

***Les chefs-d’œuvre inconnus* : *une étude des œuvres fictives dans* La Comédie humaine.**

**Harsh Trivedi**

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

The University of Sheffield

Faculty of Arts and Humanities

School of Languages and Cultures

Submission Date: 04/09/2021

**Abstract**

This study comprises an analysis of fictive works in Balzac’s *La Comédie humaine*. Using a range of theoretical approaches which include narratology, theory of reception, theory of possible texts and critical reading, the study focuses on identification and scrutiny of functions and implications of works created by the characters of Balzac’s novels and short stories. It studies the fragmented and disjointed nature of these books within books and investigates the narrative strategies employed by the author to insert these fictive works into the text. Furthermore, this study explores the role played by these fictive works in the consolidation of the paradoxical unity of *La Comédie humaine* by examining how these fragmented texts contribute towards the creation of a system and totality in a heterogeneous literary work composed of a multitude of interlinked texts. Lastly, this study aims to understand and articulate this paradoxical unity of Balzac’s work, and how it constructs itself from fragmentations and silences intrinsic to *La Comédie humaine*. While the study primarily analyses the textual fictive works in the following novels: *La Muse du département*, *Illusions perdues*, *Louis Lambert*, *Modeste Mignon*, *L’Envers de l’histoire contemporaine*, and *Les Comédiens sans le savoir*, it focuses on determining the significance of the presence of fictive works in the entirety of *La Comédie humaine.*

**Declaration**

*I, Harsh Trivedi, confirm that the Thesis is my own work. I am aware of the University’s Guidance on the se of unfair means (*[*www.sheffield.ac.uk/ssid/unfair-means*](http://www.sheffield.ac.uk/ssid/unfair-means)*). This work has not previously been presented for an award at this, or any other, university.*

**Acknowledgements**

Even though this thesis has been written in French, I have chosen to express my gratitude in English as it is the only common language amongst the long list of people who I must thank. First, I would like to thank my primary supervisor Dr Maxime Goergen for all his insight, feedback, and guidance that allowed me to grow as a researcher and produce what I hope is a valuable contribution to the field of Balzac studies. Apart from his excellent academic supervision and his expertise in my field of research, I am also grateful to him for being very understanding of the practical and mental-health challenges I faced as an international student during Covid lockdown in the UK and the Covid crisis in India, and for his immense support that helped me overcome these challenges, rebuild my confidence, and finish writing this thesis. I would also like to thank my second supervisor Dr David McCallam for his support and feedback not only during my research but also while I was preparing my PhD application to conduct research at the University of Sheffield. Dr Kristine Horner, Dr Audrey Small, and Professor Michael Perraudin deserve a special thanks for helping me with my Doctoral Academy funding application without which my research project would have never seen the light of day. I am also thankful to Dr Sophie Watt who encouraged me to apply for a PhD while I was a Mundus Masters student at Sheffield, it was our conversation at the end of term meal that convinced me that my research project was worth pursuing at doctoral level. A big thanks to Claire Leavitt, the research support officer at SLC, for making my life so much easier when it came to dealing with administrative procedures and for her timely reminders to submit supervision records. The final member of the University I want to thank is my colleague Katherine Calvert, for our study sessions at almost any café that would let us in, after we lost access to our university desks for a year due to the Covid lockdown.

I owe a debt of gratitude to Dr Nathalie Solomon from the University of Perpignan, France, for supervising my Masters dissertation and helping me lay the conceptual foundations of this thesis. I wish to extend a heartfelt thanks to my brother Dr Juan Mosquera for all his support, love, and advice, without our innumerable study sessions during the Covid lockdown, I doubt if I would have been able to finish this thesis. I also wish to thank my wife Louise Trivedi, for supporting me during the emotionally challenging times in which parts of this thesis were written. I came to the UK to do a PhD, I would have never imagined that I would end up finding my soulmate, but I am so glad that I did. I am thankful to my parents, Gargi and Vinay, for their blessings and support, specially to my mother for all the wonderful conversations about Indian history that helped me to destress and relax. A word of thanks to my parents-in-law Sue and Chris for all the wonderful conversations, walks, and stays in Dunton Basset which provided invaluable escapes from the bleakness of the pandemic.

A big thank you to Honoré de Balzac, the greatest writer to walk this earth and who truly changed my life. Had I not picked up that tattered copy of *Le Père Goriot* at high-school, I would have never set about this incredible journey across India, France, Italy, UK, and perhaps many more places ahead.

Lastly, I would like to express my gratitude to the examiners of this thesis, Dr Tim Farrant (University of Oxford) and Dr Adam Piette (University of Sheffield), for a wonderful and passionate (nearly four hours long!) discussion during the viva voce. It was a matter of privilege for me to be able to defend my thesis in company of such eminent scholars. I thank them as well for their valuable suggestions and their appreciation of my work.

**Table des matières**

INTRODUCTION …………………………………………………………………...………01

1. Les chefs-d’œuvre inconnus…………………………………...……………………..03
2. Hypothèse……………………………………………...…………………………......06
3. Choix du corpus………………………………………………………...…………….07
4. Les fonctions des œuvres fictives : de la narratologie à la réception………………….09

Chapitre I. *La Muse du département* : un manuel de lecture…………………….…………….15

1. Mouvements et anachronies suscités par les œuvres fictives…………………………18
2. La typification……………………………………………………..…………………21
3. Une narration kaléidoscopique : la simultanéité des fonctions des œuvres fictives…...26
4. Conclusions, limites, anticipations……………………..……………………….……28

Chapitre II. *Illusions perdues* : l’œuvre capitale dans l’œuvre…………….………………...30

1. Les souffrances de l’inventeur……………………………….………………………33
	1. Un moteur de la narration…………………………………..……………......….34
	2. Matérialité et la diffusion de l’œuvre littéraire……………………………....….42
2. Comment dépasser Walter Scott ? : les œuvres fictives de Lucien de Rubempré…...47
	1. *Illusions perdues* : un autoportrait de *La Comédie humaine* ?..............................48
	2. Une réécriture collective………………………………………….……………..53
3. L’œuvre et le silence…………………………………………….…………………...59

Chapitre III. *Louis Lambert* : trois lectures……………………………….………….………65

1. Illusion d’une œuvre fictive : le couple idéal du génie et des lecteurs « Happy few »…………………………………………………………………….……………66
2. Pauline et le silence……………………………………………….………………….73
	1. Craqué comme un empire trop vaste………………………….…………………74
	2. Entendre le silence dans *Louis Lambert*…………………………………………80
3. Un *Traité de la Volonté* possible……………………………………………………..85
	1. Le geste interprétatif ……………………………………….…………………….87
	2. Le geste critique………………………………………………………………….90
	3. Le geste créatif : l’aventure de lecture de *La Comédie humaine*………………...93

Chapitre IV. Les œuvres tardives…………………………………………………….………96

1. Clichés, stéréotypes, et lieux communs……………………………………………...99
2. Le lecteur idéal balzacien…………………………………………………………...106
3. Le lecteur hétéroclite balzacien……………………………………………….…….118

CONCLUSION……………………………………………………………………………..130

BIBLIOGRAPHIE………………………………………………………………………….134

**Introduction**

« Un autre livre existe encore ; mais celui-là, bien qu’il soit en quelque sorte populaire et qu’on puisse le trouver partout, est le plus occulte et le plus inconnu de tous, parce qu’il contient la clef de tous les autres ; il est dans la publicité sans être connu du public ; on ne s’avise pas de le trouver où il est, et l’on perdrait mille fois son temps à le chercher où il n'est pas si l’on en soupçonnait l'existence. »

 - Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (Paris : Baillière, 1861).

*La Comédie humaine*, depuis sa conception, reste la source d'inspiration inépuisable d’études et d’analyses critiques. L’ampleur et la variété dont fait preuve ce travail critique et académique ne peuvent rivaliser qu’avec la portée littéraire de l’œuvre même. Et bien évidemment, le dernier mot sur l’œuvre de Balzac n’est pas encore dit, les conférences se multiplient, le nombre de publications augmente, et les débats aussi bien sur l’homme que sur l'œuvre s’intensifient. La richesse de l’œuvre et de ses personnages a naturellement placé l’auteur (de son vivant mais plus encore après son décès) au cœur de maints débats non seulement académiques et littéraires, mais aussi idéologiques, théoriques, politiques, et historiques. Les critiques l’ont sans cesse exhumé pour illustrer leurs propres positions vis-à-vis du débat du jour. Ainsi avons-nous connu un Balzac évolutionniste[[1]](#footnote-2) (pour Saint-Hilaire et contre Cuvier dans la fameuse querelle des analogues), un Balzac fixiste[[2]](#footnote-3) (prenant cette fois le parti de Cuvier contre Sainte-Hilaire dans la même querelle), un Balzac spiritualiste[[3]](#footnote-4) (interprété et étudié suivant l’influence de Swedenborg sur *La Comédie humaine*), un Balzac catholique[[4]](#footnote-5), un Balzac marxiste (selon Lukács, Adorno et d'autres), un Balzac historien (selon Marx), un Balzac visionnaire (selon Baudelaire, Béguin, Curtius et d'autres), un Balzac féministe[[5]](#footnote-6), un Balzac misogyne[[6]](#footnote-7) et plusieurs autres Balzac que les critiques ont considérés dignes d’attention.

Tous ces courants de la critique balzacienne sont indexés sur une conception de *La Comédie humaine* en tant que grand monument romanesque où, de son propre aveu dans *l’Avant-propos*, le romancier a voulu « faire concurrence à l’État-Civil » (I,10). Cette conception de l’œuvre balzacienne a tendance à l'associer (à assez juste titre selon nous) à une vision totalisante de la création littéraire ; à une œuvre qui veut *tout* représenter, *tout* analyser, et *tout* expliquer. Cette tendance se manifeste dès le décès de l’auteur dans le discours que fait Victor Hugo aux funérailles de Balzac, dans lequel il déclare que *La Comédie humaine* englobe « toute notre civilisation contemporaine »[[7]](#footnote-8). La critique balzacienne ‘classique’ (Georg Lukács[[8]](#footnote-9), Pierre Barbéris[[9]](#footnote-10), Pierre Citron[[10]](#footnote-11), André Allemand[[11]](#footnote-12), etc.) a souvent abordé la question de la totalité et le désir monumental de ‘faire système’ dans *La Comédie humaine* en s’appuyant sur plusieurs axes thématiques et philosophiques. Pourtant, au lieu d’interpréter le désir balzacien de totalité comme une stratégie nécessaire à la création littéraire, cette critique a tendance à projeter sur l’œuvre de Balzac une tendance à la complétude et à l'unité. Cependant, si *La Comédie humaine* a une inclination totalisante, il y existe aussi une forte disposition à la fragmentation. Et c’est la critique balzacienne relativement récente qui s'est occupée justement des lacunes, des absences, des blancs et des fragments dans l’œuvre de Balzac en les opposant à sa quête intrinsèque de totalité. La critique balzacienne des années quatre-vingt-dix (Franc Schuerewegen[[12]](#footnote-13), Michel Butor[[13]](#footnote-14), et Lucien Dällenbach[[14]](#footnote-15)) semble ouvrir la voix en ce qui concerne la dialectique entre totalité et fragmentation dans *La Comédie humaine*. Cette première vague a sans doute inspiré la critique balzacienne contemporaine (Nathalie Solomon[[15]](#footnote-16), Dominique Massonnaud[[16]](#footnote-17), Nicole Mozet[[17]](#footnote-18), Boris Lyon-Caen[[18]](#footnote-19), Susi Pietri[[19]](#footnote-20), Tim Farrant[[20]](#footnote-21), Maxime Goergen[[21]](#footnote-22)) à explorer la signification narrative et philosophique des fragments dans l’œuvre de Balzac et sa relation paradoxale avec sa vision totalisante, engendrant ainsi une conception de l’unité d’ensemble très originale de *La Comédie humaine*. Puisque c’est bien cette dialectique entre la totalité et la fragmentation qui est au cœur de notre étude, le présent travail souscrit à l’approche et à la vision de cette génération de la critique balzacienne. Nous proposons donc l’analyse d’un type particulier de fragments qui se manifeste très fréquemment dans les pages de *La Comédie humaine* mais qui reste assez peu étudié : les œuvres fictives.

1. Les chefs-d’œuvre inconnus

Certaines publications récentes comme *La bibliothèque invisible* de Stéphanie Mahieu[[22]](#footnote-23) et les travaux collectifs récents comme *La Bibliothèque des textes fantômes*[[23]](#footnote-24)ont mené une réflexion importante sur « ces livres qui ne s’ouvrent que dans d’autres livres », selon l’heureuse formule de Max Beerbohm, qui a été parmi les premiers à théoriser la question des « œuvres fictives ». Ainsi, dans son essai de 1914 (*Books within Books*), Beerbohm pose la première pierre de notre problématique en parlant de ces livres qui existent dans d’autres œuvres : « Aucune bibliothèque n’en fait mention dans son catalogue […] aucun d’entre eux n’a jamais été imprimé »[[24]](#footnote-25). Pourtant, ce sont peut-être les propos de Stéphane Mahieu qui éclaircissent le mieux le phénomène paradoxal de ces « chefs-d’œuvre inconnus » : « Le collectionneur les découvre en feuilletant d’autres livres. Il chine au gré des chapitres et non en plein vent. Leur mode d’apparition peut être sommaire, un simple titre dans une liste, ou pousser le détail jusqu’à fournir la date d’édition, le nombre de pages et de volumes et donner un résumé, voire une critique ».[[25]](#footnote-26) Cette thèse est consacrée justement à l’étude de ces *chefs-d’œuvre inconnus* qui sont omniprésents dans *La Comédie humaine*. Cette formule paradoxale, rendue célèbre par la nouvelle éponyme de Balzac, est porteuse d’une multiplicité d'implications possibles.

Néanmoins, avant de les aborder, il est nécessaire de proposer une définition provisoire de ce que nous entendons par œuvre fictive dans le contexte de l’œuvre de Balzac. Provisoire, car la définition de *l’œuvre fictive* évoluera tout au long de notre travail selon nos découvertes sur son mode d’existence, sa signification, et ses implications sur les textes qui l’encadrent, mais également sur la totalité de *La Comédie humaine*. Pour commencer, nous proposerons la définition suivante : une œuvre fictive est toute œuvre textuelle anonyme ou créée par un personnage de Balzac et apparaissant dans les pages de *La Comédie humaine*, que ce soit dans son entièreté, sous forme de fragment, ou tout simplement sous forme de mention ou de référence faite par un personnage ou par le narrateur.

Cela comprend, par exemple, des travaux littéraires comme ceux de Dinah de la Baudraye dans *La Muse du département*, les romans de Lucien de Rubempré et Daniel d’Arthez dans *Illusions perdues*, les poèmes de Melchior de Canalis dans *Modeste Mignon*, le traité philosophique de Louis Lambert dans le roman éponyme, etc. *La Comédie humaine* contient un nombre important d'exemples de ce type de productions (littéraires, philosophiques, journalistiques, pour simplifier : textuelles) d’œuvres fictives, qui forment le sujet de notre thèse.

La question qui se pose inévitablement est celle de l’exclusion ou de l’inclusion d’œuvres fictives non textuelles. Les dessins et les tableaux de Frenhofer, Poussin, et Porbus dans *Le Chef-d’œuvre inconnu*, les découvertes scientifiques de Balthazar Claës dans *La Recherche de l’absolu*, et les compositions musicales de Gambara, ne sont-ils pas aussi bien des œuvres fictives que l’ouvrage d’analyse juridique de Bourlac dans *l’Envers de l’histoire contemporaine* (*l’Esprit des lois modernes*) ? Anne-Marie Meininger et Pierre Citron ont certainement trouvé ces œuvres dignes d'être inclues dans leur liste de *l’Index des œuvres des personnages fictifs de « La Comédie humaine »* (XII, 1294), qui est l’une des pierres fondatrices de toute réflexion sur les œuvres fictives chez Balzac. Selon nous, ces œuvres fictives non-textuelles méritent réflexion et nous espérons que le présent travail ouvrira la voie à des études futures dans cette direction : pourtant, nous allons nous limiter dans cette thèse à des œuvres fictives textuelles pour deux raisons principales. Premièrement, l'analyse des œuvres fictives non-textuelles implique une connaissance approfondie des théories des études visuelles et de l’histoire de l’art et de la peinture, qui, tout comme la musicologie, sont au-delà des compétences de l’auteur de cette thèse. Deuxièmement, le présent travail se pose une question primordiale sur l’existence et la raison d’être de ces œuvres fictives au lieu de se concentrer exclusivement sur l’analyse de leur contenu. Pourtant, il est notre intention de définir un modèle à partir de notre étude, qui peut s’appliquer potentiellement aussi aux œuvres fictives non-textuelles. Et enfin, notre travail se concentrera également sur la matière verbale dont sont composés à la fois l’œuvre de Balzac et les textes fictifs présents dans *La Comédie humaine*.

Comme les deux sont faits, avant tout, de *mots*, cela donne à notre corpus une cohérence immédiate.

Ayant établi une définition provisoire de l’œuvre fictive, il est temps de réfléchir aux implications possibles de l’étude que nous proposons. Ces chefs-d’œuvre *inconnus* le sont à deux niveaux : en premier lieu, ces œuvres n’ont qu’une existence littéraire, c’est-à-dire qu’ils n’existent pas hors de l’œuvre qui les contient et sont ainsi condamnés à rester « ces livres qui ne s’ouvrent que dans d’autres livres » ; en second lieu, même dans cette existence chimérique, elles sont souvent réduites à des fragments ou à de simples mentions, condamnées à la non-publication, à la censure, et à des critiques défavorables. Ainsi, nous pouvons nous interroger sur le mode d’existence de ces textes et sur la manière dont ils permettent de penser une œuvre purement fictionnelle dont le cadre et les contours se construisent exclusivement à partir des mots. Cela ne signifie-t-il pas que l’œuvre fictive est le lieu de la rencontre et de la création collective de l’auteur, du lecteur, et de la critique ? Du point de vue de la création littéraire, étant donné la nature purement textuelle non seulement du contenu mais également du cadre et des limites de ces œuvres fictives, elles présentent sans doute un défi d’écriture posé à l’auteur mais également un défi cognitif pour le lecteur, engendrant ainsi des implications pour la réception de l’œuvre fictive et de *La Comédie humaine*. Et enfin, les blancs, les non-dits, et les absences engendrés par ces œuvres fictives qui hantent *La Comédie humaine* ont manifestement des implications importantes sur la totalité et sur l’unité de l’ensemble de l’œuvre de Balzac, et qui méritent réflexion.

1. L’hypothèse

La question à se poser avant toute tentative d’analyse de ces œuvres fictives est la suivante : quelle est la raison d’être de ces œuvres fantômes au sein d’une œuvre qui apparemment désire la totalité, la complétude, et qui se donne la tâche monumentale de représenter une société entière avec toutes ses couleurs, ses mœurs, ses personnages, sa philosophie, son histoire et sa politique ?

Notre hypothèse sur la présence de ces *chefs-d’œuvre inconnus* est la suivante : les œuvres fictives contribuent justement à créer l’unité d’ensemble et une totalité paradoxale dans une œuvre qui n’a pas de structure linéaire. *Totalité paradoxale*, car, contrairement à d’autres cycles romanesques comme *Les Rougon-Macquart* de Zola ou *À la recherche du temps perdu* de Proust, les épisodes de *La Comédie humaine* ne suivent pas d’ordre chronologique ou linéaire qui peut guider le lecteur à travers un chemin de lecture de ses différents romans et nouvelles. La division tripartie opérée par Balzac est purement systémique (*Études de mœurs, Études philosophiques, Études analytiques*) et le fait que *La Comédie humaine* reste incomplète[[26]](#footnote-27)a engendré un débat sur le « bon ordre » de lecture de l’œuvre. Devons-nous suivre la date de parution dans le format original des feuilletons ? Est-ce que l’éditionFurne dans laquelle l’œuvre est publiée dans son intégralité pour la première fois constitue l’ordre définitif de lecture ? Ou peut-être la façon la plus éclairée est-elle de suivre un autre ordre de lecture, prescrit par les critiques balzaciens ? [[27]](#footnote-28) Ainsi, *La Comédie humaine* n’a pas de début ou de conclusion définie, et le lecteur peut s’y glisser par n’importe quel roman et dans n’importe quelle direction. *Unité d’ensemble*, car malgré le grand réseau construit minutieusement avec le fameux motif balzacien des personnages reparaissants, il existe des anachronismes dans le texte, et surtout, il existe des œuvres dont l’histoire ne se déroule pas au XIXe siècle comme la plupart des romans et nouvelles de *La Comédie humaine* (par exemple, *Jésus-Christ en Flandre*). À travers notre étude des œuvres fictives de *La Comédie humaine* nous allons explorer précisément cette totalité paradoxale et cette unité d’ensemble. Nous allons donc tâcher de comprendre comment les œuvres fictives jouent un rôle capital pour rendre possible cette unité qui permet aux différents romans et nouvelles d’exister en tant qu’œuvre *unitaire* et de *faire système*.

Selon Dominique Massonnaud, il existe dans *La Comédie humaine* des « structures reparaissantes »[[28]](#footnote-29) dont la fonction est justement le renforcement de l’unité d’ensemble. Elle considère les nombreuses interventions auctoriales, les annonces perpétuelles d’œuvres à venir, les références aux œuvres antérieures, et le motif du retour des personnages (qui est sans doute le plus étudié et le plus commenté par les critiques balzaciens) comme les plus importantes de ces structures reparaissantes qui rendent possible la cohésion de l’œuvre malgré son hétérogénéité intrinsèque. Nous affirmons que les œuvres fictives s’intègrent dans ces structures reparaissantes et dans le présent travail nous tâcherons d’exposer comment elles sont l’un des facteurs les plus importants de l’unité d’ensemble de *La Comédie humaine*.

Malgré quelques études très poussées de ces œuvres fictives (Madeleine Ambrière[[29]](#footnote-30), Pierre-Albert Castanet[[30]](#footnote-31), Patrick Marot[[31]](#footnote-32), etc.) et de la notion d’« œuvre possible » et de « roman potentiel » par Nathalie Solomon[[32]](#footnote-33), l’étude de ces *chefs-d’œuvre inconnus* en tant que phénomène reste non-systématique. Le présent travail envisage d’être le premier à se donner la tâche d’étudier les fonctions menées par ces œuvres fictives avec une approche systémique et de manière méthodique, et le premier à les explorer conjointement dans le contexte de l’unité d’ensemble de *La Comédie humaine* et de la création littéraire chez Balzac.

1. Choix du corpus

Le présent travail doit ses origines à un mémoire de Master intitulé *Les chefs-d’œuvre inconnus : vers une poétique de l’idéal et de l’indicible dans La Comédie humaine* et qui a été rédigé et présenté conjointement à l’Université de Perpignan, à l’Université de Bergame, et à l’Université de Sheffield. Dans ce travail nous nous sommes posés une question simple : quelle est la raison d’être des œuvres fictives dans *La Comédie humaine* ? Pour répondre à cette question, l’approche que nous avons adoptée était d’étudier et d’analyser le plus grand nombre possible de « types » d’œuvres fictives, à savoir les œuvres fictives littéraires (poétiques et romanesques), philosophiques, visuelles (peinture et sculpture), musicales, et scientifiques. Cette approche a donc informé le choix de corpus du mémoire (*Louis Lambert, Gambara, La Recherche de l’Absolu, Illusions Perdues, Le Chef-d’œuvre inconnu, La Cousine Bette*) et les œuvres traitées ont été sélectionnées non selon une logique thématique mais par l'ambition de représenter tous les types possibles d’œuvres fictives. Le désavantage apparent de cette approche est qu’un tel choix de corpus ne permet pas de suivre l’évolution des fonctions des œuvres fictives par rapport à l’évolution de *La Comédie humaine*, de son début aux œuvres tardives. Pourtant, cette approche nous a aidée à distinguer certains aspects, motifs, et fonctions que toutes les œuvres fictives analysées avaient en commun. Par exemple, toutes ces œuvres fictives font preuve d’un certain degré d’incomplétude, existent dans *La Comédie humaine* de manière fragmentée et disloquée et sont rarement accessibles au lecteur dans leur entièreté. De plus, un nombre important des œuvres fictives ont tendance à viser l’idéal dans leurs domaines respectifs. Ainsi, Frenhofer cherche à peindre la figure féminine idéale, Balthazar Claës gaspille la fortune de sa famille dans la recherche de la *matière première*, Louis Lambert tente d’articuler la philosophie d’un humanisme idéal et Gambara essaye de créer des instruments musicaux qui mettent en œuvre sa compréhension des lois physiques et même de la « substance » du son. Enfin, il existe des similarités dans les techniques narratives employées par Balzac afin d’insérer ces œuvres dans le texte de *La Comédie humaine*. Par exemple, l’auteur fait souvent référence à des œuvres d'artistes réels (Mozart, Rembrandt, Walter Scott, etc.) pour que le lecteur puisse s'appuyer sur sa propre culture générale et reconstruire ces œuvres fictives à l’aide de son « imagination ». De plus, Balzac porte un soin particulier à la description de ces créateurs-personnages dans le texte et surtout à leurs aspects physiologiques, afin de rendre crédibles aux yeux du lecteur leurs capacités intellectuelles et artistiques. Cela a pour effet de donner de la vraisemblance aux œuvres fictives de ces personnages. Ainsi l’enfant Louis Lambert a un regard « pénétrant à étonner » et son œil ressemble à « une vitre d’où le soleil se serait retiré après l’avoir illuminée » (XI,605) : ces descriptions physiques le prédestinent à devenir un génie spirituel qui saisira la vérité céleste et qui produira un système philosophique. Il suffit d’observer le front de Frenhofer qui ressemble à celui de « Rabelais ou de Socrate » et sa figure « diabolique » (X,415) pour établir sa crédibilité comme explorateur de l’idéal en peinture. La découverte sans doute la plus intéressante du mémoire était que ces œuvres fictives tissent un système d’autoréférentialité. Le lecteur attentif, dans son désir acharné de combler les blancs et les absences introduits dans le texte par les œuvres fictives, est perpétuellement orienté par elles vers un autre roman ou une autre nouvelle de *La Comédie humaine*, ce qui crée une chambre d’échos. Nous avons remarqué que c’est bien cette incomplétude qui fait naître dans l’œuvre de Balzac une infinité de possibles, et qui n’en fait pas un ‘monument’ comme le dit trop souvent la critique, mais un labyrinthe en mouvement, sans centre ni fin.

Ces découvertes ont joué un rôle important dans le choix du corpus de cette thèse et dans l’articulation de notre hypothèse. Ainsi, au lieu de baser notre choix sur l’inclusion d’un grand nombre de ‘types’ d’œuvres fictives, nous avons sélectionné, parmi les œuvres fictives balzaciennes, celles qui remplissent le plus grand nombre de fonctions par rapport à l’unité d’ensemble de *La Comédie humaine* et soutiennent sa consolidation en tant que système particulier. En second lieu, notre choix a pris en considération l’évolution de la place que tiennent les œuvres fictives dans la progression de *La Comédie humaine*. Le corpus donne à voir une évolution de la fonction des œuvres fictives, et surtout les changements qui se manifestent dans les œuvres tardives de Balzac. En s’appuyant sur ces deux critères nous allons dans cette thèse étudier les fonctions des œuvres fictives dans les romans suivants : *La Muse du département*, *Illusions perdues*, *Louis Lambert*, *Modeste Mignon*, *Les Comédiens sans le savoir,* et *L’Envers de l’histoire contemporaine.* Cela ne nous empêchera pas bien évidemment de faire référence à d’autres œuvres de Balzac afin d'éclairer nos propos : il existe de nombreuses œuvres fictives dans les romans et nouvelles de *La Comédie humaine*, et nous tâcherons d’y faire référence.

1. Les fonctions des œuvres fictives : de la narratologie à la réception

La première étape de notre étude sera l’analyse de l’impact de la présence des œuvres fictives sur *La Comédie humaine* au niveau textuel et des enjeux qu'elle implique. Pour ce faire nous nous sommes appuyés sur *La Muse du département* comme sur un manuel de lecture des œuvres fictives car ce roman nous en offre une grande variété, présentes dans le texte à différents degrés de fragmentation. De plus, le roman semble un point de départ approprié pour notre étude car la question du déchiffrage des œuvres fictives y est problématisée par ses personnages principaux. Dans une scène de ce roman où Lousteau, Bianchon, et plusieurs personnages de Sancerre se retrouvent au salon de Dinah de la Baudraye, les personnages essayent de reconstruire un roman feuilleton (*Olympia ou les vengeances romaines*) à partir de quelques pages que Lousteau reçoit sous la forme d’une maculature. Les analyses et les commentaires de ces personnages sur l’œuvre fictive et leurs tentatives individuelles et collectives de reconstruire le roman à partir de ces fragments nous ouvrent des pistes initiales d'étude des fonctions des œuvres fictives dans le texte. La façon unique dont chaque personnage tente de remplir les blancs de l’œuvre fictive révèle certaines stratégies que l’on peut employer en tant que lecteur critique afin de mieux comprendre la raison d’être de ces œuvres. Une approche narratologique nous aidera à identifier certains effets des œuvres fictives sur le texte et la narration. Par exemple, nous avons pu identifier la capacité qu’a l'œuvre fictive, à générer des prolepses et des analepses. Ces anachronies permettent à l’auteur de mieux établir le principe de la typification des personnages et de créer des réseaux entre les différents romans et nouvelles de *La Comédie humaine*. Nous tâcherons également d’étudier la façon dont ces deux fonctions sont solidaires l’une de l’autre. Il sera également utile d’examiner si les interconnexions rendues possibles par les œuvres fictives s’actualisent aussi bien à l’intérieur de *La Muse du département* qu’entre les trois parties de *La Comédie humaine*. Et enfin, nous étudierons la nature de ces interconnexions afin de savoir si elles se limitent à l'intrigue ou si elles s'étendent également aux aspects thématiques et même à la création littéraire chez Balzac.

La nature simultanée de ces fonctions, leur interdépendance, et la variété des façons dont elles produisent des effets sur le texte et sur l’œuvre, suggèrent qu’une approche narratologique, quoique indispensable pour articuler et identifier certaines fonctions des œuvres fictives, n’est pas suffisante pour mener notre étude. Afin d'étayer notre hypothèse, nous avons dû adopter une approche qui prenne en compte l’effet qu’engendrent les œuvres fictives sur la réception de l’œuvre. Cela nous a mené vers une modulation progressive de l’approche, tenant compte de la multiplicité des lectures (et des lecteurs) possibles de *La Comédie humaine* et de ses œuvres fictives.

Nous avons donc abordé l’étude de l’aspect autoréflexif des œuvres fictives par rapport à leur propre écriture, réécriture, publication, diffusion et réception, afin d’étudier la manière dont elles reproduisent et représentent une synecdoque du processus de la création littéraire chez Balzac. Dans ce but, nous avons étudié les œuvres fictives présentes dans *Illusions perdues*, le roman le plus central dans le plan de *La Comédie humaine*,et celui où l'autoréflexivité joue le plus grand rôle. Considéré par Balzac lui-même comme « l’œuvre capitale dans l’œuvre »[[33]](#footnote-34), ce roman est non seulement le carrefour où se rencontre un nombre important de personnages reparaissants de l’univers balzacien mais aussi le roman où le plus grand nombre de « structures reparaissantes » contribue à l’unité de l’œuvre. *Illusions perdues* nous donne l'occasion d'étudier l'aspect matériel de la diffusion de l’œuvre à partir du travail scientifique de David Séchard qui essaye d’inventer un nouveau mode de production de papier. Quoique la recherche scientifique de David ne corresponde pas à notre définition de l'œuvre fictive, nous lui accordons une place dans notre réflexion, au même titre qu'aux œuvres de Lucien de Rubempré et de Daniel d’Arthez, car elle met en lumière les processus de la création littéraire et de la diffusion des œuvres. Nous étudierons ensuite le processus de création des œuvres littéraires de Lucien. Son « roman historique à la Walter Scott », *L’Archer de Charles IX*, subit une série de remaniements : l’analyse de l’évolution de son roman, de sa conception jusqu'à sa publication, nous révèle non seulement le processus de la création littéraire chez Balzac, mais également sa conception du roman, et son opinion sur le marché du livre. La réécriture collective du roman de Lucien nous permet de mener une réflexion sur la création littéraire par bricolage, phénomène très présent dans les œuvres tardives de Balzac. Finalement, nous analyserons l’œuvre fictive de Daniel d’Arthez. Cette œuvre, qui vise un idéal et qui se vante d’étudier les ressources même du langage, hante les pages *d’Illusions perdues* par ses blancs, son absence, et son silence.

Pour saisir les fonctions des œuvres fictives qui se définissent par le manque et ont un degré très élevé de fragmentation, nous allons nous appuyer sur une multiplicité d’approches et de lectures possibles qui interprètent les blancs du texte comme une invitation à co-création adressée au lecteur. Ainsi, dans le troisième chapitre nous abordons une lecture de l’œuvre fictive présente dans *Louis Lambert* en adoptant une approche inspirée par la théorie des textes possibles et la théorie de la réception. L’œuvre fictive dont il s’agit dans ce roman est *Le Traité de la Volonté*. La place que tient cette œuvre fictive dans la narration évolue au travers de ses nombreuses versions et éditions jusqu’à l'édition définitive *Furne* où le Traité occupe une place privilégiée dans le texte et où la narration paraît être au service de la reconstruction et de la recherche de cette œuvre fictive perdue. Ainsi, *Louis Lambert* nous présente le cas intéressant d’une œuvre de *La Comédie humaine* dont la structure et la narration sont dominées par une œuvre fictive. Nous proposerons donc trois lectures possibles du *Traité de la Volonté* dans ce chapitre afin de mieux comprendre l’impact de l’œuvre fictive sur l’unité de *Louis Lambert* et sur l’unité d’ensemble de *La Comédie humaine*.

