitant cette figure très en vogue au début de la monarchie de Juillet, de nombreuses affiches ainsi qu'une quarantaine d'estampes tirées de son fonds d'art graphique. On en retrouve, en noir et blanc dans ce volume, un nombre important, dont les dimensions parodique et critique, morale et politique sont fort bien mises en relief par le commentaire de Joëlle Raineau : l'affiche lithographiée de Gavarni pour *Le Diable à Paris* (Hetzel, 1844-1845), celle de Bertall pour les *Petites Misères de la vie conjugale* (Chlendorowski, 1845), celle d'Henri Emy pour *La Grande Ville. Nouveau Tableau de Paris* (1843) ; des vignettes de Bertall pour *Le Diable à Paris* ; des lithographies coloriées d'Eugène Le Poitevin ; d'autres gravées par Charles Ramelet d'après Daumier ; d'autres, enfin, parues dans *Le Charivari* (Charles Ramelet, Gavarni), *La Caricature* (Gavarni, Grandville, Becquet) ou *La Silhouette* (Henry Monnier).

Texte étrange et méconnu que Balzac fit définitivement disparaître de ses œuvres complètes après l'avoir maintenu deux fois (en octobre 1832 dans les *Contes philosophiques* ; en mars 1833 dans la deuxième édition des *Romans et contes philosophiques*), *La Comédie du diable* a d'abord paru par fragments. Sous le titre « La Comédie du diable », la première partie de ce conte burlesque et fantastique qui multiplie les allusions politiques, historiques et littéraires autant que les traits d'ironie et d'écriture caricaturale, parut dans *La Mode* le 13 novembre 1830 (réintitulée en septembre 1831, dans l'édition en volume, « L'introït »). On y voit Satan aux Enfers tenir un banquet réunissant trente-deux mille damnés et décider, au cours de ce souper très animé, de faire construire un théâtre et d'y faire jouer une pièce afin de tromper l'ennui ; l'on assiste ensuite à une discussion sur le genre qu'il convient d'adopter pour ce spectacle dans lequel les morts représenteront les vivants : cette scène infernale permettra de « voir ce qui se passait sur terre » (p. 67). La seconde partie parut quatre jours plus tard, dans *La Caricature*, sous le titre « Fragment d'une nouvelle satire

ménippée. Convention des morts » (réintitulée en 1831 « Représentation éternelle »). On y assiste à la première et ultime représentation du premier et seul acte des *Farces classiques*, jouée devant « trente-deux milliards de damnés » (p. 70). Elle propose en raccourci une revue de l'histoire de France, une allégorie du « gouvernement-modèle » (Jeanne d'Arc à la Guerre, Socrate à la Justice, Saint-Simon à l'Intérieur, Jules César aux Affaires étrangères, etc., p. 85-86), puis un tableau dans lequel défilent, et montent tour à tour sur les planches, un cortège de figures célèbres qu'il est impossible d'énumérer ici. Chacune y va de promesses insensées que le peuple des damnés, qui joue le rôle du chœur antique, crédule, trompé, acclame avant de se révolter et de détruire le palais. Apparaît alors « un homme sans foi ni loi, sans croyances et sans cœur » (p. 107), Satan en uniforme de général sur un cheval blanc, seul vainqueur de cette échevelée bataille de mots et d'idées, seul maître de l'agitation des hommes incapables d'organiser leur liberté. Mais qui est donc Satan ?

Dans sa préface, Roland Chollet rappelle que *La Comédie du diable* est contemporaine des *Lettres sur Paris* (30 septembre 1830-31 mars 1831), de *l'Enquête sur la politique des deux ministères* (avril 1831), de la genèse de *La Peau de chagrin* (parution en août 1831), contemporaine, en un mot, de nombreuses œuvres qui partagent le même désenchantement des lendemains de Juillet (« L'HISTOIRE est une plaisanterie permanente dont le sens échappe », p. 73), et qui posent « les mêmes questions lancinantes sur la vie, le savoir, l'Histoire et le néant » (p. 24). Roland Chollet montre surtout, de très belle manière, que la richesse de ce conte qui hésite entre satire et dérision vient de ce qu'il appelle, certes, une lecture politique qui reconnaisse les oscillations de Balzac après les Trois Glorieuses, sa division et ses contradictions, son pragmatisme et son scepticisme, mais qu'elle exige aussi une lecture attentive au « rapport équivoque de l'écrivain avec la réalité » (p. 10), d'un écrivain qui semble se résoudre à ne percevoir la société que par l'illusion et le simulacre. Ici réside certainement le sens profond de cette danse macabre telle qu'elle est analysée par Roland Chollet : dans la conjugaison d'un pessimisme politique et d'une « caricature allégorique pessimiste de la représen-

tation (romanesque ou dramatique) et du représenté » (p. 11). L'homme qui entendait « représenter l'ensemble de la littérature par l'ensemble de [s]es œuvres » (*LHB*, t. I, p. 11) et qui « port[ait] une société tout entière dans [s]a tête » (*ibid.*, p. 804) devait sans doute renoncer à ce pessimisme-là pour transformer ce doute et ce désarroi en œuvre, et rejeter cette *Comédie du diable* hors des frontières de *La Comédie humaine* pour rivaliser avec *La Divine Comédie*.

Signalons, pour finir, que cette agréable édition de poche offre la réimpression d'un court article attribué hors de tout doute à Balzac par Roland Chollet (*Balzac journaliste*, Klincksieck, 1983, p. 442), que l'on chercherait en vain au tome II des *Œuvres diverses* (« Bibliothèque de la Pléiade »). Ce commentaire non signé d'une lithographie de Gavarni, « La procession du diable », a paru dans *La Caricature* le 24 mars 1831. Offrande au lecteur ou réparation d'un oubli ?

Stéphane VACHON

### Technique romanesque

BORDERIE (RéGINE), *Balzac, peintre de corps. « La Comédie humaine » ou le sens du détail*, Sedes, collection du Bicentenaire dirigée par N. Mozet, 2002, 244 p.

Après les travaux de sémiotique qu'effectuèrent sur le corps balzacien Bernard Vannier et Tashin Yücel dans les années 1970, RéGINE Borderie réexamine la question de la représentation physique du personnage balzacien en redonnant à la physiognomonie son rôle fondateur. Le propos de cet ouvrage, clairement présenté et amplement informé, s'organise autour de cinq pôles : « le corps physiognomonique », « le corps social », « le corps esthétique », « un corps à histoires », et « un corps pour qui ? ».

Soucieux de peindre les détails physiques de ses créatures de papier, Balzac comble le vide laissé par ses prédécesseurs, les romanciers des siècles passés, par l'adoption de la physiognomonie lavatérienne qui propose un modèle épistémolo-

gique. Régine Borderie résume en un premier chapitre les travaux de Lavater qui ont essaimé en diverses voies, zoologique, ethnologique, anatomique, humorale, et inspiré l'auteur de *La Comédie humaine* dont l'« Avant-propos » rappelle l'importance de l'unité de composition, également chère à Lavater. Le bestiaire balzacien, dont l'approche métaphorique a déjà fait l'objet de travaux, est ainsi justement replacé dans une perspective physiognomonique. Un deuxième chapitre intitulé « Observer, décrire » souligne l'importance du don balzacien d'observation avant d'ébaucher des lois de la description balzacienne (descendante/ascendante...), lois soumises toutefois au soupçon. L'apparence ne se laisse pas déchiffrer de manière univoque et c'est bien en cela que Balzac est un romancier qui déroute et intrigue ses lecteurs.

« Le corps social » situe l'auteur dans l'évolution historique et politique de l'« aplatissement des mœurs » déploré dans la préface de la première édition de *Splendeurs et misères des courtisanes* en 1845. Si le personnel de *La Comédie humaine* naît encore avec un corps noble ou roturier, le brouillage des identités s'amorce, tout comme la tendance à la démocratisation du portrait – sensible dans le satirique *Pierre Grassou* – s'accompagne d'un recours à la parodie burlesque. Balzac fait voler en éclats les lois des convenances, lui qui traite de façon ridicule les nobles d'Angoulême réunis autour de Mme de Bargeton dans *Illusions perdues* (mais Saint-Simon ne le faisait-il pas lui aussi ?) ou qui auréole de sainteté la laide et triviale Mme Grandet (l'exemple est ici plus convaincant) et qui fait de Vautrin la grandiose statue du Mal que Baudelaire saura reconnaître.

