



HAL
open science

Le conflit de l'auteur et de ses personnages, vice originel du roman balzacien

Alain Vaillant

► **To cite this version:**

Alain Vaillant. Le conflit de l'auteur et de ses personnages, vice originel du roman balzacien. The Balzac Review / Revue Balzac, 2019, L'intériorité, 2, pp.33-51. hal-03593674

HAL Id: hal-03593674

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03593674v1>

Submitted on 9 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le conflit de l'auteur et de ses personnages, vice originel du roman balzacien.

La psychologie du personnage balzacien, un art du trompe-l'œil.

L'aptitude à l'analyse psychologique constitue la pierre de touche du réalisme balzacien.

Balzac lui-même la revendiquait et la considérait comme son atout incontestable. De préface en préface, il était prêt à concéder bien des imperfections de forme, qu'il expliquait par les circonstances de la rédaction ou de la publication, mais sa capacité à caractériser ses personnages et à en décrypter les ressorts intérieurs lui semblait une qualité qu'on ne pouvait lui disputer. En 1835, dans son introduction aux *Études de mœurs au XIXe siècle*, Félix Davin, qui était en cette occasion le porte-parole voire le prête-nom de Balzac, insiste sur cette perspicacité psychologique, tout particulièrement dans l'analyse des relations amoureuses et dans ce qu'il nomme « la révélation de la femme » : « Pour compléter sa révélation de la femme, M. de Balzac avait à faire une étude parallèle, spéciale, et non moins pénétrante, celle de l'amour. [...] En mettant en œuvre ces précieux éléments, et sans que cette admirable psychologie de la femme et de l'amour ralentisse jamais dans ses récits la marche de l'action, il a trouvé l'art de rendre attachante la peinture minutieuse du plus humble détail, du développement scientifique le plus aride, et d'imposer des lignes aux impalpables hallucinations du mysticisme¹. »

Notons au passage le sexisme ordinaire de cette représentation : on devine que la science des sentiments intimes est une affaire de femmes, puisqu'elles sont exclues de la sphère publique et qu'elles n'ont donc pas accès aux graves problèmes (économiques, politiques, militaires, etc.) qui occupent les hommes et auxquels Balzac consacre d'autres pans de son œuvre. Il n'empêche que, indifféremment, les lectrices ou les lecteurs de ses romans les ont lus pendant très longtemps en jubilant de la perspicacité psychologique du grand auteur, se sont dit, avec ce plaisir particulier qu'on éprouve face à une complicité supposée avec l'écrivain qu'on lit : « c'est tellement vrai ! ». Il ne faut pas mépriser ce genre de réactions, à quoi se résument toujours, sous des formes plus ou moins sophistiquées, les admirations littéraires.

En réalité, la question que pose la pertinence psychologique du roman balzacien est absolument centrale et détermine le jugement sur l'œuvre elle-même (sur sa nature ou sa valeur). Ainsi, le 20^{ème} siècle, dans ses efforts de renouvellement du roman, n'a cessé de prendre comme repoussoir et souffre-douleur le roman balzacien, particulièrement sous l'angle de la psychologie de ses personnages. L'offensive la plus vive a été celle du Nouveau Roman, mais elle n'a fait que concentrer les réticences suscitées depuis l'émergence de formes littéraires plus introspectives (sur le modèle de Proust ou de Virginia Woolf). Pour Alain Robbe-Grillet, qui instruit le procès de Balzac en 1963 dans son essai-manifeste *Pour un nouveau roman*, le personnage de roman traditionnel (ayant pour modèle, forcément, le Père Goriot de Balzac), n'est plus qu'une « momie », auquel plus personne ne croit, même s'il « trône toujours avec la même majesté – quoique postiche – au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle ». À cette désaffection, deux causes : d'une part, le simple détachement à l'égard d'une figure qu'on a usée jusqu'à la corde ; d'autre part, un changement socio-historique fondamental : le passage d'une société « qui marqua l'apogée de l'individu² » (la France bourgeoise du XIX^e siècle) à un monde plus conscient des phénomènes collectifs et de leur complexité, qui prive l'individu de son splendide isolement. Dès 1950, dans son article « L'Ère du soupçon », Nathalie Sarraute adopte un point de vue plus strictement psychologique. Selon elle, l'avènement de la psychanalyse, en mettant au jour les « les vastes régions encore à peine défrichées de l'inconscient », a définitivement disqualifié la vieille catégorisation des caractères

¹ Félix Davin, introduction aux *Études de mœurs au XIXe siècle* (1835), dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, t. 1, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 1158-1159.

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963), Paris, éditions de Minuit, « M double », 2013, p. 31-33.

et, sur le plan formel, a permis « le ruissellement, que rien au dehors ne permet de déceler, du monologue intérieur ». Le vieux personnage balzacien (elle cite Eugénie Grandet, l'icône féminine faisant traditionnellement pendant au Père Goriot) n'a donc plus que « la molle consistance et la fadeur des nourritures remâchées » et « la plate apparence du trompe-l'œil ». Mais, ajoute Nathalie Sarraute, le « personnage », avec ses caractéristiques fixes et grossières, ne pose pas qu'un problème littéraire. Car la typification caricaturale des personnes ne contamine pas seulement la littérature ; elle intervient aussi dans la vie quotidienne, où chacun, « même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie. / Il le fait – comme d'ailleurs le romancier, aussitôt qu'il se repose – sans même s'en apercevoir, pour la commodité de la vie quotidienne, à la suite d'un long entraînement³. »