Dans notre première lecture, nous nous inspirons de la théorie de la réception. Dans *Louis Lambert*, le narrateur met en exergue l’idée du génie, non seulement celui de Louis lui-même mais également celui d'un lecteur idéal qui serait capable d’accéder à l’œuvre fictive à partir de ses fragments en suivant un processus de reconstruction initié par le narrateur. Nous étudierons ce couple parfait d’un créateur génie et d'un lecteur privilégié en prenant en compte les éléments dans le texte qui permettent à ce couple de fonctionner.

Dans un deuxième temps nous observerons que cette communication idéale réussit grâce aux blancs, aux absences, aux fragments et aux non-dits du texte. La narration du roman ainsi que celle de l’œuvre fictive impriment un mouvement vers la fragmentation et le silence. Ainsi nous aborderons l’analyse du silence comme mode privilégié d’expression et de réception en nous appuyant sur les notions de « texte fantôme », de « texte intérieur », et sur la notion de silence chez Swedenborg. Cela nous aidera à mieux comprendre le basculement des rapports auteur-narrateur, auteur-narrataire, et narrateur-narrataire qui se manifeste dans le texte, basculement qui est engendré par les nombreuses reconstructions et réécritures de l’œuvre fictive. *Louis Lambert* impose un changement constant dans les horizons d’attentes du lecteur, ce qui rend problématique la réception de l’œuvre. Ce dysfonctionnement inhérent au texte est illustré par la reconstruction de l’œuvre fictive par le narrateur, qui contribue à l’unité d’ensemble de l’œuvre car il est aussi porteur de connexions et de liens avec d’autres textes de *La Comédie humaine*. Cette analyse est révélatrice de l’unité paradoxale de l’œuvre, car il s’agit d’une unité qui se construit à partir de la fragmentation et du silence.

Enfin, dans notre troisième lecture du *Traité de la Volonté*, nous avons pris une position qui pourrait paraitre à première vue contradictoire par rapport aux deux premières. L’unité paradoxale de l’œuvre révélée par les deux lectures précédentes de l’œuvre fictive donne naissance à une série de lectures et de réécritures possibles. Alors que les deux lectures précédentes s'intéressent aux interprétations possibles du *Traité*, nous mettrons l'accent ici sur le geste créatif qu'il rend possible. C’est la tension entre le geste interprétatif et le geste créatif qui est à la base de l’émergence d’une multiplicité de textes possibles dans *Louis Lambert*. Nous mettrons en contraste la notion de lecteur idéal avec celle de ‘mauvais lecteur’. A l'opposé d'une lecture idéale, la ‘mauvaise’ lecture ouvre la voie à des potentialités presque infinies. Pour illustrer cette lecture nous allons nous appuyer sur la théorie de la réception et la théorie des textes possibles, notamment sur les notions de critique créative[[34]](#footnote-35), de critique fiction[[35]](#footnote-36), et de roman possible[[36]](#footnote-37).

Dans le quatrième et dernier chapitre, nous aborderons l’analyse du statut des œuvres fictives dans les œuvres tardives de Balzac. Puisque nous avons pu interpréter la présence des œuvres fictives comme une force unificatrice qui met en jeu des connexions entre les différentes œuvres composant *La Comédie humaine*, il est important d’analyser le changement de statut des œuvres fictives dans les œuvres tardives, où l’unité de l’œuvre a non seulement déjà été explicitement articulée par l’auteur mais est également actualisée par de nombreuses références aux œuvres antérieures. Ainsi, dans les romans tardifs de *La Comédie humaine*, les œuvres fictives n’occupent plus une place privilégiée dans la narration. Pour mieux comprendre ce phénomène nous aborderons l’analyse de trois romans de Balzac : *Modeste Mignon*, *Les Comédiens sans le savoir*, et *l’Envers de l’histoire contemporaine*.

L’étude de ce corpus nous révèle que ces romans ont plusieurs points communs. En premier lieu, il existe dans la narration de ces romans une impression d’épuisement et une tendance du texte à se renfermer sur lui-même. Souvent interprétée par la critique comme la conséquence de la mauvaise santé et des dettes financières de l’auteur vers la fin de sa carrière, nous allons tâcher de démontrer que cette tendance est le résultat d’un choix stylistique qui correspond à la progression naturelle et logique de l’œuvre. Deuxièmement, ces textes réutilisent des morceaux d’ébauches antérieurement écrits par Balzac afin de nourrir la narration. En troisième lieu, on peut remarquer dans ces œuvres tardives une utilisation importante par l’auteur de clichés, de stéréotypes, et de lieux communs. En dernier lieu, nous avons pu remarquer, dans les romans qui constituent ce corpus, une sollicitation importante du lecteur qui est appelé par le narrateur à co-construire le texte. Le narrateur encourage le lecteur à imaginer une scène au lieu de la décrire, en lui fournissant comme piste des figures et des faits établis dans les œuvres antérieures de *La Comédie humaine*. Nous allons donc analyser ce déploiement de la compétence intertextuelle et intratextuelle du lecteur.

Dans ce dernier chapitre nous essayerons de comprendre comment ces quatre phénomènes récurrents sont symptomatiques du changement de statut des œuvres fictives dans les œuvres tardives. Nous étudierons ensuite les implications de ces changements sur la narration tout en tâchant de comprendre le brouillage qui se manifeste dans ces romans entre les œuvres fictives et les œuvres « réelles ». Afin d’étudier ces aspects nous allons nous appuyer sur les études de Ruth Amossy et Elisheva Rosen[[37]](#footnote-38) sur les clichés et les stéréotypes dans la littérature et ainsi que sur la notion de « dyslexic reader » proposée par L.R Schehr[[38]](#footnote-39). En nous appuyant sur ces deux approches nous tâcherons de répondre dans ce dernier chapitre à la question suivante : dans les œuvres tardives de Balzac, la narration ne semble-t-elle pas limitée par ses propres clichés sur le « réel », au point que celui-ci lui échappe ? et dans ce cas, le terme « roman balzacien » ne devient-il pas lui-même, un cliché ?

Pour conclure, la présente thèse se veut avant tout être une relecture de *La Comédie humaine*. Une relecture qui comporte une multiplicité de lectures possibles et qui explore la réception d’une œuvre ayant une unité paradoxale. L’analyse des œuvres fictives chez Balzac nous offre un contexte parfait pour mener l’analyse de cette unité paradoxale de l’œuvre qui se constitue à partir de fragments, de blancs, de non-dits et de silence. Ainsi, au lieu de se limiter à une approche théorique toute faite, nous avons utilisé une multiplicité d’outils critiques et analytiques selon les fonctions qu’accomplissent les œuvres fictives dans l’œuvre. Nous espérons fournir au lecteur une sorte de mode d’emploi pour aborder la lecture des nombreuses œuvres fictives de *La Comédie humaine* afin d’avoir une compréhension plus approfondie de la composition balzacienne. Les lecteurs de cette thèse auront loisir de juger si elle répond pleinement aux objectifs fixés ; nous espérons que ce travail encouragera les futurs lecteurs et lectrices de Balzacà aborder la lecture de ces livres mystérieux qui n’existent que dans les pages de *La Comédie humaine*.

**Chapitre I**

***La Muse du département*:un manuel de lecture**

Introduction

Selon *l’Index des œuvres des personnages fictifs de « La Comédie humaine* proposé par Pierre Citron et Anne-Marie Meininger (XII,1924), il se trouve dansl’œuvre balzaciennesoixante-neuf œuvres fictives qui appartiennent à des domaines aussi divers que la littérature, la peinture, la musique et la science. La plupart de ces œuvres fictives sont présentes dans le texte de manière fragmentée et disloquée avec des degrés d’incomplétude très variés. Ainsi, le *Traité de la Volonté*, un traité philosophique écrit par le personnage éponyme, se trouve dans *Louis Lambert* sous forme de fragments numérotés recueillis par le narrateur, tandis que le roman historique de Lucien de Rubempré (*L’Archer de Charles IX*) existe dans *Illusions perdues* principalement à partir des commentaires de Daniel d’Arthez sur l’œuvre de ce premier. D’Arthez lui-même rédige un roman qui existe dans le texte à partir d’une seule ligne de description peu révélatrice. *La Muse du département*, roman riche en œuvres fictives, mentionne *Carola*, la nouvelle attribuée à la plume de Dinah de La Baudraye sous le pseudonyme de Jan Diaz, nouvelle que celle-ci n’a jamais écrite, mais qui existe dans le texte grâce à la notice « spirituelle » faite par Monsieur de Clagny où il la décrit comme l’œuvre pendant la rédaction de laquelle Jan Diaz a été surpris par la mort. C’est un cas similaire aux trois romans que Lousteau fait annoncer sur la couverture de *L’Archer de Charles IX* (*La Grande mademoiselle*, ou *la France sous Louis XIV, Cotillon Ier*, ou *les Premiers jours de Louis XV, La Reine et le Cardinal*, ou *Tableau de Paris sous la Fronde, Le Fils de Concini*, ou *Une intrigue de Richelieu*), des romans que Lucien ne composera jamais mais dont l’existence est scellée dans le texte par la maxime du journaliste parisien, qui est peut-être révélatrice de la motivation de Balzac derrière l’insertion des œuvres fictives dans ses romans et nouvelles : « On fait sauter ses livres sur la couverture jusqu’à ce qu’ils deviennent célèbres, et l’on est alors bien plus grand par les œuvres qu’on ne fait pas que par celles qu’on a faites » (V,495-496).

La multiplicité des fragments, des titres, des descriptions, des mentions d’œuvres anonymes, et d’œuvres annoncées mais jamais composées, font que le mot « œuvre fictive » devient difficile à définir dans le contexte de *La Comédie humaine.* Pourtant, il n’y a qu’un point commun dans toutes les œuvres fictives de la liste de Pierre Citron et Anne-Marie Meininger : l’impossibilité de les consulter dans leur entièreté et de manière tangible.

Cependant, avant de commencer notre étude des œuvres fictives dans *La Comédie humaine*, il est important de comprendre la notion d’*œuvre* dans le contexte balzacien, qui ne correspond nullement à l’idée d’un regroupement d’ouvrages fixe, complet, et stable. L’œuvre de Balzac n’a ni centre ni fin, le lecteur pourrait s’y plonger par n’importe quel roman et il se retrouvera au milieu de cet univers hétérogène où tout est lié à tout. C’est un effet voulu qui fait que le lecteur peut pénétrer le récit global par une multiplicité d’endroits sans se soucier de l’ordre chronologique interne des œuvres qui constituent *La Comédie humaine*. C’est un effet qui met en scène pour le lecteur des événements qui se passent à l’arrière-scène, qui peint la vie antérieure d’un personnage que l’on vient de rencontrer, qui révèlent des dénouements qui se manifesteront après une cinquantaine de pages ou bien qui ramène le lecteur à une autre œuvre. Comme le dit Balzac dans la Préface de la première édition d’*Une fille d’Ève :* «Il n’y a rien qui soit d’un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l’histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche » (II, 265).

Cette idée de l’œuvre qui veut satisfaire les exigences d’un « présent qui marche »se conforme à un processus ou à un devenir plutôt qu’à une production stable et définie. L’œuvre balzacienne est toujours en mouvement, un mouvement non-linéaire qui permet au lecteur non seulement d’aborder la lecture de *La Comédie humaine* par n’importe quel roman, mais qui fait également naître des mouvements proleptiques et analeptiques dans la lecture des œuvres individuelles. Le premier des facteurs qui vient à l’esprit quand on s’interroge sur les enjeux narratifs qui rendent possible cette narration kaléidoscopique est certainement le motif du retour des personnages. Pourtant, le retour des personnages n’en est pas le seul facteur, il existe d’autres stratégies narratives employées simultanément par Balzac, qui contribuent à cette *liberté de circulation* du lecteur dans l’univers de *La Comédie humaine*.

D’où vient notre hypothèse que les œuvres fictives inscrites dans les romans et nouvelles de Balzac contribuent à créer des mouvements et des interconnexions non seulement à l’intérieur d’un roman mais également entre les trois grandes parties de *La Comédie humaine* (*Études de mœurs, Études philosophiques, Études analytiques*). Nous postulons que les œuvres fictives jouent un rôle important dans ce dépassement dela chronologie linéaire de la narration. De ce fait, il n’y a pas de conclusion dans l’œuvre balzacienne, on ne commence jamais à un point A pour atteindre un point B sur la ligne de la temporalité, mais on glisse d’un point dans la narration à l’autre en se servant de références, de signes, et de flèches. Comme le dit Nathalie Kremer en parlant des « tableaux-fantômes fictifs » dans les œuvres de Balzac : « l’œuvre incomplète est celle qui ouvre à un éventail de possibles dont l’œuvre n’est qu’une partie incarnée, et qui engendre ainsi des fantômes par un effet de *résonance* permettant au lecteur de recréer l’œuvre »[[39]](#footnote-40). Cette vision de l’œuvre incomplète a des résonances avec l’œuvre de Balzac qui fait preuve d’incomplétude à double niveau : l’incomplétude de *La Comédie humaine* en tant qu’œuvre (Balzac n’a pu écrire que quatre-vingt-dix-neuf des cent trente-sept œuvres qu’il envisageait de composer) et l’incomplétude très variée des œuvres fictives.

Afin de tester notre hypothèse et d’identifier quelques fonctions des œuvres fictives, nous allons prendre l’exemple de *La Muse du département*, texte qui contient un nombre important d’œuvres fictives. À partir de notre analyse de ce roman nous cherchons à établir un modèle à suivre pour explorer d’autres œuvres fictives que nous aborderons plus tard dans cette thèse.

Ce roman, publié pour la première fois en 1837 et classé parmi les *Scènes de la vie de province,* contientdes œuvres fictives qui se distinguent l’une de l’autre non seulement par leur genre et leur sujet, mais également par l’espace qu’elles occupent dans le roman. Elles ont donc toutes des degrés d’incomplétude assez variés, comme nous pouvons le voir dans la Table 1.1 :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Œuvre fictive/Genre** | **Auteur** | **Degré d’incomplétude** |
| *Spleen*/ Poésie | Étienne Lousteau | Reproduit entièrement  |
| *Paquita la Sévillane*/ Poésie | Dinah | Six fragments reproduits d’un poème d’environ six cents vers. |
| *Chêne de la messe/* Poésie | Dinah | Une brève description, pas de fragments reproduits |
| *Carola*/ Nouvelle | Dinah | N’existe pas, titre inventé par Monsieur de Clagny |
| *Tristesse*/ Elégie | Dinah | N’existe pas, titre inventé par Monsieur de Clagny |
| *Olympia ou les vengeances romaines*/roman-feuilleton | Auteur inconnu | Fragments sous forme de maculature/ vingt pages reproduites sur mille |

1. Mouvements et anachronies suscités par les œuvres fictives

L’œuvre fictive *Paquita la Sévillane* est le fruit du désenchantement envers la vie de province et le mariage qu’éprouve Dinah de La Baudraye. Elle finit par convertir ses « mauvaises pensées en poésie » suivant le conseil que lui donne le bon abbé Duret. Le poème de Dinah, publié sous le pseudonyme de Jan Diaz, est présent dans le texte sous forme de six fragments, tous suivis par des commentaires du narrateur. Non seulement l’œuvre fictive est fragmentée mais de plus son incomplétude est immense : nous ne disposons que de six fragments d’un poème d’environs six cents vers. Pourtant, ces six fragments jouent un rôle important en créant des mouvements dans le texte, dont les retentissements vont même au-delà de la portée du roman.

L’œuvre fictive donne au lecteur la possibilité de lire dans l’âme de la protagoniste et de l’apercevoir comme une médiocre femme de province qui rêve toujours d’un ailleurs romantique. *Paquita la Sévillane* avance donc l’un des thèmes principaux du roman : l’adultère. En lisant les vers fragmentés de Dinah où elle évoque le passionnant portrait d’une jeune Espagnole follement amoureuse d’un soldat, le lecteur a déjà un aperçu presque proleptique du destin de Dinah qui finira par s’enfuir avec Lousteau à Paris. Ainsi, ennuyée par la petitesse et la monotonie des mœurs de la vie de province et influencée par ses lectures romantiques, Dinah fait son premier pas vers l’adultère non en commettant des imprudences amoureuses, mais par l’écriture. Elle commence à écrire pour convertir ses angoisses en poésie, et le résultat, quoique médiocre, met en marche une série d’événements qui va faire basculer sa vie provinciale, déclenchant une évolution psychologique du personnage de l’innocence à l’adultère, et un mouvement physique de l’intrigue de la province à Paris.

Pourtant, l’œuvre fictive *Paquita la Sévillane* ne déclenche pas ces mouvements de manière isolée mais plutôt de concert avec d’autres œuvres fictives ayant des degrés d’incomplétude encore plus variés. À sa publication, le poème de Dinah « lutta pendant dix-huit mois contre l’indifférence provinciale » (IV, 658). Cependant, plus tard, Monsieur de Clagny fait publier une notice sur l’œuvre de Dinah :

M. de Clagny profita de cet instant de licence pour réunir, en un petit volume in-18 qui fut imprimé par Desroziers, à Moulins, les œuvres de Jan Diaz. Il composa sur ce jeune écrivain, ravi si prématurément aux lettres, une notice spirituelle pour ceux qui savait le mot de l’énigme, mais qui n’avait pas alors en littérature le mérite de nouveauté. Ces plaisanteries, excellentes quand l’incognito se garde, deviennent un peu froides quand, plus tard, l’auteur se montre. Mais sous ce rapport, la notice sur Jan Diaz, fils d’un prisonnier espagnol et né vers 1807, à Bourges, a des chances pour tromper un jour les faiseurs de *Biographies universelles*. Rien n’y manque, ni les noms des professeurs du collège de Bourges, ni ceux de ces condisciples du poète mort, tels que Lousteau, Bianchon et autres célèbres berruyers qui sont censés l’avoir connu rêveur, mélancolique, annonçant de précoces dispositions pour la poésie. Une élégie intitulée : *Tristesse* faite au collège, les deux poèmes de *Paquita la Sévillane* et du *Chêne de la messe*, trois sonnets, une description de la cathédrale de Bourges et de l’hôtel de Jaques Cœur, enfin une nouvelle intitulée *Carola*, donnée comme l’œuvre pendant laquelle il avait été surpris par la mort, formaient le bagage littéraire du défunt dont les derniers instants, pleins de misère et de désespoir, devaient serrer le cœur des êtres sensibles de la Nièvre, du Bourbonnais, du Cher et du Morvan où il avait expiré, près de Château-Chinon, inconnu de tous, même de celle qu’il aimait!… Ce petit volume jaune fut tiré à deux cents exemplaires, dont cent cinquante se vendirent, environ cinquante par département. (IV, 662-663)

C’est à la suite de cette notice « spirituelle » composée par M. de Clagny où il énumère des œuvres fictives que Dinah n’a jamais composées que l’œuvre de Dinah commence à faire du bruit. Comme le dit le narrateur : « On se passionna, dans l’arrondissement de Sancerre, pour Madame de La Baudraye, en qui l’on voulut voir la future rivale de Georges Sand » (IV, 663). Lousteau, ne se rappelant pas avoir connu de Jan Diaz, se renseigne sur le sujet et découvre que Jan Diaz est le pseudonyme d’une femme. Et lorsque Lousteau et Bianchon descendent à Sancerre, c’est seulement en apprenant que Madame de La Baudraye est Jan Diaz que les deux Parisiens acceptent son invitation de passer quelques jours chez elle. Donc, c’est l’ensemble des œuvres fictives de Dinah qui rapprochent Lousteau et la protagoniste provinciale, et c’est bien cette rencontre qui est à la base de l’intrigue du roman, et qui déclenche des changements psychologiques chez le personnage (de l’ennui à l’adultère) et le déplacement de la narration de la province à Paris. Pourtant, les mouvements déclenchés par les œuvres composées, incomplètes, et inventées de Dinah ne se limitent pas à *La Muse du département. Un prince de la bohème* est une nouvelle des *Scènes de la vie parisienne* écrite par Dinah. Le corps principal de cette nouvelle essentiellement absente de *La Muse du département* est constitué par la lecture du manuscrit de sa nouvelle à haute voix par Dinah. Ainsi, le mouvement entre Paris et la province déclenché à l’intérieur du roman par la poésie de Dinah est prolongé à l’extérieur du texte par sa prose, et sa nouvelle finit par établir une interconnexion dans *La Comédie humaine* en créant un lien direct entre les *Scènes de la vie de province* (*La Muse du département*) et les *Scènes de la vie parisienne* (*Un prince de la bohème*).

À partir de la création des interconnexions à l’intérieur du roman et au niveau macro-textuel, l’œuvre fictive introduit également des anachronies dans le texte. L’œuvre fictive déclenche le mouvement des personnages de la province vers Paris et réciproquement, menant l’intrigue du roman vers le dénouement qui était également celui de l’œuvre fictive elle-même. L’étude du poème de Dinah est indicative du dénouement du roman, c’est-à-dire de son adultère et de sa fuite à Paris avec Lousteau :

Le poncif du portrait de la jeune Espagnole a servi depuis à tant de courtisanes dans tant de prétendus poèmes qu’il serait fastidieux de reproduire ici les cent vers dont il se compose. Mais pour juger des hardiesses auxquelles Dinah s’était abandonnée, il suffit d’en donner la conclusion. Selon l’ardente Mme de La Baudraye, Paquita fut si bien créée pour l’amour qu’elle pouvait difficilement rencontrer des cavaliers dignes d’elle ; car,

*. . . . . . . . dans sa volupté vive,*

*On les eût vus tous succomber,*

*Quant au festin d’amour, dans son humeur lascive,*

*Elle n’eût fait que s’attabler.*

*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .*

*Elle a pourtant quitté Séville la joyeuse,*

*Ses bois et ses champs d’orangers,*

*Pour un soldat normand qui la fit amoureuse*

*Et l’entraîna dans ses foyers.*

*Elle ne pleurait rien de son Andalousie,*

*Ce soldat était son bonheur!*

*Mais il fallut un jour partir pour la Russie*

*Sur les pas du grand Empereur.* (IV, 659-660)

Nous pouvons constater que l’œuvre fictive arrive à faire cette annonce proleptique en vertu de son fonctionnement, qui est presque celui d'une mise en abyme. Nous utilisons ce terme au sens de Lucien Dällenbach : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient »[[40]](#footnote-41), « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse »[[41]](#footnote-42). Ainsi, en lisant le fragment de l’œuvre de Dinah qui reflète le thème principal du roman, le lecteur a déjà un aperçu de ce qui va suivre.

L’introduction des anachronies permet au lecteur non seulement d’anticiper des événements qui vont avoir lieu après une cinquantaine de pages mais elle aide également le lecteur à avoir accès aux événements qui se sont passés antérieurement ou/et qui se manifesteront dans une autre œuvre de *La Comédie humaine*. Cela brise la chronologie linéaire et fait que le lecteur a la possibilité d’aborder la lecture de l’œuvre de Balzac par n’importe quel roman ou nouvelle.

Cependant, cette brisure de la chronologie qui contribue à l’unité d’ensemble de l’œuvre n’est pas exclusivement due à l’introduction des anachronies, mais elle est rendue possible à l’aide d’une autre fonction narrative des œuvres fictives : la typification des personnages.

La mise à nu de la personnalité de Dinah qui se manifeste à travers la lecture de son poème et qui révèle en elle « *la femme de trente ans* »[[42]](#footnote-43), rapproche *La Muse du département* du système global de *La Comédie humaine* dont l’une des pierres fondatrices est la typologie des personnages. Nous allons donc à présent aborder cette deuxième fonction à travers l’étude de l’œuvre fictive *Olympia ou les vengeances romaines*, tout en observant la co-dépendance des deux fonctions de l’œuvre fictive.

1. La typification

*Olympia ou les vengeances romaines* est un roman feuilleton anonyme qui se découvre sous la forme d’une maculature qui enveloppait des épreuves de Lousteau. Le degré d’incomplétude de cette œuvre fictive est immense, le lecteur et les personnages n’ont accès qu’à vingt pages déchirées et désorganisées sur mille. La scène dans le salon de Dinah où les personnages principaux du roman lisent et déchiffrent cette œuvre fictive est l’une des plus importantes du roman. Les motivations des personnages, l’intrigue, les thèmes et le dénouement du roman, sont tous révélés au lecteur grâce aux enjeux narratifs engendrés par l’œuvre fictive.

Lucien Dällenbach[[43]](#footnote-44) analyse cette scène en parlant d’une impression de *déjà lu* dont se servent les trois personnages pour réduire les indéterminations du texte afin de remplir ses lacunes. Il explique ce phénomène de *déjà lu* en y attribuant trois codes employés par les personnages afin de lire le texte fragmenté. Le premier est celui de « la mémoire du texte », c’est-à-dire des spéculations qui se basent sur l’analyse des fragments du texte même dans le but de le reconstruire à partir de sa logique propre. Le deuxième code est « la mémoire des textes », une pré-connaissance du style, du genre et des enjeux de l’intertextualité. Troisièmement, Dällenbach évoque « la mémoire du texte de culture », qui travaille sur des aspects du texte qui peuvent éclaircir son contexte historique et y situer l’auteur. Selon Dällenbach, c’est l’interaction perpétuelle de ces trois codes qui permet aux trois personnages de lire l’œuvre inscrite comme un acte de suture. Il est très intéressant de voir que ce qui est conceptualisé chez Dällenbach comme « lecture comme suture » n’est pas très éloigné de ce qui est qualifié de « non-lecture » chez Bayard. Celui-ci a fait recours à des codes similaires à ceux de Dällenbach pour prouver que la reconstruction du sens du texte est en fait une forme de non-lecture. Par exemple, chez Bayard la culture « est la capacité à situer les livres dans la bibliothèque collective et à se situer à l’intérieur de chaque livre. . . »[[44]](#footnote-45), c’est-à-dire la capacité de contextualiser. Ainsi, cette ‘culture’ ne dépend aucunement de la présence physique du livre et « l’idée de lecture finit par se dissocier de celle du livre matériel, pour renvoyer à celle de rencontre, laquelle peut tout à fait s’opérer avec un objet immatériel ».[[45]](#footnote-46)

Cependant, cette lecture qui met en avant la question de la réception d’*Olympia ou les vengeances romaines* chez les trois personnages et chez le lecteur dont ils sont aussi des représentants, expose également la typologie de ces personnages. Les personnages qui croient lire *Olympia ou les Vengeances* romaines finissent par être ‘lus’ par les œuvres fictives. C’est-à-dire que l’œuvre fictive met en scène leurs motivations, leur passé et leur typologie, ce qui aide le lecteur à anticiper et à mieux comprendre leurs actions au cours du récit.

Ainsi, avant d’aborder cette deuxième fonction des œuvres fictives, il est impératif d’établir ce que nous entendons par la typologie de personnages dans le contexte balzacien. Balzac évoque dans son avant-propos la question des « espèces sociales » (I,8) afin de mieux peindre et analyser la société ; pourtant, c’est aux interprétations marxistes de *La Comédie humaine* que nous devons la notion de « type » qui s’est répandue dans la critique balzacienne. Après avoir étudié ce qu'Engels[[46]](#footnote-47) et Max Weber[[47]](#footnote-48) disent de la notion du type dans les contextes du réalisme en littérature et en sociologie respectivement, Lukács l’a transformé en outil d’analyse littéraire :

Voici la catégorie centrale et le critère de la conception réaliste de la littérature : le type, selon le caractère et la situation, est une synthèse originale réunissant organiquement l’universel et le particulier. Le type ne devient pas type grâce à son caractère moyen, mais son seul caractère individuel — quelle qu’en soit la profondeur — n’y suffit pas non plus ; il le devient au contraire parce qu’en lui convergent et se rencontrent les éléments déterminants, humainement et socialement, d’une période historique, parce qu’en créant des types on montre ces éléments à leur plus haut degré de développement dans le déploiement extrême des possibilités qui s’y cachent, dans une représentation extrême des extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l’homme et la période. »[[48]](#footnote-49)

Même si les significations historiques et sociologiques de la notion du type comme l'établit Lukács ne nous concernent pas dans la présente étude, sa définition du type comme la synthèse de l’universel et du particulier correspond exactement à notre emploi du terme. Les « personnages-type » ont des relations l’un avec l’autre selon leur type et leur situation, sans jamais perdre leurs aspects individuels. Les œuvres fictives révèlent les types des personnages, ce qui aide le lecteur non seulement à prédire leur futur comportement envers d’autres personnages-type et dans des situations particulières, mais également à comprendre la vie antérieure des personnages décrite dans les différents romans et nouvelles de *La Comédie humaine*. Essayons de comprendre ce phénomène à l’aide des exemples suivants :

Étienne Lousteau, qui lit *Olympia ou les Vengeance romaines* à haute voix, en est également le commentateur le plus acharné. Certes, il met en œuvre sa *mémoire du texte de culture*, comme dirait Dällenbach, pour déchiffrer l’œuvre fictive, mais cet exercice a pour résultat une mise à nu de sa propre personnalité et ses convictions. Ses commentaires perpétuels sur le manque de détails dans le texte du roman anonyme et son mauvais style ne se limitent pas à l’œuvre fictive et finissent par prendre la forme d’une critique brutale de la littérature sous l’Empire et révèlent finalement ses affiliations politiques :

Mille pardons ! mesdames, dit Lousteau ; mais voyez-vous, il m’est impossible de ne pas faire observer combien la littérature de l’Empire allait droit au fait sans aucun détail, ce qui me semble le caractère des temps primitifs. La littérature de cette époque tenait le milieu entre le sommaire des chapitres du *Télémaque* et les réquisitoires du ministère public. Elle avait des idées, mais elle ne les exprimait pas, la dédaigneuse ! elle observait, mais elle ne faisait part de ses observations à personne, l’avare ! il n’y avait que Fouché qui fît part de ses observations à quelqu’un. *La littérature se contentait alors*, suivant l’expression d’un des plus niais critiques de la *Revue des Deux Mondes*, *d’une assez pure esquisse et du contour bien net de toutes les figures à l’antique ; elle ne dansait pas sur les périodes !* Je le crois bien, elle n’avait pas de périodes, elle n’avait pas de mots à faire chatoyer ; elle vous disait Lubin aimait Toinette, et les gendarmes prirent Lubin qui fut mis en prison, mené à la cour d’assises et guillotiné. Forte esquisse, contour net ! Quel beau drame ! Eh bien, aujourd’hui, les barbares font chatoyer les mots. (IV, 713-14)

De plus, sa déduction sur la situation économique de l’auteur anonyme du texte — « Dans ces deux pages le style est faible, l’auteur était peut-être un employé des Droits réunis, il aurait fait le roman pour payer son tailleur… » (IV, 705) — nous en dit beaucoup sur la sienne. Étienne Lousteau est l’un de ces nombreux personnages de *La Comédie humaine* qui sont toujours endettés et qui essayent de survivre à Paris par leur plume. Un double mouvement paraît se manifester : le lecteur devine déjà le mode de vie de Lousteau qui se révélera vers la fin du roman, tout en établissant des liens avec d’autres personnages de Balzac qui sont occupés par le grand thème balzacien de « parvenir ». Cela lie *La Muse du département* non seulement aux œuvres de *La Comédie humaine* où ces personnages reparaissent, mais également à toutes les œuvres de Balzac où les personnages sont occupés par le souci de parvenir. Cette exposition de la personnalité de Lousteau, provoquée par l’œuvre fictive, justifiera ses actions envers Dinah aux yeux d’un lecteur qui n’est pas familier des autres apparitions de Lousteau, tout en faisant un clin d’œil de reconnaissance aux lecteurs habitués à l’univers balzacien. Le motif de la *mise en abyme* est donc également présent dans cette deuxième fonction de l’œuvre fictive dans le sens où l’œuvre fictive reflète le dénouement du roman qui la contient, par anticipation du comportement des personnages-type.

Ainsi, l’œuvre fictive fait que le lecteur n’a pas besoin de connaître la vie antérieure de Lousteau à travers ses apparitions dans d’autres romans et nouvelles de *La Comédie humaine*, ses motivations et son tempérament sont exposés grâce à l’œuvre fictive. Cela remplit deux fonctions : le lecteur, grâce à ces révélations, peut anticiper les actions de Lousteau et son comportement envers Dinah ; puis, lorsque le lecteur abordera d’autres textes balzaciens où apparaît le journaliste parisien, il sera en mesure de mieux comprendre ses actions et ses comportements envers d’autres personnages et d’autres situations. L’œuvre fictive rend donc possible ces rapports qui dépassent la question de la chronologie non seulement à l’intérieur de *La Muse du département*,mais aussi dans *La Comédie humaine*, comme ensemble.

Tout comme sur Lousteau, l’œuvre fictive en apprend énormément au lecteur sur le personnage de Dinah. Elle essaie de reconstruire le roman fragmenté par identification avec sa protagoniste. Elle devient de plus en plus agitée par la lecture du roman et le déroulement de son intrigue et finit par trahir non seulement le dénouement de l’œuvre fictive mais également celui du récit cadre : « Je connais tout : Je suis à Rome, je vois le cadavre d’un mari assassiné dont la femme audacieuse et perverse, a établi son lit sur un cratère. A chaque nuit, à chaque plaisir, elle se dit : “ Tout va se découvrir ! …” » (IV, 706-07).