« Le corps esthétique » offre un diptyque : « beautés »/« laideurs ». Le beau balzacien, dont Arlette Michel a tracé les contours dans *Le Réel et la beauté dans le roman balzacien* en 2001, se révèle, à la différence de celui de Hugo, sous mille formes, note Régine Borderie qui propose de parler des beautés plutôt que de la beauté stéréotypée que refuse Balzac. Beautés à peindre, selon l'usage bien connu des références picturales qui émaillent *La Comédie humaine*, en une palette de couleurs capitale pour l'auteur. Que le beau ne soit pas nécessairement associé au bien, *La Peau de chagrin* le manifeste de

façon éclatante ; que Balzac ait du goût pour la « beauté des mélanges », la figure de l'androgynisme l'atteste. Les « macédoines du laid » font apparaître un point essentiel de l'esthétique balzacienne, qui n'est peut-être pas assez souligné par Régine Borderie, l'importance des contrastes (dont elle analyse très finement le rôle dans le portrait d'Esther et des recors, p. 134) et l'invitation à la compassion (sa lecture de Mme Grandet me semble particulièrement juste).

Ce corps est aussi, et avant tout peut-être, un « corps à histoires » qui raconte autant qu'il donne à voir et à imaginer. J'ai apprécié ces points de convergence entre les analyses de R. Borderie et mes propres lectures ! En amont et en aval du temps du portrait, le passé et le futur du personnage se laissent deviner dans un « corps transparent » ou se cachent dans un « corps opaque ». Les prévisions physiognomoniques, qui accompagnent le portrait de Michu à l'orée d'*Une ténébreuse affaire*, se réalisent de façon détournée dans une violence expiatoire dont il est victime. *L'Enfant maudit* se détache du schéma prévisible du conte pour laisser triompher l'ogre paternel qui broie définitivement le faible fils.

« Un corps pour qui ? », se demande la dernière partie de l'ouvrage. Pour un type, représentatif d'un groupe, tel Théodose de la Peyrade, incarnation du méridional, et pour un individu, singulier et unique. Aussi le personnage balzacien est-il soumis à la double postulation de l'inné et de l'acquis, du déterminisme et du hasard, qui se conjuguent dans le portrait instantané d'une figure saisie à un moment de son existence et dans le portrait synthétique qui rassemble passé et futur du sujet. Dans une époque de « macédoines sociales », souligne la conclusion, le détail physiognomonique rend compte de ces mélanges et traduit la crise identitaire que traversent Balzac et certains hommes de sa génération.

Une annexe propose des perspectives complémentaires sur la rhétorique du portrait, suivies d'une bibliographie sélective et d'un utile index des titres d'œuvres balzaciennes citées.

C'est un ouvrage pertinent que nous propose Régine Borderie, dont les formules heureuses scandent les fins de chapitres



et dont les thèses sont illustrées par des extraits de textes bien choisis. On ne déplore que de rares coquilles<sup>6</sup>.

Deux remarques toutefois, pour ouvrir des perspectives qui ne sont ici qu'esquissées. D'abord, Régine Borderie ne signale qu'aux toutes dernières pages (p. 206) que la vision de Balzac s'est assombrie avec le temps, et elle traite des portraits balzacien sans tenir compte de leur conception dans la création balzacienne. Or, la fameuse raillerie qui marque *La Peau de chagrin* n'est pas à mettre sur le même plan, me semble-t-il, que la satire très noire qui affecte *Les Parents pauvres*. L'évolution de la technique du portrait n'est pas étudiée, comme si LE portrait balzacien, qui est d'ailleurs, selon Régine Borderie, plus une métoposcopia qu'un « portrait de corps », existait *en soi*, sans transformations, modifications ou traits reparaissants. En effet, et c'est mon second regret, Régine Borderie n'évoque qu'incidemment (p. 147) l'intérêt des « portraits à reprises » chez Balzac, à propos des portraits de Véronique Graslin. Or, ce qui fait l'originalité des grands portraits balzacien<sup>7</sup>, par rapport à tant d'autres portraits détaillés de la même période, c'est qu'ils se déploient en clichés successifs, dans tout le roman qu'ils occupent, voire, quand le personnage reparaît, dans tout l'espace de *La Comédie humaine*. Comment traiter alors ce type de portrait, qui nécessite assurément une mention spéciale et fait éclater le cadre habituel du portrait romanesque ? Proust avait songé à cette spécificité, et Maurice Bardèche, dans son *Balzac romancier*, s'interrogeait sur la représentation d'un personnage construit tout autant dans les blancs qui séparent deux récits que dans l'abondance des détails. C'est cette particularité qui fait de Balzac un « peintre de corps » bien singulier dans ses reprises, un portraitiste qui privilégie les esquisses du même modèle, toujours changeant au gré des âges de la vie ou des angles de vue, au détriment du portrait en pied d'un être immuable qui poserait pour l'éternité.

6. Par exemple : « Minoret-Livrault » (p. 132) ; les formes « apolliniennes » de Lucien (au lieu de « apolloniennes », p. 108), plus nietzschéennes que balzacien<sup>es</sup> ; « l'aristocratie » pour « l'aristocrate » (notes 29, p. 28, et 26, p. 66) ; « Tahsin » pour « Tashin » dans la bibliographie (p. 227)...

7. Les portraits qui affectent les protagonistes des romans et bon nombre de personnages reparaissants de premier plan.

Cela dit, Régine Borderie nous invite à une visite commentée, toujours juste et précise, de cette galerie de portraits qu'est *La Comédie humaine*, dans ce parcours critique qui sait choisir, comme tout bon guide, des figures lumineuses sur fonds de toiles obscures.

Mireille LABOURET

DÉRUELLE (Aude), *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Balzac », 2004, 242 p.

S'inscrivant dans la lignée des travaux qui, depuis quelques décennies, cherchent à approfondir la dimension poétique de l'œuvre balzacienne, cet ouvrage s'attache à explorer l'usage que fait Balzac, dans *La Comédie humaine*, d'un procédé longtemps décrié par la rhétorique classique et utilisé pour ses effets subversifs par les auteurs d'anti-romans, la digression. Généralement absente des traités de rhétorique qui la considèrent comme une atteinte à la clarté, à l'ordre et à la brièveté du discours, en tant qu'elle constitue une dérive, source d'obscurité, de désordre et de longueur (du latin *digredi* signifiant « quitter le chemin »), qui vient troubler la linéarité du récit conçu métaphoriquement comme une chaîne ou un fil, la digression devient en effet sous la plume des auteurs d'anti-romans (Scarron, Furetière, Diderot, Sterne, Fielding, Nodier pour ne citer que les principaux) une arme leur servant à dénoncer, sur le mode parodique, l'idée classique, héritée d'Aristote, du récit comme structure totalisante, unifiée et logiquement construite. L'argument soutenu par Aude Déruelle consiste à placer la digression au centre même de l'esthétique balzacienne du roman désigné « comme un genre à prendre au sérieux » (p. 36). Balzac inaugurerait ainsi un nouveau digressionisme, étranger aux apories issues du conflit entre rhéteurs classiques et auteurs parodiques, et dont les effets salutaires viendraient étayer la construction du vraisemblable au niveau de l'intrigue et offrir un réceptacle à l'enchâssement du discours savant en marge de la diégèse.

S'interrogeant sur la fonctionnalité digressive telle qu'elle se manifeste dans le roman balzacien, l'auteur note que celle-ci dépend en grande partie de la place que la digression occupe dans l'économie du texte, et propose une taxinomie des débuts de récit où la pratique digressive tend à se fixer, en particulier des débuts introductifs ou de type mixte, ces derniers faisant suivre un démarrage narratif, où s'affichent des marques spatio-temporelles, par un développement descriptif dont le caractère parenthétique est signalé au moyen d'une cheville métadiscursive. De tels incipits sont susceptibles de recevoir diverses fonctions : légitimante pour autant qu'ils indiquent le passage du hors-texte référentiel au régime romanesque, énonciative en tant qu'ils posent la voix romanesque, diégétique en ce qu'ils annoncent et préparent l'intrigue et le drame, explicative en laissant libre cours au discours doxologique. L'intérêt de l'analyse réside dans la comparaison critique des différents schémas liminaires dont *La Comédie humaine* offre un vaste panorama généralement insoupçonné.