Devant une condamnation si explicite et, avouons-le, si convaincante, comment sauver le romancier Balzac ? En fait, le philosophe Alain l'avait fait dès 1937 avec beaucoup d'habileté, en désamorçant l'attaque par un déplacement décisif : il n'y a pas de psychologie chez Balzac, mais on ne peut ni ne doit le lui reprocher, parce que la psychologie n'était pas son objet ; en un sens, tout le mérite du roman balzacien est, au contraire, dans son absence de psychologie. D'où la formule déjà citée en ce numéro : « [...] je ne trouve point de vie intérieure dans Balzac, mais plutôt une curiosité dévorante et tout extérieure qui va de la forme au mouvement, sans passer par la pensée⁴. » Explicitons la formule. Il n'y a pas d'intériorité chez Balzac parce que la vie n'est pas faite d'interminables méditations, de longues plages introspectives, mais d'actions, de mouvements, d'incessants frottements avec le réel. Alain se représente l'intériorité comme un espace aux contours vagues, informe et immobile, quelque chose comme une vaste eau tranquille, par opposition au courant vif qui emporte les hommes d'action. On devine que l'exploration de l'intériorité est un sport d'oisifs, qui vaut pour les romancières victoriennes, s'ennuyant dans les décors verdoyants de la campagne anglaise, ou pour les aristocrates désœuvrés de Proust. Il n'y a pas d'intériorité chez Balzac, parce qu'il sait, lui, que l'intériorité est un leurre. La vie est toute en extériorité (qui n'est elle-même rien d'autre que le réel). Balzac est un grand romancier, parce qu'il ne cède pas aux facilités de la psychologie, mais raconte de vraies histoires : « [...] les romans de Balzac sont des récits, et que c'est le récit qui manque dans presque tous les romans ; car ils ne sont que des peintures de pensées, et pour mieux dire, rêveries de personnages ; au lieu que l'âme du roman est dure, sans égards, sans pitié ; l'aventure va vite et écrase les pensées⁵. »

Au fond, l'idée d'Alain est un nouvel exemple de ce vieil antipsychologisme qui est une constante de la pensée française postrévolutionnaire : celle-ci, par opposition à l'individualisme libéral qu'elle rattache à la culture anglo-saxonne, privilégie toujours les réalités sociales et politiques par rapport à l'exploration psychique. De ce point de vue, Alain, même s'il n'a pas été entendu, devance ce que fut le meilleur de la critique balzacienne, depuis son tournant marxiste de l'après-guerre. Depuis les travaux de Pierre Barbéris, de Claude Duchet et de tous leurs épigones, il est entendu que la force du roman balzacien est d'avoir dévoilé, derrière les états d'âme de surface (qui font le bonheur naïf des lecteurs de « romans psychologiques »), la réalité des forces sociales et des dynamiques historiques. Même en ce qui concerne les femmes, le mérite de Balzac n'est nullement d'avoir pénétré les arcanes prétendus de leurs sentiments et, seulement la formule aujourd'hui comique de Félix Davin, d'avoir « sondé tous les chastes et divins mystères de ces cœurs si souvent incompris⁶ », mais au contraire d'avoir donné tous les indices donnant accès à la réalité de la condition féminine, dans la société bourgeoise du XIXe siècle. Le mouvement de l'herméneutique balzacienne (celle que mènent Balzac ou, à sa suite,

³ Nathalie Sarraute, « L'ère du soupçon », *Les Temps modernes*, février 1950 ; repris dans *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 62-70.

⁴ Alain, *Balzac*, Robert Bourgne (éd.), Paris, Gallimard, « Tel », 1999, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

⁶ Félix Davin, introduction aux *Études de mœurs au XIXe siècle* (1835), dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, t. 1, *op. cit.*, p. 1158.

les balzaciens) est donc toujours le même : partir des idées, des sentiments ou des paroles pour accéder à l'épaisseur des corps et de la matière (physique, économique ou sociale). Le roman balzacien est au-delà du roman psychologique ; il a accédé à ce qu'Alain appelle curieusement le « roman physiologique » - la physiologie désignant chez lui, on le suppose, non seulement la machine corporelle, mais aussi toutes les réalités sociales que pointaient déjà les *Physiologies* de la monarchie de Juillet : « Le roman psychologique est fondé sur le jeu des pensées ; il n'y arrive rien que des pensées. [...] C'est qu'il y a disproportion entre nos faibles pensées et nos énergiques mouvements. [...] Bref, dans le roman physiologique, qui est le balzacien, l'événement est toujours événement, c'est-à-dire forme enlacée à d'autres formes et à toutes⁷. »

Encore faut-il s'entendre sur la notion de « roman balzacien », dont l'emploi prête systématiquement à confusion. Lorsque Robbe-Grillet ou Sarraute s'en prennent au *Père Goriot* et à *Eugénie Grandet*, ils visent le roman réaliste en général, à travers la figure canonique de Balzac, qui en offre l'archétype : tout roman réaliste à la 3^{ème} personne, par les conventions qui sont les siennes, se rend coupable de cet effet de trompe-l'œil à cause de la typification des caractères - on doit du moins reconnaître à Balzac le mérite d'avoir parachevé la mise au point du procédé. Pour Alain, au contraire, il s'agit d'opposer l'œuvre singulière de l'écrivain Balzac au tout venant de la production de romans. Ce qui l'intéresse, c'est précisément ce qui, chez lui, constitue une infraction par rapport à la norme réaliste. Il aboutit alors à des conclusions diamétralement opposées à celles des nouveaux romanciers. On comprend en effet sans peine que, selon le point de vue qu'on adopte, l'œuvre de Balzac puisse à la fois exemplifier le modèle du roman réaliste et, du fait de son génie propre, en constituer une exception remarquable.