Cette femme ‘audacieuse’ et ‘perverse’ est à la fois Olympia, l’héroïne de l’œuvre fictive, mais aussi Dinah, qui anticipe son infidélité envers son mari. Il s’agit de nouveau donc d’anachronie proleptique, déclenchée par l’œuvre fictive, où les motivations et les futures actions des personnages sont révélées au lecteur : Dinah suivra Lousteau à Paris où elle aura une relation adultère avec ce dernier. Et comme nous l’avons déjà remarqué dans notre analyse de *Paquita la Sévillane*, les rapports créés par les œuvres fictives ne se limitent pas aux récits cadres mais s’étendent à d’autres parties de *La Comédie humaine.* Lorsque Lousteau cherche une épithète pour qualifier Olympia, la protagoniste de l’œuvre fictive, Dinah n’arrive pas à s’empêcher de s’exclamer : « Une femme de trente ans ! » (IV, 705). Cette réaction provoquée par l’œuvre fictive, fait référence à la typologie balzacienne des personnages (la femme de trente ans, la femme supérieure[[49]](#footnote-50), la femme comme il faut[[50]](#footnote-51), etc.), révélant ainsi le « personnage-type » de Dinah. Elle établit également un lien thématique avec une autre œuvre de *La Comédie humaine*, une autre histoire d’adultère : *La femme de trente ans*. Les rapports engendrés par l’œuvre fictive sont ainsi à l’œuvre aux niveaux micro- et macro-textuel. Non seulement ces rapports font référence à d’autres œuvres de Balzac, mais ils établissent des liens entre une œuvre et le *tout*. Par ce *tout*, il faut entendre une conception de *La Comédie humaine* comme un système qui est non seulement construit à partir des personnages reparaissants et des intrigues, mais également à partir des interconnexions systémiques—dans ce cas, la typologie des personnages—qui rendent possible l’unité d’ensemble d’une œuvre composée par une collection hétérogène de textes.

1. Une narration kaléidoscopique : la simultanéité des fonctions des œuvres fictives

Les deux fonctions des œuvres fictives que nous avons identifiées à travers notre étude d’*Olympia ou les Vengeances romaines* et des œuvres de Dinah se manifestent simultanément afin de rendre la narration de *La Comédie humaine* kaléidoscopique. C’est-à-dire que les œuvres fictives accomplissent plusieurs fonctions simultanément pour que l’œuvre balzacienne puisse dépasser la chronologie linéaire et s’établir comme une carte à entrées multiples, comme une œuvre qui est toujours mouvementée et qui offre une multiplicité d'interconnexions possibles. Notre choix du terme ‘kaléidoscopique’ plutôt que de celui de « mosaïque » qui a l’avantage d’être évoqué par Balzac lui-même, est dû au fait qu’il peut prendre en compte les différentes dimensions des œuvres fictives et les notions connexes qu’elles impliquent comme la fragmentation, le mouvement, la fluidité, et la totalité.

Prenons, par exemple, le cas de l’œuvre fictive de Lousteau intitulée *Spleen*. Cette élégie inscrite par Lousteau dans l’album de Dinah impressionne beaucoup cette dernière qui loue les vers médiocres qu’elle croit composés par le journaliste en une seule journée. Le narrateur intervient en disant que le poème a été sans doute composé au moins dix ans auparavant : « Chacun devine que le journaliste gardait ces vers dans sa mémoire depuis au moins dix ans, car ils lui furent inspirés sous La Restauration par la difficulté de parvenir » (IV, 679). L’œuvre fictive fait allusion à la vie antérieure de Lousteau qui est représentée dans d’autres romans de *La Comédie humaine*, surtout dans *Illusions perdues* où le journaliste raconte ses luttes au jeune arriviste Lucien de Rubempré. Et c’est donc de nouveau grâce à l’anachronie introduite par l’œuvre fictive que le lecteur non accoutumé à l’univers balzacien[[51]](#footnote-52) peut continuer la lecture du roman sans se soucier de l’origine de ce personnage. Ainsi il s’agit d’un élément analeptique qui fait référence aux événements qui se passent antérieurement au récit premier. C’est ce que Genette définit comme une *analepse externe*,« dont l’amplitude reste extérieure à celle du récit premier »[[52]](#footnote-53). L’allusion à la vie antérieure de Lousteau expose ses motivations au lecteur qui, par la suite, est mieux disposé à comprendre les actions du journaliste et son attitude envers Dinah et d’autres personnages au cours du récit.

Cela nous amène naturellement à la deuxième fonction de l’œuvre fictive qui se manifeste simultanément avec la première, celle de la typification. *Spleen* résume en peu de mots la grande question thématique que se posent continuellement un grand nombre de personnages balzaciens (Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré, Étienne Lousteau, Vautrin, etc.) : *Comment parvenir* ? Cela fait référence à une grande gamme de personnages qui appartient au personnage-type balzacien de l'*arriviste*. C’est un groupement d’individus, typiquement originaires de province, qui viennent conquérir Paris, motivés par l’ambition de parvenir à tout prix. L’œuvre fictive établit un lien thématique avec d’autres œuvres de *La Comédie humaine* où il est question d’autres arrivistes et de leurs luttes pour parvenir. En rencontrant ces personnages le lecteur balzacien expérimenté devient de plus en plus conditionné à anticiper leurs comportements et à comprendre leurs origines, et ainsi un vrai système de lecture se met en place qui se nourrit des compétences intratextuelles du lecteur.

La présence des œuvres fictives contribue à cette nature kaléidoscopique de *La Comédie humaine* en éliminant le besoin de raconter à nouveau des événements et en aidant le lecteur à anticiper les dénouements, tout en créant des liaisons thématiques entre les différents romans et nouvelles de Balzac. Elles aident *La Comédie humaine* à dépasser la chronologie linéaire et la question des dénouements, et lui permettent d’*être un système*. Dinah semble être la porte-parole de ce dépassement de la chronologie lorsqu’elle déclare à la fin d’*Un Prince de la Bohème* : « Je ne crois pas aux dénouements […], il faut en faire quelques-uns de beaux pour montrer que l’art est aussi fort que le hasard ; mais on ne relit une œuvre que pour ses détails » (VII,838).

1. Conclusions, limites, anticipations

Les deux fonctions des œuvres fictives que nous avons remarquées méritent un réexamen, ainsi que notre approche méthodologique. Nous avons vu que les textes fictifs accomplissent les deux fonctions simultanément afin de créer une multiplicité d’interconnexions à l’intérieur de *La Muse du département* et entre différentes œuvres de *La Comédie humaine*. Pourtant, nous allons voir que les concepts de narratologie que nous avons utilisés afin d’articuler ces fonctions, quoique très utiles pour illustrer des anachronies, sont limités et n’arrivent pas à saisir l’impact de ces fonctions narratives. Il serait même difficile d’identifier le type d’anachronie auquel appartiennent les anachronies introduites par les œuvres fictives car elles n’indiquent jamais explicitement une action ou un évènement qui va se produire dans le récit premier. C’est généralement au lecteur de faire le rapprochement entre l’œuvre fictive et le récit premier. Par exemple, le personnage de la jeune Espagnole dans *Paquita la Sévillane* et la protagoniste d’*Olympia ou les Vengeances romaines* font sont doute allusion au destin de Dinah, mais ils ne le font pas de manière explicite et c’est au lecteur de comprendre cette insinuation. Nous ne pouvons non plus négliger le fait que les anachronies selon Genette sont mesurées à partir d’un récit premier. Dans les exemples que nous avons étudiés dans ce chapitre, nous avons défini les anachronies introduites par les œuvres fictives par rapport au récit premier de *La Muse du département*. Pourtant, pris dans son ensemble, *La Comédie humaine* n’est pas une œuvre qui se définit forcément à partir d’une continuité chronologique. Il s’y trouve des œuvres comme *Jésus-Christ en Flandres* où l’action se passe « à une époque assez indéterminée » et *Le Chef-d’œuvre inconnu* où la narration se déroule vers la fin de l’année 1612, qui est assez loin de la première moitié du XIXe siècle où une grande partie de l’action des œuvres de *La Comédie humaine* se déroule.

Et surtout, ces outils narratologiques ne sont pas suffisants pour saisir l’importance du fait que les deux fonctions se manifestent simultanément, et de l’effet kaléidoscopique que cela engendre. Les œuvres fictives dans *La Muse du département* révèlent deux personnages-type : *la femme de trente ans* et la figure de l’*arriviste*. Mais elles accomplissent cela tout en établissant certaines interconnexions thématiques avec d’autres romans et nouvelles de Balzac. Ainsi, les rapports qui se manifestent entre les diverses œuvres et les diverses parties de *La Comédie humaine* sont de nature assez hétérogène. Par exemple, il existe des rapports entre deux romans ou nouvelles, des rapports entre une œuvre balzacienne et différentes parties de *La Comédie humaine*, et des rapports d’une œuvre à l’ensemble de la composition balzacienne. Ces rapports peuvent être à la fois diégétiques et thématiques. Et c’est bien cette hétérogénéité des rapports créés par des œuvres fictives et la simultanéité des fonctions qu’elles accomplissent, qui exigent une approche qui pourrait prendre en compte la nature kaléidoscopique de *La Comédie humaine*.

Nous allons donc dans les chapitres suivants modifier notre approche méthodologique en y accordant une place plus importante à la réception des textes, tout en gardant nos outils narratologiques.

**Chapitre II**

 ***Illusions perdues* : l’œuvre capitale dans l’œuvre**

Introduction

Publié en trois parties entre 1837 et 1843 et classé dans les *Scènes de la vie de province*, *Illusions perdues* est le roman le plus central du plan de *La Comédie humaine*. Dans une lettre à Madame Hanska du 2 mars 1843, Balzac lui-même désigne ce roman comme « l’œuvre capitale dans l’œuvre »[[53]](#footnote-54). Cette centralité est due à deux raisons principales. Premièrement, grâce à son positionnement, *Illusions perdues* est comme un réseau microcosmique au milieu du grand réseau de l’œuvre car ce roman sert de transition entre deux grands ensembles de *La Comédie humaine* : les *Scènes de la vie de province* et les *Scènes de la vie parisienne*. De ce fait, il a l’avantage d’être non seulement le lieu de croisement d’un nombre très important de personnages reparaissants et de clés de l’univers balzacien mais également de contenir une quantité importante de ce que Dominique Massonnaud désigne en tant que « structures reparaissantes ». Par structure reparaissante, il faut entendre les facteurs qui contribuent à l’unité de l’œuvre ou/et qui permettent aux nombreux romans et nouvelles de *La Comédie humaine* d’exister en tant qu’œuvre et en tant que système singulier. Dominique Massonnaud considère les nombreuses interventions auctoriales, les annonces perpétuelles d’œuvres à venir et les références aux œuvres antérieures, etc. comme des structures reparaissantes mises en place par Balzac afin de structurer le tout. Et selon elle, ces structures reparaissantes, « qui renforcent l’unité du grand ensemble au sein de chaque roman »[[54]](#footnote-55) sont particulièrement présentes dans *Illusions perdues*. La deuxième cause de la centralité de ce roman dans le schéma de *La Comédie humaine* et qui le rend indispensable à notre étude des œuvres fictives, est sa nature autoréflexive. Cette autoréflexivité, qui est généralement assez répandue dans *La Comédie humaine[[55]](#footnote-56)*, existe aux niveaux micro- et macro-textuel dans ce texte. *Illusions perdues* est un roman qui mène une réflexion sur les conditions de sa propre rédaction, de sa publication et de sa réception, mais en même temps, il s’agit d’un roman qui pourrait être lu comme un microcosme de *La Comédie humaine*. Comme le remarque Sotirios Paraschas:

Indeed, in many ways, *Illusions perdues* is a scale model of *La Comédie humaine*: it is one of the novels which contain the highest concentration of reappearing characters ; it is a novel that moves from the provinces to Paris, depicts the life of provincial aristocracy, government officials, the professions of the printer, the publisher, the author, the journalist, the actress, the provincial lawyer and the worlds of the book trade and of boulevard theatre ; at the same time, it is a study of the phenomenon that brings all of these together, the commodification of literature, culture and social life, expressed through the overarching metaphor of prostitution. In representing society as a spectacle, the ‘coulisses’ of the book trade and the life of authors, the novel approximates the very structure of *La Comédie humaine*, as Balzac had described it already in 1834 though a theatrical metaphor: ‘the *manners* [*Études de mœurs*] are the *spectacle*, the *causes* [*Études philosophiques*] are the *backstage area and the stage machinery.* The *principles* [Études analytiques] are the *author’* [‘[l]es *mœurs* sont le *spectacle*, les *causes* sont les *coulisses et les machines*. Les principes, c’est *l’auteur*]. [[56]](#footnote-57)

Cette proximité du roman avec l’ensemble de l’œuvre le rend particulièrement intéressant pour notre étude car elle signifie que nos conclusions pourraient avoir des implications sur la présence des œuvres fictives dans l'intégralité de *La Comédie humaine*. Dans ce chapitre nous allons étudier les textes fictifs présents dans *Illusions perdues* afin de comprendre la manière dont ils nourrissent l’autoréflexivité de ce roman et leur impact sur l’unité de l’ensemble de l’œuvre balzacienne.

Nous allons étudier la manière dont les œuvres fictives insérées dans ce roman contribuent à la nature autoréflexive de l’œuvre de Balzac, tout en étant elles-mêmes autoréflexives. En d'autres termes, les textes fictifs présents dans ce roman exposent leur propre processus de production (d’écriture, de réécriture, de publication, de diffusion, de réception et de commercialisation). Cela permet au lecteur de comprendre les processus de la création littéraire chez Balzac, et de prendre conscience des conditions de production commerciale de *La Comédie humaine* et de sa position dans le roman réaliste du dix-neuvième siècle. La nature autoréflexive des œuvres fictives —et par conséquent celle d’*Illusions perdues*— joue un rôle important pour coordonner ce collectif de textes hétérogènes qu’est *La Comédie humaine* en un seul système. Comme le remarque Dominique Massonnaud en parlant justement de cette coordination du texte chez Balzac[[57]](#footnote-58) :

Le terme balzacien de « coordination » paraît donc bien pouvoir se rapporter à la fois à des phénomènes relevant de structures locales et à des phénomènes liés à une structure globale – et instaurer ainsi un rapport renouvelé entre cohésion et cohérence. Il montre qu’une œuvre longue peut être à la fois gouvernée par un principe d’unité et hétérogène, marquée par le disparate et la cohésion.

Les textes fictifs, appartenant à une grande variété de domaines et de genres (le roman, la poésie, le théâtre, le journalisme, etc.) semblent être au cœur de l’intrigue du roman. Elles font se confronter les personnages, déclencher des mouvements, briser des amitiés, construire des alliances et même poussent certains personnages au suicide. Afin de mieux étudier ces œuvres fictives, nous allons les aborder en fonction de l’autoréflexivité dont elles font preuve.

Ainsi, en premier lieu, nous aborderons la recherche scientifique de David Séchard, le deuxième héros d’*Illusions perdues*. L’analyse de son travail, qui consiste à inventer un nouveau mode de production du papier de meilleure qualité tout en voulant réduire considérablement le coût de sa production, nous donnera l’occasion de saisir l’aspect matériel et commercial de l’œuvre de Balzac. *Illusions perdues* à cet égard est doublement autoréflexif car non seulement le roman met à nu les complexités cachées et les pratiques déshonorables de l’industrie du livre à son époque, mais il en profite également pour exister et réussir comme un produit littéraire. Quoique la recherche scientifique de David ne soit pas une œuvre fictive comme nous l’avons définie dans le cadre de notre travail, elle mérite réflexion au même niveau que l’œuvre littéraire de Lucien[[58]](#footnote-59) car tout comme celle-ci, elle met en jeu plusieurs agents et implique des réseaux techniques, économiques, et commerciaux qui sont indispensables pour la création et la diffusion des œuvres fictives dans *La Comédie humaine* ainsi que des romans et nouvelles deBalzac.

En deuxième lieu, nous traiterons les œuvres littéraires de Lucien de Rubempré, un roman historique à la Walter Scott, un recueil de sonnets, et trois romans annoncés mais jamais écrits. Ces œuvres de Lucien subissent une série de transformations tout au long du roman à partir de l’influence des commentaires, de la critique littéraire, des remaniements de l’auteur, et de la réécriture collective, et dont l’analyse nous fournira l’occasion de voir le processus de la création littéraire chez Balzac, sa conception du roman et son ambition vis-à-vis des modèles romanesques qui ont marqué son époque. L’analyse de la réécriture collective de l’œuvre fictive de Lucien nous permettra également de comprendre la création littéraire par bricolage, un phénomène très présent dans les œuvres que Balzac composera vers la fin de sa carrière.

En dernier lieu, nous analyserons l’œuvre mystérieuse, et largement absente du texte, de Daniel d’Arthez. L’étude de cette œuvre fictive rédigée par l’écrivain idéal de l’univers balzacien nous aidera à comprendre le désir du texte de se dépasser perpétuellement, sa peur du silence, ses mécanismes intrinsèques qui ne cessent de renvoyer le lecteur vers d’autres textes de *La Comédie humaine* et son incapacité à se clore sans promesses de textes à venir. Une réflexion sur les absences et le silence par rapport à l’œuvre fictive ouvrira également la voie vers des lectures possibles des œuvres fictives non seulement dans *Illusions perdues* mais aussi dans d’autres œuvres de Balzac dont il est question dans le présent travail. Cela nous permettra de passer du processus de la création littéraire à la question de la réception.

1. Les souffrances de l’inventeur

Les lecteurs d’*Illusions perdues* ont l’habitude de le lire comme le roman d’apprentissage de Lucien de Rubempré. Pourtant, comme l’indiquent les titres des trois parties du roman (*Les deux poètes, Un grand homme de province à Paris* et *Les souffrances de l’inventeur*), David Séchard et sa recherche scientifique y tiennent une place aussi importante que les exploits de Lucien, et c’est précisément sur la question de la recherche scientifique de David que s’ouvre le roman. La quête du perfectionnement auquel se livre David le rapproche des autres personnages de Balzac obsédés par la réalisation des œuvres qui visent un idéal. En revanche, au lieu de correspondre exactement au personnage-type de ‘l’inventeur’ chez Balzac comme Balthazar Claës[[59]](#footnote-60), David a un tempérament en contradiction avec son ambition[[60]](#footnote-61), ce qui est peut-être ce qui le sauve de l’autodestruction, le destin de presque tous les personnages-créateurs de *La Comédie humaine*.

La recherche scientifique de David sur la papeterie et l’imprimerie remplit deux fonctions dans *Illusions perdues.* Premièrement, elle agit en tant qu’un des moteurs de la narration. La progression et l’évolution de l’œuvre de David font largement avancer l’intrigue du roman. Ses échecs et le fait qu’il ne cesse pas de *presque* réussir permettent à la narration d’aller de l’avant, et finalement son succès permet au roman de se clore sans se terminer[[61]](#footnote-62), aidant *Illusions perdues* à accomplir la tâche difficile de faire la transition entre les *Scènes de la vie de province* et les *Scènes de la vie parisienne*. Deuxièmement, la recherche de David Séchard et les interventions auctoriales qu’elle génère, révèlent la représentation dans le roman de ses propres moyens de production et de diffusion, dotant ainsi l’œuvre d’une autoréflexivité importante.

* 1. Un moteur de la narration

Parlons donc d’abord de la structuration de la narration du roman par l’œuvre de David et par le discours qui se construit autour d’elle. La recherche de David, étant donné son aspect matériel, représente la diffusion de l’œuvre littéraire qui se fait avant tout à l’aide du papier. À l’époque où commence l’histoire, l’industrie du livre français (telle qu’elle est représentée dans l’univers fictionnel de *La Comédie humaine*) attendait les innovations qu’entreprendra David au cours du roman. Il est particulièrement intéressant de regarder l’incipit du roman :

À l’époque où commence cette histoire, la presse Stanhope et les rouleaux à distribuer l’encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. Malgré la spécialité qui la met en rapport avec la typographie parisienne, Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application. L’imprimerie arriérée y employait encore les balles en cuir frottées d’encre, avec lesquelles l’un des pressiers tamponnait les caractères. Le plateau mobile où se place la *forme* pleine de lettres sur laquelle s’applique la feuille de papier était encore en pierre et justifiait son nom de *marbre*. Les dévorantes presses mécaniques ont aujourd’hui si bien fait oublier ce mécanisme auquel nous devons, malgré ses imperfections, les beaux livres des Elzévir, des Plantin, des Alde et des Didot, qu’il est nécessaire de mentionner les vieux outils auxquels Jérôme-Nicolas Séchard portait une superstitieuse affection ; car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire. (V, 123-24)

En établissant que l’état de l’imprimerie en province, et surtout à Angoulême, est plutôt primitif, le narrateur crée le contexte et les circonstances nécessaires pour que l’œuvre de David puisse occuper une place centrale dans la narration. Cette « grande petite histoire » fonctionne ainsi dans le grand contexte de l’innovation de l’industrie du livre français mais elle donne également à cette histoire, qui a des conséquences universelles, une empreinte locale. La recherche de David engendrera le mouvement continuel de l’intrigue et des personnages entre le macrocontexte de l’innovation scientifique, du marché littéraire et des hautes sociétés de Paris, celui des batailles idéologiques au niveau national, et le micro-contexte des intrigues politiques d'Angoulême et de ses personnages provinciaux, de la concurrence entre les petites imprimeries d’Angoulême, dont celle de Jérôme-Nicolas Séchard. Ainsi, l’œuvre scientifique et les circonstances dans lesquelles David abordera ce travail sont annoncées et ses tentatives de le mener à bien vont avoir un grand impact sur le destin de presque tous les personnages majeurs du roman, y compris Lucien. L’état dans lequel se trouve l’imprimerie du père Séchard fait rire David qui revient à Angoulême après avoir terminé ses études de haute typographie à Paris où il était le prote des Didot.[[62]](#footnote-63) Il déclare à son père que ses « presses sont des sabots qui ne valent pas cent écus, et dont il faut faire du feu » (V,131). Et pourtant, son père le manipule pour qu’il achète ces vieux outils qui, comme le déclare le narrateur, vont jouer un rôle clé dans le déroulement de l’histoire.

L’idée de travailler sur un nouveau mode de production du papier est venue à David à la suite de son intérêt pour la vie du père de Lucien, Monsieur Chardon, qui avait, sans grand succès, consacré sa vie à des quêtes scientifiques comme la recherche d’un remède à la goutte, l’utilisation d’un nouvel agent chimique pour diminuer de moitié le prix du sucre, et celle de matières végétales pour réduire le coût du papier. David a reconnu l’importance de cette dernière tentative et s’est lancé dans la recherche en considérant Lucien comme son bienfaiteur.

C’est dans une scène de la première partie du roman, dans laquelle David se promène avec Ève,[[63]](#footnote-64) qu’il évoque pour la première fois son travail et révèle son ambition de réduire le prix de la production du papier de moitié. Il se voue à aider Lucien dans ses démarches tout en avouant son amour pour Ève qui accepte d’être sa femme en disant qu’elle voit en lui les mêmes traits d’inventeur que son père. C’est à ce moment qu’elle lui pose la question qui va introduire dans le texte les premiers détails sur ses idées innovatrices par rapport à la fabrication du papier : « Ne puis-je savoir le secret ? ... » (V,218). En réponse à cette question, David part dans une digression qui est peut-être l’une des plus longues de *La Comédie humaine*. Et assez curieusement, le narrateur coupe la parole de David de manière très autoritaire et part dans une digression au sein de la digression :

À une question de la jeune ouvrière, qui ne savait pas ce que voulait dire ce nom de Pot, David lui donna sur la papeterie des renseignements qui ne seront point déplacés dans une œuvre dont l’existence matérielle est due autant au papier qu’à la presse ; mais cette longue parenthèse entre un amant et sa maîtresse gagnera sans doute à être d’abord résumée. (V,218)

Au lieu de laisser David continuer son exposition, pourquoi le narrateur lui impose-t-il le silence ? C’est un phénomène qui se produit à plusieurs reprises dans le roman, comme le remarque Lawrence R. Schehr[[64]](#footnote-65) en parlant du passage que nous venons de citer :

Instead of letting David continue his explanation, the narrator interrupts to silence his character. He gives his own version of David’s words. In a style that could be characterised as that of a rather dry expository writing, Balzac offers a brief overview of the history of paper-making. (…) Thus at two different points in the novel where there is a question of discovery or illumination, a shift in voice occurs away from the characters back to the narrator.

Selon Schehr, ces interruptions, qui créent une sorte de tension entre le narrateur et le personnage, sont emblématiques du fait que les personnages n’ont pas la distance nécessaire pour pouvoir s’exprimer sur la question de la fabrication des livres. Puisqu’ils sont des êtres faits eux-mêmes de mots imprimés, ils sont incapables de se prononcer sur le mot imprimé. Et ainsi, le narrateur raffermit sa position d'autorité sur eux. C’est un phénomène qui touche également les œuvres fictives de Lucien dont le contenu est toujours *presque* révélé au lecteur ; mais à chaque fois c’est le discours sur l’aspect matériel de l’œuvre, introduit par le narrateur, qui prend le pas. Grâce à ce suspense engendré par les interruptions auctoriales la narration se propulse en avant dans la mesure où les attentes du lecteur sont perpétuellement orientées vers une révélation à venir.

En plus des interruptions auctoriales, les révélations sur l’œuvre de David sont presque toujours interrompues par des évènements brusques et inattendus et parfois par le simple fait que David n'arrête pas d’échouer dans ses expériences au tout dernier moment. Ces interruptions et suspensions empêchent le lecteur d'avoir accès non seulement aux propos de David, mais aussi aux détails exacts de la manière dont il envisage la fabrication du papier en employant des plantes. Et pourtant, le progrès incertain du travail de David semble être schématiquement lié au progrès de la narration. Cette suspension est un phénomène qui se reproduit à plusieurs reprises tout au long du roman. Afin de comprendre cela, regardons quelques citations tirées principalement de la troisième partie du roman (*Les souffrances de l’inventeur*), présentées ici selon l’ordre de leur apparition dans le texte :

 Dans trois mois je serai riche, répondit l’inventeur avec une assurance d’inventeur. (V,601)

En proie aux chagrins que cause le manque d’argent, en proie aux peines que lui donnait l’état de sa femme assassinée par l’infamie de Lucien, David cherchait toujours son problème ; or, tout en allant de chez lui chez Petit-Claud, il mâchait par distraction une tige d’ortie qu’il avait mise dans de l’eau pour arriver à un rouissage quelconque des tiges employées comme matière de sa pâte. Il voulait remplacer les divers brisements qu’opèrent la macération, le tissage, ou l’usage de tout ce qui devient fil, linge, ou chiffon par des procédés équivalents. Quand il alla par les rues, assez content de sa conférence avec son ami Petit-Claud, il se trouva dans les dents une boule de pâte, il la prit sur sa main, l’étendit et vit une bouillie supérieure à toutes les compositions qu’il avait obtenues ; car le principal inconvénient des pâtes obtenues des végétaux est un défaut de liant. Ainsi la paille donne un papier cassant, quasi métallique et sonore. Ces hasards-là ne sont rencontrés que par les audacieux chercheurs des causes naturelles ! « Je vais, se disait-il, remplacer par l’effet d’une machine et d’un agent chimique l’opération que je viens de faire machinalement. » Et il apparut à sa femme dans la joie de sa croyance à un triomphe. (V,603)

… Enfin, il arriva, vers le mois d’août, à obtenir un papier collé en cuve, absolument semblable, à celui que l’industrie fabrique en ce moment, et qui s’emploie comme papier d’épreuve dans les imprimeries ; mais dont les *sortes* n’ont aucune uniformité, dont le collage n’est même pas toujours certain. Ce résultat si beau en 1823 eu égard à l’état de la papeterie, avait coûté dix mille francs, et David espérait résoudre les dernières difficultés du problème. (V,727-28)

Les citations ci-dessus ne représentent qu’un échantillon des nombreux passages d’*Illusions perdues* dédiés à suivre le progrès de l’œuvre scientifique de David Séchard. Ils tracent de nombreuses occasions dans l’histoire où David est sur le point de faire une découverte capitale qui va enfin l’aider à réussir son projet de fabrication d’un papier de haute qualité à bon marché, mais, comme nous pouvons le remarquer dans ces citations, il échoue à chaque fois et l’œuvre est toujours *presque* réalisée. Et pourtant, à chaque échec il y a un renouvellement de promesses et d’espoir. Cette progression de l’œuvre de David est intimement entrelacée au déroulement de l’histoire et à l’intrigue du roman et elle joue énormément sur le destin d’autres personnages.

Par exemple, les frères Cointet voient dans son travail une opportunité de faire fortune, ou, du moins, la possibilité d’écraser toute concurrence professionnelle à Angoulême. Petit-Claud, qui envie à David sa conquête d’Ève, utilise l’œuvre de David pour faire avancer sa carrière et sa montée sociale. Cérizet et Kolb, les deux assistants de David dans son imprimerie, dépendent de l’œuvre de David pour leur succès matériel, l’un se vouant à son échec et l’autre à sa réussite. Le père Séchard donne ou retire son soutien aux efforts de son fils selon son appréciation de la probabilité de son succès, dans l’espérance de posséder une bonne partie de la fortune que générera la réussite. Et David, comme il le confirme lui-même, souhaite la réussite de ses travaux, non seulement pour la gloire de son pays, mais également pour pouvoir aider financièrement la famille de Lucien touchée par la pauvreté à cause des démarches peu fructueuses et même déraisonnables de ce dernier dans sa quête de la gloire littéraire à Paris.

Ainsi, beaucoup dépend de l’œuvre de David ; les échecs, les obstacles, et les nouvelles découvertes ou les nouvelles idées qui font ressurgir l’espoir, font avancer la narration en augmentant les interactions entre les personnages et leurs mouvements entre Paris et la province, et repoussent sans cesse la fin de la narration et le silence. Le lecteur, à ce stade, découvre que ce n’est pas la découverte scientifique qui est le but de la narration, mais plutôt que l’incomplétude de cette recherche forme un des ressorts de la narration du roman. Cette recherche exerce donc une influence considérable sur l’intrigue du roman, guidant la narration selon sa propre progression. Et c’est justement sur les questions de la recherche scientifique de David que commence et finit le roman. Nous avons remarqué ce même phénomène dans notre étude de *La Muse du département* où les œuvres de Dinah de la Baudraye engendrent des mouvements de/dans l’intrigue, entre Paris et la province, en faisant s'entrecroiser le destin de tous les personnages importants du roman.

En plus de fonctionner comme un des moteurs de la narration, cette tension entre le narrateur et le personnage rend l’œuvre de David plus vraisemblable, et la « crédibilise » aux yeux du lecteur. Comme nous avons pu le remarquer tout au long de notre étude des œuvres fictives, il s’agit, la plupart du temps, d'œuvres qui visent un idéal et qui dépassent la possibilité d’une description précise justement à cause de leur nature « idéale ». L’une des stratégies employées par l’auteur de *La Comédie humaine* est donc celle de créer une tension entre la voix narrative et la parole du personnage par rapport à l’élucidation de l’œuvre fictive, tout en espérant que le lecteur se perd à tel point dans ses détails fascinants et les débats qui l’entourent, qu’il ne se pose pas la question de la vraisemblance de l’œuvre fictive. D.A. Miller articule assez clairement cette stratégie à laquelle réussit Balzac dans ses œuvres[[65]](#footnote-66) :

The cognitive clarity of the narration, produced as an effect of its contrast with the mystified perception of its characters, asks to be consumed as part of libidinal investment. If in order to be read, the novel must be enjoyed, then the narration must continually practice a charm which is perfectly analogous to that of Lousteau’s diatribe or Vautrin’ pedagogy. Its insights need to seduce us, and insofar as we are seduced, in entranced ‘‘possession’’ of the truth, the novel has succeeded in escaping our critical scrutiny. Cultivating an affective detachment from the world and thuswhat is supposed to be the same thing in Balzaccoming truly to know it, we simultaneously cathect that affect onto the novel, desiring it, and thuswhat would also be the same thing in Balzacnever quite understanding it.

Afin de mieux comprendre cela, prenons l’exemple de la scène du dévoilement de *la Belle Noiseuse*[[66]](#footnote-67) dans *Le Chef-d’œuvre inconnu.* Lorsque le tableau est exposé à Poussin, le lecteur attend que sa réaction confirme la description du tableau que Frenhofer a faite quelques pages auparavant : « Qui le verrait, croirait apercevoir une femme couchée sur un lit de velours, sous des courtines. Près d’elle un trépied d’or exhale des parfums. Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de Catherine Lescault, une belle courtisane appelée la Belle Noiseuse, rendre le mouvement de sa respiration » (X, 432). Cependant, la première réaction de Poussin devant le tableau ne coïncide aucunement avec cette description. Il dit n’apercevoir « rien » sur la toile. En même temps, Frenhofer devient extatique et ne cesse pas de faire les louanges de la belle figure qu’il a réussi à peindre. En tant que lecteur, étant donné la contradiction entre les descriptions du tableau présentées par les personnages, nous nous attendons à ce que le narrateur éclaircisse l’affaire. Et pourtant, la voix narrative reste absente, laissant le lecteur dans une ambiguïté peut-être nécessaire pour faire exister une telle œuvre fictive dans le texte. Ainsi, en l’absence du narrateur, les personnages continuent à parler de l’œuvre fictive. Poussin déclare à Porbus qu’il ne voit dans le tableau que « des couleurs confusément amassées et contenues par une muraille de peinture » (X,436), mais ce dernier prétend enfin avoir aperçu dans le tableau quelque chose qui l’a fait changer d’avis et concède qu’il y a véritablement une femme là-dedans. Et finalement, après une absence délibérément prolongée, le narrateur intervient :

En s’approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d’un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d’admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d’une ville incendiée. (X,436)

Contrairement aux attentes du lecteur, le narrateur renforce l’ambiguïté au lieu de la dissiper. D’une part il semble soutenir l’avis de Poussin en évoquant le « chaos de couleurs », les « nuances indécises », le « brouillard sans forme » etc., mais d’autre part il paraît reconnaître le génie de Frenhofer en décrivant un fragment du tableau comme « délicieux » et « vivant » en le comparant à un « torse de Vénus ». Ainsi, la voix narrative, d’abord par son absence et ensuite par ses contradictions, contribue à l’ambiguïté qui rend possible l’insertion d’une œuvre fictive presque indescriptible dans le texte. C’est dans l’espace imaginaire créé par cette tension personnage-narrateur minutieusement dessinée par Balzac, que la *Belle Noiseuse* existe dans le texte comme un tableau qui pourrait représenter la perfection dans l’art.