Que le roman balzacien se présente comme un discours cognitif est une évidence depuis longtemps reconnue sur laquelle Aude Déruelle ne revient pas sauf pour scruter de plus près le lieu par excellence de l'insertion du savoir, la séquence digressive qui, offrant cette particularité d'être dans l'œuvre tout en restant à l'écart de la trame narrative, permet au discours savant d'être identifié comme tel sans être altéré par le processus fictionnel, mais comporte en revanche le risque de trancher trop nettement sur celui-ci. Soigneusement distinguée d'autres procédés de l'écart, tels l'épisode, la maxime, le collage, la parenthèse et la note, la digression savante donne lieu, selon les principes de poétique propres à la nature de l'enquête, à une typologie qui s'attache à différencier digressions scientifiques, doxologiques et idéologiques. La question n'est pas tant de tester la valeur de vérité du discours prétendument scientifique de Balzac dont on sait à quel point il peut être parfois irritant, et que la critique n'a pas manqué de stigmatiser à bien des reprises, que d'interroger les formes de sa présence et de sa programmation textuelle, tout en mettant en évidence la portée pédagogique de l'exer-

cice destiné à promouvoir le roman dans le registre du sérieux. Si le savoir s'inscrit lourdement dans *La Comédie humaine* par l'intrusion d'un narrateur *gnarus* faisant la leçon au lecteur, ce scénario ne constitue pas le seul modèle possible de réalisation cognitive, même en régime réaliste où le savoir demeure susceptible de transiter par d'autres voies (celles de la description pour Flaubert) ou d'autres voix (celles des personnages pour Zola), mais constitue néanmoins un lieu de prise de parole où la marque du narrateur est de posséder non pas tant le savoir que la capacité à l'énoncer.

Cette esthétique du roman sérieux n'est pas cependant indemne d'emplois digressifs parodiques et ludiques, si rares soient-ils dans *La Comédie humaine*. Ce que l'auteur de *Balzac et la digression* se propose plutôt de souligner, ce sont toutes les dérives, les déraillements et autres formes d'emballlement qui viennent s'emparer occasionnellement du discours savant et menacer ainsi le projet balzacien dans sa dimension valorisante du roman, et qui constituent en marge du fil narratif une chaîne parenthétique où les digressions s'emboîtent ou s'enchaînent de manière intempestive et incontrôlée. Balzac, comme on sait, met en place un ensemble de stratégies destinées à justifier l'emploi de ses fréquentes digressions, et plus particulièrement la nécessité de leur longueur. Aude Déruelle le montre bien mais ainsi faisant accentue peut-être un peu trop le caractère agonique de la relation qu'entretient le discours digressif (jugé *illisible*) avec la trame narrative (qui serait seule *lisible*), en particulier en tant que celle-ci est perçue par le lecteur. Certes, il y aura toujours des lecteurs pressés que les intrusions du narrateur agaceront au point de les sauter, mais il faut aussi reconnaître que l'esthétique balzacienne du roman inclut une didactique, que l'ambition de Balzac est non seulement de réinventer le genre mais aussi de former, voire de produire, son lecteur, et qu'une telle entreprise implique nécessairement un rapport hypotaxique entre la chaîne narrative et le protocole discursif qui doit la rendre lisible.

Solidement documenté et fortement ancré dans une réflexion qui relève de la poétique, ce travail représente une contribution importante à la connaissance de l'esthétique bal-

zacienne et constitue un précieux instrument critique pour l'étude d'un procédé qui, pour être cher à Balzac, n'en demeure pas moins problématique et ambigu, la digression.

Roland LE HUENEN

## Théâtre

BRUDO (Annie), *Le Langage en représentation. Essai sur le théâtre de Balzac*, Schena editore/ Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Les études sur le théâtre de Balzac ne sont pas très nombreuses. On ne dispose guère non plus d'édition de format poche qui ménagerait au grand public un accès facile aux textes. Ces pièces illustrent pourtant très honorablement le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle et présentent un vif intérêt, non seulement pour les spécialistes mais pour le public. *Le Faiseur*, seul, reste en effet présent dans les répertoires mais il est joué de temps en temps avec succès. Il est représenté souvent à cause de l'actualité « critique » de son thème central, les activités d'un spéculateur de la Bourse ; son succès tient pourtant à d'autres qualités proprement dramaturgiques et nettement moins directement visibles. Balzac n'est pas un faiseur et ses qualités d'auteur dramatique devraient inciter des metteurs en scène à monter quelques autres textes comme *La Marâtre*, *Les Ressources de Quinola* ou *Vautrin*. C'est la raison pour laquelle on sait gré à Madame Annie Brudo de nous avoir donné une étude du théâtre de Balzac extrêmement fouillée et scrupuleuse. Ce livre intéressera tous ceux qui prépareraient un cours sur l'une des pièces de Balzac. L'auteur a voulu aborder ce théâtre, non par l'histoire ou la genèse, présente dans l'édition classique de René Guise, mais par une description attentive des ressorts et des procédés dramaturgiques mis en œuvre : par l'écriture dramaturgique. Pour cela, faisant flèche de tout bois, elle s'est inspirée des études générales courantes de Jacques Schérer, de Pierre Larthomas, d'Annie Ubersfeld ou de Michael Issacharoff.

Ce sont d'abord les situations qui sont étudiées : la situation initiale, identifiée à l'exposition, la situation « dramatique », autrement dit le nœud et les péripéties, la situation d'énonciation, c'est-à-dire le « placement » des locuteurs dans le temps et l'espace, et enfin la situation finale, autrement dit le dénouement. L'approche reste donc très classique en dépit de certaines références critiques récentes mais hétérogènes. Respectant la dimension originale de chacune des pièces, l'auteur les analyse précisément et successivement en fonction de chacune de ses entrées formelles. Cet examen fait apparaître toutes les réussites de détail de l'art balzacien qui utilise « avec aisance » les procédés classiques de l'écriture du théâtre. Quelques imperfections expliquent cependant des réussites inégales dans l'œuvre dramatique balzacien. Si *Le Faiseur* apparaît comme une sorte de chef-d'œuvre, *Vautrin* ou *Les ressources de Quinola* sont à l'évidence des pièces dont la facture est plus incertaine, leur intrigue étant trop complexe, voire embrouillée. On trouve la même description scrupuleuse des différents aspects du langage dramatique : monologue, dialogue, tirades, rythme, apartés, didascalies sont envisagés successivement et l'efficacité de cette écriture est mise en évidence. Mais les situations ne sont pas vraiment référées à la « fable » ou articulées avec elle, et des notions formelles comme celles de rythmes ou de tonalité restent floues.

Malgré toutes les qualités de ce travail, le lecteur reste cependant sur sa faim. C'est qu'en effet l'analyse, fût-elle précise et scrupuleuse, ne débouche pas sur l'élaboration d'une interprétation. Sans doute, au fil des remarques, des interprétations partielles sont-elles formulées, mais elles ne sont guère mises en relation les unes avec les autres. S'il est sans doute important de faire apparaître à propos de *La Marâtre*, que « l'action de la pièce [...] progresse avec un rythme soutenu » et que « l'intrigue, rigoureusement agencée, ne connaît pas de relâchement », et d'expliquer ainsi l'incontestable réussite de cette pièce, on s'attendrait à une analyse plus profonde, qui mettrait en relation, par exemple, les archétypes mythologiques de la rivalité entre marâtre et belle-fille, père, mère et fille, et les contraintes de l'histoire, la succession des générations historiques : la génération de la Révolution et de

l'Empire, affrontée à celle de la Restauration en un conflit dont les enfants seront les victimes. Les analyses séparées d'un drame ouvertement historique, comme *Les Ressources de Quinola* et d'un drame bourgeois (« drame intime ») comme *La Marâtre*, ne permettent pas de comprendre dans leur complexité (voir p. 91) les rapports entre le drame balzacien et l'histoire.

C'est au fond cette question, celle du genre, qui manque à ce livre. Sans doute, au détour d'une note, l'arrestation de Vautrin dans le drame est-elle rapprochée de celle du *Père Goriot* : « on ne peut s'empêcher de constater que cette dernière est beaucoup plus spectaculaire, tandis que, dans la pièce, l'arrogance du forçat se manifeste dans des teintes plus estompées » (p. 124). Mais la confrontation du drame et du roman n'est pas menée. C'est que le théâtre a des contraintes particulières, qui le font souvent paraître timide. On aurait pu raisonner aussi sur les relations édulcorées du Vautrin de théâtre avec son protégé Raoul de Frescas. Rapprocher la « paternité » du Vautrin du drame avec celle du père Goriot permet de négliger le Vautrin des romans et revient à oublier les contraintes et les possibilités des deux genres. Et, de même, les différences entre la comédie et le drame ne sont-elles guère analysées. L'auteur repère les ressemblances entre le dialogue chez Balzac et celui de Beaumarchais, mais n'en tire pas la lecture que cette proximité pourrait suggérer. En quelques lignes, l'article de Pierre Laforgue sur *Le Faiseur*, opportunément cité par Annie Brudo, en dit bien plus long sur les possibilités spécifiques du théâtre, qui font du *Faiseur* une sorte d'accomplissement balzacien inattendu. Le travail de la métaphore qui déplace et oriente le sens n'est pas vraiment lisible dans cette étude. La réduction de la forme à des composantes ou à des procédés conduit l'auteur du livre à l'oubli du sens qui s'inscrit dans le genre lui-même, à l'oubli de la composante sociale de la signification générique. Les rapprochements avec le drame romantique n'ont ici en effet que le statut de marques de lecture. On le déplorera d'autant plus que nombre de remarques fines viennent esquisser les directions de lecture qui permettraient un travail d'interprétation

plus riche que celui auquel s'est délibérément arrêté l'auteur de cet essai.