S'agissant plus particulièrement du « personnage balzacien », il conviendra donc de prendre clairement position : parle-t-on seulement des personnages créés par Balzac, ou du personnage en régime réaliste de façon globale ? D'un côté, la première option est parfaitement légitime mais très restrictive : il faut du même coup se cantonner à la critique d'auteur, en s'interdisant par avance toute généralisation. De l'autre, on sent bien que la deuxième fait un trop grand crédit à Balzac : Il suffit de lire George Eliott, Fontane, Tolstoï, par exemple, pour constater que le jugement sur la typification balzacienne des personnages n'est pas universalisable, sans de sérieux aménagements. Il reste un moyen terme, auquel, disons-le d'emblée, aboutiront ces pages : il est possible que le « personnage balzacien » soit, au-delà du cas spécifique de *La Comédie humaine*, le personnage tel qu'il s'est fixé dans le roman réaliste français, à cause de l'aura du grand écrivain et, davantage encore, de tendances littéraires propres à la tradition nationale : il est parfois bon de « nationaliser » les questions d'esthétique littéraire, en cessant de croire que ce qui est vrai pour la France vaut forcément pour le monde entier, en fonction d'on ne sait quel privilège historique.

Les deux questions qui seront ici examinées sont donc simples (mais assez complexes dans leurs implications pour qu'on s'arrête à elles) : Quel est le rapport de Balzac à ce que l'on nommera la « représentation de la vie intérieure » ? Que nous apprend le cas particulier de Balzac sur une certaine tradition littéraire française ? Les deux questions sont évidemment liées, compte tenu du caractère inaugural du roman balzacien, pour la France. Mais au devine que, au regard de l'histoire littéraire, la deuxième est infiniment plus lourde de conséquences que la première.

L'ordre rhétorique du roman balzacien.

Revenons d'abord une nouvelle fois à la thèse d'Alain, qui tient tout entière dans ces quelques mots glissés presque négligemment : « [...] je ne trouve point de vie intérieure dans Balzac », avec lesquels il faut bien que le lecteur s'arrange, malgré l'apparence flagrante de

⁷ Alain, *Balzac, op. cit.*, p. 80-81.

contre-vérité que présente la formule. La conviction d'Alain est que la vie intérieure n'intéresse pas Balzac, parce qu'il sait bien – comme Alain lui-même, on le soupçonne – que l'intériorité ne représente rien par rapport au champ de forces brutales que constitue la vie réelle. En l'occurrence, il pourrait invoquer les propres théories de Balzac, qu'il développe grâce au système tripartite de *La Comédie humaine*. Il l'explique en des termes très clairs dans sa lettre célèbre du 26 octobre 1834, à Ève Hanska. La « base » de l'œuvre est constituée par les *Études de mœurs*, qui offre « l'histoire sociale faite dans toutes ses parties » ; puis le deuxième étage de la pyramide l'étude des « causes » de ces réalités sociales, à savoir les *Études philosophiques* ; enfin, après l'étude des effets et des causes, le dernier étage est celle des « principes », les *Études analytiques*. Pour bien se faire comprendre, Balzac termine par une métaphore théâtrale : « Les *mœurs* sont le *spectacle*, les *causes* sont les *coulisses* et les *machines*. Les principes, c'est l'*auteur*⁸. »

De fait, du point de vue de sa construction théorique, le système balzacien est sans failles et trouve son application impeccable dans toute *La Comédie humaine* – malgré le lieu commun de la critique selon lequel, chez Balzac, le génie du romancier rédimeraient les faiblesses supposées du penseur. Au sommet de l'édifice, il y a les *Études analytiques*, qui ne comprenaient, à la mort de Balzac, que la *Physiologie du mariage*, les *Petites misères de la vie conjugale* et la *Pathologie de la vie sociale* (dont un autre titre, très suggestif, était : *Traité complet de la vie extérieure*). Peu importe le détail ; il s'agit, dans tous les cas, d'essais à caractère sociologique : pour Balzac, le « principe » ultime de la vie humaine, la cause première de tout réside bien dans l'organisation sociale et la dynamique interactionnelle qui en découle. Ce n'est qu'au deuxième étage (celui des « causes », venant après les « principes ») que Balzac développe, dans les *Études philosophiques*, ses conceptions psychologiques qui, centrées sur les facultés de l'entendement comme l'entend la psychologie classique, se réduit en fait à une théorie de la volonté, c'est-à-dire à une théorie de l'action libre de la pensée sur le réel. Mêlant des notions empruntées à la pensée européenne classique des 17^{ème}-18^{ème} siècles et à la mystique illuministe, Balzac développe une philosophie de la puissance spirituelle active, qui ne laisse aucune place aux passions ni à la sphère sentimentale. CQFD, penserait Alain : Balzac ne s'intéresse pas à la vie intérieure, mais seulement à la physique sociale des « mouvements » et des « formes », ainsi qu'à la volonté agissante que l'individu doit mettre en œuvre pour la maîtriser efficacement.