En employant une stratégie similaire, Balzac réussit l’insertion de la recherche scientifique de David Séchard dans *Illusions perdues*. Pourtant, on pourrait s’interroger sur le besoin d’employer cette stratégie pour introduire une œuvre scientifique, qui peut paraître beaucoup plus « réelle » qu’une œuvre d’art fictive prétendant représenter la perfection et l’idéal, à un lecteur qui ignore peut-être la véritable histoire de la fabrication du papier. Ce qui est à remarquer dans ces passages est que la tension dans la narration dont nous avons parlé, sert à établir une historicité fictive du travail qu’entreprendra David. Elle contribue à accréditer le statut d’inventeur-pionnier de David Séchard tout comme elle rend l’œuvre fictive et son créateur plus crédibles dans *Le Chef-d’œuvre inconnu*. Ainsi, bien que la plupart des faits mentionnés dans ces passages soient très proches de la véracité historique, Balzac y manipule le lecteur sur plusieurs points, comme le démontre Roland Chollet :

Pour peu qu’on accepte les conventions de la fiction romanesque, on pourrait penser que David Séchard, en 1822 et 1823, fait œuvre de pionnier. Il n’en est rien. Ce n’était pas d’hier qu’on essayait d’adapter les procédés chinois à des plantes européennes. Dès 1786, Léorier Delisle, à qui d’ailleurs Balzac fait rapidement allusion, donnait à imprimer les *Œuvres* de Charles-Michel de Villette sur papier d’écorce de tilleul et papier de guimauve. Vingt ans plus tôt, Jacob-Christian Schaeffer, à Ratisbonne, fabriquait du papier de pommes de terre et même, comme David, du papier d’orties. Leurs spécimens sont, aujourd’hui encore, dans un excellent état de conservation et on a pu les admirer, en 1972, à l’exposition de la Bibliothèque nationale sur le Livre. En 1801, Seguin a pris un brevet pour le papier de paille et autres matières végétales ; en 1817, brevet Beretta (résidus de pommes de terre) ; en 1820 brevet Hirigoyen (paille pure), racheté en 1828 par Pelletereau, négociant à Angoulême. De 1820 à 1830, la chènevotte, le sparte, le bois ou la racine de réglisse, la paille, l’ortie, le houblon, le maïs, le foin, la pulpe de betterave font l’objet de brevets. Dans son traité classique (1788), Desmarets, qui savait avant David qu’on peut faire du papier avec n’importe quelle plante, soulignait le principal obstacle de ces recherches : l’encombrement produit par des cultures nécessairement immenses, la difficulté du stockage, la périodicité des récoltes. Ni David ni Balzac ne proposent de solutions à ces problèmes, et ils n’ont pas imaginé la pâte à bois ! (V,93)

Cette stratégie narrative joue un rôle central non seulement pour établir l’importance du travail de David, mais aussi pour crédibiliser et rendre vraisemblable son œuvre aux yeux du lecteur. Le lecteur se trouve séduit par cette vraisemblance qui surgit de la tension narrative entre le personnage et le narrateur et de la prolifération des détails qui s’enchaînent, et donc il n’arrive pas à s’interroger sur la question de la véracité historique de l’innovation de l’œuvre de David.

Il ne nous reste qu’à regarder la toute dernière page d’*Illusions perdues* pour confirmer cette hypothèse : « La découverte de David Séchard a passé dans la fabrication française comme la nourriture dans un grand corps » (V,732). Devons-nous entendre par cela que toutes les expériences qu'a vécues David et tout le travail qu’il a accompli dans sa recherche n’ont même pas eu, au bout du compte, un impact minuscule sur l’histoire de la papeterie en France ? Cette clôture du roman nous rappelle la clôture d’un autre roman de *La Comédie humaine*, un roman dans lequel, tout comme *Illusions perdues*, le protagoniste se dédie à la recherche scientifique : *La Recherche de l’Absolu*.[[67]](#footnote-68) À la fin de ce roman, nous trouvons Balthazar Claës mourant, après avoir ruiné sa vie et celle de sa famille à cause de sa recherche obsédante de l’absolu. À la toute dernière page du roman, juste avant sa mort, Balthazar apprend que l’absolu a été enfin trouvé par un célèbre mathématicien polonais : il crie « EUREKA » et retombe sur son lit, mort. Pourquoi ce mot de jubilation alors que Balthazar vient d’apprendre qu’il a été battu par un autre dans sa recherche de l’absolu ? Parce que la découverte scientifique et l’élucidation théorique des particules élémentaires de la matière n’avaient jamais été le but de la narration de *La Recherche de l’Absolu*, tout comme la découverte des procédés de la fabrication du papier ne sont pas celui *d’Illusions perdues*.[[68]](#footnote-69) Ces deux quêtes de perfection et d’idéal ne sont que des éléments insérés dans le texte pour faire avancer sa narration. Ainsi, le passage qui évoque la contribution de David au progrès collectif de la papeterie française pourrait également être lu comme une métaphore de sa fonction au service de la narration du roman.

* 1. Matérialité et la diffusion de l’œuvre littéraire

Abordons, à présent, la surprenante conscience de ses propres moyens de production et de diffusion dont fait preuve ce roman de Balzac, et qui est révélée au lecteur par l’œuvre de David. *Illusions perdues* est le roman autoréflexif par excellence car il redéfinit l’idée même de ce que nous entendons par ce terme. Au dix-huitième siècle, cette idée s’étendait simplement à la reconnaissance de la fictionnalité du texte par le narrateur lui-même (voir *Tristam Shandy*[[69]](#footnote-70) de Laurence Sterne, *Jacques le fataliste* de Denis Diderot, etc.). *Illusions perdues* pousse cette notion encore plus loin. Certes, un roman se construit à partir de la narration et des mots, mais ce que les travaux de David Séchard mettent en lumière est un fait encore plus primordial : un roman se construit, avant tout, avec du papier.

La progression de la recherche scientifique de David, et le contexte historique et social dans lequel elle se base, permet au lecteur de reconnaître *Illusions perdues* comme un produit matériel dans un marché littéraire. L’importance du travail que fait David, vu de cette perspective socio-historique, semble participer à la diffusion de l’œuvre littéraire. À la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, le livre, grâce aux avancements dans les domaines[[70]](#footnote-71) de la papeterie, de la typographie, et de l’imprimerie, n’était plus un objet de luxe réservé uniquement aux couches de la société les plus aisées. À l’époque où se déroule l’histoire, la France assistait au commencement de « la seconde révolution du livre » comme le remarque Charlotte Denoël[[71]](#footnote-72) :

Dès les premières décennies du [XIXe] siècle, des voix s'étaient élevées pour dénoncer cette industrialisation de la littérature et la transformation du livre en marchandise. Sainte-Beuve, sous la Monarchie de Juillet, déclencha la polémique avec son célèbre pamphlet *De la littérature industrielle* paru dans la *Revue des deux mondes* en 1839 et dirigé contre le roman-feuilleton, qu'il accusait de tuer la littérature. Cependant, l'évolution était inéluctable. Les romans de Dumas, de Balzac ou d'Eugène Sue paraissant dans les journaux rencontrent, tout comme la littérature populaire, un immense succès au milieu du siècle, et le bouleversement des structures éditoriales entraîne l'apparition d'un nouveau marché de masse. Cette « seconde révolution du livre » touche ainsi des catégories sociales de plus en plus diversifiées vers la fin du siècle. Liée au marché du livre, l'affiche de feuilleton ou de librairie revêt à cet égard un grand intérêt documentaire pour appréhender l'aspect commercial du roman, publié en feuilleton ou édité en volume. Bénéficiant des progrès techniques dans le domaine de la typographie et de l'essor de la lithographie, l'affiche peut s'adresser à un large public grâce au recours à l'image en couleur qui attire immédiatement les regards des chalands. Elle met en valeur le rôle croissant de la presse et de l'éditeur dans la diffusion du livre au sein de la société française.

Cela signifie que de plus en plus de livres de tous les genres sont publiés et diffusés à cette époque. Nous savons bien qu’une partie importante des lecteurs de Balzac était constituée de lectrices[[72]](#footnote-73) et de jeunes gens de province qui voyaient dans les démarches des personnages balzaciens comme Rastignac un manuel d’ascension sociale, phénomène que Maurice Barrès a nommé « la Contagion des Rastignacs »[[73]](#footnote-74). Cette diffusion de l’œuvre littéraire, conséquence des progrès matériels de la production du livre, a donc engendré de grands changements non seulement dans la démographie des lecteurs, mais également dans la nature des œuvres littéraires qui ont évolué selon les goûts littéraires de leur nouveau lectorat. Et grâce à cette augmentation du nombre de lecteurs, le livre ne se faisait plus seulement pour plaire aux Académies et aux critiques littéraires, mais avant tout pour se vendre. Marie-Ève Thérenty[[74]](#footnote-75) étudie ce phénomène et la manière dont le roman devient excessivement attentif à l’actualité au risque de perdre son aspect intemporel, et de ce fait, devient lisible uniquement par des lecteurs qui lui sont contemporains. Balzac était très conscient de ces changements et de la commercialisation de la littérature, comme nous pouvons le remarquer dans *l’Avant-propos* de *la Comédie humaine* lorsqu’il se demande : « Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société ? Comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie sous de saisissantes images ? » (I,10).

David Séchard, en se dévouant à la réduction de moitié du coût du papier, prend parti dans cette bataille pour la diffusion de l’œuvre littéraire. Et si l’œuvre de David symbolise ceux qui favorisent la diffusion, certains souhaitaient la bloquer, comme le mentionne Charlotte Denoël dans la citation ci-dessus. À cet égard, il est très intéressant de lire l’article publié en 1839 par Charles-Augustin Sainte-Beuve, contemporain et opposant acharné de Balzac et de son œuvre, dans *la Revue des Deux Mondes*. Dans cet article, Sainte-Beuve semble prendre une position très ferme justement contre la démocratisation de la littérature qui s’est manifestée à la suite de l’augmentation de la publication de livres de tous genres :

Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l’invasion de la démocratie littéraire comme à l’avènement de toutes les autres démocraties. Peu importe que cela semble plus criant en littérature. Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d’écrire et de faire imprimer. Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast*, sera *auteur*. De là à faire un feuilleton, il n’y a qu’un pas. Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun. Des aiguillons respectables s’en mêlent. On a une famille, on s’est marié par amour, la femme sous un pseudonyme écrira aussi. Quoi de plus honorable, de plus digne d’intérêt que le travail assidu (fut-il un peu hâtif et lâché) d’un écrivain pauvre, vivant par là et soutenant les siens ? Ces situations sont fréquentes : il y aurait scrupule à les déprécier.[[75]](#footnote-76)

Ainsi, Sainte-Beuve critique dans des termes assez brutaux la multiplication des livres, qui est la conséquence directe du progrès dans les domaines de l’imprimerie. La recherche scientifique de David, qui rend possible ce progrès, serait donc responsable de la chute en qualité de la littérature et des pratiques immorales et déshonorables en littérature, selon l’auteur de *Port-Royal*. Cette opposition entre le partisan et l’opposant de la diffusion du mot imprimé devient encore plus transparente dans la citation suivante, où Sainte-Beuve évoque les dangers que pose « la littérature industrielle » à la librairie. Lu dans le contexte de l’opposition que nous avons évoquée, dans ce passage, Sainte-Beuve donne l’impression d’être presque submergé par le poids des feuilles de la littérature industrielle, trop facilement produites grâce au progrès dans la fabrication à bon marché du papier à imprimer que préconise David Séchard dans *Illusions perdues* :

C’est à la littérature imprimée, à celle d’imagination particulièrement, aux livres auparavant susceptibles de vogue, et de degrés en degrés à presque tous les ouvrages nouveaux, que le mal, dans la forme que nous dénonçons, s’est profondément attaqué. Depuis deux ans surtout, on ne vend plus : la librairie se meurt. On a tant abusé du public, tant mis du papier blanc sous des volumes enflés et surfaits, tant réimprimé du vieux pour du neuf, tant vanté sur tous les tons l’insipide et le plat, que le public est devenu à la lettre comme un cadavre. Les cabinets de lecture achètent à peine. On a vu dernièrement un auteur réclamer tout haut contre l’usage de quelques-uns de ces cabinets qui, pour ne pas se ruiner en doubles achats, découpent dans les journaux et font relier les romans qui paraissent en feuilletons : l’auteur dénonçait avec indignation cette mesure économique. Mais qu’attendre aussi d’un livre quand il ne fait que ramasser des pages écrites pour fournir le plus de colonnes avec le moins d’idées ? Les journaux s’élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l’élasticité des phrases a dû prêter, et l’on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d’épithètes redondantes : le style s’est *étiré* dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. Il y a des auteurs qui n’écrivent plus leurs romans de feuilleton qu’en dialogue, parce qu’à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l’on gagne une ligne.[[76]](#footnote-77)

Si la recherche de David peut être vue comme facilitatrice de tous les maux qu’entraîne la commercialisation de la littérature selon Sainte-Beuve, il n’empêche que Balzac rejoint ce dernier dans la dénonciation des pratiques déshonorables du monde littéraire. Dans cet article, Sainte-Beuve parle longuement du fait d’*écrire pour vivre*, une pratique qui, selon lui, ne devrait pas être glorifiée car elle contribue à la production d’une littérature médiocre, sans idées. Balzac accorde à cette pratique beaucoup d’attention dans *Illusions perdues*, où Lucien de Rubempré se pose la question suivante à plusieurs reprises : il faut certainement écrire un chef-d’œuvre pour atteindre la gloire littéraire, mais comment vivre entretemps ? Balzac semble également partager l’inquiétude de Sainte-Beuve sur l’état de la librairie, ce qui se révèle dans *Illusions perdues* lorsque Lucien essaye de vendre son roman aux libraires. La malhonnêteté des critiques littéraires dans les journaux, l’impact des annonces publicitaires sur l’économie du marché littéraire et le ravage des romans feuilletons, sont des faits qui sont aussi bien abordés par Balzac dans ce roman que par Sainte-Beuve dans son article.

Et pourtant, l’originalité de *La Comédie humaine* réside dans le fait que toutes ces pratiques déshonorables qui sont révélées et même dénoncées dans le texte sont mises en œuvre pour la diffusion et la réussite du roman qui les aborde. Grâce à sa qualité d’œuvre autoréflexive, *Illusions perdues* est un roman non seulement conscient de ses propres procédés de production et de diffusion matérielle, mais qui emploie aussi cette autoréflexivité pour réussir dans le marché littéraire. Publié entre 1837 et 1843 en plusieurs parties et en plusieurs versions, l’œuvre a profité de ce même système de diffusion qu’elle a voulu peindre, et par endroits, dénoncer[[77]](#footnote-78). C’est un phénomène assez intéressant car il se reproduit dans *La Muse du département* sous une autre forme. Le narrateur et les personnages de ce roman ne cessent de se moquer du feuilletonisme et d’un roman feuilleton fragmenté (*Olympia ou les vengeances romaines*), alors que *La Muse du département* est un roman feuilleton par excellence. Cette autoréflexivité quasi ironique est remarquée par Emma Bielecki dans son étude sur la créativité et la paternité dans *La Muse du département*[[78]](#footnote-79) :

In 1830, as noted above, Balzac responded to the explosion of the literary market by noting that ‘aujourd’hui, un homme qui ne fait pas un livre est un impuissant’. *La Muse du département* suggests that after 1830 even impotence is no barrier to authorship. The novel depicts a world in which generative creative activity has been replaced by processes of appropriation and reappropriation. It links this to the emergence of a new social and political regime in which the paternal order has been undermined. This new regime is the matrix for the novel itself, which emphasizes its own jerry-built quality, making no attempt to efface the marks of discontinuity left by its process of construction. The novel is clearly a product of the regime it denounces. Moreover, although *La Muse du département* vilipends the newspaper business, it was first published serially, and in terms of its structures seems to model itself on the newspaper which Richard Terdiman has described as ‘the first culturally influential anti-organicist mode of modern discursive construction […] build by addition of discrete, theoretically disconnected elements’. The novel thus seems to be a kind of self-hating, and deeply pessimistic, roman-feuilleton, which cleaves to the idea of the author as father even as it laments the July Monarchy as the age of the impotent.

Ainsi, la recherche de David Séchard accomplit plusieurs fonctions dans *Illusions perdues*. En premier lieu, à l’intérieur du roman, elle propulse la narration et l’intrigue de l’œuvre. Et en deuxième lieu, elle révèle au lecteur la conscience qu’a le roman de ses propres moyens de production et de diffusion, et cette autoréflexivité, à son tour, permet à *Illusions perdue*s d’exister, de se diffuser, et de réussir en tant que produit littéraire et matériel. Et enfin, elle met en avant l’idée de l’entrecroisement de l’aspect matériel de l’œuvre avec sa diffusion. C’est un thème qui touche également *Louis Lambert* le troisième roman de notre corpus, qui contient une œuvre fictive[[79]](#footnote-80) dont la diffusion matérielle est rendue impossible à cause de la perte de la copie physique de l’œuvre, ce qui engendre une multiplicité de réécritures et de lectures, et ainsi par conséquent, de textes possibles.

1. Comment dépasser Walter Scott ? : les œuvres fictives de Lucien de Rubempré

Dans cette deuxième partie, nous aborderons les œuvres fictives du deuxième protagoniste d’*Illusions perdues*,Lucien de Rubempré*.* L’étude de ses travaux littéraires, présentes dans le texte de manière fragmentée et disloquée, révélera l’autoréflexivité d’*Illusions perdues* par rapport à sa propre poétique. Cette étude illustrera également la singulière conscience de *La Comédie humaine* vis-à-vis de sa position dans le contexte du roman européen du XIXe siècle. Nous allons donc analyser la manière dont l’œuvre de Lucien provoquera une série de commentaires à l’intérieur du roman, qui met en lumière les processus de la création littéraire chez Balzac. Et ces œuvres fictives, par la suite, subiront une série de transformations, grâce à une réécriture collective faite par un groupe de personnages intitulé le Cénacle[[80]](#footnote-81). Cette réécriture de l’œuvre fictive au sein d’*Illusions perdues* donnera l’occasion aux lecteurs de *La Comédie humaine* d’y découvrir les principes constitutifs du roman balzacien.

* 1. *Illusions perdues* : un autoportrait de *La Comédie humaine* ?

Lucien, après avoir courtisé Mme de Bargeton à Angoulême, est convaincu par elle de la suivre à Paris. Il rêve de la gloire littéraire qu’il pense y obtenir : « Après avoir lu les premières pages de *L’Archer de Charles IX*, les libraires ouvriraient leurs caisses et lui diraient : Combien voulez-vous ? » (V,250). Et pourtant, à son arrivée à la capitale, Lucien va perdre ses illusions des deux côtés. Mme de Bargeton va renoncer à lui car elle comprend que sa relation avec le fils d’un simple pharmacien peut nuire à ses tentatives de se lancer dans la haute société parisienne. Et lorsque Lucien se rendra chez les libraires, il apprendra que la littérature n'est qu’un vil commerce dont le seul but est d’amasser de l’argent à tout prix.

Parlons, d’abord, de l’œuvre poétique de Lucien, car le narrateur d’*Illusions perdues* ne cesse de nous rappeler que Lucien est, avant tout, un poète. Dans le contexte balzacien, être poète fait moins référence à la capacité de faire de beaux vers, qu’à un tempérament romantique et oisif comme nous pouvons le comprendre à travers l’exemple de personnages comme Lucien[[81]](#footnote-82) ou Canalis. Et cela se reflète dans la médiocrité de ses vers et même de ce qui motive la composition des *Marguerites*, un recueil de cinquante sonnets dont nous n’avons accès qu’à quatre dans le roman : *La Pâquerette*, *La Marguerite*, *Le Camélia* et *Le Tulipe*. Malgré les bons conseils du Cénacle et tout particulièrement de Daniel d’Arthez, Lucien n’arrive pas à s’empêcher de se rapprocher de Lousteau, journaliste parisien qui va introduire le jeune poète d’Angoulême à la corruption. Lucien cherche hardiment à arranger une audience avec le journaliste et enfin réussit à convaincre ce dernier d’évaluer ses sonnets. Ainsi, c’est sous les arbres du jardin du Luxembourg que Lousteau et le lecteur découvrent l’œuvre poétique de Lucien. Le poète commence sa performance avec une sorte de « préface » qui mérite d’être reproduite ici :

Le sonnet, monsieur, est une des œuvres les plus difficiles de la poésie. Ce petit poème a été généralement abandonné. Personne en France n’a pu rivaliser Pétrarque, dont la langue, infiniment plus souple que la nôtre, admet des jeux de pensée repoussés par notre *positivisme* (pardonner-moi ce mot). Il m’a donc paru original de débuter par un recueil de sonnets. Victor Hugo a pris l’ode, Canalis donne dans la poésie fugitive, Béranger monopolise la Chanson, Casimir Delavigne accapare la Tragédie et Lamartine la Méditation. (V,337)

La lecture de cette préface de l’œuvre fictive donne au lecteur l’impression que Lucien a choisi la poésie et ce genre particulier de poésie, avant tout, pour se distinguer, et par conséquent, pour réussir. Il n’évoque pas l’inspiration ou l’ambition de révéler une vérité poétique quelconque. Le fait que les quatre sonnets présents dans le texte n’aient pas été écrits en vérité par Balzac lui-même[[82]](#footnote-83) montre que l’auteur ne visait à aucune consistance ni continuité entre les sonnets à part le thème superficiel des fleurs. C’est un phénomène qui se manifeste à plusieurs reprises dans le roman : à chaque fois que Lucien se met à la poésie, c’est soit pour un gain matériel soit pour la réussite sociale. Dans la première partie du roman, Lucien dédie un poème intitulé *À Elle* à Mme de Bargeton dans l’espoir de séduire cette dernière, et par la suite, de bénéficier de son statut social afin de se lancer dans le monde. Ensuite, à la fin de la deuxième partie du roman, on le trouve composant des chansons pour gagner les deux cents francs nécessaires pour assurer l’enterrement de Coralie, une jeune actrice qui s’est sacrifiée en vain pour assurer sa réussite sociale. Ainsi, la poésie médiocre de Lucien n’a pour objectif que des fins pragmatiques et matérielles.

Passons à présent à *L’Archer de Charles IX,* le roman historique de Lucien. La première description du roman est fournie au lecteur lorsque Lucien se rend chez les libraires de Paris afin de vendre son roman. Il présente son œuvre comme un roman historique « à la Walter Scott » :

« Je suis auteur d’un roman sur l’histoire de France, à la manière de Walter Scott et qui a pour titre *L’Archer de Charles IX* ;je vous propose d’en faire l’acquisition ? »  (V,302)

 Mais mon livre est très sérieux, il s’agit de peindre sous son vrai jour la lutte des catholiques qui tenaient pour le gouvernent absolu, et des protestants qui voulaient établir la république. (V,303)

 Monsieur, c’est une œuvre historique dans le genre de Walter Scott, où le caractère de la lutte entre les protestants et les catholiques est présenté comme un combat entre deux systèmes de gouvernement, et où le trône était sérieusement menacé. J’ai pris parti pour les catholiques. (V,304)

Cette introduction au roman de Lucien nous donne le genre de l’œuvre, son grand thème et ses inclinations idéologiques sans véritablement donner aucun renseignement sur l’intrigue ou les personnages. Et pourtant, l’évocation du nom de Walter Scott a une signification très précise. L’écrivain écossais, comme nous le savons, était parmi les plus grandes inspirations de Balzac pendant ses années de jeunesse. Le modèle du roman historique à la Walter Scott dominait la scène littéraire en France au début du XIXe siècle. Quoique le premier roman de Scott ait été traduit et présenté au public français en 1816 (*Guy Mannering*), c’est dans les années 1820 que la popularité des romans de Scott a explosé : en 1824 déjà on en vend 200,000 exemplaires, et en 1830 ce chiffre s’élève à 1,500,000 exemplaires.[[83]](#footnote-84) Et selon la chronologie de *La Comédie humaine*, c’est vers 1821 que Lucien se rend à Paris et tente de faire publier son roman historique. Comme l’indiquent les scènes des librairies parisiennes peintes dans *Illusions perdues*, les romans de Walter Scott se vendaient énormément à cette époque et les libraires attendaient en quelque sorte un « Walter Scott français ». Et c’est en convainquant le vieux libraire Doguereau de la proximité de *L’Archer de Charles IX* avec le modèle du roman historique de Walter Scott que Lucien obtient de lui une lecture du roman puis une offre, quoique très injuste, d’acquisition. Il est également intéressant de regarder les premières observations de Doguereau suite à la lecture du roman : « Deux jours après, le vieux Doguereau, surpris du style que Lucien avait dépensé dans sa première œuvre, enchanté de l’exagération des caractères qu’admettait l’époque où se développait le drame, frappé de la fougue d’imagination avec laquelle un jeune auteur dessine toujours son premier plan, il n’était pas gâté, le père Doguereau ! vint à l’hôtel où demeurait son Walter Scott en herbe » (V,305). Ainsi, tout porte à croire que *L’Archer de Charles IX*, dans sa version initiale, ressemblait énormément au modèle du roman historique à la Walter Scott.

À la suite de sa déception[[84]](#footnote-85) après l’offre d’acquisition du père Doguereau, Lucien rencontre Daniel d’Arthez, l’écrivain idéal de l’univers balzacien. En voyant le jeune poète les larmes aux yeux, Daniel accepte de lire son manuscrit afin de le juger et de pouvoir lui prodiguer des conseils littéraires. Cette scène où Daniel donne son avis sur l’œuvre fictive est très importante pour l’autoréflexivité du roman, car Balzac y met à nu la poétique du « roman balzacien » en la démarquant de celle du roman historique de Walter Scott. Cela marque également le commencement de l’évolution et de la transformation de *L’Archer de Charles IX* :

 Vous êtes dans une belle et bonne voie, répondit gravement le jeune homme ; mais votre œuvre est à remanier. Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l’avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages ; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l’action. Cet antagonisme nécessaire à toute œuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d’abord dans l’action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans, pour n’être jamais le même. Vous serez neuf tout en adaptant à l’histoire de France la forme du drame dialogué de l’Écossais. Walter Scott est sans passion, il l’ignore, ou peut-être lui était-elle interdite par les mœurs hypocrites de son pays. Pour lui, la femme est le devoir incarné. À de rares exceptions près, ses héroïnes sont absolument les mêmes, il n’a eu pour elles qu’un seul poncif, selon l’expression des peintres. Elles procèdent toutes de Clarisse Harlowe ; en les ramenant toutes à une idée, il ne pouvait que tirer des exemplaires d’un même type variés par un coloriage plus ou moins vif. La femme porte le désordre dans la société par la passion. La passion a des accidents infinis. Peignez donc les passions, vous aurez les ressources immenses dont s’est privé ce grand génie pour être lu dans toutes les familles de la prude Angleterre. En France, vous trouverez les fautes charmantes et les mœurs brillantes du catholicisme à opposer aux sombres figures du calvinisme pendant la période la plus passionnée de notre histoire. Chaque règne authentique, à partir de Charlemagne, demandera tout au moins un ouvrage, et quelquefois quatre ou cinq, comme pour Louis XIV, Henri IV, François Ier. Vous ferez ainsi une histoire de France pittoresque où vous peindrez les costumes, les meubles, les maisons, les intérieurs, la vie privée, tout en donnant l’esprit du temps, au lieu de narrer péniblement des faits connus. (V, 312-13)

Cette lecture de l’œuvre fictive par Daniel d’Arthez révèle une opposition entre deux systèmes romanesques qui ont marqué le roman européen du XIXe siècle. Certes, l’auteur de *La Comédie humaine* est plein d’admiration pour le génie écossais, mais sa critique du modèle du roman historique à la Walter Scott donne lieu à l’élaboration, dans *Illusions perdues*, d’un autre modèle rival : celui du roman balzacien. Ainsi, lorsque d’Arthez critique le plan sans variation du roman historique de Walter Scott et conseille à Lucien d’en « renverser » la problématique, Balzac semble faire allusion, par l’intermédiaire de Daniel d’Arthez, à son propre art romanesque. En critiquant Walter Scott pour son incapacité à peindre des personnages féminins dans toute leur splendeur et leur complexité, Balzac semble se vanter de la grande gamme de personnages féminins variés et complexes de *La Comédie humaine*. En déclarant que les romans de Walter Scott sont « sans passion » et en désignant le lecteur anglais comme « prude », Balzac paraît souligner le fait que les romans de *La Comédie humaine*, y compris *Illusions perdues*, n’hésitent pas à aborder des thèmes risqués à l’époque comme l’infidélité, la prostitution, la corruption, l’homosexualité, etc.

En plus, les conseils de Daniel d’Arthez à Lucien sur l’importance de l'exploitation des « accidents » et de la peinture des mœurs de son époque, tout en donnant l’esprit du temps, correspondent précisément au projet de *La Comédie humaine* tel que l’élabore Balzac dans son *Avant-propos*. De ce fait, grâce à l’œuvre fictive de Lucien, *Illusions perdues* théorise non seulement sa propre poétique, mais offre aussi une lecture du contexte littéraire dans lequel il existe en tâchant de s’y construire une place. Par conséquent le lecteur d’*Illusions perdues* n’a pas besoin de se rendre au premier volume[[85]](#footnote-86) de *La Comédie humaine* pour comprendre le grand projet d’ensemble où l’auteur théorise sa pratique littéraire en énonçant les mêmes principes que ceux que nous venons d’observer à partir des conseils de d’Arthez, et qui contribue à l’unité de l’ensemble de l’œuvre balzacienne :

Walter Scott élevait donc à la valeur philosophique de l’histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d’immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres. Il y mettait l’esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description ; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l’épopée, il y faisait coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages. Mais, ayant moins imaginé un système que trouvé sa manière dans le feu du travail ou par la logique de ce travail, il n’avait pas songé à relier ses compositions l’une à l’autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque. En apercevant ce défaut de liaison, qui d’ailleurs ne rend pas l’Écossais moins grand, je vis à la fois le système favorable à l’exécution de mon ouvrage et la possibilité de l’exécuter. Quoique, pour ainsi dire, ébloui par la fécondité surprenante de Walter Scott, toujours semblable à lui-même et toujours original, je ne fus pas désespéré, car je trouvai la raison de ce talent dans l’infinie variété de la nature humaine. Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n’y a qu’à l’étudier. La Société française allait être l’historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l’inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l’histoire oubliée par tant d’historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l’Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations, et qu’à l’instar de l’abbé Barthélemy, le courageux et patient Monteil avait essayé pour le Moyen-Âge, mais sous une forme peu attrayante. (I,10-11)

* 1. Une réécriture collective

Ainsi commence la transformation de *L’Archer de Charles IX*, un roman qui au début n’était qu’une imitation du roman historique à la Walter Scott, et qui va devenir progressivement un « roman balzacien », à travers des remaniements de Lucien et l’intervention de Daniel d’Arthez et du Cénacle. Daniel d’Arthez, après avoir lu et commenté l’œuvre de Lucien, va la présenter au Cénacle, un groupe d’artistes et d’intellectuels qui vont entreprendre la réécriture de son roman. Il est intéressant ici de jeter un coup d’œil sur ce groupe qui symbolise en quelque sorte la culture et les connaissances de l’auteur de *La Comédie humaine*.

Le Cénacle se compose donc de Daniel d’Arthez, l’écrivain par excellence de l’univers balzacien, d’Horace Bianchon, génie des sciences médicales, de Léon Giraud qui est un « profond philosophe » et un grand théoricien capable de remuer tous les systèmes philosophiques au service de l’humanité, de Joseph Bridau, l’un des meilleures peintres de la jeune École, de Fulgence Ridal, un dramaturge et un grand philosophe pratique, de Meyraux, un grand scientifique qu’avait ému la fameuse querelle de naturalistes entre Cuvier et Geoffroy-Saint-Hilaire, de Louis Lambert, philosophe et créateur du système philosophique d’un humanisme idéal, et finalement de Michel Chrestien, un grand homme politique inconnu dont les idées, nous informe le narrateur, auraient pu changer la face du monde.