Pierre FRANTZ

### Perspectives

MÉRA (Brigitte), *Balzac et la figure mythique dans les « Études philosophiques »*, Paris, L'Harmattan, « Critique littéraire », 2004, 344 p. – Bibliographie, Table des matières.

Tout se passe comme si une fissure épistémologique, liée probablement à des mutations de l'état social, tendait à se dessiner à travers les protocoles de lecture : un nombre croissant d'ouvrages dédiés à Balzac relèguent délibérément à l'arrière-plan l'histoire et la politique, auxquelles la critique balzacienne attache tant d'importance, pour envisager l'œuvre dans les perspectives les plus variées. Le lecteur a donc liberté de choisir et d'énoncer ses principes, sous réserve d'en déduire de façon cohérente les implications ; et l'on suivra avec grand intérêt l'entreprise de Brigitte Méra, qui propose une vue d'ensemble, inclusive d'un commentaire particularisé, de tous les textes ou presque (sauf erreur, *Le Réquisitionnaire* manque à l'appel), que Balzac, entre les *Études de mœurs* à la base et les *Études analytiques* au sommet de l'édifice, a réunis dans la section de *La Comédie humaine* intitulée *Études philosophiques*. Une telle amputation ne comporte-t-elle pas le risque de perturber l'horizon de la vaste construction balzacienne, de cette « cathédrale », où chaque pièce, et à plus forte raison chaque section tient son rôle ? L'auteur pallie l'objection en multipliant les allusions aux autres composantes de l'œuvre, ce qui la fait apparaître tout entière « philosophique » : « [...] la sacralisation affleure continûment dans la trame du quotidien des *Études de mœurs* [...] » (331) ; car, ainsi que l'énonce l'*Avant-propos*, les masses « veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images »<sup>8</sup>.

8. Balzac, *Avant-propos* de *La Comédie humaine*, *Pl.*, t. I, p. 10 ; « Biographie Michaud », *Pl.*, *OD*, t. II, p. 1230.



Une brève mais dense Introduction annonce en effet sans ambiguïté l'orientation générale de l'ouvrage : l'auteur situe sa vision de *La Comédie humaine*, et centre sa réflexion, sur le plan anhistorique du mythe, privilégiant la notion religieuse de « sacré », « expérience essentielle », dont, dès lors qu'est établi le lien entre mythe et religion (p. 8), elle n'éprouve pas le besoin de préciser les nuances : elles le seront au long du texte (sur la *négativité* du sacré, voir p. 56, 146 ou 175...). Quant au terme ambigu de *mythe*, il est employé dans l'acception anthropologique... et surtout balzacienne que lui confère l'article donné par l'écrivain à la Biographie Michaud (cité p. 7 ; voir aussi p. 298 et suiv.). Trois notions capitales permettent de tisser le lien ; elles sont désignées et hiérarchisées suivant trois classes de figures tenues pour « archétypales », entre lesquelles sont répartis les personnages des *Études philosophiques* : le « sorcier », le « sacrificateur » et le « passeur » (le nombre trois a toujours sa place quand il est question de philosophie balzacienne...). Ce mode de classement, qui doit tirer sa justification de ses applications mêmes, fonde des rapprochements ou des identifications avec les grandes mythologies, et rend l'appréhension des lignes de force de l'ouvrage d'autant plus aisée que le plan qui en découle est clair et logique. Le livre est divisé en trois parties, correspondant à chacune des trois figures ; celles-ci se caractérisent en premier lieu par le type de relation qu'elles entretiennent avec le sacré, ou le religieux, termes, semble-t-il, quasi synonymes : le « sorcier », un chercheur égaré d'absolu, prétend refuser son incomplétude, et il s'efforce de *rivaliser* avec Dieu ; s'abandonnant à la démesure, à l'*ubris*, son action conduit inévitablement vers l'échec : pour lui, le sacré est « confrontation avec la mort ». Le « sacrificateur » tente de *s'unir* à la divinité, par le moyen du *sacrifice*, que l'auteur présente, avant Mauss cité en note, comme « une médiation entre la sphère supérieure et la sphère de l'humain » (125-126) : toutefois, le « sacrificateur » (souvent une femme qui *se sacrifie*, Gilette, ou Joséphine Claës) ne s'assurant pour but, sublime, que de « dépasser l'humain » (329), ne parvient pas à l'atteindre, et se voit confronté non avec la mort, mais avec la violence, avec le *martyre*, volontaire ou non, et bien souvent *ignoré*, adjectif emprunté à un titre de Balzac.

Quant au « passeur », authentique médiateur, seul à pouvoir mettre en communication les territoires de l'absolu et du relatif dans lequel transite la vie humaine, il s'incarne dans la personne et le personnage du Prophète, du « Spécialiste », Moïse, Orphée, le Christ (aux yeux d'un croyant, le Fils de l'Homme peut-il leur être assimilé ?), en de rares personnages privilégiés, tel Étienne d'Hérouville, « l'enfant maudit », ou dans l'artiste de génie tel que Dante... ou Balzac ? Un Frenhofer, artiste démiurge et suicidaire, que son « adoration immodérée pour l'idéal » (p. 105) mène à sa perte, n'est qu'un « sorcier », fort éloigné du statut de « passeur ».

On se demandera sans doute comment, même en s'arrêtant aux seules mais opulentes *Études philosophiques*, il est possible de faire entrer dans le périmètre fixé, circonscrit... ou figé de cette classification triple la foule des personnages mis en scène. Sur ce point, le travail de Brigitte Méra, s'il ne convaincra pas nécessairement tous ses lecteurs, ne soulèvera chez eux aucune déception, tant il abonde en observations neuves et pénétrantes, qui débouchent, suivant la perspective choisie, sur des *interprétations* souvent impressionnantes des romans ou nouvelles « philosophiques » successivement recensés : on n'oubliera pas l'image du « Satan moderne » Henri de Marsay, la statue de granit et de remords de Cambremer, opposée à des effigies du repentir chrétien, ou l'exégèse, très *engagée* certes, minimisant l'après-coup, de *Jésus-Christ en Flandre...* Et cela sans se cantonner dans des discussions d'idées : l'auteur ne perd jamais de vue la formule clé balzacienne de *La Comédie humaine* autant que du mythe, « l'idée dans l'image » : ce n'est pas simplement dans *La Peau de chagrin* que *tout est mythe et figure*<sup>9</sup>, intimement associés ; d'où les belles analyses de structures narratives (*Un drame au bord de la mer*, p. 160), ou de couleurs – le bleu dans *Melmoth réconcilié* (p. 92), « l'essence du rouge » dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (p. 113), le blanc dans *Séraphita* (p. 301). Ces interprétations, précieuses, révélant souvent des *facettes* insoupçonnées du texte, occupent une part essentielle de l'ouvrage, comme en font foi les sous-titres de la table des

9. « Et, comme le disait M. Ballanche, tout y est mythe et figure » (*Corr.*, t. I, p. 567).