En réalité, rien n'est résolu, au contraire. Tout lecteur de Balzac sait bien que ses romans sont remplis d'états d'âme, de drames émotionnels, de peines et de chagrins en tous ordres et partagés par les deux sexes. La question n'est pas de savoir s'il y a de la vie intérieure ou non chez Balzac (quoi qu'en pense Alain, la réponse, positive, va de soi), mais si elle est *bien* représentée. En effet, si Balzac décrit la vie intérieure de ses personnages mais qu'il ne s'y intéresse pas, une conclusion fâcheuse s'impose alors immédiatement : il le fait sans doute très mal. C'est justement le reproche que lui adressent les tenants du Nouveau Roman et auquel Alain, tout à son idée de philosophe, ne donne aucun moyen d'y répondre. Car le vrai problème réside alors, non pas dans les étages théoriques dans la pensée, mais, au rez-de-chaussée de l'édifice, au niveau des *Études de mœurs* et du processus d'individualisation du type qu'il y met en œuvre et qu'il commente, toujours dans cette même lettre du 26 octobre 1834, à propos de la paire que forment selon lui les *Études philosophiques* et les *Études de mœurs* : « Aussi, dans les *Études de mœurs* sont les individualités typisées ; dans les *Études philosophiques* sont les types individualisés. Ainsi, partout j'aurai donné la vie – au type, en l'individualisant, à l'individu en le typisant⁹ ». Oublions l'opposition ici suggérée entre les deux premières parties de *La Comédie humaine*, qui ne nous intéresse pas directement et que

⁸ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska (1832-1844)*, Roger Pierrot (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1990, p. 204.

⁹ *Ibid.*

Balzac semble surtout formuler par un souci de symétrie, et restons au couple individu/type. Si chaque personnage n'est que l'individualisation romanesque d'un type générique, on se doute que sa vie intérieure risque de souffrir d'un excès de généralisation et de schématisation : Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute ne voulaient rien signifier d'autre. Au cœur de la discussion sur la psychologie du personnage balzacien, se trouve donc le processus de typification (ou de « typisation »).

Cependant, le type est une cible qui prête à confusion. Il s'agit d'une notion polysémique, très ancienne mais remise au goût du jour au XIX^e siècle, à laquelle la critique a récemment consacré des études nombreuses et éclairantes¹⁰ - en soulignant les convergences entre la typologie balzacienne et, d'une part, les premières esquisses de description sociologique, d'autre part, la typification des traits physiques qu'élabore au même moment la caricature. Mais, dans tous ses usages, la notion de *type*, en effet centrale au réalisme de Balzac et au traitement de ses personnages, comporte une ambiguïté sémantique qu'on repère dès l'origine. En 1694, dès sa première édition, Le Dictionnaire de l'Académie définit le type à la fois comme un modèle originel, idéal, qu'il illustre en renvoyant à la théorie des idées (« Selon Platon les idées estoient les types de toutes les choses créées ») et, contradictoirement, comme le simple symbole d'une idée de rang supérieur (Exemple : « L'Agneau paschal est le type de Jésus-Christ »). Le type appartient à deux ordres de réalités. D'un côté, il est un modèle idéal, un idéal-type, un concept ; défini ainsi, il n'est que l'un des mots qui témoignent de la faculté abstractive de l'homme. Il n'y a donc pas de pensée, ni même de langage possible sans ce processus de généralisation et l'on ne peut absolument pas reprocher à Balzac de recourir à des types : autant renoncer à la littérature elle-même. De l'autre, le type n'est qu'une image, servant à exprimer, de manière à la fois symbolique et schématique, une réalité ou une idée complexe. Cette fonction imageante du type est d'ailleurs déjà présente dans l'étymon du mot : le « type » (du grec *tupos*) représente étymologiquement soit l'empreinte (faite par un poinçon ou une forme en relief dans un matériau quelconque) soit, par métonymie, le poinçon ou la forme imprimante : dans le vocabulaire de la typographie, le « type » désigne en particulier la forme de la lettre imprimée et, par extension, le caractère en plomb ayant permis l'impression. Il est possible que le développement de l'imprimerie, au XIX^e siècle, ait favorisé le succès du « type » : en témoigne, à la même époque, l'engouement pour le mot de « stéréotype », autre produit de l'imprimerie moderne. On notera, au passage, que le *type* appartient au même vocabulaire de l'imprimerie que le *caractère* et hérite également de sa signification métaphorique (le caractère humain) ; mais, en substituant l'un à l'autre, on se débarrassait de l'annexion du caractère par les moralistes de l'âge classique et de la conception étroitement psychologique qu'ils en avaient.

La vraie question n'est donc pas de savoir si le système théorique de Balzac est pertinent pour rendre compte de la réalité sociale qu'il prétend expliquer (il le fait aussi bien que tout autre système théorique), mais si le type balzacien, qui en est le principal instrument romancier¹¹, relève de la modélisation conceptuelle ou de la symbolisation figurative. Il est au moins inévitable que la deuxième acception contamine la première et que, en voulant individualiser le type ou typifier l'individu, Balzac songe à la fois à constituer une typologie sociale (par la catégorisation abstraite de la diversité des individus) et une série d'images reproductibles - comme le sont, par exemple, les caractères de l'imprimeur ou les caricatures de la satire graphique - variables et réutilisables selon ses besoins de romancier. De surcroît, le type balzacien, du fait même de sa fonction expressive, est doté d'une propriété capitale : qu'il

¹⁰ Voir notamment : *Balzac et la crise des identités*, Emmanuelle Cullman, José-Luis Diaz et Boris Lyon-Caen (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Piro, 2005 ; Jérôme David, *Une éthique de la description*, Paris, Champion, 2010 ; Amélie de Chaisemartin, *Créer des types. La caractérisation des personnages dans les romans de la Monarchie de Juillet*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2016.