Ce groupe accueille Lucien et essaye de l’aider financièrement, intellectuellement, et moralement. Et même si Lucien sera séduit par le journalisme corrupteur de Lousteau malgré les avertissements de Daniel d’Arthez, ses amis du Cénacle vont retravailler *L’Archer de Charles IX* afin d’aider le jeune poète. Et donc pendant que Lucien, initié aux pratiques les plus déshonorables du journalisme par Lousteau, perd son innocence provinciale et s’engage dans la voie corruptrice des vices de la vie parisienne, ses amis du Cénacle et tout particulièrement Daniel d’Arthez, retravaillent son roman : « En ce moment, Daniel d’Arthez corrigeait le manuscrit de *L’Archer de Charles IX*, il y refaisait des chapitres, il y écrivait les belles pages qui y sont, il y mettait la magnifique préface qui peut-être domine le livre, et qui jeta tant de clartés dans la jeune littérature » (V,335). C’est ainsi que se transforme l’œuvre fictive de Lucien et qu’elle prend une allure complètement différente d’un roman historique à la Walter Scott. Lucien trouve le manuscrit retravaillé sur sa table quand il rentre chez lui après l’une des nombreuses soirées de débauche auxquelles il s’est habitué. Le jeune poète est fort étonné par la transformation de son œuvre :

De chapitre en chapitre, la plume habile et dévouée de ces grands hommes encore inconnus avait changé ses pauvretés en richesses. Un dialogue plein, serré, concis, nerveux remplaçait ses conversations qu’il comprit alors n’être que des bavardages en les comparant à des discours où respirait l’esprit du temps. Ses portraits, un peu mous de dessin, avaient été vigoureusement accusés et colorés ; tous se rattachaient aux phénomènes curieux de la vie humaine par des observations physiologiques dues sans doute à Bianchon, exprimées avec finesse, et qui les faisaient vivre. Ses descriptions verbeuses étaient devenues substantielles et vives. (V,418)

Cette description de la version transformée de *L’Archer de Charles IX* nous communique des informations sur certains aspects de l’art romanesque de Balzac, sans nous dire grand-chose sur l’œuvre fictive qui reste quasiment absente du texte. En regardant cette description de plus près il est évident que l’une des motivations derrière l’insertion de l’œuvre fictive et sa transformation est d’exposer la poétique du roman balzacien au lecteur, et de mettre en lumière le grand projet de *La Comédie humaine*. Observons donc la nature du remaniement collectif apporté au roman de Lucien par le Cénacle. Il y est question d’« observations physiologiques », de « phénomènes curieux de la vie humaine », de « discours où respirait l’esprit du temps », de « portraits » et de « descriptions ». Le lecteur expérimenté de l’univers balzacien pourrait facilement voir dans ce passage des références au projet de *La Comédie humaine* que Balzac expose dans *l’Avant-propos*. Comme nous le savons, Balzac y évoque la nécessité de « tout connaître ». Représenter une société entière, faire concurrence à l’état-civil, cela exige des connaissances dans plusieurs domaines. L’auteur de *La Comédie humaine*, afin de peindre l’histoire des mœurs de la France du début du XIXe siècle, devait être un romancier compétent, mais également un bon historien, un peintre, et un sociologue. Et comme le dit Balzac, « Malgré l’étendue des prémisses, qui pouvaient être à elles seules un ouvrage, l’œuvre, pour être entière, voulait une conclusion. Ainsi dépeinte, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement » (I,12). Donc, une fois la société peinte (*Étude de mœurs*), il faut être un philosophe pour analyser et pour tirer des conclusions sur le fonctionnement de « tout » (*Études analytiques* et *Études philosophiques*). De ce fait, un romancier avec une telle ambition, doit rassembler en lui les qualités d’artiste, de scientifique, d’homme politique, et de philosophe. Ces domaines sont donc représentés dans le roman par les membres du Cénacle. Le roman balzacien, en suivant la structure tripartie de son grand ensemble, peint, analyse, et tire des conclusions philosophiques. Il veut tout représenter et tout expliquer.

Il est peut-être nécessaire ici de dire un mot de la réception de *L’Archer de Charles IX*. Pendant une crise financière, Lousteau réussit à vendre le roman de Lucien à la librairie *Fendant et Cavalier* qui se trouvait sans capital et qui était également en quête d’un « futur Walter Scott » (V,497). Pourtant, le journaliste a pu réussir la négociation en promettant aux libraires quatre autres romans de la part de Lucien qui constitueront une collection et dont les titres seront annoncés sur la couverture de *L’Archer de Charles IX*: *La Grande Mademoiselle ou La France sous Louis XIV*, *Cotillon Ier ou Les premiers jours de Louis XV*, *La Reine et le Cardinal ou Tableau de Paris sous la Fronde*, *Le Fils de Concini ou Une intrigue de Richelieu*. Selon Lousteau, cette manœuvre a rendu Lucien « deux fois plus grand que Walter Scott » (V,495), et en effet, « l’on est alors bien plus grand par les œuvres qu’on ne fait pas que par celles qu’on a faites » (V,495-496). Pourtant, nous découvrons que le roman de Lucien sera publié avec un nouveau titre bizarre et qu’il n’aura pas le moindre succès à sa publication[[86]](#footnote-87).

Néanmoins, cette œuvre fictive joue un rôle dans l’avancement de la narration en permettant à *Illusions perdues* de se clore sans se terminer, autrement dit, elle permet à l’histoire de Lucien de se continuer au-delà de la dernière page du roman. Alors que *L’Archer de Charles IX* n’a suscité aucun bruit et ne s’est presque pas vendu, un libraire (Barbet) décide de garder deux cents exemplaires du roman au lieu de s’en débarrasser comme l’ont fait tous les autres libraires. Et nous découvrons que « plus tard, en 1824, quand la belle préface d’Arthez, le mérite du livre et deux articles faits par Léon Giraud eurent rendu à cette œuvre sa valeur, Barbet vendit ses exemplaires, un par un au prix de dix francs » (V, 541-542). Ce succès tardif affirme deux choses ; en premier lieu il signifie le succès commercial du modèle du roman balzacien, et en deuxième lieu, il indique que tout n’est pas dit au sujet de Lucien de Rubempré et de son œuvre, ce qui ouvre la voie pour *Splendeur et Misères des courtisanes* et les *Scènes de la vie parisienne*. Comme le dit Petit-Claud à la fin d’*Illusions perdues* lorsqu’il apprend que Lucien ne s’est pas suicidé et qu’il remonte à Paris : « Ce n’est pas un poète, ce garçon-là, c’est un roman continuel » (V, 717).

Ayant considéré la réécriture de *L’Archer de Charles IX* par les membres du Cénacle comme emblématique de la grande portée de *La Comédie humaine* qui traverse plusieurs domaines, il est temps de mieux comprendre ce phénomène de « réécriture » dans le contexte de la création littéraire chez Balzac. La réécriture chez Balzac ne signifie pas uniquement une écriture à nouveaux frais, mais également un bricolage, qui est un mode de création représenté surtout dans les œuvres rédigées vers la fin de sa carrière. Il s'agit de la réutilisation par Balzac de textes écrits antérieurement, impliquant le changement des noms des personnages, des dates dans la narration, etc. afin de mieux unifier l’œuvre. Par exemple, nous pouvons remarquer dans *La Muse du département* le bricolage comme mode de création central. Le récit de ce roman se compose principalement de bouts de textes que Balzac avait publié ailleurs : *Les Français peints par eux-mêmes*, *Contes bruns*, etc. En même temps, des références aux autres œuvres de *La Comédie humaine* ne cessent pas de s’accroître dans les œuvres tardives de Balzac, et surtout dans *La Muse du département* où cela se manifeste à partir d’un grand nombre de personnages reparaissants qui évoquent des anecdotes et des incidents empruntés à d'autres œuvres, et même par le fait qu’une nouvelle écrite par la protagoniste[[87]](#footnote-88) devient une œuvre à part entière des *Scènes de la vie parisienne*, établissant ainsi un lien intertextuel entre deux sous-sections de l'étude de mœurs*.*

Nous pouvons déjà trouver les germes de ce bricolage et de cette création à partir de sources multiples dans la manière dont Lucien réussit la rédaction, la production, et la diffusion de *l’Archer de Charles IX*, ce qui fait d’*Illusions perdues* un roman qui met en abyme les processus de la création chez Balzac. La « réécriture collective » de l’œuvre de Lucien met en jeu plusieurs agents, tout comme la recherche scientifique de David Séchard. Certes, les membres du Cénacle qui représentent des domaines variés de connaissance y jouent un rôle important, mais en même temps, cette réécriture collective dépend également d’autres agents. Par exemple, l’influence de Lousteau et des amis journalistes de Lucien a des conséquences sur la publication, la diffusion, et la réception de l’œuvre. L’industrie du livre, l’imprimerie et le marché littéraire tiennent[[88]](#footnote-89) également des places importantes dans le réseau des agents socio-culturels et commerciaux où existent non seulement l’œuvre fictive de Lucien de Rubempré mais également celle de Balzac, que le lecteur tient entre ses mains.

Lucien, en mettant en contact des agents aussi variés que les membres du Cénacle, la recherche scientifique[[89]](#footnote-90), la critique littéraire[[90]](#footnote-91), et le journalisme, personnifie, en quelque sorte, la réécriture collective, la dispersion, et la diffusion de l’œuvre littéraire. Comme le remarque Christine Raffini:

Among the handsome, young Balzacian protagonists, Lucien alone proclaims himself to be a poet, yet entirely lacking the tenacity and concentration to express his artistic vision, he instead flutters from attraction to attraction, continually shifting his alliances and scattering his energy. Thus divided, leading several lives at once, he seems both less and more than a single entity. […] Indeed, Lucien is everyone’s *doppelgänger*: a long sought-after reflection, a mirror, a soulmate, a kind of nexus of powerful transfers of energy.[[91]](#footnote-92)

Lucien, then, perhaps more than any other character, embodies the force of dissipation in that the vitality and substance he squanders are never his own, but are drawn from those around him, and whereas they, with the exception of Vautrin, are diminished, he continues to thrive, untouched by life. […] Thus Lucien de Rubempré, in projecting the most negative aspects of the force of dissipation, strikingly illustrates another aspect of Balzac’s use of the allegories of energy. He is exceptional in that his energy derives almost exclusively from others. [[92]](#footnote-93)

Ainsi, c’est justement son incapacité à créer une œuvre substantielle qui permet à Lucien de personnifier la création à plusieurs ou la réécriture collective. *L’Archer de Charles IX* s’écrit, se fait réécrire, se publie, se vend (quoique mal), se diffuse, transcende les limites *d’Illusions perdues* et s’étend jusqu’à *Splendeurs et misères des courtisanes* justement grâce à Lucien qui se transforme en lieu de rencontre des agents ou des acteurs différents. Le terme de « nexus » représente de manière très juste le caractère de cette création collective qui est présentée dans *Illusions perdues* à l’aide de l’histoire de l’écriture de *l’Archer de Charles IX* et qui trouve sa démonstration la plus élaborée dans des œuvres comme *La Muse du département*. Ce n’est pas difficile de remarquer les similarités entre le personnage de Lucien et un Balzac épuisé et impuissant approchant la fin de sa carrière. L’un ne cesse pas de tirer de l’énergie des autres personnages, comme le remarque Christine Raffini, pour réussir la création de son œuvre fictive, et l’autre se prépare pour la rédaction de *La Muse du département* en utilisant d’autres textes de *La Comédie humaine* pour créer en bricolant.

Enfin, dans cette partie nous avons pu analyser les œuvres fictives de Lucien et leur transformation. Cette transformation est de type évolutif. Nous commençons par une œuvre poétique médiocre (*Les Marguerites*) uniquement utilisée par l’auteur pour des gains matériels et pragmatiques, nous passons par la version initiale de *L’Archer de Charles IX* qui est une imitation fidèle du modèle du roman historique à la Walter Scott, et nous arrivons finalement au manuscrit du roman de Lucien retravaillé par Daniel d’Arthez et le Cénacle, qui représente le roman balzacien. Cette évolution semble indiquer, chez Balzac, un désir de pousser les limites de l’écriture et de se dépasser continuellement. Et pourtant, Walter Scott est dépassé, mais est-ce que cela suffit ? Balzac, s’arrêtera-t-il là ? Non. Preuve en est la note que laisse Daniel d’Arthez avec le manuscrit retravaillé de *L’Archer de Charles IX* où il déclare : « Nos amis sont *presque* contents de votre œuvre, cher poète » (V, 418).

Ce « presque » de Daniel d’Arthez est porteur de l’immense défi que se donne Balzac. C’est ici que se manifestent le malaise et l’ambition de l’auteur de *La Comédie humaine* face à sa propre œuvre. Ce *presque* est la manifestation du désir de Balzac de pousser les limites de l’écriture, de créer une œuvre gigantesque mais ayant une unité paradoxale, et d’articuler l’indicible et l’idéal. C’est ainsi que le roman nous amène vers l’œuvre fictive de Daniel d’Arthez.

1. L’œuvre et le silence

Si l’œuvre fictive de David Séchard révèle une réflexion sur les conditions de production et de diffusion de l’œuvre, si l’œuvre fictive de Lucien de Rubempré met en lumière l’autoréflexivité de l’œuvre balzacienne par rapport à sa propre poétique et au contexte littéraire du roman européen du XIXe siècle, l’œuvre fictive de Daniel d’Arthez paraît vouloir les dépasser par la portée de son autoréflexivité. Comme nous l’apprend le narrateur d’*Illusions perdues*, il s’agit d’une œuvre qui prétend étudier les ressources de la langue elle-même :

D’Arthez avait une œuvre d’imagination, entreprise uniquement pour étudier les ressources de la langue. Ce livre, encore inachevé, pris et repris par caprice, il le gardait pour les jours de grande détresse. C’était une œuvre psychologique et de haute portée sous la forme du roman. (V,314)

Tout comme les œuvres fictives de Lucien et de David, celle de Daniel d’Arthez est présente dans le texte de manière fragmentée, mais le degré d’incomplétude en est encore plus élevé. À part la petite description de l’œuvre fictive que nous venons de citer, curieusement, il n’existe qu’une seule phrase qui nous dise quelque chose du livre de Daniel, dans l’un des plus volumineux romans de *La Comédie humaine*. Il s’agit de la scène où Lucien doit écrire une mauvaise critique sur cet ouvrage car il a décidé de rejoindre les journaux royalistes, et que les royalistes considèrent les membres du Cénacle comme de dangereux adversaires : « Le pauvre poète revient chez lui, la mort dans l’âme ; il s’assit au coin du feu dans sa chambre et lut ce livre, l’un des plus beaux de la littérature moderne » (V,528).

L’œuvre fictive de Daniel d’Arthez est ainsi presque absente du roman. Cette absence quasiment totale de l’œuvre fictive semble accompagner le mouvement évolutif (faute d’une meilleure expression) des œuvres fictives dans *Illusions perdues*. Ainsi nous découvrons dans le roman quatre grand fragments (quatre sonnets complets) des *Marguerites*, œuvre médiocre. Nous y trouvons le résumé, le contexte littéraire, les thèmes principaux et de grandes descriptions portant sur le style d’écriture de *L’Archer de Charles IX*, roman qui imite le modèle du roman historique à la Walter Scott et qui à la suite d’une réécriture collective sera transformé en un roman balzacien. Cependant, nous ne trouvons même pas le titre de l’œuvre de d’Arthez dans ce roman. Le lecteur exigeant ira sans doute lire d’autres œuvres de *La Comédie humaine* où il est question de Daniel d’Arthez afin d’en savoir plus sur son chef-d’œuvre, car Balzac nous informe dans *Illusions perdues* qu’il s’agit d’un écrivain qui deviendra dans les prochains romans « l’un des plus illustres écrivains » (V,311) de son époque. Après avoir cherché dans les œuvres de Balzac comme *Autre étude de femme*, *Modeste Mignon*, *Les Secrets de la princesse de Cadignan, Un drame au bord de la mer*, et d’autres romans et nouvelles de *La Comédie humaine* où Daniel apparaît ou est mentionné, le lecteur est toujours confronté à une absence totale. Les phrases qui concluent la nouvelle *Les Secrets de la princesse de Cadignan* résument parfaitement cette quête sans fin et également l’impossibilité peut-être de tout savoir sur les œuvres fictives :

Depuis ce jour, il n’a plus été question de la princesse de Cadignan, ni de d’Arthez. La princesse a hérité de sa mère quelque fortune, elle passe tous les étés à Genève dans une villa avec le grand écrivain, et revient pour quelques mois d’hiver à Paris. D’Arthez ne se montre qu’à la Chambre, et ses publications sont devenues excessivement rares. Est-ce un dénouement ? Oui, pour les gens d’esprit, non, pour ceux qui veulent tout savoir. (VI, 1004-5)

Nous sommes donc confrontés à une absence et à une incomplétude croissante à des degrés variés dans notre analyse de toutes les œuvres fictives que nous avons abordées dans le présent travail. Si l’on suit la logique de la progression « *Les Marguerites* *L’Archer de Charles IX* l’œuvre de Daniel d’Arthez », on est intuitivement mené vers la conclusion peut-être la plus séduisante : il s’agit d’abord de l’œuvre que Balzac a critiquée (*Les Marguerites*), puis de l’œuvre que Balzac a pu créer (la version retravaillée de *L’Archer de Charles IX*), et enfin, de l’œuvre que Balzac aurait voulu faire sans jamais y arriver (le livre de Daniel d’Arthez). Quoiqu’elle paraisse concorder avec l’image de Balzac comme romancier qui s’est éteint avant de pouvoir fournir la grande conclusion de son œuvre colossale, cette explication serait une simplification et une erreur.

Cette absence devrait être comprise non comme un manque mais plutôt comme l’essence même de *La Comédie humaine*. C’est cette incomplétude qui fait naître dans l’œuvre de Balzac une infinité de possibilités et qui en fait non pas une œuvre cadrée et finie, mais un labyrinthe en mouvement, sans centre ni fin. Cette œuvre idéale de Daniel d’Arthez, qui nous échappe perpétuellement et qui demeure fragmentée et presque absente, est le microcosme de *La Comédie humaine*. L’absence de l’œuvre fictive n’est donc pas seulement un jeu narratif pour en cacher le contenu, mais c’est un système de fléchage qui guide le lecteur continuellement vers un autre ouvrage de *La Comédie humaine*. C’est une réponse au silence et à la finitude. En se perdant dans les divers romans et nouvelles de *La Comédie humaine*, sans jamais trouver l’œuvre fictive dans son entièreté, le lecteur finit par comprendre qu’il s’agit d’une œuvre qui l’encourage perpétuellement à la relecture.

Cette peur de la fin de la narration se manifeste surtout dans les œuvres de Balzac publiées vers la fin de sa carrière comme *La Muse du département* et *L’envers de l’histoire contemporaine*, et cela a souvent pour effet une multiplication des références à d’autres œuvres de *La Comédie humaine* comme nous avons pu le remarquer dans notre étude de la réécriture collective et du bricolage comme mode de création chez Balzac. En multipliant des références Balzac tente de faire croire au lecteur qu’il y aura toujours des œuvres à venir. Comme le remarque D.A. Miller[[93]](#footnote-94) :

Like everything else in Balzac, meaning too must adjust to the demands of its functional station. This is finally why the Balzacian novel, committed to the processes of circulation and exchange, is incapable of coming to an end, why it must mark its endings by the promise and necessity of further narration. There simply is no principle of arrest, as there would be if a decisive sense could be established, or even a settled personal identification.

Pourtant, c’est autant une invitation à la relecture qu’une promesse de textes à venir que Balzac cherche à communiquer au lecteur. *La Comédie humaine* est construite de telle manière que le lecteur a l’impression de ne jamais pouvoir en saisir la vue globale et le tout, ainsi il ne se rend pas compte du fait que parfois il se trouve exactement à l’endroit qu’il cherche désespérément. Les blancs des œuvres fictives et les tentatives du lecteur de les remplir en cherchant des pistes dans les différents romans et nouvelles de Balzac engendrent la relecture tant désirée par le texte. En créant cette grande machine de microcosmes qui ne cessent jamais d’orienter le lecteur les uns vers les autres, Balzac cherche à construire une œuvre « idéale » et infinie. C’est peut-être le manque de compréhension du fait que la fragmentation et l’incomplétude contribuent à l’unité de l’ensemble de l’œuvre balzacienne, qui fait que beaucoup de lecteurs de *La Comédie humaine*[[94]](#footnote-95)n’arrivent pas à en saisir la totalité et l’unité particulière du premier regard. Car cette totalité de l’œuvre balzacienne, comme nous avons pu le remarquer à travers l’œuvre fictive de Daniel d’Arthez, est une totalité paradoxale puisqu’elle se nourrit d’incomplétude et de fragmentation. Elle est peut-être mieux articulée par la dernière phrase qui clôt le travail de Mireille Labouret, intitulé *Structures reparaissantes dans* La Comédie humaine, où l’œuvre de Balzac est décrite comme « une totalité inachevée et cohérente [qui] reste à suivre et à poursuivre »[[95]](#footnote-96).

Pour conclure, l’œuvre fictive de Daniel d’Arthez est la réponse de Balzac à son malaise face au silence et à la finitude de la narration et elle fait de *La Comédie humaine*, comme le dit Dominique Massonnaud, une « œuvre longue à entrées multiples qui peut s’aborder par des morceaux détachés »[[96]](#footnote-97). Et ce n’est donc pas par hasard si cette œuvre fictive se trouve dans *Illusions perdues*, « œuvre capitale dans l’œuvre » qui fait la transition cruciale entre les *Scènes de la vie de province* et les *Scènes de la vie parisienne*. Cela signifie qu’*Illusions perdues* témoigne d’un très haut degré d’autoréflexivité : l’œuvre parait être consciente de sa position dans le grand réseau des œuvres de *La Comédie humaine* tout en fonctionnant comme un microsome de ce réseau d’histoires interconnectées.

*Illusions perdues* est donc un roman qui reflète son propre procédé de production et de diffusion, sa propre poétique, son processus de création, et sa position dans le contexte littéraire du roman européen du XIXe siècle. Enfin, le roman témoigne d’autoréflexivité quant à son rôle dans la construction d’une unité qui traverse chaque roman et nouvelle de *La Comédie humaine*. Cette autoréflexivité dominante a des implications pour l’unité de l’ensemble des œuvres de Balzac. Car une œuvre qui est consciente de ses propres procédés de création, de sa structure hétérogène et de sa propre ambition littéraire, est une œuvre qui a forcément une unité et qui est un système singulier. Ainsi l'unité des romans et nouvelles de *La Comédie humaine* ne dépend pas uniquement des personnages reparaissants, des intrigues interconnectées, des liens chronologiques et des thèmes récurrents. Cette autoréflexivité hétérogène qui existe dans l’œuvre à plusieurs niveaux fait que les œuvres constituantes de *La Comédie humaine* existent en tant que système « cohérent » et jouissant d’une unité d’ensemble. Comme l’indique l’introduction des *Études de mœurs* à propos des romans et nouvelles de Balzac : « Une phrase, un mot, un détail dans chaque œuvre les lie ainsi les unes aux autres et prépare l’histoire de cette société fictive qui sera un monde complet » (I,1168).

Notre analyse des œuvres fictives présentes dans *Illusions perdues* suggère également quelques questions importantes qui méritent réflexion et auxquelles nous tâcherons de répondre dans le prochain chapitre sur *Louis Lambert*,dans lequel nous aborderons les œuvres fictives du côté de la réception. Daniel d’Arthez se rapproche plus de Louis Lambert que de Lucien ou David dans la mesure où il correspond tout à fait au type balzacien des personnages « génies-créateurs » et que ses œuvres, comme celles de Lambert, se caractérisent avant tout par le silence. Le silence comme mode de production et d’expression mérite réflexion car c’est un phénomène récurrent dans *La Comédie humaine* à chaque fois qu’il est question d’une œuvre fictive qui vise l’idéal. Ce qui rend ce phénomène doublement intéressant est le fait qu’il se manifeste non seulement lors de la création des œuvres fictives par les personnages du type génie-créateur, mais également au niveau de la création littéraire par Balzac. Il emploie le silence comme un outil de la narration en brouillant les pistes et en choisissant consciemment de faire croire au lecteur que les réponses et les explications seront toujours du domaine des textes *à venir*.

Il est difficile ici de ne pas faire allusion aux *Études Analytiques* qui se composent principalement d'ébauches, marquées par l’incomplétude et le silence. Et pourtant, cette absence qui hante les *Études Analytiques* et la majorité des *Études philosophiques* est la source principale deleur richesse en tant qu’œuvres car elle oriente l’acte de la création vers le lecteur, enfantant ainsi les possibilités de la réécriture. Dans notre étude des œuvres fictives littéraires de Lucien de Rubempré, nous avons discuté le phénomène de la réécriture collective où nous avons évoqué des agents comme le Cénacle, la presse, les libraires, et l’imprimerie [[97]](#footnote-98) par rapport à leur influence sur la transformation de l’œuvre fictive. Pourtant, nous y avons largement ignoré la question de la réception. La multiplicité de sens et de possibilités de l’œuvre émerge également du grand nombre des lectures possibles qui existent dans le texte de manière latente. S’il s’agit dans *La Comédie humaine* d’une quête de l’œuvre idéale, nous y trouverons également les éléments propices à l’émergence d’un lecteur idéal ou/et d'une lecture idéale. De même, l’importance du silence comme porteur de sens et mode d’expression, que nous avons discutée par rapport à l’œuvre fictive de Daniel d’Arthez, soulève la question du silence comme mode de lecture. Ainsi, il est impératif d’étudier la relation entre silence et œuvres fictives à travers le prisme de la réception dans *La Comédie humaine*. Et finalement, dans *Louis Lambert*, la matérialité de l’œuvre littéraire et sa diffusion seront thématisées et confrontées à l’aspect philosophique et transcendantal qu’apporte le silence à l’œuvre fictive.

**Chapitre III**

***Louis Lambert* : trois lectures**

Introduction

*Louis Lambert* est l’un des textes les plus retravaillés par Balzac. Ainsi, la première apparition du roman en 1832, intitulée *Notice biographique sur Louis Lambert*, racontait tout simplement la vie du protagoniste; la deuxième version sous le nouveau titre *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*, parue en 1833, contenait déjà une partie importante de la « pensée » du protagoniste, et par la suite, dans la version de 1835 où ce récit fait partie du *Livre mystique*, puis dans les versions qui ont suivi, la pensée de Louis ne cessera pas de transformer la structure du roman et de progressivement dominer le texte. Cette « pensée » de Louis est présente dans le texte sous forme d’une œuvre fictive intitulée *Le Traité de la Volonté*. L’évolution de l’œuvre fictive est donc au cœur des transformations du roman et dans la version finale du Furne corrigé[[98]](#footnote-99), *Le Traité de la Volonté* et sa « reconstruction » occupent une place centrale dans le texte en réduisant les personnages secondaires comme Pauline et l’oncle de Louis à de simples accessoires au service de l’intrigue. Cette place privilégiée que tient l’œuvre fictive dans sa narration fait de *Louis Lambert* un texte propice à l'étude de la fonction unificatrice des œuvres fictives dans *La Comédie humaine*.

Dans ce chapitre nous allons proposer trois lectures possibles du *Traité de la Volonté* en tâchant de comprendre l’impact de cette œuvre fictive sur la structure de la narration, et sur la position de *Louis Lambert* dans le grand réseau de *La Comédie humaine*,et de ce fait, sur l’unité de l’ensemble. Ces trois lectures prendront en compte les mécanismes inhérents au texte qui le dotent de la potentialité de générer des textes possibles, les interprétations possibles du contenu thématique et philosophique de l’œuvre fictive, et enfin les possibilités de réécritures et de « critique fiction »[[99]](#footnote-100) que portent ce texte.

Ainsi, en premier lieu, nous explorerons l’idée du génie, très présente dans *Louis Lambert*,tout en étudiant la présence d’un « lecteur idéal » qui semble être ancré dans le texte de manière inhérente. Une étude des éléments du texte qui font fonctionner ce couple parfait du créateur-génie et du lecteur privilégié révélera les ambitions du texte, celles de se dépasser et de pousser les limites de l’écriture. Cela nous aidera également à comprendre le désir balzacien d’atteindre la perfection et l’idéal dans la narration, une quête de perfection qui est reflétée dans le type balzacien des « personnages-créateurs » de *La Comédie humaine* comme Louis Lambert.

La deuxième lecture examinera justement cette émission/réception parfaite qui se manifeste entre le créateur génie et le lecteur privilégié. Puisque cette transmission réussit grâce aux blancs, aux fragments, et aux non-dits du texte, nous étudierons le silence comme mode privilégié d’expression et de réception. Nous examinerons le lent et progressif mouvement de la narration et de l’œuvre fictive vers la fragmentation et finalement le silence. Nous discuterons également la signification philosophique de ce silence par rapport au contenu du *Traité de la Volonté* et quelques thèmes philosophiques évoqués dans *Louis Lambert*.

En dernier lieu, nous aborderons une troisième lecture possible de l’œuvre fictive en nous appuyant sur la théorie des textes possibles. Dans cette partie, nous étudierons les dysfonctionnements du texte qui engendrent une série de lectures et de réécritures possibles de l’œuvre fictive. Cette lecture qui paraît au premier regard en contradiction avec nos deux premières lectures, nous aidera à comprendre l’unité paradoxale de *La Comédie humaine*. Enfin, une meilleure compréhension et articulation de la co-dépendance de ces trois lectures possibles, révèlera l’hétérogénéité qui fait l’unité de l’ensemble de l’œuvre balzacienne.

1. Illusion d’une œuvre fictive : le couple idéal du génie et des lecteurs « Happy few »

Il existe trois attitudes de lecture par rapport à la question de l’unité de *La Comédie humaine*. Le premier type de lecteur est celui qui lit pour se divertir et qui n’est pas concerné par ladite unité de l’ensemble ; le meilleur exemple en serait la fameuse « main blanche » qu’évoque Balzac au début du *Père Goriot* (III,50). Le deuxième type de lecteur est celui qui croit dans l’unité inhérente de *La Comédie humaine* en acceptant les déclarations de Balzac dans l’*Avant-propos*, où ce dernier élabore la structure tripartite de son œuvre : tout représenter dans *Étude de mœurs*, en tirer des conclusions dans *Études philosophiques*, puis tout expliquer dans *Études analytiques*. Pour ce type de lecteur, les lacunes de *La Comédie humaine* ne sont pas des absences délibérées mais plutôt des appels à imaginer ce que Balzac aurait pu écrire s’il avait eu la chance de compléter son œuvre gigantesque. Le troisième type de lecteur est celui qui a un regard critique, et qui n’accepte ni ne rejette l’unité de l’ensemble de l’œuvre et la signification des absences dans le texte.

Dans cette partie, nous tâcherons d’aborder une lecture du *Traité de la Volonté* qui s’accorde avec le deuxième type de lecteur que nous venons d'introduire. Nous allons donc étudier les techniques narratives que Balzac introduit dans le texte afin d’y insérer l’œuvre fictive et de la faire exister de manière crédible aux yeux du lecteur. Nous utilisons ici le terme « technique narrative » pour désigner les stratégies employées par Balzac pour maintenir l’illusion de l’existence d’un texte philosophique intitulé *Le Traité de la Volonté* au sein de *Louis Lambert* malgré le fait que le lecteur n’a accès qu’à des fragments assez ambigus et à une tentative très vague de reconstruction de cette œuvre fictive. Ces fragments d’information sur l’œuvre de Louis, considérés comme un ensemble, ne semblent guère construire un système philosophique cohérent, et pourtant il existe un lectorat qui termine la lecture du roman avec l’impression d’avoir eu accès à l’œuvre philosophique de Louis, tout comme Poussin qui déclare qu’« il y a une femme là-dessous » (X,436) en parlant du grande amalgame de couleurs confusément amassées qu’était le chef-d’œuvre inconnu de Frenhofer. Balzac emploie deux techniques narratives qui fonctionnent de manière symbiotique afin de rendre possible cette impression chez le lecteur.

La première technique est celle de l’attribution au personnage principal d’une aura de génie. Il existe dans *La Comédie humaine* un « type » spécifique de personnages qui s’engagent dans la quête de l’idéal à travers divers domaines de la connaissance et de l’art. Ces « héros de la connaissance » souffrent sous le poids de leur génie et finissent presque toujours consommés par leur propre pensée. Ainsi, Balthazar Claës recherche les particules élémentaires de la matière et mène une vie misérable en gaspillant la fortune de sa famille dans sa recherche de l’absolu, Frenhofer cherche à peindre la figure féminine idéale et finit par se suicider avant de détruire son tableau, Gambara invente un instrument de musique et crée de la musique qui met en œuvre sa compréhension des lois physiques et même de la « substance » du son, mais finit par perdre la raison et mourir dans une pauvreté extrême. Enfin, Louis tente de se castrer avant d’être atteint de catalepsie et finit dans un état végétatif. Ce qui lie ces héros de la connaissance n’est pas simplement leur destin tragique mais également la manière dont ils sont introduits dans le texte par Balzac. Afin de rendre crédible le génie de ces personnages et du même coup leurs œuvres qui visent l’idéal, le narrateur emploie plusieurs stratégies. La première en est la description physique du personnage. Regardons la première description de Louis dans le roman lorsque Louis fait son entrée dans le lycée, et que ses camarades, y compris le narrateur, se mettent à l’examiner minutieusement :

Louis était un enfant maigre et fluet, haut de quatre pieds et demi ; sa figure hâlée, ses mains brunies par le soleil paraissaient accuser une vigueur musculaire que néanmoins il n’avait pas à l’état normal. Aussi, deux mois après son entrée au collège, quand le séjour de la classe lui eut faire perdre sa coloration presque végétale, le vîmes-nous devenir pâle et blanc comme une femme. Sa tête était d’une grosseur remarquable. Ses cheveux, d’un beau noir et bouclés par masses, prêtaient une grâce indicible à son front, dont les dimensions avaient quelque chose d’extraordinaire, même pour nous, insouciants comme on peut le croire, des pronostics de la phrénologie, science alors au berceau. La beauté de son front prophétique provenait surtout de la coupe extrêmement pure des deux arcades sous lesquels brillait son œil noir, qui semblaient taillées dans l’albâtre, et dont les lignes, par un attrait assez rare, se trouvait d’un parallélisme parfait en se rejoignant à la naissance du nez. Mais il était difficile de songer à sa figure, d’ailleurs fort irrégulière, en voyant ses yeux, dont le regard possédait une magnifique variété d’expression et qui paraissaient doublés d’une âme. Tantôt clair et pénétrant à étonner, tantôt d’une douceur céleste, ce regard devenait terne, sans couleur pour ainsi dire, dans les moments où il se livrait à ses contemplations. Son œil ressemblait alors à une vitre d’où le soleil se serait retiré soudain après l’avoir illuminée. (XI,605)

Avec cette description, le narrateur essaye de peindre l’enfant qu’était Louis Lambert comme une figure sortant de l’ordinaire, possédant des traits qui le prédisposent à créer une œuvre philosophique idéale. Balzac, comme nous le savons, était influencé par les études physiognomoniques de son époque, et cela se reflète dans ce portrait de Louis.[[100]](#footnote-101) Pourtant, cette description dépasse la simple portée de la physiognomonie et prend une allure presque spirituelle. Ainsi nous apprenons que Louis avait un front « prophétique » et que son œil ressemblait à une vitre illuminée par le soleil. Ces descriptions ont le seul but de créer une espèce d’aura autour du personnage de Louis et de convaincre le lecteur que non seulement il s’agit d’un génie, mais d’un génie rare et sans précédent. Il suffit de regarder les passages qui introduisent d’autres personnages du même type dans d’autres œuvres de Balzac pour conclure que la création d’une aura de génie autour de ces personnages est une stratégie employée à plusieurs reprises par l’auteur de *Louis Lambert*. La figure de Frenhofer a une allure « diabolique » et « ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes » (X,414), le front de Daniel d’Arthez est marqué par « le sceau d’un génie spécial » (V,315), le front de Balthazar Claës offrait « les protubérances dans lesquelles Gall a placé les mondes poétiques » (X,671).