matières. Inconvénient peut-être : chacun des chapitres se réfère à l'un des textes de la section étudiée, mais utilisés en fonction des impératifs de la démonstration, et non des classements adoptés par Balzac : *Louis Lambert*, par exemple, est séparé contradictoirement (voir p. 256) des deux autres titres du *Livre mystique*, parce que le personnage éponyme ne s'inscrit pas dans la classe des « passeurs », avec Dante, Sigier ou Séraphîta, mais dans celle des « sacrificateurs ». La véritable question que pose l'ouvrage a donc trait à la convenance des interprétations avec la taxinomie proposée, et avec les textes : car si les interprétations sont libres, elles ne sont pas arbitraires. Celles qu'expose l'auteur n'encourent pas cette dernière inculpation ; néanmoins, elles ne sont pas à l'abri d'éventuelles critiques ; comme il est exclu d'en reprendre chaque fois les éléments, on se contentera d'en suggérer un aperçu, et le cas échéant d'en tracer des limites, la plus marquante étant la mise à l'écart de la dimension historique. Certaines découlent paradoxalement de l'une des qualités majeures de l'ouvrage, l'élan d'enthousiasme qui l'anime, mais l'entraîne parfois à négliger des aspects – qui sait ? – importants des textes, voire à les « solliciter » un peu afin de mieux assurer, c'est le lot de tout lecteur, sa propre thèse. À titre d'exemple, les pages relatives à l'immortalité de l'âme ou du corps, suscitées par l'examen du *Secret des Ruggieri* (p. 97 et suiv.) appelleraient une longue discussion, impraticable ici : il est plus d'un chemin pour rejoindre l'infini, comme il y a, restons dans le ton, plus d'une demeure dans la maison du Père. On s'interrogera également sur le terme d'*androgynie* appliqué à Séraphîta, laquelle n'est pas « androgynie », pas plus qu'elle n'est hermaphrodite : Balzac n'écrit pas ce mot quand il parle de l'Ange, ce que remarque Brigitte Méra (p.307), car l'Ange n'est ni homme, ni femme, ni l'un et l'autre, mais *créature*, et il arrive qu'il *apparaisse l'un ou l'autre* à Wilfrid et Minna : il faudrait scruter très attentivement le passage pour démêler dans la mesure du possible les fils de la combinaison complexe élaborée par Balzac, adaptant Swedenborg à travers Daillant de la Touche ; ce qu'on répéterait volontiers à propos de la Parole dans *Louis Lambert* (p. 213 et suiv.), ou sur d'autres points – l'absence de la notion d'*humour*, l'occasion de la cerner étant offerte par le person-

nage du cuisinier Giardini dans *Gambara*. Enfin, le commentateur d'ailleurs excellent d'*Adieu* avance que le « sorcier » Philippe de Sacy « a fait indûment un objet sacré », en somme une idole, de Stéphanie, à qui il sacrifie tout ; et en effet, l'amour humain est un des obstacles susceptibles de détourner l'homme de sa vraie vocation, l'infini selon Louis Lambert. Mais soutiendra-t-on (p. 47) que la « formidable exaltation du moi » chez le personnage « rejoint en toute logique » l'appréciation de Félix Davin selon laquelle « *Adieu* est une des plus justes et des plus fermes déductions du thème inscrit dans *La Peau de chagrin* » ? Le « thème » inscrit *sur*, et non *dans*, *La Peau de chagrin*, ne concerne-t-il pas plutôt – autre hypothèse – l'incompatibilité du vouloir, du désir qui épuise l'énergie vitale, avec la durée de la vie ? Stéphanie, qui à l'état sauvage vit sans rien désirer, meurt quand la volonté de vivre rentre brusquement en elle...

On ne poursuivra pas plus avant cet examen vétilleux, faute de place certes, mais surtout parce qu'il serait regrettable d'en trop accorder à des réserves ou des divergences (ou à des oublis, ou fautes vénielles ou amusantes – qui, compromettant l'équilibre de ce compte rendu d'un ouvrage tout à fait remarquable, en donneraient alors une image faussée. Car les interprétations de Brigitte Méra s'appuient sans excès d'artifice – sauf peut-être pour *L'Enfant maudit* ? – sur des indications précises et pertinentes, sur la connaissance intime des textes ou du texte balzacien, et sur une large culture, convoquant à bon escient les grands noms de l'art, de la philosophie et de l'anthropologie classiques occidentales (mais pas ou peu d'historiens...), Platon, Plotin, Kant, Hegel, Ballanche, de Maistre, ou Mauss, Eliade, Heidegger, Jankélévitch, René Girard et cent autres, dont les modernes critiques Umberto Eco, Gilbert Durand, Jean Starobinski, etc. Aussi, une fois acceptés, du moins par provision, les principes posés au départ, on admirera la dialectique non seulement serrée, mais passionnée, lyrique, avec laquelle l'auteur conduit une étude dont le dessein affiché est donc de faire ressortir, en évitant, après Balzac, un vocabulaire par trop technique, la dimension religieuse et métaphysique de cette section de *La Comédie humaine*, et, par là, de l'œuvre entière, où, comme l'écrit très justement l'auteur, « l'esthétique dans

une certaine mesure contamine l'éthique » (p. 155), de même, ajoutons-le, qu'elle « contamine » la philosophie, la science, l'histoire, la politique – et réciproquement –, créant ainsi la superbe unité de l'œuvre, que, sur son terrain, le livre de Brigitte Méra vise avec succès à mettre en lumière.

Max ANDRÉOLI

CULLMANN (Emmanuelle), José-Luis DÍAZ et Boris LYON-CAEN (dir.), *Balzac et la crise des identités*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Balzac », 2005, 196 p.

Ce sixième volume de la collection « Balzac », dirigée chez Christian Pirot par Nicole Mozet, est un nouveau témoignage de la vitalité des études balzaciennes. Il rassemble les interventions faites dans le cadre d'un séminaire qui s'est tenu pendant deux ans à l'université de Paris-VII, sous le titre « Balzac et la (re) construction (sociale et discursive) des identités ». Cette réflexion collective participe, sur un point majeur, d'une entreprise – déjà longue, mais que l'on voit toujours nécessaire – de renouvellement des perspectives sur l'auteur de *La Comédie humaine*.

Un projet comme celui qu'affiche le titre de l'ouvrage ne va pas, de fait, sans bousculer une *doxa* que l'on aurait tort de ne plus croire vivace : le « nomenclateur », l'« enregistreur »<sup>10</sup>, le romancier des inventaires et des types, des classifications et des systèmes, des compositions et des tableaux, serait le topographe d'un monde qui pourrait encore se donner pour stable, et que pourrait embrasser une pensée à qui la notion moderne de relativité serait encore étrangère. C'est un Balzac de la crise que fait au contraire apparaître ce recueil. L'article introductif de José-Luis Diaz (« “De quel moi parlez-vous ?” Quelques réflexions sur la crise des identités chez Balzac ») cadre le propos avec un grand souci de rigueur méthodologique : il ne s'agit nullement de renverser purement et simplement la *doxa* pour faire surgir de ce jeu rhétorique des « vérités » contestables – l'on doit se garder du piège du modernisme ; le piège

10. « Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 11.

de la déconstruction systématique et du relativisme post-moderne est à éviter tout autant : ce « Balzac en crise » pourrait être, trop facilement, une construction de notre époque elle-même critique. L'analyse part ainsi d'une contextualisation précise de l'œuvre balzacienne : la société de ce premier XIX<sup>e</sup> siècle est bien une société en crise – on reconnaît d'ailleurs là un mot balzacien –, crise qui est, entre autres, dans ce monde atteint par la « dédifférenciation », celle des identités. L'idéologie de Balzac, de même que la dynamique du roman balzacien, sont fondées sur la prise en compte de cette instabilité des identités, sociales ou personnelles, sur fond de mutations engendrées par les révolutions. C'est sur une « pensée du roman » (p. 11) qu'il s'agit ainsi de se pencher, dans la continuité d'un questionnement entrepris en 2000, lors d'un colloque de Cerisy-la-Salle<sup>11</sup>.

Les contributions s'ordonnent ensuite selon deux axes. Une première partie (« Problématiques », p. 23-107) rassemble des approches « transversales ». Abordant pour commencer la question, attendue, du personnage balzacien, Jacques-David Ébguy met l'accent sur la nouveauté des modes de construction et de présentation des figures chez Balzac, et propose une typologie qui articule cette entreprise de reconfiguration des identités aux recompositions qui s'opèrent dans le champ social. S'écartant de l'approche canonique du personnage par le type, Isabelle Michelot en propose une appréhension à partir des notions théâtrales de rôle et d'emploi, et entend retracer un processus génétique dont la mise au jour révélerait un véritable « code d'invention » ; perspective intéressante, même si l'hypothèse est exploitée de manière par trop systématique, et que l'on hésite à suivre l'analyse dans toutes ses implications. Christèle Couleau présente une étude synthétique de ce qu'elle appelle les « personnages génériques », ces anonymes qui, au fil de l'investigation (typologie, place dans l'économie narrative, rôle dans le discours d'autorité du roman), révèlent leur importance de premier plan dans le

11. José-Luis Diaz et Isabelle Tournier (dir.) : *Penser avec Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Balzac », 2003, 350 p. (voir le compte rendu de cet ouvrage dans l'AB 2004, p. 448-454.)

système narratif balzacien ; on voit, pour finir, comment cette figure sans visage devient le lieu, médiateur, où peuvent se rejoindre l'auteur et le lecteur. Patricia Baudoin se penche sur « l'éclatement des identités politiques » de Balzac lui-même, à travers les articles que lui consacre la presse à sa mort. L'étude fait apparaître les différentes formes d'annexion ou de récupération politiques dont l'écrivain et son œuvre sont l'objet ; elle montre, de même, comment les identités contradictoires qui se forgent alors, et se transmettront à la postérité, sont, par-delà les enjeux idéologiques immédiats, un effet des ambiguïtés irréductibles de l'œuvre. Cette partie se clôt sur un article de Boris Lyon-Caen, qui, dans une perspective à nouveau synthétique, interroge le processus d'identification chez Balzac, insistant notamment sur la manière dont le principe de typisation, principe essentiel du discours identitaire dans *La Comédie humaine*, se trouve déconstruit par un ensemble de stratégies qui concourent à l'invention d'un « régime d'identification immanent à la fable » (p. 97), à l'élaboration d'une « poétique de la singularité ». L'analyse débouche sur l'appréhension du modèle de communauté particulier configuré, dans *La Comédie humaine*, par la représentation des identités.