¹¹ Il serait urgent de réhabiliter l'adjectif « romancier » (« qui se rapporte au roman »), pour en finir avec la confusion provoquée par « romanesque », qui désigne tout autre chose.

s'agisse d'une image imprimée ou d'une forme imprimante, il implique toujours une figure en relief, qui ne vaut que par son pouvoir de soulignement schématique des traits jugés les plus remarquables. Jacques-David Ebguy parvient à une conclusion très similaire dans son étude du héros balzacien¹² : celui-ci ne se définit plus par ses actions ou son destin exceptionnels (à la différence des héros des épopées anciennes), mais par sa « saillance », par sa capacité à apparaître en relief, sur la surface plane et banale de la société ordinaire. Sur la fonction imageante de ses personnages (que Balzac appelle lui-même ses « deux ou trois mille figures saillantes¹³ »), tout est dit dès la question programmatique de l'Avant-propos de *La Comédie humaine* : « comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images¹⁴ ? ».

Le type est l'instrument, littéralement *typographique*, de cette mise en relief romanesque. Mais, du même coup, cette obsession de la saillance implique que le type s'affiche comme tel de l'extérieur, par les signes extraordinaires qu'il rend visibles (d'où les célèbres descriptions balzaciennes). Au contraire, la patiente analyse de la vie intérieure, même celle de ces êtres de papier que sont les personnages de roman, exige qu'on accepte de s'enliser dans l'informe et, peut-être, dans l'insignifiant : car l'intériorité est précisément cet espace, loin des contraintes de la communication sociale et du regard extérieur, où les sentiments réclament d'avoir leurs aises, sans qu'on se préoccupe par avance de ce qu'ils signifient ou de ceux qu'ils valent. Les grands romanciers de l'intériorité sont ceux qui prennent le temps de s'avancer, parfois longuement ou erratiquement, dans une lande un peu monotone, où les contours nets des « types » semblent se dissoudre dans leur monde de pensées imaginaires.

Le type balzacien est donc un signe (ou un assemblage de signes) autant qu'une catégorie. Dès que Balzac fait agir ou parler un de ses personnages, on comprend que chacun des indices ainsi fournis est un élément qui s'ajoute, comme un trait ajouté dans une caricature *in progress*, à un discours explicatif qui se poursuit souterrainement ou même, très souvent, en surface : car tout doit faire sens, au sein de l'argumentation continue que forme le roman. Cette signalétique riche et complexe fait d'ailleurs le bonheur des herméneutes qui, avec Balzac, sont sûrs de ramasser une ample récolte de signes prêts à l'interprétation, chaque fois qu'ils lancent leur filet. Alain l'avait noté, mais en passant, sans s'y arrêter : « quand Balzac se montre, alors il raisonne en politique ou en moraliste, il juge une époque ou une situation ; il professe, il décrit, il explique ; et ses énormes digressions font des entractes qui cachent les personnages¹⁵ ». En réalité, les digressions ne font que rendre plus visible, de manière presque caricaturale, une pulsion monstrative qui parcourt l'œuvre entière et dont celle-ci tire son énergie propre ainsi que son pouvoir de fascination pour le lecteur.

On comprend désormais le problème précis que pose le type à la représentation de la vie intérieure. Il est, en dernière analyse, d'ordre rhétorique. Dans la pratique balzacienne, le type est au roman le strict équivalent de la figure du discours pour l'orateur, un procédé ou un motif mis au service d'une argumentation plus ou moins explicite. Admettons que, trop schématique, il ne satisfasse plus les amateurs de psychologie et que ses ressorts intérieurs paraissent trop (pré)visibles. Ce n'est pas que le système théorique ou la technique romanesque de Balzac soient défaillants, mais l'un et l'autre sont mis au service d'une logique essentiellement explicative et persuasive. C'est du moins un acquis que l'on ne conteste pas à la psychanalyse : pour comprendre la « vie intérieure » de toute personne, il faut se retenir de vouloir à toute force l'expliquer, mais parfois, simplement, lui laisser raconter son histoire. Tout le génie balzacien réside, non pas dans cet ordre rhétorique qu'on devine derrière chaque page mais,

¹² Voir Jacques-David Ebguy, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2010.

¹³ Honoré de Balzac, Avant-propos de *La Comédie humaine*, dans *La Comédie humaine*, t. 1, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ Alain, *Balzac*, *op. cit.*, p. 78-79.

plus précisément, dans le conflit permanent entre le désir de convaincre et la logique fictionnelle, qui a ses propres exigences (notamment celle de donner une vie aussi riche et vraisemblable que possible à des personnages). C'est pourquoi, indépendamment des circonstances biographiques, on imagine mal que *la Comédie humaine* ait pu être achevée par son auteur. André Malraux, qui avait lui aussi de bonnes raisons de se justifier par avance, écrira, dans sa préface du *Temps du mépris* : « Ce n'est pas la passion qui détruit l'œuvre d'art, c'est la volonté de prouver¹⁶ ». Mais la volonté de prouver est si passionnée chez Balzac que, pour sauver l'œuvre, il fallait sans doute ne pas la mener à son terme et lui accorder l'indétermination propre à tout *opus infinitum*, absolument inconciliable avec l'obligation rhétorique de conclure.