Viennent s’ajouter à ces descriptions des anecdotes d’enfance qui contribuent à la création du « mythe » de Louis Lambert. Par exemple, le fait que Mme de Staël découvre l’enfant Louis lisant *Du ciel (et de ses merveilles) et de l’Enfer* de Swedenborg et en est tellement impressionnée qu’elle décide de prendre en charge son éducation, fait naître une certaine admiration pour le génie de Louis chez le lecteur avant même qu’il ait eu la chance de découvrir les idées philosophiques du *Traité de la Volonté* qui se seront évoquées plus tard dans le roman. Et lorsqu’il entre au collège de Vendôme, taquiné par ses camarades sur sa maladive délicatesse, il témoigne d'une force physique surhumaine en levant de ses mains une table contenant douze grands pupitres, défiant ses camarades d’essayer de faire bouger la table. À ce point le narrateur déclare que Louis « possédait le don d’appeler à lui, dans certains moments, des pouvoirs extraordinaires et de rassembler ses forces sur un point donné pour les projeter » (XI,606). Cette anecdote d’enfance, comme la description physique du personnage, aide l’auteur à dessiner Louis comme une figure presque fantastique, capable de tout.

La deuxième technique dont se sert Balzac dans le but de rendre crédible l’œuvre fictive aux yeux d’un lecteur déjà conditionné à « croire » en quelque sorte à la présence du *Traité de la Volonté* dans le texte, est le phénomène des lecteurs « happy few ». Cet anglicisme a été introduit par Stendhal dans *La Chartreuse De Parme* pour désigner les lecteurs privilégiés et rares qui partageaient la même sensibilité que l’auteur et qui arrivaient à saisir une « vérité » dans l’œuvre qui échappait à d’autres lecteurs[[101]](#footnote-102)*.* Dans le contexte de *Louis Lambert*, l’idée est que si le lecteur n’arrive pas à saisir les connexions entre les fragments de l’œuvre fictive et se trouve dans l’impossibilité de comprendre l’essence du *Traité de la Volonté*, c’est parce qu’il lui manque les capacités intellectuelles dont ne jouissent que quelques lecteurs privilégiés. Dès la première page de *Louis Lambert*, l’idée de ces lecteurs « happy few » est mise en place par le narrateur. Il commence le récit en annonçant un plan de narration sous forme de question :

Cette enfantine imagination comprit-elle déjà la mystérieuse profondeur des Écritures, pouvait-elle déjà suivre l’Esprit-Saint dans son vol à travers les mondes, s’éprit-elle seulement des romanesques attraits qui abondent en ces poèmes orientaux ; ou, dans sa première innocence, cette âme sympathisa-t-elle avec le sublime religieux que des mains divines ont épanché dans ce livre ? (XI,589)

Le narrateur répond à sa propre question en déclarant que : « Pour quelques lecteurs, notre récit résoudra ces questions » (XI,589). Le mot « quelques » désigne déjà le désir de la part du narrateur de diviser les lecteurs entre ceux qui auront la capacité intellectuelle de saisir la pensée complexe et fragmentée de Louis et ceux qui n’y arriveront jamais. Ces lecteur « happy few » ne sont pas très loin de ce que Wolfgang Iser désigne comme le lecteur implicite. Selon Iser, le *lecteur implicite* est une construction conceptuelle. Il ne s’agit pas d’un lecteur « réel », « il n’est pas ancré dans un substrat empirique, mais fondé dans la structure même des textes »[[102]](#footnote-103). Il s’agit donc d’une potentialité ou une condition idéale, où théoriquement le lecteur se trouve capable de repérer toutes les significations syntaxiques, thématiques, et référentielles du texte afin de créer parfaitement l’effet visé par le texte et désiré par l’auteur. La notion de « lecteur modèle » proposée par Umberto Eco[[103]](#footnote-104) semble également s'accorder avec l’idée d’un lecteur privilégié intrinsèquement présent dans le texte.

Le roman commence avec l’idée d’un lecteur privilégié et se clôt également avec cette même idée. Ainsi à la toute dernière page du roman le narrateur se demande : « Peut-être aurais-je pu transformer en un livre complet ces débris de pensées, compréhensibles seulement pour certains esprits habitués à se pencher sur le bord des abîmes, dans l’espérance d’en apercevoir le fond » (XI,692). L’évocation incessante de ces esprits privilégiés pourrait se traduire comme une tentative de peindre l’image d’un lecteur idéal, qui saurait apercevoir *le Traité de la Volonté* dans l’embrouillage de débris de pensées et des fragments de système philosophique de Louis Lambert. Une autre chose à remarquer dans cette citation est la mention d’un autre « livre possible » que nous aborderons dans les parties suivantes de ce chapitre.

Ce phénomène du lecteur privilégié se reproduit à plusieurs reprises dans le roman, surtout lorsque le narrateur tente la reconstruction de l’œuvre fictive par ses propres commentaires sur le Traité ou en en recueillant des fragments. Même en détaillant les aspects du système de Louis où il s’est inspiré du discours swedenborgien sur les anges[[104]](#footnote-105), le narrateur profite de son élucidation de la dualité de l’être-intérieur/l’être-extérieur (le spiritualisme/le matérialisme) pour faire allusion aux esprits privilégiés qui seuls sauraient comprendre la profondeur spirituelle du système philosophique de Louis. Ainsi, les mystères et les profondeurs du *Traité de la Volonté* seront révélés à « l’individu chez lequel l’être intérieur réussit à triompher sur l’être extérieur » (XI,617) et non pas à celui qui « fait prédominer l’action corporelle au lieu de corroborer sa vie intellectuelle » (XI,617).

Le meilleur exemple de ce phénomène du lecteur « Happy Few » ou du lecteur implicite se manifeste vers la fin du roman où la narration, après être passée par une biographie ratée de Louis, et par une tentative assez ambiguë et superflue de reconstruction de l’œuvre fictive à partir de commentaires du narrateur, arrive à la reproduction de quelques fragments de la pensée de Louis que le narrateur a pu sauver de l’oubli en les recueillant à l’aide de Pauline, la femme de Louis. Ces fragments sont numérotés, la plupart d’entre eux consistent en une seule phrase assez abstraite, et il n’existe pas de logique apparente dans l’ordre dans lequel ils se suivent. Et pourtant, les fragments sont divisés en deux groupes de vingt-deux et de quinze respectivement, et ce qui les sépare (mais aussi fait le lien entre les deux) est une intervention de la part du narrateur qui mérite d’être reproduite ici :

Telles sont les pensées auxquelles j’ai pu non sans de grandes peines, donner des formes en rapport avec notre entendement. Il en est d’autres desquelles Pauline se souvenait plus particulièrement, je ne sais par quelle raison, et que j’ai transcrites ; mais elles font le désespoir de l’esprit quand, sachant de quelle intelligence elles procèdent, on cherche à les comprendre. J’en citerai quelques-unes, pour achever le dessin de cette figure, peut-être aussi parce que dans ces dernières idées la formule de Lambert embrasse-t-elle mieux les mondes que la précédente, qui semble s’appliquer seulement au mouvement zoologique. Mais entre ces deux fragments, il est une corrélation évidente aux yeux des personnes, assez rares d’ailleurs, qui se plaisent à plonger dans ces sortes de gouffres intellectuels. (XI,689)

Étant donné qu’au cours du roman nous n’avons pas vraiment eu accès aux principes du *Traité de la Volonté* sauf par quelques fragments et des définitions abstraites, il est impossible au lecteur de déduire cette « corrélation » qu'indique le narrateur entre les deux groupes de fragments. Et pourtant, selon le narrateur, il s’agit d’une corrélation qui est « évidente », mais seulement au lecteur rare et privilégié, celui qui se plaît à plonger dans des gouffres intellectuels, autrement dit, le lecteur « Happy Few ». Cette citation est d’autant plus révélatrice par rapport aux techniques que nous avons discutées dans ce chapitre qu’elle en contient tous les deux : celle de l’attribution d’une aura de génie au protagoniste et celle de l’évocation d’un lecteur privilégié. Le narrateur concède la nature indéchiffrable de ces fragments quand il les désigne comme des pensées qui font le « désespoir de l’esprit », et pourtant, en même temps, il suggère que l’on doit quand même faire un effort afin de comprendre ces pensées « sachant de quelle intelligence elles procèdent ». Ainsi, comme nous l’avons établi, le narrateur parie sur l’image du génie et la crédibilité de l’auteur afin de rendre crédible son œuvre.

Comme nous pouvons l’apercevoir à partir de cet exemple, les deux techniques mises en œuvre sont solidaires l’une de l’autre. L’image du créateur qui possède un génie extraordinaire semble concorder parfaitement avec celle d’un lecteur idéal. C’est un couple qui garantit une transmission presque parfaite de toutes les nuances, de toutes les références, et de tous les aspects cachés et secrets du texte, de la plume de l’auteur jusqu’à leur réception chez le lecteur. Et bien que le lecteur empirique et réel de l’œuvre n’ait pas accès à la totalité de ce flux d’information, la simple identification de ce couple idéal par le lecteur crée chez lui la possibilité de l’œuvre fictive idéale. Et cela suffit à faire « exister » le *Traité de la Volonté* comme une possibilité malgré le silence et l’absence qui dominent cette œuvre fictive dans *Louis Lambert*. Ainsi, c’est la simple reconnaissance de la part du lecteur de ce couple d’un auteur/lecteur idéal gravé dans le texte qui suffit à mener un combat contre le silence qui paraît engouffrer l’œuvre fictive. Peut-être s’agit-il bien de ces techniques narratives qui réussissent à conférer de la vraisemblance à une œuvre qui *n’existe pas*, lorsque le narrateur fait allusion aux « teintes de vérités » dans les propos les plus faux de Louis : « Dans ses raisonnements les plus faux se rencontraient encore des observations étonnantes sur la puissance de l’homme, et qui imprimaient à sa parole ces teintes de vérité sans lesquelles rien n’est possible dans aucun art » (XI,616).

Il est peut-être nécessaire avant de passer à la partie suivante de faire état de notre hésitation par rapport au choix de termes comme lecteur implicite, lecteur modèle, et lecteur « happy few », que le lecteur vigilant a dû remarquer. Dans le contexte de notre travail nous avons utilisé ces termes de manière interchangeable pour désigner le lecteur qui est évoqué par le narrateur de *Louis Lambert* à plusieurs reprises, celui qui est capable de déchiffrer les fragments du *Traité de la Volonté* et de le reconstruire tout en saisissant les possibilités et les non-dits du texte. Le terme de lecteur implicite que nous avons emprunté à Wolfgang Iser semble parfaitement satisfaire ce besoin. Selon Iser, ce lecteur implicite est fondé dans la structure même du texte et dans l’acte de lecture. Par structure du texte, Iser désigne les différentes perspectives que sont la narration, les personnages, les points de vue, etc., qui sont transmis par le texte au lecteur afin de lui donner des repères nécessaires pour la bonne réception du texte. Et par acte de lecture, il faut comprendre l’horizon d’un sens possible du texte qui émerge à partir des représentations que se fait le lecteur en intégrant ces diverses perspectives. La structure textuelle et l’acte de lecture correspondent respectivement à l’intention (Intention) et à la réalisation (Erfüllung) du texte. C’est le concept de lecteur implicite qui rejoint les deux par un acte de création et fait ainsi émerger les sens possibles du texte. Le seul désavantage de l'utilisation de ce terme de lecteur implicite et de la notion de lecteur modèle chez Eco est qu’ils désignent une posture théorique et non pas un lecteur « réel ». Le terme stendhalien de lecteur « Happy few » a l’avantage de ne pas désigner exclusivement un concept. Grâce à l'absence d’une explication quelconque de la part de Stendhal, le terme jouit d’une ambiguïté qui lui permet de désigner un lecteur « réel », et la formulation « To the Happy Few » de Stendhal renforce cette interprétation. Comme nous allons le découvrir dans les parties suivantes, l’évocation du lecteur par le narrateur est également un moyen de titiller son orgueil, qui s’ajoute à la crédibilité illusoire de l’œuvre fictive.

1. Pauline et le silence

Vers la fin du roman, le narrateur vient rendre visite à Louis à Villenoix où ce dernier demeure avec sa femme, Pauline de Villenoix. « L’ange-femme » de Louis explique au narrateur que même si l’état végétatif de son mari donne l’impression qu’il a perdu la raison, en vérité, il n’est pas fou et réside dans des sphères de conscience supérieures. Elle l’informe des habitudes très particulières de Louis, notamment du fait qu’il lui arrive très rarement de se coucher, mais que lorsqu’il dort, c’est pour plusieurs jours. Elle apprend au narrateur que malgré le règne du silence, il arrive quelquefois que Louis exprime des choses merveilleuses ; pourtant, souvent il achève verbalement des pensées commencées dans son esprit, ou part sur une proposition pour l’achever mentalement. Le narrateur, très ému par l’état de son ami d’enfance et par la seule phrase que Louis laisse échapper en sa présence  « *Les anges sont blancs !*» (XI,682), demande à Pauline si elle a recueilli les paroles de Louis :

 Mais, lui dis-je, écrivez-vous les paroles qui lui échappent ?

 Pourquoi ? » me répondit-elle.

Je gardai le silence, les sciences humaines étaient bien petites devant cette femme.

« Dans le temps où il se mit à parler, reprit-elle, je crois avoir recueilli ses premières phrases, mais j’ai cessé de le faire ; je n’y entendais rien alors. » (XI,684)

Ce « pourquoi » de Pauline ouvre la voie à une autre lecture possible de l’œuvre fictive, la voie du silence. Comme nous pouvons le remarquer dans cette citation, Pauline n’est pas perturbée par le silence de Louis. Contrairement au narrateur, elle ne trouve pas d’intérêt dans la transcription des pensées de Louis. Elle accepte sans opposition le fait que Louis commence un propos pour l’achever dans le silence. Et lorsqu’elle déclare qu’après un temps elle a cessé toute tentative de recueillir les phrases de Louis car elle n’y entendait « rien », nous devons y voir une invitation à réexaminer ce « rien » et le silence qu’il implique. Ce « rien » doit être vu comme porteur d’un sens nouveau, plutôt que comme une simple négation et comme une absence sans signification. Ainsi, dans cette partie, nous étudierons d’abord le silence autour de l’œuvre fictive comme motif de la narration de *Louis Lambert*, ses implications sur la narration du roman, et les questions que cela pose sur le genre même du roman et de ce fait, sur les horizons d’attentes du lecteur. Nous découvrirons que *Louis Lambert* est un roman difficile à classer car il ne cesse de changer d’allure et de tonalité très brusquement tout au long de la narration, ce qui rend la réception du roman assez problématique. Par conséquent, les attentes du lecteur se modifient tout au long du roman et de ce fait ne sont pas jamais tout à fait satisfaites. Par la suite, nous tâcherons de comprendre la signification philosophique et thématique du silence dans le contenu de l’œuvre fictive de Louis. Finalement, nous analyserons les implications du silence en tant qu’un mode de lecture.

* 1. Craqué comme un empire trop vaste

À la dernière page du roman, en parlant de ses efforts pour reconstruire la vie et la pensée de Louis, le narrateur déclare : «La vie de cet immense cerveau, qui sans doute a craqué de toutes parts comme un empire trop vaste, y eût été développée dans le récit des visions de cet être, incomplet par trop de force ou par faiblesse ; mais j’ai mieux aimé rendre compte de mes impressions que de faire une œuvre plus au moins poétique » (XI,692). Cette analogie qui compare le cerveau de Louis à un vaste empire qui commence à craquer, est valable non seulement pour le personnage et son œuvre fictive, mais également pour la narration du roman et sa structure. Le roman commence en tant que récit où le narrateur paraît promettre au lecteur une biographie de Louis Lambert[[105]](#footnote-106) : ainsi la première phrase fait connaître au lecteur la date et le lieu de la naissance de Louis et nous informe sur ses parents. Par la suite, le narrateur commence à discourir sur les capacités intellectuelles extraordinaires dont Louis fait preuve dès son enfance. L’anecdote d’enfance de Louis, où Mme de Staël décide de prendre en charge son éducation après avoir découvert l’enfant en train de lire Swedenborg, sert à établir une image du protagoniste comme surdoué et le lecteur est donc prévenu qu’il s’agira dans le texte, non seulement de la vie de Louis mais également de sa pensée[[106]](#footnote-107). Dès la deuxième page du roman le narrateur partage avec le lecteur ses interactions avec Louis et cela finit par une grande citation de Louis, qui est adressée directement au narrateur : « Souvent, me dit-il, en parlant de ses lectures, j’ai accompli de délicieux voyages, embarqué sur un mot dans les abîmes du passé, comme l’insecte qui posé sur quelque brin de l’herbe flotte au gré d’un fleuve » (XI,591). Le lecteur devient ainsi conscient du fait qu’il s’agit d’un narrateur qui fait partie de l’histoire, autrement dit, la perspective de la narration est celle d’un narrateur présent dans l’action mais qui est aussi un témoin qui raconte l’histoire du héros. En termes narratologiques, il s’agit d’un narrateur intradiégétique et de focalisation interne[[107]](#footnote-108). Le narrateur, par la suite, nous raconte l’influence de la lecture de Swedenborg sur Louis, et pourtant, nous découvrons que le développement de la pensée de Louis est presque toujours le résultat de ses propres intuitions et qu'elle est inspirée par des évènements qui dépassent la vraisemblance. Ainsi, pendant une sortie scolaire Louis proclame en avoir déjà visité le lieu en rêve et en conclut que la pensée peut avoir des manifestations physiques. Et dès le lendemain de cet incident, il entreprend la rédaction de son ouvrage philosophique, *Le Traité de la Volonté*. L’œuvre sera confisquée par l’un des professeurs de Louis qui la vendra à un épicer à Vendôme et elle sera ainsi perdue à jamais. L’introduction de l’œuvre fictive, et sa disparition immédiate, dans le texte marque un moment clé de la narration qui met en question le rapport entre le narrateur et le narrataire et soulève même des questions qui problématisent le genre de *Louis Lambert*, comme nous allons le voir à l’aide de la citation ci-dessous. Ce moment marque également une brisure importante dans la continuité de la narration ; le récit d’enfance de Louis se termine brusquement et le narrateur part dans une grande élaboration de la pensée de Louis dans son effort de reconstruire l’œuvre fictive perdue. Ce point clé du roman mérite réflexion :

Six mois après [la confiscation de l’œuvre fictive et sa disparition], je quittai le collège. J’ignore donc si Lambert, que notre séparation plongea dans une noire mélancolie, a recommencé son ouvrage. Ce fut en mémoire de la catastrophe arrivée au livre de Louis que, dans l’ouvrage par lequel commencent ces Études, je me suis servi pour une œuvre fictive du titre réellement inventé par Lambert, et que j’ai donné le nom d’une femme qui lui fut chère à une jeune fille pleine de dévouement ; mais cet emprunt n’est pas le seul que je lui ai fait : son caractère, ses occupations m’ont été très utiles dans cette composition dont le sujet est dû à quelque souvenir de nos jeunes médiations. (XI,624)

Le « je » dans cette citation ne reste plus celui du narrateur, mais comme nous pouvons le remarquer, c’est l’auteur lui-même qui prend la parole. Le narrateur qui était présent dans l’action est soudainement révélé comme l’auteur de *La Comédie humaine* et fait référence à *La* *Peau de Chagrin*, où il a inséré une « œuvre fictive » portant un titre « réellement » inventé par Louis Lambert. Du point de vue purement narratologique, l’identité du « je » marque tout simplement une différence entre un récit de fiction et un récit autobiographique, la différence étant que le récit de fiction est considéré tout simplement comme « une simulation délibérée et artificielle »[[108]](#footnote-109)du récit biographique. Néanmoins, les rapports auteur-narrateur, narrateur-narrataire, et auteur-narrataire se trouvent basculés car le roman semble à ce point embrouiller la réalité avec la fiction, et mélanger les genres sans vraiment se conformer à un genre particulier : s’agit-il d’une simple fiction ? d’un roman philosophique ? d’une autobiographie ? d’une autofiction ? Balzac paraît être conscient de cette problématisation du genre et c’est peut-être pour cette raison qu’il qualifie son récit, à la dernière page du roman, de simple compte-rendu et non pas d’œuvre plus ou moins « poétique » (XI,692).

Assez paradoxalement, ce passage qui introduit l’œuvre fictive et qui fait émerger une hésitation quant à l’appartenance générique du texte, et une fissure dans la narration[[109]](#footnote-110), finit par renforcer l’unité de l’ensemble. Car il s’agit ici d’un lien intertextuel non seulement avec *La Peau de Chagrin* mais également d’un lien thématique avec la section des *Études philosophiques* de *La Comédie humaine*. Autrement dit, dès que le narrateur fait l’aveu qu'il est également l’auteur des romans de *La Comédie humaine*,le lecteur de *Louis Lambert* devient conscient du fait qu’il ne s’agit pas d’une œuvre isolée mais d’une œuvre qui fait partie d’un système ou d'un réseau d’œuvres. C’est la première fissure d’un récit qui ne cessera pas de « craquer » et de se fragmenter progressivement, comme un empire trop vaste.

À la suite de ce tournant dans la narration, le récit prend l’allure, pendant quelques pages, d’un essai philosophique. Le narrateur se lance dans une élaboration des concepts clés du système philosophique de Louis comme la Volition, la Pensée, l’Idée, la Volonté, etc., tout en parlant des anecdotes d’enfance et des lectures qui l’ont inspiré. Cela dure une vingtaine de pages. Le narrateur, pourtant, semble conscient de ce changement de style, et paraît concéder que sa reconstruction du *Traité de la Volonté* ne prétend pas à une fidélité absolue, comme nous pouvons le remarquer dans cette introduction à son « essai philosophique » :

Je crois pouvoir offrir une idée du Traité de Lambert par les propositions capitales qui en formaient la base ; mais je les dépouillerai malgré moi, des idées dans lesquelles il les avait enveloppées, et qui en étaient le cortège indispensable. Marchant dans un sentier autre que le sien, je prenais, de ses recherches, celles qui servaient le mieux mon système. J’ignore donc si, moi son disciple, je pourrai fidèlement traduire ses pensées, après me les être assimilées de manière à leur donner la couleur des miennes. (XI,625)

Il est impératif de noter que cette distorsion avouée du *Traité de la Volonté* de la part du narrateur rajoute également à l’unité de l’ensemble. Car si le lecteur accepte le fait que le narrateur est Balzac lui-même, alors n'est-ce pas du projet de *La Comédie humaine* qu’il est question ici ? Et donc, *le Traité de la Volonté* comme reconstruit par le narrateur resterait-il le même que celui écrit par Louis ? Tous les développements dans le texte concernant les concepts et les notions philosophiques dans le *Traité de la Volonté*, ne seront-ils pas des propos du narrateur, et par ce fait, ceux de l’auteur lui-même ? Et ainsi, l’œuvre fictive ne devient-elle pas un outil de la narration, utilisé par l’auteur afin de satisfaire les besoins de son système, c'est-à-dire les besoins de *La Comédie humaine*? Cela veut dire que le motif de la reconstruction du Traité de Louis ne représente pas une tentative de sauver l’œuvre fictive de l’oubli comme nous le dit le narrateur, mais il est plutôt une stratégie narrative pour faire avancer la narration et d’assurer la cohérence du *tout* en établissant des liens entre *Louis Lambert* et d’autres romans de Balzac comme *La Peau de Chagrin*.

Une autre fissure se manifeste dans la narration à la fin de la reconstruction de l’œuvre fictive de Louis. Le narrateur déclare que selon lui la vie de l’intelligence de Louis s’est divisée en trois phases. Cela marque en quelque sorte le retour du récit biographique : le narrateur reprend le récit de l’enfance de Louis Lambert mais finit par la résumer dans un paragraphe. Par la suite, il informe le lecteur qu’il a eu la chance d’assister aux premiers jours de la deuxième phase, c’est-à-dire la vie de collège, et que la troisième phase lui a échappé. Cette résurrection du récit biographique perd sa force très rapidement et la narration commence à craquer et à se fragmenter lorsque le narrateur présente assez brusquement une lettre écrite par Louis : « Maintenant voici la lettre dans laquelle se peint l’état de son âme frappé par le spectacle de la civilisation » (XI, 645).

Le roman emprunte tout d’un coup les codes d’un roman épistolaire. Quatre lettres de Louis écrites à son oncle de Paris et dans lesquelles il peint sa désillusion envers la civilisation parisienne sont reproduites. Après cette série de lettres à son oncle, nous trouvons une autre série de cinq lettres de Louis adressées à Pauline, la jeune femme dont il tombe amoureux et qu’il épousera. La seule différence entre les deux séries de lettres est que la première est censée être une reproduction alors que la deuxième prétend être une « reconstruction » de la part du narrateur : « Jamais antiquaire n’a manié ses palimpsestes avec plus de respect que je n’en eus à étudier, à reconstruire ces moments mutilés d’une souffrance et d’une joie si sacrées pour ceux qui ont connu la même souffrance et la même joie » (XI,660).

À la fin de cette partie « épistolaire » de *Louis Lambert*, le lecteur retrouve le narrateur en 1823 dans une voiture qui se déplace vers la Touraine. Par une coïncidence importante pour le récit, l’oncle de Louis se trouve dans la même voiture. La conversation qui suit sert à informer le lecteur sur les évènements de la troisième phase de la vie de Louis à laquelle le narrateur n’a pas eu d’accès direct. Nous apprenons que le jour précédant son mariage avec Pauline, Louis a tenté de se castrer puis qu'il est tombé dans un état végétatif. Cette conversation donne au narrateur l’idée de s’arrêter à Blois pour rendre visite à son ancien camarade. Louis ne semble guère reconnaître son ami d’enfance. Pourtant, Pauline insiste sur le fait que Louis n’a pas perdu la raison, et qu’il a tout simplement avancé dans des hautes sphères de connaissance. Elle l’informe que souvent Louis commence des pensées verbalement pour les finir mentalement, ce qui pique la curiosité du narrateur qui demande à Pauline de les lui dire pour qu’il puisse les transcrire. À ce point, la narration se fragmente complètement et nous y trouvons deux séries de fragments numérotés des pensées de Louis. La première en contient vingt-deux et la deuxième, quinze. Ces fragments consistent largement en une seule phrase affirmative qui développe certains concepts métaphysiques et philosophiques du système de Louis, et dont certains restent assez abstraites : « TROIS *et* SEPT *sont les deux plus grands nombres* spirituels » (XI,692).

Comme nous l’avons remarqué dans l’analyse ci-dessus, il existe un lent mais progressif mouvement du texte vers la fragmentation. Ce mouvement est marqué par des moments-clés, que nous avons appelés « fissures », qui déclenchent des changements dans la tonalité du récit et qui problématisent le genre même de *Louis Lambert*. Le roman qui commence avec un motif biographique, se transforme en un essai philosophique, puis prend l’allure d’un roman épistolaire[[110]](#footnote-111), et se termine par une liste de fragments philosophiques. Nous pouvons dire que la présence, la disparition, et la reconstruction de l’œuvre fictive fait dysfonctionner la narration du roman. Les ellipses dans le récit biographique sont juxtaposées à celles de l’œuvre fictive, dans une tentative ratée de remplir les lacunes respectives. En d'autres termes, non contraint de remplir les lacunes de l’un avec les éléments de l’autre, le texte est dominé par l’absence, hanté par le fantôme de l’œuvre fictive perdue, et fait preuve d’un mouvement vers le silence. Il ne s’agit plus, à la fin du roman, du texte que nous avons pu lire, mais d’un autre texte absent, qui aurait pu exister : « Peut-être aurais-je pu transformer en un livre complet ces débris de pensées, compréhensibles seulement pour certains esprits habitués à se pencher sur le bord des abîmes, dans l’espérance d’en apercevoir le fond » (XI,692).

* 1. Entendre le silence dans *Louis Lambert*

*« Dieu est honoré par le silence (…) parce que nous comprenons qu’il échappe à notre compréhension »*

 *-Tomàs de Aquino, Super Boetium De trinitate, II.1.6*

Selon Sandy Petrey[[111]](#footnote-112), l’opposition la plus pertinente et la plus intéressante à la lecture barthienne de *Sarrasine* (*S/Z*) vient de Barbara Johnson, qui, dans *The Critical Difference* accuse Barthes de remplir les silences du texte de Balzac avec des notions concrètes, réduisant ainsi l’indicibilité minutieusement construite par Balzac à une simple identité : « On the basis of this confrontation between a literary and a critical text, we could perhaps conclude that while both involve a study of difference, the literary text conveys a difference from itself which it ‘knows’ but cannot say, while the critical text, in attempting to say the difference, reduces it to identity ».[[112]](#footnote-113)Cela devrait nous servir d’avertissement si nous entreprenons l’étude de la signification du silence dans *Louis Lambert*. La lecture de l’œuvre fictive par Pauline doit nous servir de guide, car contrairement au narrateur (et à Barthes), elle n’impose pas de mots à des vides dans le *Traité de la Volonté*. Cette lecture silencieuse n’implique pas un refus de lecture mais désigne un autre mode de lecture qui se différencie de celui du narrateur. Pauline explique cette différence au narrateur lorsqu’il se rend chez Louis, qui vit alors dans un état végétatif avec sa femme :

Quand il parle, il exprime des choses merveilleuses. Seulement, assez souvent, il achève par la parole une idée commencée dans son esprit, ou commence une proposition qu’il achève mentalement. Aux autres hommes, il paraîtrait aliéné ; pour moi, qui vis dans sa pensée, toutes les idées sont lucides. Je parcours le chemin fait par son esprit, et, quoique je n’en connaisse pas tous les détours, je sais me trouver néanmoins au but avec lui. (XI,683)

Cette compréhension et acceptation du silence de la part de Pauline nous encouragent à regarder le silence non pas comme une simple absence, mais plutôt comme porteur de sens. Pauline, décrite par Louis comme « ange-femme » (XI, 670) représente l’aspect spirituel et qui doit être compris en tant que dématérialisation de l’œuvre écrite. Ainsi, Pauline réussit à dépasser l’aspect matériel du texte, c’est-à-dire la confiscation et la perte de l’œuvre fictive, et sa reconstruction par le narrateur qui forme le corps de la narration de *Louis Lambert*. Nous pouvons dire que dans le contexte de l’opposition matérielle/spirituelle dont il est question à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, Pauline et David Séchard occupent des positions diamétralement opposées. Alors que David Séchard contribue à la matérialisation de l’œuvre avec sa recherche scientifique sur la production du papier, Pauline semble rendre inutile la matérialité de l’œuvre fictive en accomplissant sa lecture du *Traité de la Volonté* par le silence. Ici, il est difficile de ne pas évoquer Swedenborg dont les lectures, comme nous le savons, ont beaucoup influencé Louis Lambert (et Balzac) comme évident dans ce passage où le protagoniste explique la doctrine de Swedenborg au jeune narrateur :

Il y aurait en nous deux créatures distinctes. Selon Swedenborg, l’ange serait l’individu chez lequel l’être intérieur réussit à triompher de l’être extérieur. Un homme veut-il obéir à sa vocation d’ange, dès que la pensée lui démontre sa double existence, il doit tendre à nourrir la frêle et exquise nature de l’ange qui est en lui. Si, faute d’avoir une vue translucide de sa destinée, il fait prédominer l’action corporelle au lieu de corroborer sa vie intellectuelle, toutes ses forces passent dans le jeu de ses sens extérieurs, et l’ange périt lentement par cette matérialisation des deux natures. Dans le cas contraire, s’il substante son intérieur des essences qui lui sont propres, l’âme l’emporte sur la matière et tâche de s’en séparer. (XI, 616)

Pauline est donc capable de suivre l’œuvre de Louis au-delà de son enveloppe matérielle précisément parce qu’elle est un « ange-femme » qui a quitté la vie matérielle en consacrant sa vie à l’unique devoir de prendre soin de son mari qui demeure dans un état végétatif, et de suivre sa pensée dans le silence. « Louis est toujours ainsi : sans cesse il voltige à travers les espaces de la pensée, et s’y promène avec une vivacité d’hirondelle, je sais le suivre dans ses détours » (XI, 684). La tentative de castration par Louis, que nous analyserons par la suite, peut également être comprise comme une tentative de Louis à se dématérialiser en renonçant la sexualité d’un corps matériel et ainsi se rapprochant aux anges qui sont « blancs ». Ainsi, cette parole de Louis — « *Les anges sont blancs !* » (XI,682) — a une double signifiance, il ne s’agit pas tout simplement du couleur des anges, mais aussi le silence textuel représenté par le mot « blanc ». Car c’est le silence qui est l’ultime mode d’expression d’une œuvre qui représente, avant tout, la dématérialisation du mot écrit.