La seconde partie examine des « Figures » (p. 109-196). Quatre d'entre elles appartiennent également à la littérature « panoramique » : dans chacun des cas, l'examen de leur mise en roman révèle un « travail » sur le type. Cécile Stawinski montre ainsi comment Balzac fait évoluer celui du *portier*, devenu personnage : son identité, forgée autour d'un lieu-limite (le seuil), lui permet de devenir un véritable rouage de l'intrigue, en ce qu'il a le pouvoir d'assurer des passages. Le *journaliste*, déprécié par les discours du temps, constitue une « figure dégradée d'écrivain » : à ce titre, comme le souligne Marie-Ève Thérénty, il a à voir avec l'auteur même de *La Comédie humaine* ; sa représentation romanesque, complexe, l'empêche de se constituer en type ; elle permet à Balzac de résoudre, par divers jeux formels et énonciatifs, une contradiction qui est sienne, et de concilier sa propre pratique, constante, du journalisme avec son désaveu des « marchands de phrases ». Véronique Bui observe, de même, la manière

dont le roman déconstruit la figure de la *femme de province*, construite par la physiologie<sup>12</sup>, et procède à sa constante réinvention ; par ailleurs, c'est l'identité du « grand homme de province » qui s'élabore dans le dialogue avec la figure stéréotypée de la monographie ; et, pour finir, celle du créateur même des *Scènes de la vie de province*, dans la mesure où l'objet à décrire par la physiologie pose sans cesse la question même de son auteur. Le travail qui s'opère sur la figure du *débiteur* dans le glissement générique de la physiologie au roman permet de construire une identité sociale, que l'étude d'Alexandre Péraud fait apparaître comme héritière d'un *ethos* nobiliaire : en se le réappropriant, la jeunesse bourgeoise de 1830 le détache de ses origines et l'investit d'une valeur critique à l'égard de la société capitaliste, dont il attaque les fondements éthiques et psychologiques. Plus qu'un type, le débiteur est alors un « symptôme » (p. 164). Parmi les figures qui ne sont plus issues des tableaux de mœurs et des physiologies de l'époque vient se profiler, d'abord, celle du *criminel*. La contribution de Christine Marcandier suit le processus de déconstruction (par rapport à des modèles ou stéréotypes existants), puis de reconstruction dont elle fait l'objet, des œuvres de jeunesse aux derniers récits de *La Comédie humaine* ; l'identité que l'on voit s'élaborer dans ce parcours, et se décliner sous de multiples formes, est celle d'un personnage essentiel qui joue, dans l'œuvre balzacienne, un rôle unificateur et structurant, tout en participant à sa polyphonie. La figure de l'*inspiratrice*, évoquée par Dany Kopoev, prend chez Balzac des formes spécifiques et originales : à la « femme-ange », conforme à l'imaginaire du temps, mais dont l'œuvre, bientôt, se moque, succédera la « femme supérieure », inspirée autant qu'inspiratrice – mais figure problématique, impliquée dans des scénarios tragiques ou ridiculisée sous le nom de « Muse » ; discours misogyne ? La fin de l'article insiste au contraire sur la complexité des jeux de l'ironie et les multiples nuances de la représentation de la femme. L'identité qu'entreprend de cerner, pour finir, Claire Barel-Moisan est d'un autre ordre : c'est celle du *lecteur*,

12. En l'occurrence, l'article de Balzac dans *Les Français peints par eux-mêmes* (juin 1841).



entendu comme figure construite par le livre. Figure qui se constitue, globalement, à partir de deux modèles antagonistes : celui, bien identifié déjà, d'un lecteur sous tutelle, manipulé par un narrateur qui multiplie à cet effet les coups de force énonciatifs ; celui d'un lecteur plus autonome, dont l'activité se trouve sollicitée dans les moments d'effacement, ou de retrait, du narrateur. Leur coexistence, en enrichissant et diversifiant les modes de relation du roman avec son lecteur, fait l'originalité de l'œuvre de Balzac, tout en lui donnant une place stratégique dans l'évolution du genre romanesque.

Si les articles qui composent ce recueil se rattachent de manière plus ou moins ferme à sa problématique affichée, l'ensemble n'en est pas moins passionnant, et dominé par un grand nombre de contributions denses et d'une très grande qualité. Il place, de manière fort convaincante, la question de l'identité au cœur du roman balzacien : il devient clair que la diversité, la métamorphose, l'instabilité des identités en sont la matière même, et que l'on touche, avec la question de la représentation du mouvant, au « fondement d'un système romanesque » (p. 16) – de Balzac à Proust, la distance n'est, du coup, plus si grande, et il convenait, une fois de plus, de resituer l'auteur de *La Comédie humaine* dans ce qui se définit comme la modernité... Autre avancée, qu'on ne saurait tenir pour négligeable : l'ouvrage invite, bousculant des savoirs pétrifiés, à reconsidérer précisément, sous des angles multiples – sociologique, philosophique, idéologique, esthétique, sémiotique – les processus de construction de l'identité chez Balzac, renouvelant pour une bonne part l'approche du personnage, révisant largement celle du type... Décapant et stimulant, il offre un bel exemple encore de ce « renouveau du renouveau »<sup>13</sup> que connaît ces dernières années la critique balzacienne.

Chantal MASSOL

13. Constaté récemment, et ici même, par Joëlle Gleize (*AB* 2005, p. 432).

BELL (David), *Real Time. Accelerating Narrative from Balzac to Zola*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2004, 158 p.

Il faut conseiller la lecture de cet ouvrage aux ennemis de l'Amérique et du mode de vie américain (*American Way of Life*). David Bell leur apporte une nouvelle troublante, dérangeante même : non, le mal ne vient pas de là-bas ; nous, habitants de la « vieille Europe », sommes nous-mêmes responsables de ce qui nous arrive. Pire encore : les premiers théoriciens de l'« américanisation » (phénomène bien mal nommé, nous nous en rendons compte ici) furent les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, et ils étaient tous français.

David Bell a réussi en d'autres mots un véritable exploit : nous étions convaincus que l'idéal de rapidité et d'efficacité qui est au cœur de la vie moderne était une invention d'outre-atlantique ; nous apprenons ici qu'il n'en est rien. Le processus de l'accélération des transports et des échanges, processus dû au progrès industriel, prend ses origines sur le territoire européen. Et tout commence à peu près à l'époque où Balzac écrit *La Comédie humaine*. L'Amérique, en d'autres mots, et nous voulons entendre par là : l'Amérique de l'oncle Sam, à qui nous devons la devise *Time is money*, n'a rien inventé. Tout commence chez nous, et par notre faute.

Mon entrée en matière est un tantinet démagogique, je recommence donc. Quel est le véritable objet du livre de David Bell ? Ce n'est peut-être pas en tout premier lieu, comme le sous-titre de l'ouvrage l'indique, le phénomène de la vitesse, ou de l'accélération des transports et des communications en tant que problème technique et culturel. David Bell s'intéresse ici à ce que nous appelons de notre côté de l'Atlantique « les sciences de l'information et de la communication », et il essaie d'expliquer comment selon lui sont nées ces sciences :

« La "science" de la communication, science apparue plus ou moins au milieu du XX<sup>e</sup> siècle – si l'on veut la faire naître au moment où elle est devenue un enjeu théorique –, a été rendue possible et nécessaire à cause d'un immense développement technologique. Or celui-ci a augmenté de façon spectaculaire la rapidité des commu-

nications dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (train, télégraphe électrique, téléphone, radio, avion). »<sup>14</sup>

Autrement dit : le nom et le label *infocom* appartiennent au XX<sup>e</sup> siècle ; la chose existait déjà, et depuis longtemps. Et on voit donc tout le profit qu'un « littéraire », lecteur de Stendhal, Zola, Hugo, Balzac pourra tirer d'un tel constat. Sa tâche est d'aller voir du côté des représentations fictionnelles et romanesques de la modernité technologique. Quel est le traitement zolien, stendhalien, balzacien du train, du télégraphe, de la poste, d'autres machines à communiquer et à transporter ? Or, s'il fait bien son travail, notre littéraire ne manquera pas de s'apercevoir que le romancier est théoricien à sa manière, c'est-à-dire que l'*infocom* est aussi sa chose, même si, à l'époque qu'étudie David Bell, cette chose n'était pas encore baptisée.