Subjectivation vs fiction.

Bien sûr, le problème que pose l'entrelacement du narratif et de l'argumentatif n'est pas nouveau. Comme le dit sobrement Marc Angenot en ouverture de sa somme *1889* : « narrer et argumenter sont les deux modes de mise en discours¹⁷ ». Ces deux modes n'existent jamais à l'état pur : il y a toujours du narratif dans toute argumentation, et de l'argumentatif dans toute narration. Ce qui est vrai du « discours » en général l'est davantage encore de la littérature : en grande partie, l'histoire des formes littéraires se résume à celle des modes d'intrication et de subordination du narratif et de l'argumentatif. Car, si une argumentation sans aucun matériau narratif n'est pas concevable (dans l'éloquence judiciaire antique, le récit des événements par les avocats s'appelait précisément *narratio*) et si, inversement, tout récit repose sur une vision du monde implicite, aussi sommaire soit-elle, le mélange des deux formes discursives peut aboutir à des configurations très différentes, selon l'importance et le rôle attribués à chacune d'entre elles.

Dans « Le Narrateur », un article écrit en 1936 mais seulement publié, au *Mercur de France*, en juillet 1952, Walter Benjamin avait lui-même énoncé sur la question une thèse paradoxale – où il mêlait selon son habitude une intuition lumineuse à des préoccupations idéologiques (à savoir le déclin de *l'aura* et de la culture en général, dans la société moderne marquée par l'émergence des industries culturelles et des médias). Le texte, qui avait pour prétexte l'œuvre de l'écrivain russe Nicolas Leskov, était tout entier consacré à la disparition du narrateur et, par conséquent, de la vraie narration. Le narrateur selon Benjamin n'était pas en effet une simple instance narratoriale, comme chez Genette, mais un conteur réel, s'adressant à un public d'auditeurs pour leur transmettre son expérience, ou d'autres expériences humaines qu'on lui a rapportées, avec cette plénitude de sens et de force que procure la parole incarnée dans une voix. Le narrateur se contente de raconter, confiant dans l'écoute de son public ; et ce public n'attend qu'un récit, auquel il pourra rêver et méditer pour en retirer la leçon qu'il voudra : « Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou d'une expérience communiquée. Et à son tour il en fait l'expérience de ceux qui écoutent son histoire ». Mais la narration est entrée en crise avec le roman, lorsque le livre imprimé s'est interposé et a permis de se passer de l'oralité dans la communication narrative, rompant le lien essentiel de connivence partagée entre le parleur et ses auditeurs. Cette crise, d'abord larvée, a d'abord semblé au bénéfice de la narration, puisqu'elle a permis la mise au point esthétique du roman. Benjamin parle à ce propos « d'un phénomène consistant de forces séculaires qui a peu à peu écarté le narrateur du domaine de la parole vivante pour le confiner dans la littérature » ; et il ajoute : « Ce phénomène nous a en même temps rendu plus sensible à la beauté du genre qui s'en va ». Mais la crise est devenue vraie décadence, lorsque la presse moderne a substitué à

¹⁶ André Malraux, *Le Temps du mépris*, Paris, Gallimard, 1935, p. ?

¹⁷ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil (Québec), éditions du Préambule, 1989, p. 13 (consultable en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>).

la logique narrative (où seul compte le récit) le besoin d'explication et l'a profondément pervertie, en le privant de l'« amplitude » propre au récit narré : « Tous les matins nous sommes informés des nouvelles du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires curieuses. La raison en est que nul événement ne nous atteint que tout imprégné déjà d'explications. [...] Car c'est [ce] fait du narrateur né que de débarrasser une histoire, lorsqu'il la raconte, de toute explication. [...] L'extraordinaire, le merveilleux, on le raconte avec la plus grande précision, mais on n'impose pas au lecteur l'enchaînement psychologique des événements. On le laisse libre d'interpréter la chose comme il l'entend, et ainsi le récit est doué d'une amplitude qui fait défaut à l'information¹⁸ ».

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner dans le détail l'hypothèse historique qu'esquisse Benjamin dans ces quelques pages. Observons cependant qu'il est sans doute le premier à repérer, d'une part, l'influence primordiale du livre imprimé dans la mutation qu'il observe dans l'histoire des formes narratives, d'autre part, le lien qui unit étroitement la presse et le roman¹⁹. Pour Benjamin, c'est la logique médiatique qui favorise l'intrusion encombrante de l'explication dans l'art du récit : s'il avait eu l'occasion d'appliquer son principe à Balzac, Benjamin aurait sans doute dit, avant Roland Chollet ou Marie-Ève Thérénty²⁰, que Balzac a inventé le roman français moderne parce qu'il était d'abord un journaliste. Mais l'explication de type médiatique n'est que l'une des formes prises par l'argumentation. Il est vrai que Balzac truffe ses romans de commentaires explicatifs très comparables aux articles de fond de la presse bourgeoise de Juillet et adopte la posture de savant omniscient qu'il attribue à tous les journalistes de *La Comédie humaine*. Cependant, on trouverait un tissu argumentatif aussi dense, cette fois illuminé des couleurs flamboyantes de l'éloquence poétique, dans les romans de Hugo. L'ironie toute en fausse impassibilité de Flaubert, chez qui le style périodique du romantisme est rigoureusement banni, ne cesse aussi de plaider en creux auprès de son public complice la cause de son nihilisme méprisant et désespéré. Enfin, même Zola, dont toute la poétique aussi est une machine de guerre contre la rhétorique des romantiques, développe une poétique narrative, à base de stéréotypes fictionnels et de motifs symboliques, qui constitue, selon l'expression heureuse d'Henri Mitterand, un véritable « discours du roman²¹ ». Cela ne signifie pas banalement qu'il y a *du discours dans* le roman, comme on pourrait le dire, avec davantage de vraisemblance encore, des épopées d'Homère, des chansons de geste ou du roman anglais, avec lequel la littérature française est en concurrence directe, au XIXe siècle. Si le roman *est* discours, c'est qu'il apparaît comme le détour fictionnel par lequel l'auteur s'adresse à son lecteur pour le convaincre de sa vision du monde : ce en quoi, à l'opposé de la vision dialogique que Mikhaïl Bakhtine²² concevra au siècle suivant (mais à partir de Dostoïevski), le roman français reste profondément monologique. Et, puisque Balzac occupe dans son histoire un rôle proprement inaugural, on peut dire, en effet, que le roman « balzacien » joue un rôle archétypal et modélisant pour le roman réaliste français : c'est la signification historique qui lui est donnée ici, au-delà du cas particulier de *La Comédie humaine*.