Sans partir dans une digression philosophique, il suffit de comprendre le paradoxe qui est ici en jeu. L’œuvre spirituelle de Louis, qui ne s’articule que dans le silence, n’est pas possible sans sa reconstruction matérielle par le narrateur. Dit de manière simple, le silence a besoin du bavardage ou du bruit qui l’entoure afin de se distinguer et donc d'exister. Ce bavardage se construit donc de maints commentaires du narrateur et ses tentatives de reconstruire la vie et l’œuvre de Louis ; autrement dit, c’est la narration de *Louis Lambert* qui rend possible le silence qui est la matière première du Traité de Louis. L’œuvre fictive, qui se définit par son absence et son silence, n’existe que grâce à l’œuvre fragmentée que nous avons entre nos mains. Ce sont les textes de *Louis Lambert* et de *La Peau de Chagrin* qui fonctionnent comme ce « bavardage » qui entoure le silence de Louis et donc produit la possibilité d’une œuvre absente et silencieuse. C’est la possibilité du *Traité de la Volonté,* une possibilitésaisie dans toute sa portée par le personnage de Pauline. Cette possibilité est souvent désignée par les critiques comme « texte fantôme » et dans le cas des critiques balzaciens comme Maxime Goergen, en tant que « texte intérieur » de *La Comédie humaine*. Dans son article *Pour une délecture de La Comédie humaine*, il évoque précisément cette possibilité en tant qu’émergence de l’œuvre fictive comme « horizon partagé » grâce à *Louis Lambert* et à *La Peau de Chagrin* :

Une fois de plus l’exemple du *Traité de la Volonté*, pièce manquante dans *Louis Lambert* mais virtuel texte total, nous éclaire : on le retrouve, à nouveau texte fantôme, dans *La Peau de Chagrin*, œuvre destinée à ouvrir « une nouvelle route à la science humaine » (X,104) et que Raphaël de Valentin n’écrira jamais. Ce livre-somme, le voilà qui se dédouble ; pris dans deux trames narratives différentes, indexé à deux personnages, gagnant en présence romanesque ce qu’il perd en substance philosophique, il indique ironiquement que le destin du livre-somme n’est d’apparaitre que par fulgurance comme un horizon partagé mais toujours différé, et dont la lecture la plus exhaustive ne saurait saisir définitivement ni le début ni la fin : *La Peau de Chagrin* et *Louis Lambert* sont tous deux écrits à la place du *Traité de la Volonté*, parce que ce traité ne pouvait pas s’écrire ; mais aucun ne le remplace vraiment, et les deux textes qui l’invoquent, par leur différences, rendent sa reconstruction de plus en plus aléatoire : les fragments qui dans *Louis Lambert* pouvaient être réunis par l’intermédiaire des informations fournies par le narrateur sont redistribués dans *La Peau de Chagrin*  nouvel auteur potentiel, nouveau contexte de non-écriture.[[113]](#footnote-114)

En partant de cette opposition entre le silence angélique de l’œuvre philosophique de Louis et le bavardage qui l’entoure, ne risquons-nous pas une idéalisation de l’œuvre fictive ? Et pourtant, les œuvres fictives dans *La Comédie humaine*, surtout celles qui proviennent de personnages comme Louis, c’est-à-dire des héros de la connaissance, visent toujours à représenter un certain idéal. Ainsi, si Frenhofer, Balthazar, et Gambara cherchent à représenter l’idéal dans leurs œuvres respectives, ne pourrions-nous pas accorder à Louis, qui appartient indubitablement à ce type des personnages balzaciens, que son œuvre fictive vise un système philosophique idéal ?

Passons, à présent, à un évènement important dans le récit, qui est emblématique du silence de Louis. Le narrateur est informé par l’oncle de Louis de la vie de son neveu après son retour de de Paris. Quelques jours avant son mariage avec Pauline, Louis a eu des crises de catalepsie. Le narrateur n'y trouve rien de surprenant car selon lui, c’est une maladie « à laquelle le prédisposait son habitude de l’extase et la nature de ses idées » (XI,676). Ces accès de catalepsie renforcent l’idée du silence comme porteur de sens et comme moyen de dépasser le mot écrit : Balzac, en effet, considérait lui-même la catalepsie comme « l’effet contraire à celui qu’exprime le mot ; la suspension instantanée de nos facultés externes provient du jeu plus étendu de nos facultés internes »[[114]](#footnote-115). Louis Lambert semble également attribuer à la catalepsie et de ce fait au silence, une grande valeur, en la considérant comme une conclusion à laquelle on arrive au terme d’un long processus :

Le jour où il formula si brièvement cette pensée [par rapport à la catalepsie], il avait tâché de lier les phénomènes moraux entre eux par une chaîne d’effets, en suivant pas à pas tous les actes de l’intelligence, commençant par les simples mouvements de l’instinct purement animal qui suffit à tant d’êtres, surtout à certains hommes dont les forces passent toutes dans un travail purement mécanique ; puis, allant à l’agrégation des pensées, arrivant à la comparaison, à la réflexion, à la médiation, enfin à l’extase et à la catalepsie. (XI,678)

Ne pouvons-nous pas comparer cette série d’« actes d’intelligence » qui se termine à la catalepsie et par le silence, au lent et progressif mouvement[[115]](#footnote-116) de la narration vers le silence ? C’est le double sens d’« intelligence » par rapport à Louis – à la fois faculté intellectuelle et (non)être angélique – et ainsi une ascension de la « chaîne de l'être » afin de passer de la royaume de l’animalité brute à celui de l’immatérialité angélique. Louis Lambert n’achève-t-il pas son œuvre idéale dans le silence absolu ? Et pourtant, Louis ne s’arrête pas à la perfection du silence, il se produit un évènement singulier dont nous ne trouvons pas d’explication dans le roman. Juste après que son accès est passé, Louis tombe dans une torpeur profonde et essaye de se castrer. L’oncle de Louis Lambert semble aussi offusqué par cette action de son neveu que le lecteur : « Ce jeune homme savait tout, mon cher monsieur ! dit-il en posant sur une table le volume où sont contenues les œuvres de Spinoza. Comment une tête si bien organisée a-t-elle pu se détraquer ? » (XI,679).

L’implication de ces paroles est que la tentative de castration par un homme aussi doué, sage, et intelligent que Louis Lambert est absurde, et le texte ne nous fournit aucune explication sur ce qui motive Louis à accomplir cette action choquante. La seule indication que nous trouvons dans le texte avant cette tentative de castration est que Louis se croyait « impuissant »[[116]](#footnote-117). Comment interpréter cette impuissance sinon par le paradoxe du silence ? Si le silence est l’ultime expression de la pensée de Louis Lambert, il est également emblématique de l’impossibilité de l’écriture et de ce fait, de l’impossibilité de la réception. La frustration de Louis parvenant de ce paradoxe du silence est évidente dans sa lettre à son oncle qu’il écrit pendant son séjour à Paris :

Si je m’examine, je le sais : je trouve en moi des textes à développer ; mais alors pourquoi possédé-je d’énormes facultés sans pouvoir en user ? Si mon supplice servait à quelque exemple, je le concevrais ; mais non, je souffre obscurément. Ce résultat est aussi providentiel que peut l’être le sort de la fleur inconnue qui meurt au fond d’une forêt vierge sans que sans que personne en sente les parfums ou en admettre l’éclat. De même qu’elle exhale vainement ses odeurs dans la solitude, j’enfante ici dans un grenier des idées sans qu’elles soient saisies. (XI,652)

Dans ce contexte, l’acte de la castration devient symbolique de la souffrance qu’apporte le choix du silence comme mode d’expression. Car le silence, quoiqu’il soit l’ultime mode d’expression de l’idéal, fait courir le risque l'incompréhension, de la non-transmission et nuit à la possibilité de la réception. *La Comédie humaine* est une œuvre immensément riche en fragments et oscille perpétuellement entre le dit et le non-dit, *Louis Lambert* étant peut-être le meilleur exemple de cette caractéristique. Et cette oscillation crée justement des possibilités latentes de textes possibles. Ainsi, Louis Lambert ne reste pas seulement le martyr de la pensée, mais devient également celui du silence. Il est important de remarquer que Balzac n’emploie pas le mot « castration » mais désigne l’action de Louis comme « l’opération à laquelle Origène crut devoir son talent » (XI,679). Origène, qui aspirait au martyre, s'est fait castrer dans le but de propager la Parole de Dieu. Ce faisant, il interprète littéralement un verset de la Bible : « Car il y a des eunuques qui le sont dès le ventre de leur mère ; il y en a qui le sont devenus par les hommes ; et il y en a qui se sont rendus tels eux-mêmes, à cause du royaume des cieux. Que celui qui peut comprendre comprenne » (Matthieu 19 :12). Par analogie, c’est en essayant de se castrer et de ce fait en refusant l’écriture, et en s’imposant la souffrance du silence, que Louis ouvre la possibilité d’une autre œuvre, une œuvre qui pourrait transcender l’œuvre immobile, inchangeable et écrite que le lecteur tient entre ses mains.

Après avoir analysé le silence comme mode de lecture de l’œuvre fictive, il est temps d’aborder une autre manière de lire qui exploite précisément cette possibilité latente d’une autre œuvre qui émerge de *Louis Lambert* et de *La Peau de Chagrin*. Quoique Pauline se contente de lire l’œuvre fictive comme silence, la nature absente de cette œuvre fictive pourrait également être conçue comme un manque qui demande à être comblé. Comme le remarque Maxime Goergen : « Le texte refusant de coller les pièces manquantes, il dépend du lecteur de créer son propre *Traité de la volonté*: et sa plus grande fidélité au texte consiste peut-être à cesser d’en chercher le fin mot dans le texte lui-même, et à en accepter la nature profondément subjective […] »[[117]](#footnote-118). Ainsi, dans la partie suivante nous allons aborder l’absence de l’œuvre fictive en tant qu’appel à l’écriture. Afin d’analyser cette troisième manière de lire et de reconstruire l’œuvre fictive nous allons nous appuyer sur la théorie des textes possibles dont les concepts comme la « critique créative », « la critique fiction » et « le roman possible » nous seront très utiles.

1. Un *Traité de la Volonté* possible

La lecture du *Traité de la Volonté* comme un manque qui veut être comblé, comme une invitation au lecteur à créer son propre Traité, est peut-être la lecture de l’œuvre fictive ayant le plus de potentialité. Car l’aspect que prend l’œuvre fictive ainsi reconstruite dépend de celui qui entreprend cette reconstruction. Le Traité de Louis est-il le même que le Traité du narrateur ? Le Traité de Pauline est-il le même que celui de Raphaël de Valentin ? Une telle lecture de l’œuvre fictive doit-elle ou non, donner la priorité à l’un ou l’autre de ces textes possibles ? Afin d’aborder cette troisième lecture de l’œuvre fictive comme appel à la reconstruction, à l’écriture, et à la réécriture, nous devons faire une distinction entre les deux forces créatrices qui sont en jeu dans le texte : le geste interprétatif et le geste créatif.

Il s’agit en premier lieu donc du décodage et du déchiffrement du texte par le lecteur. Une fois ce processus d’interprétation terminée, la deuxième étape serait de prendre en compte cette interprétation afin de pouvoir, par la suite, la dépasser. Ce dépassement par le lecteur de son rôle de simple déchiffreur, pour avancer vers l’acte de la création est bien articulé par Maya Lavault à travers son analyse de la narration proustienne[[118]](#footnote-119) :

Cette conception de l’écriture romanesque invite à une lecture à la fois « programmée » par le texte, c’est-à-dire dont les modalités sont rendues nécessaires par l’écriture, et contingente, parce qu’est laissé au lecteur le choix des variations possibles au sein du réseau, du système que l’œuvre met en place. D’où le rôle ambivalent donné au lecteur, à la fois déchiffreur d’une structure et d’un sens préalables, inscrits dans le texte, mais dont la nature et le fonctionnement mêmes impliquent de sa part un geste de création qui le fait sortir du rôle passif de « découvreur », en concordance avec la conception proustienne de l’acte de lecture telle qu’elle s’exprime déjà dans « Sur la lecture » : « Et c’est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères de beaux livres […] que pour l’auteur ils pourraient s’appeler « Conclusions » et pour le lecteur « Incitations. »

*Louis Lambert* est un roman qui ne manque pas d’« incitations » au lecteur. Ces incitations se manifestent dans le texte grâce à la fragmentation perpétuelle du texte, son appartenance à plusieurs genres littéraires, et les blancs qui existent dans le texte par rapport à l’œuvre fictive. En plus, comme le cas de *Louis Lambert* présente l’exemple d’une œuvre fictive « insérée » dans le roman, ces incitations au lecteur prennent une allure doublement complexe car il existe deux lecteurs incités : le premier lecteur incité est bien évidemment le lecteur extradiégétique qui est invité par le texte à reconstruire le Traité de Louis, et le deuxième lecteur incité est le narrateur de *Louis Lambert* lui-même et qui essaye de reconstruire et de réécrire le *Traité de la Volonté.* Et pourtant, comme nous le savons, il a déjà été révélé dans le texte que le narrateur est en fait Balzac qui, par la suite, a attribué l’œuvre fictive à Louis Lambert (le personnage) en proclamant que ce dernier a « réellement » écrit *le Traité de la Volonté*. Ce brouillage délibéré de la fiction et du réel crée une confusion par rapport au genre du roman[[119]](#footnote-120)et un bouleversement des rapports auteur/narrateur, narrateur/lecteur, auteur/lecteur, et doit être compris comme une incitation à la création : une création collective entreprise à la fois par le lecteur, le narrateur et l’auteur qui se remplacent l’un l’autre dans les trois rôles.

Dans cette partie, nous allons donc identifier et étudier ces incitations à la création dans *Louis Lambert* à l’aide de la théorie des textes possibles. Une fois de plus, nous allons nous appuyer sur l’article de Maya Lavault sur Proust afin de définir les critères dont nous nous servirons pour identifier les passages du roman où se manifestent ces incitations à la création :

Tout ce qui, dans le texte, attire les soupçons du lecteur, tout ce qui « dysfonctionne », tout élément qui fait signe vers un autre texte, une autre logique que celle qu’il impose, est susceptible de donner prise à une « fiction critique » qui se donne pour tâche de combler les lacunes du récit, d’inventer de nouveaux liens de causalité entre les péripéties, d’en rectifier les incohérences, ou encore, en s’orientant plus avant sur la voie d’une réécriture affranchie de la lettre du texte, d’introduire des entorses à la logique narrative là où il n’y en a pas : on pourrait par exemple imaginer une scène de conjonction Charlus/Jupien décrite par un narrateur qui se permet l’omniscience, sur le modèle de Montjouvain ; ou encore, réécrire les scènes de voyeurisme en projetant le narrateur dans la scène observée. Ainsi se trouve mise en évidence la tension qui existe entre un geste critique visant à faire émerger les possibles fictionnels et une opération de nature strictement herméneutique qui entend décrypter sous la lettre du texte un hypothétique « secret ».[[120]](#footnote-121)

* 1. Le geste interprétatif

La « tension » qu’évoque Maya Lavault entre le geste critique qui tente de faire émerger les possibles du texte, et le geste interprétatif qui cherche à le décrypter, est justement la source des versions possibles du *Traité de la Volonté*. Le début du roman est dédié à une exposition élaborée des lectures, des inspirations, et des opinions non seulement de Louis mais également du narrateur, et cette exposition dure jusqu’à ce que Louis décide d’entreprendre la rédaction du *Traité de la Volonté*. Cette partie du roman joue un rôle important dans le geste interprétatif de la part du lecteur car elle lui permet de prendre en compte le contexte du texte possible. Il s’agit donc pour le lecteur d’une incitation à mettre en œuvre un phénomène identifié par Lucien Dällenbach comme le « déjà lu »[[121]](#footnote-122). Dällenbach caractérise ce phénomène de déja-lu par trois codes, employés par le lecteur afin de lire et de donner sens à un texte fragmenté : a) la mémoire du texte (les spéculations qui se basent sur les répétitions dans les fragments du texte), b) la mémoire des textes (la pré-connaissance du style, du genre des textes convoqués), et c) la mémoire du texte de culture (le contexte historique)[[122]](#footnote-123). Selon Dällenbach, c’est l’interaction perpétuelle de ces trois codes qui permet la lecture de l’œuvre fictive comme un acte de suture. Une réflexion sur la manière dont ces trois types de mémoire fonctionnent chez les personnages de *Louis Lambert* révèlent les tentatives de Balzac de construire une aura de génie autour du personnage de Louis. Nous trouvons dans cette partie de *Louis Lambert,* avant même la première mention du *Traité de la Volonté* dans le texte, une exposition de nombreuses lectures faites par Louis. Cela rajoute à la crédibilité du personnage de Louis en convainquant le lecteur qu’un homme qui a fait de si vastes lectures depuis un si jeune âge est sans doute capable de produire une œuvre philosophique idéale. Pourtant, le narrateur lui-même fait référence à un nombre important des œuvres philosophiques et littéraires pour élucider ses propos, ainsi faisant preuve d’une connaissance culturelle impressionnante qui lui dote de « la mémoire des textes » et « la mémoire du texte de culture » comme le dirait Dällenbach. Et cela crée chez le narrateur la possibilité de s’imaginer comme un lecteur idéal[[123]](#footnote-124)qui saurait, grâce à ses connaissances qui rivalisent avec celles du personnage-créateur, lire, comprendre, reconstruire et même réécrire cette œuvre philosophique idéale qu’est *Le Traité de la Volonté*.

Et donc le couple parfait de génie-créateur/lecteur idéal se met promptement en place jouissant d’une relation idéale de co-dépendance : Louis assume le rôle du génie-créateur et le narrateur assume celui du lecteur idéal.

Ainsi, le narrateur nous informe que les lectures de jeunesse de Louis comprennent l’Ancien et le Nouveau Testament, qu’il avait un penchant pour les livres mystiques comme les ouvrages de Mme Guyon et de Jacob Boehm, qu’il a été surpris par Mme de Staël pendant sa lecture du *Ciel et de l’Enfer* de Swedenborg, et qu’il a dévoré deux à trois milles livres sur l’histoire, la religion et la culture générale trouvés chez le curé de Mer. Le narrateur s’arme donc de la connaissance des lectures de Louis afin de développer une « mémoire des textes » et une « mémoire du texte de culture » avant de se lancer dans la reconstruction de l’œuvre fragmentée de son camarade. Ce phénomène de « déjà lu » est encore amplifié si le lecteur prend en compte non seulement les lectures de jeunesse de Louis mais également les textes qu’évoque le narrateur lui-même dans sa narration. Car la version du *Traité de la Volonté* créée par le lecteur de *Louis Lambert* dépend non seulement d’une interprétation de la vie et de la vision du monde de Louis, mais également d’une interprétation de la version que reconstruit le narrateur. Ainsi « la mémoire des textes » doit également s’étendre aux références culturelles dont se sert le narrateur pour exprimer ses idées. Le narrateur fait référence à *Corinne* et *De l’Allemagne* de Mme de Staël, aux *Mille et Une Nuits*, à *Robinson Crusoé*, aux *Enfants célèbres* de Pierre Jean-Baptiste Nougaret, au *Lépreux de la cité d'Aoste* de Xavier de Maistre, et aux *Souffrances du jeune Werther* de Goethe.Le geste interprétatif se compose donc d’une prise en compte des textes qui entourent le *Traité de la Volonté*, et qui ont influencé ses créateurs, c’est-à-dire Louis Lambert et Balzac, et aussi ses recréateurs, à savoir le jeune narrateur.

Les vastes lectures du narrateur et de Louis Lambert illustrent également la posture balzacienne du *tout savoir afin de pouvoir tout représenter*. Et pourtant, cette recherche de la connaissance n’est qu’une première étape, car le désir totalitaire balzacien est aussi de « tout expliquer »[[124]](#footnote-125). Le mot « désir » est clé car il s’agit d’un livre idéal, que Balzac comptait peut-être réaliser avec la rédaction des *Études philosophiques*.Et le désir balzacien d’unité et de totalité était peut-être non seulement la motivation derrière la conception des *Études philosophiques* mais également leur sujet, comme nous pouvons le remarquer dans *l’Avant-propos*:

Telle est l’assise pleine de figures, pleine de comédies et de tragédies sur laquelle s’élèvent les *Études philosophiques*, Seconde Partie de l’ouvrage, où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment, et dont le premier ouvrage, *la Peau de chagrin*, relie en quelque sorte les *Études de mœurs* aux *Études philosophiques* par l’anneau d’une fantaisie presque orientale où la Vie elle-même est peinte aux prises avec le Désir, principe de toute Passion. (I, 19)

Le penchant de Louis pour les textes mystiques ne fait que refléter celui de Balzac : il pourrait également être conçu comme emblématique de la volonté de ce dernier de dépasser l’écriture par le geste presque spirituel, faute d’un mot meilleur, de créer un livre idéal à l’aide de blancs, de fragments, et d'incitations à la création adressées au lecteur. Étudions à présent le geste critique qui s’associe à la création littéraire afin de rendre possible le geste créatif.

* 1. Le geste critique

À partir du moment où *Le Traité de la Volonté* est confisqué par l’un des professeurs de Louis, le roman, qui avait été jusqu’alors fidèle à son titre original de *Notice biographique sur Louis Lambert*, change d’allure et commence à ressembler à un essai philosophique où le narrateur, en nous promettant une reconstruction, commence à commenter et critiquer l’œuvre de son ancien camarade. Nous avons désigné ces brusques changements dans la narration de *Louis Lambert* comme des « fissures » ayant pour fonction d’inciter à la création, car elles font dysfonctionner le texte à plusieurs niveaux. Regardons donc à nouveau ce passage clé qui précède la présentation du *Traité de la Volonté* et qui est un exemple parfait de ces moments de dysfonctionnement dans la narration :

Je crois pouvoir offrir une idée du Traité de Lambert par les propositions capitales qui en formaient la base ; mais je les dépouillerai, malgré moi, des idées dans lesquelles il les avait enveloppées, et qui en étaient le cortège indispensable. Marchant dans un sentier autre que le sien, je prenais, de ses recherches, celles qui servaient le mieux mon système. J’ignore donc si, moi son disciple je pourrai fidèlement traduire ses pensées, après me les être assimilées de manière à leur donner la couleur des miennes. (XI,625)

Le narrateur déclare qu’il va offrir au lecteur les idées à la base du *Traité de la Volonté* de Louis, tout en le prévenant de la possibilité qu’il modifie les idées de Louis « malgré » lui. L’usage du mot « malgré » semble indiquer que la bifurcation entre le Traité de Louis et sa reconstruction de la part du narrateur n'est pas voulue mais est pourtant inévitable. Cependant, dans les phrases suivantes, le narrateur avoue avoir intentionnellement sélectionné parmi les idées de Louis celles qui servaient le mieux « son système ». C’est une manière pour le narrateur de s’attribuer la paternité de l’œuvre autant qu’à Louis et pour déclarer que la « reconstruction » n’est qu’un déguisement de la création. Le lecteur peut donc être certain que la version du Traité reconstruite par le narrateur sera une nouvelle œuvre ayant très peu en commun avec le Traité de Louis, non seulement parce que le narrateur fait le choix de consciemment sélectionner parmi les idées de Louis celles qu’il compte utiliser dans sa reconstruction du *Traité de la Volonté*, mais également parce que même dans l’élaboration de ces idées, le narrateur veut mettre l’accent sur ses propres interprétations, selon les besoins de la cohérence de « son système ». Il s’agit donc de fausse modestie lorsque le narrateur doute de sa capacité à « fidèlement » traduire les idées de Louis, car il n’a nulle intention d’être fidèle à son Traité. Le narrateur à ce point introduit donc justement dans le texte « une autre logique que celle qu’il impose » et fait signe vers un « autre texte », comme le dirait Maya Lavault, tout en se donnant pour tâche de combler les lacunes et les blancs du texte. Ainsi, toutes les conditions sont mises en place pour donner place à la « fiction critique » qu’est la reconstruction du Traité par le narrateur. Et cette « fiction critique », assez curieusement, n’est pas l’énumération par le narrateur des concepts, des définitions, des fragments de pensée et des lettres de Louis : elle se trouve plutôt dans la structure qui les lie ensemble pour faire tenir une narration fragmentée et qui ne se conforme à aucun genre littéraire précis. Reprenons donc ce passage crucial où le narrateur évoque les raisons pour lesquelles il souhaite reconstruire *Le Traité de la Volonté* et où la figure du narrateur se confond avec celle de l’auteur :

Six mois après, je quittai le collège. J’ignore donc si Lambert, que notre séparation plongea dans une noire mélancolie, a recommencé son ouvrage. Ce fut en mémoire de la catastrophe arrivée au livre de Louis que, dans l’ouvrage par lequel commencent ces Études, je me suis servi pour une œuvre fictive du titre réellement inventé par Lambert, et que j’ai donné le nom d’une femme qui fut chère à une jeune fille pleine de dévouement ; mais cet emprunt n’est pas le seul que je lui ai fait : son caractère, ses occupations m’ont été très utiles dans cette composition dont le sujet est dû à quelque souvenir de nos jeunes méditations. (XI,624)

Les implications de ce passage par rapport au brouillage des genres ont déjà été discutées dans la partie précédente. Ce qui nous intéresse ici est le fait qu’une multiplicité de textes possibles émerge à partir de ces commentaires sur l’œuvre fictive. Ainsi, premièrement il s’agit du *Traité de la Volonté* qui a été « réellement » écrit par Louis Lambert, confisqué et perdu à jamais; ensuite, il s’agit d’une deuxième version potentielle, celle de l'ouvrage qu'il a peut-être recommencé; troisièmement il s’agit de la version reconstruite qu’entreprend le narrateur et qu’il promet au lecteur; et quatrièmement il s’agit d’une autre version fragmentée, sous le titre de *Théorie de la volonté*, insérée dans *La Peau de Chagrin* comme « une œuvre fictive » par l’auteur. Ainsi, les versions possibles du Traité se multiplient précisément parce que l’œuvre fictive n’existe que comme leurre, toujours à l’horizon du texte, et jamais de manière concrète et complète.

Ainsi, les commentaires du narrateur sur sa propre reconstruction de l’œuvre fictive comme ceux que nous avons cités plus haut, engendrent la « fiction critique », ou bien, une œuvre presque invisible et qui joue un rôle capital par rapport à l’unité de l’ensemble de *La Comédie humaine*. Elle fait certes dysfonctionner le texte, rendant son inscription générique instable, mais il émerge de ce chaos un nombre important de possibilités que nous avons pu remarquer dans notre analyse : l’émergence d’un certain nombre de textes possibles sous forme des versions possibles du *Traité de la Volonté*, et l’émergence de nouveaux liens de causalité entre les péripéties qui se manifestent sous forme des liens qui émergent entre *Louis Lambert* et *La Peau de Chagrin*, et les liens de ces deux textes avec l’ensemble des *Études philosophiques*.

Pour conclure, nous pouvons dire que cette « fiction critique » qui est la véritable œuvre du narrateur de *Louis Lambert* est un livre idéal et invisible, qui fait dysfonctionner le texte, tout en y apportant des potentialités, et qui ouvrent la voie à un geste créatif que nous aborderons par la suite. Ce livre idéal trouve sa meilleure définition sous la plume de Pierre Bayard, qui l'appelle « livre intérieur » :

Tissé des fantasmes propres à chaque individu et de nos légendes privées, le livre intérieur est à l’œuvre dans notre désir de lecture, c’est-à-dire dans la manière dont nous recherchons puis lisons des livres. Il est cet objet fantasmatique en quête duquel vit tout lecteur et dont les meilleures livres qu’il rencontrera dans sa vie ne seront que des fragments imparfaits, l’incitant à continuer à lire. On peut imaginer aussi que c’est à rechercher et mettre en forme son livre intérieur que travaille tout écrivain, perpétuellement insatisfait des livres qu’il rencontre, y compris des siens, aussi aboutis soient-ils. Comment en effet se mettre et continuer à écrire sans cette image idéale d’un livre parfait  c’est-à-dire conforme à soi  , sans cesse recherché et approché, mais impossible à atteindre ?[[125]](#footnote-126)

* 1. Le geste créatif : l’aventure de lecture de *La Comédie humaine*

Regardons brièvement *Louis Lambert* comme un texte isolé et sans ses connexions explicites avec le reste de *La Comédie humaine*, c’est-à-dire sans ses relations thématiques avec les *Études philosophiques* et avec *l’Avant-Propos*, sans ses interconnexions avec *La* *Peau de Chagrin*, sans ses rapports avec *Illusions perdues* où Louis est présenté comme chef spirituel du Cénacle, sans ses liens avec *Un drame au bord de la mer* dont Louis Lambert est le narrateur, et sans ses analogies avec des romans et des nouvelles comme *Le Chef d’œuvre inconnu*, *Gambara* et *La Recherche de l’Absolu* dont les protagonistes sont d'autres héros de la connaissance . Que reste-t-il du texte de *Louis Lambert* sans ces interconnexions ? Il ne nous reste qu’un texte qui échoue misérablement. Un texte qui n’arrive à satisfaire les besoins ni d’une notice biographique ni d’un roman philosophique. Car le récit biographique est plein de lacunes et l’œuvre philosophique est essentiellement absente du texte. Et pour les développements philosophiques portant sur d’autres penseurs, les œuvres comme *Séraphîta* sont nettement plus efficaces.

Ainsi, ce qui est l’essence même de *Louis Lambert* c’est justement la capacité du texte à inciter le lecteur à faire ces connexions, à faire émerger des textes possibles selon ses propres connaissances générales et selon ses connaissances d’autres textes de *La Comédie humaine*. En invitant le lecteur à créer son propre *Traité de la Volonté*, Balzac réussit à l’encourager à lier les diverses œuvres composant *La Comédie humaine* d’une manière qui lui est propre. Un lecteur amateur, qui n’a lu que quelques romans de Balzac, n’établira pas ces liens de la même façon qu’un critique balzacien auquel tous les liens se révéleront de manière apparente et qui y cherchera l’unité de l’œuvre. De même, le premier type de lecteur balzacien que nous avons identifié au début du chapitre, c’est-à-dire le lecteur admiratif qui veut croire dans le génie de Balzac, ne pourra pas s’empêcher de voir dans ces interconnexions le triomphe du génie de Balzac en y apercevant l’émergence d’un livre idéal (*le Traité de la Volonté*) qui sera porteur d’une vérité à la fois poétique, spirituelle et inaccessible. L’essentiel ici n’est pas d’opposer une lecture à une autre, mais de comprendre que les permutations et combinaisons de possibilités qui émergent du geste créatif du lecteur font que *La Comédie humaine* jouit d’une unité paradoxale. Une unité qui dépend des fragments, des lacunes, des blancs, et du geste créatif du lecteur. Et de ce fait, l’unité de l’œuvre résiste à une structure organisatrice fixe, prend un aspect mouvementé, avec plusieurs branchements possibles. C’est peut-être pour cela que Balzac attachait une grande importance à *Louis Lambert*, car le roman rend possible cette unité hétérogène. Comme le dit H. Evans : « Louis Lambert, martyr de la pensée, symbolisait et justifiait les efforts que faisait Balzac pour unifier son œuvre et lui donner une résonance dantesque ; il était l’âme de *La Comédie humaine* […] Balzac ne pouvait renier son génie tutélaire sans se renier lui-même et cesser d’écrire »[[126]](#footnote-127).

Il est important de préciser ici que la distinction que nous avons faite entre la lecture menée par le lecteur idéal et le lecteur amateur qui ne connaît pas tous les textes de *La Comédie humaine*,n’est pas une comparaison qualitative. Nous ne voulons nullement dire que la lecture accomplie par un lecteur qui n’est pas le « lecteur idéal » est moins riche en potentialités. En fait, puisque le lecteur amateur est une catégorie de lecteur moins précise et moins fixe que celle du lecteur idéal, étant donné qu’elle apporte une grande variation dans la manière de faire des interconnexions entre les divers textes de *La Comédie humaine* en y apportant encore plus de lacunes, qui sont autant de sources de textes possibles, il ne serait pas faux de dire qu’une lecture « ratée » engendrera encore plus de possibilités, puisque nous avons découvert que c'est justement le dysfonctionnement dans le texte qui est la source de textes possibles.

Ainsi, l’acte de réécriture est justement l’émergence de versions possibles de l’œuvre fictive qui se manifestent grâce à la fusion du geste interprétatif et du geste critique que chaque lecteur accomplit différemment et selon ses propres capacités. Vu sous ce prisme, le phénomène du lecteur implicite ou du lecteur « happy few » dont nous avons discuté dans la première partie de ce chapitre prend une dimension beaucoup plus démocratique. C’est-à-dire, tous les lecteurs de *La Comédie humaine* sont des lecteurs « happy few ». Reprenons donc cette remarque du narrateur à la fin du roman : « Mais entre ces deux fragments, il est une corrélation évidente aux yeux des personnes, assez rares d’ailleurs, qui se plaisent à plonger dans ces sortes de gouffres intellectuels » (XI,689). Après avoir lu un texte qui dépend largement de sa participation et de ses efforts pour combler les lacunes du texte, tout lecteur croira en lisant ce passage de la fin du roman que c’est à lui que s’adresse l’auteur et que c’est sans doute lui qui est ce lecteur « rare » susceptible de se lancer dans la création de son propre *Traité de La Volonté*. Et en même temps, cette phrase programme toute une série de lectures qui ne seront pas celle qu’accomplit ce lecteur « rare ». Balzac, en indiquant qu’il existe une interprétation rare et presque secrète réservée à un lectorat choisi, n’ouvre-t-il pas la voie à une variété de lectures possibles et divergentes par des lecteurs qui échoueront, de façons différentes, à saisir justement cette « corrélation évidente » dont il est question dans la citation ci-dessus ?