Deux précisions supplémentaires sont ici nécessaires. Je dois d'abord signaler que pour David Bell, le romancier est théoricien non seulement par les histoires qu'il imagine, ou par les objets qu'il représente, mais aussi par la forme qu'il donne à son texte. La découverte de la vitesse, l'accélération des processus d'échange ont donc également à ses yeux des conséquences sur le plan stylistique. Force est d'admettre qu'une œuvre littéraire, si on accepte les prémisses de David Bell, « théorise » par son style, par sa forme. Stendhal, Zola, Dumas, Balzac n'auraient pas écrit de la manière qui leur est propre s'ils avaient vécu dans un univers plus lent, où la vitesse au sens technologique n'aurait pas encore été inventée.

Seconde précision : l'accélération des procédés de communication et de transport, accélération due au progrès technique, commence *grosso modo* dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais des signes avant-coureurs apparaissent bien avant ce moment, et c'est ce qui explique la présence de Balzac. L'auteur de *La Comédie humaine* est peut-être le premier au regard de David Bell à avoir compris dès le début du siècle dans quel sens ce siècle allait évoluer. Balzac est essentiellement ici un prophète de la modernité et il ne fait guère de doute que cette étiquette lui aurait plu (il est vrai, si on prend le Balzac des années trente ; plus tard, une sorte de nostalgie

14. Je traduis (p. 8).

s'installe et un refus de la modernité, mais que David Bell, vu la cible de son travail, n'a pas besoin de prendre en compte).

Deux chapitres de cet ouvrage sont consacrés à Balzac. Le premier intitulé *Wèbs : Genealogies, Roads, Streets* (« Toiles : généalogies, routes, rues ») est une analyse d'*Ursule Mirouët* où David Bell aperçoit des analogies intéressantes et révélatrices dans le contexte qui est le sien entre, d'une part, le réseau généalogique et familial mis en place par Balzac et, d'autre part, le système de relais et des coches. En somme : l'auteur de *Real Time* démontre que le réseau généalogique fonctionne chez Balzac de manière « technologique » et que la technologie en question est déjà « moderne » vu qu'elle appartient à ce que Paul Virilio, un des maîtres à penser de notre collègue de Duke, appelle la *dromosphère* (de *dromos* : « course » et de *sphère*). On voit très bien ici la sorte d'interaction entre forme et contenu qui intéresse David Bell et dont il a déjà été question plus haut : la forme romanesque est directement liée à un certain état du progrès technologique. David Bell se propose pour but de déduire d'un dispositif formel des conclusions sur le plan du sens.

Le deuxième chapitre où Balzac occupe le devant de la scène a pour titre : *Intersections : Relays, Stagecoaches, Walks* (« Intersections : relais, carrosses, promenades »). David Bell analyse ici *Un début dans la vie* où Balzac propose, comme il l'écrit lui-même dans l'incipit du roman, une étude « archéologique » des « différents modes de transports en usage dans les environs de Paris ». Son objet est donc la « voiture », ce qu'il appelle aussi significativement « le matériel social d'une époque ». Nous voyons ici encore comment l'étude d'un dispositif purement matériel et technique : l'état des « messageries » au début du XIX<sup>e</sup> siècle, permet des conclusions sur le plan symbolique et herméneutique.

L'analyse de David Bell est tributaire de Derrida et de la théorie de la communication « déconstructiviste » que propose *La Carte postale* (1980) :

« *Un début dans la vie* démontre de façon frappante qu'une fois jeté dans le réseau des transports, le message écrit est coupé de son auteur ; il s'ensuit une déstabilisation sur le plan des identités, une

interchangeabilité des individus et des signifiants qui en fin de compte peut mener aux pires conséquences » (p. 53).

Nous trouvons par ailleurs, toujours dans le même deuxième chapitre, une série de remarques consacrées aux *Chouans* et au *Père Goriot*. Celles-ci ont pour but de prolonger la réflexion techno-culturelle menée par David Bell et, aussi, de confirmer d'une autre manière encore l'étonnante modernité, la stupéfiante lucidité de la fiction balzacienne :

« Ce que j'ai essayé de montrer dans *Real Time* est que, si nous avons appris à vivre de manière de plus en plus rapide, l'histoire de notre apprentissage a commencé il y a deux siècles environ et constitue une étape décisive dans le processus de l'émergence de la modernité » (p. 141).

Je termine sur une note un peu personnelle mais c'est pour mieux exprimer la grande admiration que j'ai pour le travail de David Bell. J'avais moi-même, dans un passé déjà lointain, publié un petit ouvrage sur les représentations romanesques du téléphone dans la littérature du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Cet ouvrage est passé inaperçu ou presque ; je pense maintenant qu'il était venu trop tôt. On croyait encore dur comme fer à l'époque à l'incompatibilité de la culture et de la technique. Donner une dignité au téléphone, c'était comme commettre un sacrilège. Il fallait distinguer en régime littéraire entre objets « hauts » et « bas » et les objets techniques appartenaient, croyait-on, à la seconde catégorie. Les mentalités ont, heureusement, beaucoup changé depuis. Or si elles ont changé, cela est dû pour une bonne part au travail de David Bell qui, dans son livre *Circumstances* (1993) et, surtout, dans celui qu'il vient de publier aujourd'hui, a su démontrer, et cela mille fois mieux que je ne l'avais fait à l'époque, pourquoi les études littéraires ont besoin d'une *technocritique*.

On nous vante les vertus des études culturelles (*cultural studies*), ou de la théorie dite « postcoloniale ». Je suis plutôt méfiant quant à toute approche dont le programme est de chercher l'essence de la littérature hors littérature, ce qui ne peut mener bien loin à mes yeux. L'avenir à mon sens (David

15. *À distance de voix*, Lille, Presses de l'Université, 1994.

Bell me confirme dans cette idée) appartient aux *technolectures*, qui sont de vraies *lectures*, c'est-à-dire que l'exercice consiste d'abord à bien lire et à expliquer un texte. Mais ce qui compte dans le texte, ce sont ses objets fétiches : le carrosse, l'avion, la radio, le courriel, l'Internet, le télégraphe, le téléphone. David Bell serait-il parent de Graham ? Je le lui demanderai la prochaine fois, quand je le reverrai en Amérique.

Franc SCHUEREWEGEN

### Réception

ANOLL (Lidia) et Francisco Lafarga, *Traducciones españolas de la obra de Honoré de Balzac*, Barcelone, PPU, « BT bibliografías de traducción », n° 2, 2003, 148 p.

Ce petit nombre de pages contient un travail colossal, résultat d'une entreprise engagée en 1976, et dont la thèse de Lidia Anoll, *Balzac en Espagne. Répertoire bibliographique de la traduction espagnole de l'œuvre d'Honoré de Balzac*, soutenue à Barcelone en 1979, avait marqué une première étape importante. Elle est aujourd'hui conjointement achevée par Francisco Lafarga, spécialiste de la réception de la culture française en Espagne, et par Lidia Anoll, dont la signature est familière aux lecteurs de notre revue, puisque cette dernière, correspondante du Groupe d'Études balzaciennes en Espagne, collabore depuis 1987, en nos pages, à la rubrique « Balzac à l'étranger ». L'ouvrage de ces deux auteurs offre rien de moins que la recension bibliographique exhaustive et rigoureuse, avec description détaillée des contenus et localisation dans les principales bibliothèques barcelonaises et madrilènes, de toutes les éditions de toutes les œuvres d'Honoré de Balzac en espagnol, en catalan (la première traduction en cette langue, *La Pau de casa* [*La Paix du ménage*], est de 1924 ; la seconde, *El Lliri de la vall* [*Le Lys dans la vallée*], est de 1929), en basque et en galicien.

Ce répertoire comporte six cent trente-huit entrées divisées en trois sections : I. « Œuvres complètes. *La Comédie humaine*.