Cette rhétoricité du roman français ne naît pas *ex nihilo*. Dès le XVIIe siècle, au moment où la monarchie absolue, adossée à la religion catholique, restreint la liberté d'expression et contient la littérature dans un espace étroitement limité par la censure politique et religieuse, l'écrivain français se fera une spécialité de bien dire – soit pour manifester seulement sa

¹⁸ Walter Benjamin, « Le Narrateur », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 209-211.

¹⁹ Sur les transformations formelles de la littérature française à l'ère des nouvelles industries de l'imprimé du XIXe siècle, voir Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Colin, 2^{ème} éd., 2017, p. 301-350.

²⁰ Voir Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983 ; Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.

²¹ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

²² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 ; voir en particulier les chapitres II, 2, (« Discours poétique, discours romanesque ») et II, 3 (« Le plurilinguisme dans le roman »).

maîtrise formelle des règles du discours, soit pour parvenir, par les détours subtilement ironiques de la rhétorique mondaine, à faire entendre une pensée raréfiée. Les travaux de Marc Fumaroli²³ ont abondamment décrit cet « âge de l'éloquence » qui caractérise la littérature de l'âge classique et qui, à travers la tradition scolaire, a été donnée dès le XVII^e siècle en modèle indépassable, à la fois national et universel, à tous les auteurs et lecteurs à venir. Mais il faut aussi mesurer les renoncements qu'implique cet idéal oratoire : le libre et informel questionnement philosophique, dont *Les Essais* de Montaigne avaient donné l'exemple dès le XVI^e siècle, ou la divagation fantaisiste de l'imagination sur les terres du merveilleux ou du romanesque. Puis la Révolution française, par son héroïsation de l'éloquence tribunicienne, parachèvera, cette fois au nom de la liberté d'expression, cette sublimation de la parole maîtrisée. Enfin l'École républicaine, héritant de la vieille pédagogie des Jésuites, offrira la version laïque de ce culte national de la rhétorique – jusque dans ce fleuron de l'enseignement post-révolutionnaire qu'est la khâgne : Alain, rappelons-le, était professeur de khâgne, faisant de la « philosophie pour khâgneux », comme on désigne avec dédain cette tradition intellectuelle française toujours trop rhétoricienne, trop soucieuse du bien dire et de la formule intrigante pour être jugée vraiment sérieuse, regardant avec une sorte d'effarement admiratif la placide aridité de la philosophie allemande.

Quant au romantisme du XIX^e siècle, venant juste après l'épopée vertigineuse de la parole révolutionnaire, libérée des raffinements aristocratiques d'Ancien Régime, il marque le triomphe le plus éclatant de cette littérature de l'éloquence. Mais ce triomphe se heurte vite à la désillusion de l'après-1830 et, comme Benjamin en avait déjà l'intuition, aux nouvelles règles de la culture de l'imprimé, qui fait de l'écrivain, non plus un maître de la parole, mais un fournisseur de textes. Il s'invente alors, le temps d'une génération (disons, pour simplifier, celle de Balzac, sous la monarchie de Juillet), une nouvelle forme de littérature, qui fait de chaque œuvre (poème, essai ou roman) la projection magnifique du moi intérieur de l'écrivain et préserve ainsi l'essentiel du geste oratoire. Alors que l'orateur idéal, tel que l'imagine encore Mme de Staël dans son *De la littérature* (1800), est celui qui est capable de mettre toute l'énergie de sa parole au service de sa plus intime vérité, le grand écrivain, par un processus de subjectivation littéraire, est désormais celui qui se donne à son public au travers de ses textes. Selon la formule définitive qu'énonce Victor Hugo dans la préface de l'édition *ne varietur* de ses œuvres, « [t]out homme qui écrit écrit un livre, et ce livre c'est lui²⁴ ». Mais Baudelaire disait à peu près la même chose de Balzac, lorsqu'il notait, à propos de ses personnages : « [...] chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même²⁵ ». Il en découle une sorte de narcissisme consubstantiel à l'écriture, dont le pouvoir de séduction est immense et qui trouve dans la poésie lyrique son terrain de prédilection – car la poésie lyrique n'est que la forme versifiée et artialisée de l'éloquence²⁶. Musset n'a pas de peine à se représenter dans « La nuit de mai », en poète-pélican offrant ses entrailles à ses lecteurs, ni Baudelaire, dans « La muse vénale », en saltimbanque malheureux, offrant son « rire trempé de pleurs », « pour faire évanouir la rate du vulgaire ». En effet, la poésie a tout à gagner à cette spécularité obsessionnelle.