*Œuvres choisies* [Obras completas. Comédie humaine. Obras selectas] » (n° 1-17) ; II. « *Varia* », regroupant les volumes contenant au moins deux œuvres (n° 18-118) ; III. « *Œuvres isolées* [Obras independientes] » (n° 119-638). Le dispositif adopté est parfaitement commode, mais il arrive qu'un même ouvrage soit recensé deux fois – ainsi les *Escenas de la vida de provincia* [Scènes de la vie de province] de 1844 (n° 19, section II ; n° 569, section III) –, ou que les rééditions d'un même ouvrage n'apparaissent pas toutes dans la même section – ainsi les *Cuentos fantásticos* de 1877 (n° 21, section II) semblent les mêmes que les *Cuentos fantásticos* de 1903 (n° 168, section III) : les uns et les autres composent le volume XIX d'une même « Biblioteca universal ». L'ouvrage est complété par trois index, attendus et indispensables (p. 123-144), des titres originaux, des titres espagnols, des noms propres (traducteurs, éditeurs et préfaciers).

Le lecteur peut accepter comme naturelle, pour une même œuvre de Balzac, la ventilation des entrées sous les différents titres que cette œuvre porta, ou sous les titres de ses différentes parties, sans renvois des uns aux autres – ainsi pour *Illusions perdues* (n° 343-359), *Les Deux Poètes* (n° 208), *Un grand homme de province à Paris* (n° 598-599) et *Ève et David* (n° 300) ; pour *Splendeurs et misères des courtisanes* (n° 574-582) et *La Dernière Incarnation de Vautrin* (n° 207) ; pour *La Rabouilleuse* (n° 558) et *Un ménage de garçon* (n° 600) ; voire même pour *Les Célibataires* (n° 19 ; Index, p. 123), titre provisoire du *Curé de Tours* ; ou pour *Le Centenaire* (n° 137-138) et *Le Sorcier* (n° 573) qui désignent, il est vrai, la même œuvre mais pas le même texte. Sont toutefois gênants, dans ce qui demeure, peu ou prou, une table des œuvres de Balzac (« *Indice de títulos originales* »), les titres controuvés, le plus souvent dus à des traductions littérales, dont les auteurs auraient pu aisément, nous semble-t-il, faire l'économie : « Sur le dandysme [*El dandismo*] » (Index, p. 127) désigne une traduction du *Traité de la vie élégante* ; « Napoléon raconté par un vieux grognard [*Napoleón relatado por un veterano*] » (n° 415 ; Index, p. 126) n'est certainement pas autre chose que l'*Histoire de l'Empereur racontée dans une grange par un vieux soldat* (n° 336) ; « La Main coupée » (n° 94, n° 105 ; Index, p. 125) ne désigne-t-il pas *Le*

*Grand d'Espagne* ? Et l'on peut croire que « Les Dévorants [*Los Devorantes o un secreto hasta la muerte*] » (n° 209 ; Index, p. 124), sans autre précision, désigne *Ferragus, chef des Dévorants* (n° 321). Nous ne savons cependant pas ce que recouvre *Les Parisiens comme ils sont* [*Las Parisinas*] (n° 85 ; Index, p. 126). D'autres titres, enfin, *La Femme et l'amour* [*Sobre el amor y la mujer*] (n° 320, p. 77 ; Index, p. 124), *Étude littéraire sur M. Beyle* (p. 65 ; Index, p. 124)<sup>16</sup>, *Anthologie* (p. 123), *Articles* (p. 123) auraient mérité d'être mis entre crochets droits. Ce ne sont là que des brouilleries, car nous savons à quel point la gestion de l'œuvre balzacienne par ses titres est chose délicate<sup>17</sup>.

Ce travail considérable, dont il importe de saluer le mérite, s'adresse au premier chef à un public hispanophone, mais il doit intéresser tous les balzaciens soucieux de la diffusion de l'œuvre de Balzac à l'étranger, les comparatistes, et, plus largement encore, tous ceux qui se penchent sur la fortune des œuvres littéraires hors de leurs frontières linguistiques.

Veut-on connaître la première œuvre de Balzac traduite en

16. À cette page, le renvoi est par ailleurs fautif : il faut lire 218 (et non 216).

17. On rectifiera tout de même *Jane la Pâle* (et non *Jeanne la Pâle* [sic], p. 83), *Jean Louis* (et non *Jean-Louis* [sic], *ibid.*), *Peines de cœur d'une chatte anglaise* (et non *Peines d'amour* [sic] *d'une chatte anglaise*, p. 96) — tous ces titres sont cependant correctement orthographiés dans l'Index (p. 123-127) ; *La Maison du chat-qui-pelote* (et non *La Maison du chat-qui-pelotte* [sic], p. 87 et p. 125) ; *La Connestable* (et non *Le Connétable* [sic], p. 123) ; *Mademoiselle du Vissard* (et non *Mademoiselle de* [sic] *Vissard*, p. 125) ; *L'Envers de l'histoire contemporaine* (et non *Revers* [sic] *de l'histoire contemporaine*, p. 126) ; *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris et ce qui s'ensuivit* (et non *Voyage d'un lion africain* [sic] à Paris, p. 127). — On harmonisera *Contes drôlatiques* [sic] (p. 11, p. 56) et *Contes drolâtiques* [sic] (p. 123) en *Contes drolatiques*, dont quelques titres, contrairement à la norme généralement adoptée, ont été curieusement modernisés (*Les Bons Propos des religieuses de Poissy* pour *Les Bons Propos des religieuses de Poissy*, p. 123 ; *L'Héritier du Diable* pour *L'Héritier du Dyable*, p. 125 ; *Les Trois Clercs de Saint-Nicolas* pour *Les Trois Clercs de Saint-Nicholas*, p. 127). — On n'omettra pas de traduire *Frelora* (p. 124) en *La Frélore*. — On complétera *Les Amours de deux bêtes offerts aux gens d'esprit* (p. 123) en *Les Amours de deux bêtes offerts en exemple aux gens d'esprit* ; *L'Enfant, l'amour et la mère* (p. 124) en *Le Fabliau de l'enfant, l'amour et la mère* ; *Guide-âne* (p. 125) en *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs*. — On corrigera « *Impéria* [sic] » pour « *Imperia* » et « *marlée* [sic] » pour « *marice* » dans *La Belle Imperia marice* (p. 123) ; « *chière* [sic] » pour « *chière* » dans *La Chière Nuictée d'amour* (*ibid.*) ; « *un* [sic] » pour « *ung* », « *clerc*



espagnol ? *Le Père Goriot*, dès 1838<sup>18</sup>. L'œuvre la plus traduite ? *Eugénie Grandet* (quatre-vingt-une éditions séparées entre 1840 et 2002). Mentions au *Père Goriot* (soixante et une éditions séparées entre 1838 et 2003), à *La Peau de chagrin* (trente-huit éditions séparées entre 1844 et 2000), et félicitations aux auteurs.

Stéphane VACHON

[sic] » pour « clercq » et « saint [sic] » pour « saint » dans *Comment feust encore pipé l'hoste des Trois Barbeaulx par ung clercq de Saint-Nicholas* (*ibid.*) ; « quinauda [sic] » pour « quinaulda » et « juge [sic] » pour « iuge » dans *Comment la belle fille de Portillon quinaulda son iuge* (*ibid.*) ; « Desesperance [sic] » pour « Dezesperance » dans *Dezesperance d'amour* (p. 124) ; « royaume [sic] » pour « royaulme » dans *D'une grosse guerre esmeue entre les Guileris et les Kallibistrifères au royaume des aveugles* (*ibid.*) ; « justiciard [sic] » pour « iusticiard » dans *D'ung iusticiard qui ne se remembroit les choses* (*ibid.*) ; « auoit [sic] » pour « avoit » et « Vieul [sic] » pour « Vieulx » dans *D'ung paoure qui avoit nom le Vieulx-par-chemins* (*ibid.*) ; « courtizane [sic] » pour « courtizanne » dans *La Faulse Courtizanne* (*ibid.*) ; « Mie [sic] » pour « Mye » dans *La Mye du roy* (p. 126) ; *Naifueté [sic]* pour *Naifueté* (*ibid.*) ; « ioleux [sic] » pour « ioyeux » dans *Le Prosne du ioyeux curé de Meudon* (*ibid.*) ; « Séraphita [sic] » pour « Séraphîta » (*ibid.*) ; « Cathérine [sic] » pour « Catherine » (p. 127) ; « glorieux [sic] » pour « glorieulx » dans *Sur le moyne Amador qui feut ung glorieulx abbez de Turpenay* (*ibid.*). — On retirera enfin les articles qui ne font pas partie des titres *Illusions perdues* (p. 125) et *Physiologie du mariage* (p. 126). — Broutilles, avons-nous dit.

18. Voir à ce propos l'article de Lidia Anoll : « *Le Père Goriot* en Espagne », *AB* 1987, p. 179-184.