²³ Voir notamment Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, 1980 ; *Histoire de l'éloquence dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Marc Fumaroli (dir.), Paris, PUF, 1999.

²⁴ Victor Hugo, Préambule de l'édition des Œuvres complètes, dite *ne varietur* [1880], dans *Œuvres complètes*, volume « Politique », Jean-Claude Fizaine (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 1081.

²⁵ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 120.

²⁶ Sur d'autres bases théoriques, Ferdinand Brunetière avait déjà avancé l'idée d'un lien entre éloquence classique et lyrisme poétique dans son essai *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (Hachette, 1890).

Mais on voit immédiatement le problème que cette dernière pose au roman. Le travail du romancier est d'élaborer un univers imaginaire, puis de faire confiance à l'effet de cet univers sur le lecteur. Cet effet est le *romanesque*. C'est pourquoi les personnages doivent avoir un semblant d'intériorité, pour que la magie de l'immersion fictionnelle opère le mieux possible. Lorsqu'on lit les romans des sœurs Brontë, de George Eliott ou de William Hardy, on vit à plein les états d'âme de leurs personnages : c'est le principe même du roman victorien, de nous faire participer sérieusement à leurs délibérations morales. Mais peut-on vraiment *croire* aux personnages de Balzac, sinon à tous ceux qui, comme Louis Lambert, Vautrin ou Rastignac, sont précisément des doubles, au moins partiels, de leur auteur ? C'est que le romancier-rhétoricien, qui se projette dans le discours qu'il tient à son lecteur, entre en concurrence avec le monde qu'il crée. On ne se demande pas si Homère se cache derrière Achille, ni même Tolstoï derrière Anna Karénine. Mais le génie propre des romanciers français est un génie rhétorique (ou poétique, au sens où l'entend Bakhtine). Le « Madame Bovary, c'est moi », dont on peut penser que Flaubert a au moins formulé l'idée, interdit à Madame Bovary d'exister, et Flaubert la tue ainsi une seconde fois. Car Flaubert, comme Balzac, veut trop vite montrer qu'il est supérieur à ses héros et qu'il en détient toutes les clés, pour leur permettre de se déployer totalement. Non pas seulement, selon la formule célèbre de Valéry, parce que les personnages sont des « vivants sans entrailles²⁷ » (après tout, on ne peut jamais vraiment connaître que ses propres entrailles), mais parce que, à travers ses personnages, c'est toujours sa propre intelligence dont l'écrivain veut fournir la preuve. Il peut y parvenir de différentes manières : comme Balzac, par la posture magistrale qu'il adopte à l'égard de ses créatures, par la masse continue de ses digressions ou, à moindre échelle, du tissu explicatif qui sature insidieusement chaque phrase ; comme Flaubert, en ne leur conférant grâce au discours indirect libre un semblant d'intériorité que pour mieux les rapetisser par son ironie méprisante ; comme Zola, en les réduisant à des machines pulsionnelles, qui manifestent ainsi par différence l'humanité exclusive de leur créateur.

La subjectivation littéraire, qui désigne ici les processus complexes par lesquels l'écrivain parvient à inscrire implicitement sa présence dans ses textes, permet ainsi de préserver le pacte idéal entre l'orateur et son public au moment même où l'éloquence, annexée par la sphère politique, commence à être progressivement repoussée aux limites de la littérature, vers le mitan du XIXe siècle. En ce sens, la subjectivation est la forme mutante de l'éloquence à l'ère de la modernité : elle est la grande trouvaille de la littérature française postrévolutionnaire et a permis la suite continue des innovations formelles qui, de Balzac à Céline, ont jalonné l'histoire du roman, en France. Le soupçon qui naît alors, au terme de cet examen de la psychologie du personnage balzacien, c'est que la littérature française, à cause même des forces structurantes qui ont fait son histoire, était peut-être inadaptée à la pure narration : si l'on excepte les créations du roman-feuilleton à la Dumas, qui tirent leur origine du mélodrame et de la scène populaire, la littérature française n'a pas créé d'univers fictionnel comparable aux grands romans de la littérature mondiale, capable d'entraîner irrésistiblement l'adhésion émotionnelle et l'immersion du lecteur.

On se consolera en se disant que, à cause de cette inadaptation constitutive à raconter des histoires et à les faire vivre à travers des personnages romanesques, elle a révolutionné l'art du roman, justement parce qu'elle n'a cessé de vouloir en faire autre chose que ce qu'il était censé être, de la fiction. Marcel Proust, qui fut aussi l'un de ces grands révolutionnaires, parlait déjà, à propos de *La Comédie humaine*, « du dix-neuvième siècle dont les plus grands écrivains ont raté leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont

²⁷ Paul Valéry, *Tel quel* (1941), dans *Œuvres*, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 746.

tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre²⁸ ». Le fait est que cette pulsion narcissique d'*invention* est parvenue pendant plus d'un siècle à s'imposer comme la norme même de l'excellence romanesque - au moins tant que la littérature française a semblé rayonner au centre de la culture mondiale. On le voit : la consolation ne peut être que partielle et provisoire.

Alain Vaillant
CSLF, université Paris Nanterre

²⁸ Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. 3, Jean-Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, 1988, p. 666.