Ainsi dans *Louis Lambert*, tout ce qui fait dysfonctionner le texte, tout ce qui le fait échouer en tant qu’œuvre littéraire, tout ce qui bouscule la narration, les genres et les rapports auteur/narrateur/lecteur dans le texte, finit par ouvrir la voie à une incitation à la création, et par conséquent, fait paradoxalement réussir le texte en y apportant les richesses de la multiplicité de textes possibles. L’échec du roman et de son protagoniste devient donc le lieu de la création et la source des textes possibles. Comme le remarque Jean Starobinski en parlant de l’échec du protagoniste du roman en tant qu’auteur du *Traité de la Volonté* : « La défaite de Louis Lambert est due à la disproportion entre sa capacité spirituelle et la résistance matérielle qu’elle est incapable d’affronter »[[127]](#footnote-128). C’est justement cette disproportion qui crée l’espace propice aux gestes interprétatif, critique et créatif, et par conséquent, aux reconstructions et aux réécritures et qui ouvrent la voie vers l’aventure de lecture de *La Comédie humaine*.

Il est difficile de déterminer s’il s’agit d’une stratégie voulue par Balzac, s’il a consciemment doté ses œuvres d’incitations créatrices qui émergent à partir du dysfonctionnement et de l’échec du texte, ou si c’est notre lecture du texte basée sur la théorie des textes possibles qui permet l’émergence de la « critique fiction » et des textes possibles. Pour certains lecteurs et critiques, influencés par la théorie des textes possibles, qui ont tendance à accorder à l’activité critique la même importance qu’à la création littéraire, c’est le lecteur plutôt que le texte qui fait émerger les textes possibles. Pour d’autres lecteurs et critiques, qui « croient » dans le génie de Balzac avec la même ferveur que Pauline croit en celui de Louis, et qui n’hésitent pas à faire de la lecture de *La Comédie humaine* un acte de foi, derrière l’échec du texte se cache toujours une victoire secrète. Comme le dit Jean Starobinski : « Balzac ne peut formuler l’échec sans être tenté de le doubler d’une victoire secrète »[[128]](#footnote-129).

**Chapitre IV**

**Les œuvres tardives**

Introduction

Les œuvres fictives ne semblent pas tenir la même place privilégiée dans les œuvres tardives de *La Comédie humaine*, surtout par rapport à l’exposition du processus de la création littéraire, à la construction de la vraisemblance, et à la consolidation de l’unité de l’œuvre. Le moment définitif de la formation de *La Comédie humaine* en tant que projet est assez controversé et a toujours suscité des débats parmi les critiques balzaciens car ils n’arrivent pas à se mettre d’accord sur un moment précis où les romans et nouvelles de Balzac commencent à exister en tant qu’ensemble et à faire système. Comme nous le dit Stéphane Vachon :

Cherchant nous-même, un peu illusoirement peut-être, à fixer l’heure où la décision de *La Comédie humaine* fut prise, nous avons ailleurs tenté de montrer que la construction de cette « cathédrale de papier », simple événement de librairie étions-nous presque tentés d’écrire, se trouva longuement mûrie, diversement préparée, plusieurs fois esquissée, annulée, reportée, renvoyée à d’autres temps, meilleurs. Nous appuyant sur cette idée simple – mais il ne faut pas la manquer – que Balzac raconte, décrit et pense simultanément, qu’en écrivant et en classant il médite et découvre, nous avons isolé un certain nombre de moments qui nous ont semblé constitutifs de cette œuvre. Dans la perspective d’une macrogenèse soucieuse de mesurer le rapport de vitesse entre les dates de rédaction et de publication, ces moments ne se succèdent pas comme les étapes ordonnées d’un processus rédactionnel conduisant à une œuvre pleine et achevée, ils offrent des prises sur le bougé d’une écriture et l’évolution d’un discours métacritique. [[129]](#footnote-130)

C’est pour cela qu’il n’y a pas de définition fixe de « l’œuvre tardive » dans le contexte de l’œuvre balzacienne. Faut-il entendre par œuvre tardive un texte écrit pendant les toutes dernières années de la vie de l’auteur ? Ou s’agit-t-il plutôt des romans et nouvelles de *La Comédie humaine* qui appartiennent aux *Études philosophiques* et *Études Analytiques*, puisque ces deux parties ont été prévues par l’auteur comme la suite logique des *Études de mœurs* ? 1842 est l’année de la publication de l’*Avant-Propos* de la première publication de l’œuvre sous le titre de *La Comédie humaine* chez Hetzel, qui persuade Balzac d'écrire une préface à l’ensemble de l’œuvre en lui expliquant que les préfaces de Félix Davin seules ne feront plus l’affaire[[130]](#footnote-131). En raison de ces deux évènements relativement importants, cette année peut être considérée comme un moment de référence concret où Balzac entre dans la dernière phase de son œuvre gigantesque et se préoccupe de l’unité de l’ensemble. Ainsi, pour les fins de cette étude nous désignerons par « œuvres tardives » les romans et nouvelles de Balzac publiés après 1842.[[131]](#footnote-132)

Afin d’étudier ce changement dans le statut et les motifs des œuvres fictives, nous allons aborder dans ce chapitre trois romans de Balzac : *Modeste Mignon* (1844), *Les Comédiens sans le savoir* (1846) et *L’Envers de l’histoire contemporaine* (1848). Au-delà de leurs dates de publication assez proches l’une de l’autre, une série de phénomènes récurrents réunit ces trois œuvres de *La Comédie humaine*.

En premier lieu, il se manifeste une impression d’épuisement qui est souvent attribuée par la critique balzacienne à l’état de santé fragile et les dettes financières de Balzac vers la fin de sa carrière[[132]](#footnote-133). Nous tâcherons de démontrer dans ce chapitre qu’il ne s’agit pas de lassitude, mais d’un choix stylistique presque inévitable fait par l’auteur. En deuxième lieu, il apparaît que dans les œuvres tardives, Balzac a tendance à recycler des morceaux d’ébauches antérieurement écrits pour nourrir la narration. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne la présence des « physiologies » ou des éléments de littérature panoramique. Comme nous le savons, la littérature panoramique était très en vogue au XIXe siècle, et Balzac en était parmi les contributeurs les plus féconds. Non seulement il a contribué à des entreprises comme *Les Français peints par eux-mêmes* et *Le Diable à Paris*, mais il existe également des œuvres entièrement dédiées à ce genre dans *La Comédie humaine* comme *La Physiologie du mariage* et *Traité de la vie élégante*. Et cela nous amène au troisième phénomène qui réunit notre corpus : l’utilisation importante des clichés par l’auteur. Balzac est l’un des plus grands fabricants de clichés de la littérature française du XIXe siècle, et dans ses œuvres tardives nous en trouvons un nombre important. Nous allons tâcher de comprendre ce phénomène à l’aide des travaux de Ruth Amossy sur les notions de cliché, de stéréotype, et de lieux communs, et ses études spécifiques à l’œuvre balzacienne. Nous allons également étudier le cas des « clichés balzaciens », c’est-à-dire les clichés portant sur des personnages et des situations propres à la narration balzacienne et qui sont surabondants dans les trois romans en question. Et finalement, le dernier phénomène qui unifie notre corpus, et qui est intimement lié à la question des figures usées, est la haute sollicitation du lecteur, qui est appelé à la co-construction de la signification de l’œuvre. Comme nous allons l’étudier dans ce chapitre, il existe de nombreuses occasions dans ces romans où le narrateur, au lieu de décrire un évènement ou de peindre un personnage, demande au lecteur de l’« imaginer » en lui donnant comme piste des figures préétablies, renvoyant ainsi le lecteur aux œuvres antérieures de *La Comédie humaine* pour qu’il puisse enrichir sa compétence intertextuelle.

Nous allons étudier dans quelle mesure ces quatre phénomènes récurrents sont intimement liés l’un à l’autre et sont symptomatiques d’un changement général dans le statut des œuvres fictives. Nous analyserons également les implications de ce changement de statut en essayant de comprendre le brouillage qui s’opère entre le statut des œuvres « fictives » et celui des œuvres « réelles » auxquelles le narrateur fait référence dans ces romans tardifs. Pour étudier cet aspect nous allons aborder deux approches différentes en faisant recours aux notions théoriques de « lecteur idéal » et de « dyslexic reader » de Wolfgang Iser et de L.R Schehr respectivement.

Enfin, à l’aide de ces deux lectures différentes nous essayerons de répondre à cette question : dans les œuvres tardives de *La Comédie humaine*, la narration balzacienne se trouve-t-elle à ce point enfermée dans ses propres clichés du « réel » qu’elle n’a plus aucune possibilité d’être en contact avec le réel lui-même ? Et dans ce cas, est-ce que le terme de « roman balzacien » devient lui-même un cliché ?

1. Clichés, stéréotypes, et lieux communs

Avant d’étudier l’usage des clichés, des stéréotypes et des lieux communs chez Balzac, il est impératif de définir précisément ce que nous entendons par ces termes, surtout dans le contexte de notre travail. D'autres notions désignant des expressions convenues et devenues banales existaient dans la littérature avant même l’apparition de l’idée de cliché. Par exemple, le mot *poncif*, qui désignait déjà depuis le XIXe siècle un « travail banal, sans originalité, reproduisant des formes convenues » (*Larousse du XIXe siècle*) vient d’une technique des arts graphiques employée pour reproduire des images sur des toiles et du papier. La notion de « lieu commun » est encore plus ancienne que celle de cliché ou de stéréotype car elle provient de la rhétorique aristotélicienne sous la forme d’une catégorie formelle d’arguments nommée *topoi koinoi.* Le sens de cette notion évolue à travers les siècles et au XVIIIe siècle déjà le terme a acquis une valeur péjorative. Au XIXe siècle il désigne des modèles communs de la parole, ou en termes plus simples, des phrases « toutes faites ». Balzac emploie souvent ce terme pour décrire la façon de parler des personnages sans esprit, superficiels et peu originaux (VIII, 754). Quant aux termes qui nous intéressent particulièrement dans notre étude, ceux de clichés et de stéréotypes, ils doivent leur origine aux procédés de l’imprimerie du XIXe siècle, comme le remarquent Ruth Amossy et Anne-Herschberg Pierrot : « À l’aube du XIXe siècle, l’imprimerie invente en effet un nouveau procédé de reproduction en masse d’un modèle fixe : c’est le procédé du clichage ou de la stéréotypie, qui remplace la composition par caractères mobiles ».[[133]](#footnote-134) Et bien évidemment, plus tard, le mot cliché sera utilisé dans le domaine de la photographie pour désigner le négatif employé pour tirer plusieurs exemplaires d’une image. Ainsi, ces mots, au moins dans le domaine littéraire, possédaient au XIXe siècle des connotations péjoratives liées à l’idée d'expressions banales, recyclées et sans originalité.

Pourtant, vers la fin du XXe siècle, les travaux de théoriciens comme Michael Riffaterre, Ruth Amossy, Elisheva Rosen et Anne-Herschberg Pierrot ont transformé l’évaluation de ces termes en démontrant leur rôle dans la création littéraire et surtout dans la réception des œuvres. C’est en nous appuyant sur ces perspectives que nous explorerons les clichés et les stéréotypes dans les œuvres tardives de *La Comédie humaine*. Une définition du cliché est proposée par Ruth Amossy et Anne-Herschberg Pierrot :

Le cliché est ce qui marque la spécificité générique d’une œuvre littéraire, et sa relation à d’autres textes, qu’il procède de la littérature populaire ou de textes plus élaborés, qu’il appelle un lecteur de premier degré ou une lecture parodique. Mais les clichés inscrivent aussi, de façon souvent inséparable des enjeux formels, le rapport du texte aux représentations figées, et à leur portée sociohistorique.[[134]](#footnote-135)

Ainsi, par cette forme de réhabilitation, le terme est doté d’un nombre important de fonctions. Le cliché façonne l’attitude du lecteur envers le texte et le discours social que le texte représente. Puisque la condition incontournable du bon fonctionnement d’un cliché est qu’il doit être nécessairement identifié par le lecteur comme tel, le cliché provoque une lecture « active »[[135]](#footnote-136). Le cliché jouit du pouvoir de conditionner le lecteur, ou encore de façonner ou de renforcer certaines attitudes de lecture. Ruth Amossy et Terese Lyons proposent deux catégories de clichés en fonction de la façon dont le lecteur les identifie et se les approprie : le « passively registered cliché » et le « critically perceived cliché »[[136]](#footnote-137). Nous allons utiliser ces catégories plus tard dans ce chapitre lorsque nous étudierons les clichés dans le texte balzacien.

De même que le cliché, le stéréotype est intimement lié à la lecture et à la réception du texte. Selon Ruth Amossy et Anne-Herschberg Pierrot, le stéréotype provoque et véhicule un processus de lecture « active » chez le lecteur, qui contient plusieurs étapes :

En bref, le lecteur active le stéréotype en rassemblant autour d’un thème un ensemble de prédicats qui lui sont traditionnellement attribués. Il le fait par un processus :

-de sélection : il choisit les termes qui lui paraissent pertinents ;

-d’élagage : il renvoie au rang de restes ou de détails ce qui n’entre pas dans le schéma ;

-d’assemblage : il réunit des portions de discours dispersés dans l’espace de l’œuvre ;

-de déchiffrement : il interprète dans son sens des notations indirectes comme le teint de lys ou le nez en obélisque.

Le stéréotype est donc mis en place à partir d’une véritable activité de déchiffrement qui consiste à retrouver les attributs d’un groupe, d’un objet… à partir de formulations variées. En d’autres termes, le stéréotype n’existe pas en soi ; il ne constitue ni un objet palpable ni une entité concrète : il est une **construction de lecture** (Amossy, 1991 : 21-22). [[137]](#footnote-138)

Selon Ruth Amossy et Elisheva Rosen, le cliché joue deux rôles principaux dans le discours « réaliste ». En premier lieu, les figures érodées comme le cliché sont souvent employées dans ces textes pour atteindre une représentation « fidèle » du réel, pour créer  l’illusion de la réalité, autrement dit pour collaborer « à l’édification d’une vraisemblance toujours relative, et dont le trait le plus consistant est sa persistance à voiler sa conventionalité en se réclamant du "naturel" ».[[138]](#footnote-139) Cette impression de « déjà vu » que provoque le cliché en se référant au réel et en permettant des analogies avec des connaissances conventionnelles, crée pour le lecteur une illusion de réel et une vraisemblance qui orientent l’imagination du lecteur vers des images préétablies. Il est impératif ici de noter que ce phénomène est similaire à la stratégie narrative qu’emploie Balzac pour insérer des œuvres fictives idéales et non-textuelles dans ses romans et nouvelles. Par exemple, quoiqu’il soit difficile de représenter des œuvres musicales dans une œuvre textuelle, Balzac essaye dans *Gambara* de représenter un opéra fictif (*Mahomet*) joué à l’aide d’un instrument de musique fictif capable de défier les lois de la physique : le « panharmonicon ». Balzac réussit ce coup non en inventant un nouveau mode de représentation textuelle, mais tout simplement en faisant référence à des œuvres musicales réelles comme *Robert-le-diable* de Giacomo Meyerbeer et *Don Juan* de Mozart et en renvoyant ainsi le lecteur à ses propres connaissances culturelles.

Le deuxième rôle joué par le cliché dans le discours réaliste est justement la dénonciation de l’artificialité de la vraisemblance créée dans le texte à l’aide des clichés. Comme le remarquent Ruth Amossy et Elisheva Rosen :

Le cliché ne contribue néanmoins à consolider l’édifice du vraisemblable qu’en le marquant du sceau de la conventionalité. Le procédé en effet se laisse aisément reconnaître et la figure originellement destinée à « masquer les lois du texte » tend précisément à les exhiber. Ainsi, un simple repérage des clichés dans un roman déterminé permet de mettre à jour l’artifice de sa construction. Le même fait de langage se voit dès lors attribuer, à des niveaux différents, deux fonctions inverses : d’une part le cliché renforce une vérité commune, renvoie à un savoir préétabli, « naturel » ; de l’autre, il en dénonce la conventionalité et la facticité.[[139]](#footnote-140)

Donc paradoxalement, le vraisemblable créé à partir des clichés contient en lui-même des « négatifs » qui exposent sa technique de production : « Fondement de l’illusion réaliste, il constitue corollairement l’instrument de sa dénonciation »[[140]](#footnote-141). Selon Amossy et Rosen, ces deux fonctions du cliché sont incompatibles et s’excluent mutuellement, surtout dans le cas du roman populaire dans lequel elles entraînent deux lectures opposées : la première, celle du lecteur qui ne lit que pour se lancer dans un monde de fiction et qui confond le vraisemblable et le réel, et la deuxième, celle du lecteur critique, qui expose les mécanismes de la construction du vraisemblable dans le texte et qui le déconstruit. Il existe pourtant des textes où ces deux fonctions coexistent et le texte balzacien en est un cas assez particulier. Dans le discours réaliste balzacien, cette double qualité du cliché, c’est-à-dire la création du vraisemblable et la dénonciation de l’illusion du réel, est simultanément exploitée par l’auteur, comme le remarquent Amossy et Rosen :

Le discours réaliste balzacien, par contre, exploite conjointement et systématiquement les propriétés divergentes du cliché. Il requiert délibérément deux lectures qui, loin de s’annuler mutuellement, entretiennent des rapports de complémentarité. Contribuant, en un premier temps, à l’élaboration d’un vraisemblable requis par la visée « réaliste » de l’œuvre, le cliché ne se donne pas moins comme une convention renvoyant à l’ensemble des procédés du roman. Dès lors se trouvent mises en valeur des corrélations textuelles qui produisent des effets de sens débordant largement le vraisemblable.[[141]](#footnote-142)

Afin de démontrer dans quelle mesure l’emploi du cliché chez Balzac consiste en une vraisemblabilisation qui contient en elle-même les éléments de sa propre déconstruction, Amossy et Rosen abordent plusieurs exemples tirés d’*Eugénie Grandet*. Citons un de ces exemples pour mieux éclairer ce phénomène : dans *Eugénie Grandet*, Balzac note que Mme Grandet était « jaune comme un coing » (III, 498). De prime abord, cette expression sert à rendre vraisemblable la description d’un personnage qui a vieilli et qui mène une vie recluse. « Il renvoie à une expérience commune, à la corrélation qu’établit le bon sens entre le teint d’une personne et son mode de vie » (III, 498). Ce cliché en forme de comparaison fonctionne d’autant mieux qu’il figure parmi un ensemble de clichés qui travaillent conjointement pour produire un effet de vraisemblabilisation chez le lecteur. Ainsi, après quelques lignes, Mme Grandet est comparée à « ces fruits cotonneux et secs qui n’ont plus ni saveur ni suc » (III, 498), et cette comparaison est perçue par le lecteur comme une expansion du premier cliché et qui complète l’analogie « femme-fruit ». Pourtant, ce cliché offre une deuxième lecture non-linéaire qui bouleverse l’ordre de lecture. D’un côté « le fruit sec sans suc » représente l’étape finale du premier cliché portant sur le vieillissement et l’apparence physique du personnage et contribue ainsi à la vraisemblance, mais de l’autre côté le cliché crée la possibilité de remonter à l’origine ou de renverser l’ordre de lecture, car les fruits qui n’ont *plus* ni saveur ni suc font en même temps référence à une époque où ils en *avaient*. « La déperdition du suc renvoie expressément à la dépossession du personnage, corroborant son changement d’état civil. Dès son mariage, Mme Grandet s’est en effet vue contrainte d’abandonner à son conjoint l’usage de sa fortune ».[[142]](#footnote-143) Donc le cliché n’est plus simplement un élément de la construction de l’illusion réaliste, qui dans ce cas serait la représentation physique d’une vieille femme mariée, mais il émerge dans un nouveau contexte possible où le lecteur peut percevoir une critique sociale, non dépourvue d’humour, de la position de la femme mariée dans la société française postrévolutionnaire. En d’autres termes, le cliché se déconstruit en exposant le processus de la vraisemblabilisation. Il a une deuxième fonction qui n’est pas celle de construire l’illusion de la représentation, mais d'inviter à le comprendre dans un nouveau contexte, exposant ainsi le fait qu’il n’y a rien de « naturel » et d’évident dans le « réel » construit à l’aide des clichés. Ainsi, l’étude d’Amossy et Rosen démontre que l’emploi des clichés, au lieu de figer le sens par des expressions convenues, crée une multitude de sens possibles en invitant le lecteur à interpréter selon ses propres connaissances et sa propre sensibilité. Comme nous avons pu l'observer à travers l’analyse du cas balzacien que proposent Amossy et Rosen, les expressions toutes faites (clichés, stéréotypes, lieu commun, etc.) semblent avoir les mêmes fonctions. Ainsi par souci de clarté nous allons utiliser uniquement le terme « cliché » lorsque nous aborderons l'œuvre de Balzac.

Passons maintenant à la notion plus spécifique de « cliché balzacien ». Comme nous le savons, un nombre important de « types » de personnages balzaciens sont entrés dans le langage courant du XIXe siècle et parfois d’aujourd’hui ; on parle souvent des ambitieux en faisant référence à Rastignac et à son ascension sociale, on évoque Vautrin pour parler des criminels de génie. Quel que soit le domaine, de l’aristocratie à la bourgeoisie, de l’homme politique à l’homme de lettres, de la femme de trente ans à la figure de la courtisane, les personnages-types de Balzac ont souvent pénétré le langage populaire en remplaçant le réel par un personnage issu de la création balzacienne, établissant ainsi une interface entre la fiction et le réel. Souvent inspirés par des figures et des situations réelles, ces clichés balzaciens qui existent dans l’univers de la fiction de *La Comédie humaine* ont envahi le langage populaire pour représenter le réel, créant ainsi un processus cyclique où les frontières entre la réalité et la fiction commencent à se confondre. Prenons l’exemple peut-être le plus connu pour illustrer ce phénomène ; Adolphe Thiers[[143]](#footnote-144) a été un des modèles possibles du personnage d’Eugène de Rastignac, la figure de l’arriviste par excellence dans l’univers de *La Comédie humaine*. Après la publication de l’œuvre balzacienne, cette figure envahit à tel point le discours social qu’avant même la fin du siècle, des écrivains comme Maurice Barrès réprouvaient ces « faux Rastignacs, ridicules et odieux »[[144]](#footnote-145) qui se multipliaient dans la société française et dans la littérature.

Ainsi, la question du « cliché balzacien » mérite réflexion*. La Comédie humaine*,en tant qu’œuvre cyclique, repose sur la typologie des personnages comme un de ses fondements principaux depuis sa conception, comme l’explique Balzac dans *son Avant-propos*. Comme nous le savons, l’œuvre de Balzac sera peuplée par un nombre important de ces « types ». Cette question pourtant ne se fonde pas seulement sur le fait qu’il existe dans *La Comédie humaine* des personnages-type, mais également sur le fait que la conception même de l’œuvre balzacienne doit énormément à la participation de l’auteur à la littérature panoramique très en vogue à son époque. Il ne suffit donc pas de remarquer que des romans de Balzac comme *Les Comédiens sans le savoir* empruntent plusieurs de leurs personnages-types à l’énorme contribution de Balzac aux œuvres de la littérature panoramique comme *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, *La Grande Ville*, *Rues de Paris*, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, etc., mais il faut également prendre conscience de l’influence de ces œuvres sur la genèse de l’idée même de *La Comédie humaine* telle que Balzac la conçoit en 1842 lorsqu’il décide de réunir ses romans et nouvelles dans un ensemble. Nous pouvons donc dire que la présence ininterrompue de la notion de « type », d’une façon ou d’une autre, dans les écrits de Balzac qu'ils soient littéraires, philosophiques ou journalistiques, indique qu’elle est inhérente à l’essence même de la pensée balzacienne.

Ségolène Le Men[[145]](#footnote-146) démontre à quel point *La Comédie humaine* doit sa genèse aux *Français peints par eux-mêmes* non seulement au niveau de son idée maîtresse, mais également par rapport à sa structure, sa formule éditoriale, son processus de publication et son format.[[146]](#footnote-147) Ainsi, la contribution de Balzac à la littérature panoramique nous démontre l’importance que prend la création des clichés dans son œuvre. C’est-à-dire que cela montre la tendance de l’auteur à avoir recours à la création de figures figées (« types ») dans son œuvre pour tenter de reproduire le « réel » et de faire « concurrence à l’état civil ». Comme le remarque Ségolène Le Men :

La contribution de Balzac au livre illustré romantique, et particulièrement aux *Français peints par eux-mêmes* l’exerce à une écriture de peintre, au voisinage des grands illustrateurs contemporains et selon le vœu de l’éditeur. Après l’introduction de Janin, c’est la livraison de Balzac sur « L’épicier » qui lance la galerie des « types » des Français et qui vient en premier lieu illustrer  j’emploie à dessein ce mot dans le sens d’exemple démonstratif  le projet de Curmer. En effet, le rôle de Balzac dans ce livre est déterminant ; il est mis en évidence dans les tables des matières, et il apparaît dans les textes rédigés par l’écrivain, tout particulièrement la « Monographie du rentier » qui peut se lire comme un hommage indirect à Daumier, et « La femme comme il faut », où l’hommage s’adresse davantage à Gavarni. Dans tous ces textes qui le conduisent à réfléchir à la notion de « type » mise en évidence par Curmer, Balzac s’interroge sur son propre projet, défini dans l’« Avant-propos » de *La Comédie humaine*.[[147]](#footnote-148)

Ayant établi que la réflexion autour de la création des clichés est l’un des points de départ de *La Comédie humaine*, il est intéressant d’observer leur emploi dans les œuvres tardives, ce qui constitue un retour aux origines pour Balzac. C’est ce que nous allons faire à présent.

1. Le lecteur idéal balzacien

Comme nous l’avons déjà souligné, la condition primordiale du fonctionnement des clichés dans un texte est qu’ils doivent être reconnus comme tels par le lecteur. Dans le cas de *La Comédie humaine* cette reconnaissance repose sur la compétence intertextuelle du lecteur, car il y est question de clichés *balzaciens*. Et cela se manifeste surtout dans les œuvres tardives où le lecteur est amené à remplir les lacunes de la narration en s’appuyant sur ses connaissances de l’univers balzacien. Cette opération intertextuelle est définie par Ruth Amossy et Terese Lyons comme une des fonctions les plus importantes d’un « critically perceived cliché » :

An intentionally obvious cliché reminds the reader of the pre-existent discourse from which it was taken. As the sign of widely shared, anonymous speech, it indicates, in the text, either an earlier literary discourse or a generalised social discourse. Thus it is the site of an active intertextuality for recognition of the model and close attention to its handling when introduced in a new context. [[148]](#footnote-149)

Selon certains critiques, il existe dans les œuvres tardives de *La Comédie humaine* un climat d’épuisement narratif. Comme nous l’avons remarqué, ils ont tendance à associer cela avec le fait que Balzac dans ses dernières années était au bout de ses facultés intellectuelles, de son énergie créatrice, et de ses ressources financières. Ce que nous en dit Balzac dans une lettre adressée à Mme Hanska le 27 avril 1842 semble confirmer cette image de l’auteur au bout de ses forces : « À force de me manier comme un cheval, j’ai fini par reprendre l’habitude si pénible de me coucher à 7 heures après mon dîner, et de me lever à trois heures du matin …] ; j’ai retrouvé quelque peu d’aptitude au travail, je n’ose dire du talent, car je ne sens plus d’agilité dans la pensée, ni de rapidité dans la conception. Je ne vois plus de fraîcheur dans les images, ni de réflexions neuves dans la trame de mon œuvre. La nécessité me pousse et j’obéis ».[[149]](#footnote-150)

Pourtant, du point de vue de la réception et en tenant compte de l’opération intertextuelle qu’exigent du lecteur les œuvres tardives, ce manque de « fraîcheur dans les images » et de « réflexions neuves » prend de nouvelles dimensions. Il ne s’agit pas seulement d’épuisement aux niveaux physique et psychologique, mais également d’un épuisement textuel et narratif qui est compensé par la surabondance de clichés dans l’œuvre. Cela problématise l’interaction de l’œuvre avec le réel car le texte est presque condamné à faire référence aux œuvres antérieures de *La Comédie humaine*, ce qui a pour résultat la création d’un texte qui est très exigeant envers ses lecteurs et demande une connaissance intertextuelle assez élevée. Étudions quelques exemples tirés des œuvres tardives afin de mieux comprendre ce phénomène.

Prenons d’abord le cas de *L’Envers de l’histoire contemporaine*, un roman qui raconte les aventures de Godefroid, un jeune homme poussé par les circonstances à fréquenter une société secrète à Paris qui a pour tête Mme de la Chanterie, une dame au passé mystérieux et une royaliste ardente. Quoique le roman paraisse avoir la même prémisse que *Le Père Goriot*[[150]](#footnote-151), et le même décor, c'est-à-dire le Paris du XIXe siècle, l’histoire de Godefroid est l’antithèse de celle de Rastignac. Godefroid, qui vient d’être accepté dans la société secrète de Mme de la Chanterie et qui a été admis comme locataire chez elle, où logent d’autres membres de la société des « Frères de la Consolation », s’intéresse à la vie antérieure de cette dame et aux circonstances mystérieuses qui l’ont poussée à poursuivre cette voie. Godefroid exprime sa curiosité à M. Alain qui est l’un des membres principaux de la société et qui est chargé de l’initiation de Godefroid dans les opérations du groupe. Ce dernier lui tend un acte d’accusation concernant Mme de La Chanterie afin d’expliquer son passé. Ce document légal au ton très sec est reproduit dans le roman à travers douze pages et raconte l’histoire de Mme de La Chanterie. Son mari, devenu président du tribunal révolutionnaire, a été condamné à la prison à la chute de Robespierre. Mme de la Chanterie réussit à le sauver mais il continue à la tromper jusqu’à sa mort. Leur fille se marie avec le baron Bernard-Polydore Bryond des Tours-Minières et se trouve entraînée par ce dernier dans une rébellion royaliste. Elle est condamnée à mort et exécutée et Mme de la Chanterie est condamnée à la prison, mais son statut social est rétabli sous la Restauration. Ces évènements sont présentés dans le texte au moyen d’un document légal et le lecteur est ainsi privé de tout un développement romanesque sur la chouannerie et la rébellion royaliste. Pourtant, lorsque Godefroid lit ce document, il arrive à imaginer ce roman :

Il entrevit les paysages où ce drame s’était accompli. Les figures des complices secondaires passèrent sous ses yeux. Il se dessina fantastiquement non pas le nommé Rifoël, mais un chevalier du Vissard, un jeune homme quasi semblable au Fergus de Walter Scott, enfin le jacobite français. Il développa le roman de la passion d’une jeune fille grossièrement trompée par l’infamie d’un mari (roman alors à la mode), et aimant un jeune chef en révolte contre l’Empereur, donnant, comme Diana Vernon, à plein collier dans une conspiration, s’exaltant, et une fois lancée dans cette pente dangereuse, ne s’arrêtant plus ! Avait-elle donc roulé jusqu’à l’échafaud ?

Godefroid apercevait tout un monde. Il errait sous les bocages normands, il y voyait le chevalier breton et Mme Byrond dans les haies ; il habitait le vieux château de Saint-Savin ; il assistait aux scènes diverses de séduction de tant de personnages, en se figurant ce notaire, ce négociant, et tous ces hardis chefs de Chouans. Il devinait le concours presque général d’une contrée où vivait le souvenir des expéditions du fameux Marche-à-terre, des comtes de Bauvan, de Longuy, du massacre de Vivetière, de la mort du marquis de Montauran dont les exploits lui avaient été déjà racontés par Mme de La Chanterie.

Cette espèce de vision des choses, des hommes, des lieux fut rapide. (VIII, 306)

Godefroid à ce point de la narration est bien plus qu’un simple personnage, il entreprend le rôle d’un lecteur-créateur. Sa manière de lire transforme un sec document légal en un roman passionnant. Le narrateur nous informe que Godefroid « développe » le roman avec toutes ses intrigues, ses personnages, ses mœurs, et ses émotions et que cette explosion créative se passe de manière très rapide, presque comme une révélation. Et pourtant, il semble que Godefroid seul possède la clé d’accès à ce romanesque et que le lecteur doive se contenter d’une description sèche mais pleine de potentiel. Nathalie Solomon désigne ce phénomène récurrent dans *La Comédie humaine* sous l’étiquette de « roman possible » [[151]](#footnote-152). Ainsi, dans ce passage il se manifeste une délégation de la narration du roman possible au personnage de Godefroid. Godefroid accomplit ainsi une lecture qui est similaire à celle faite par le « lector in fabula » d’Umberto Eco, qui est dans le cas de notre étude un lecteur qui maîtrise les clichés et la stéréotypie de l’univers balzacien :

Par lecteur, Eco n’entend pas le public empirique, mais un Lecteur modèle, celui que prévoit le texte, celui qui prévoit le texte, « celui qui est capable de coopérer à l’actualisation textuelle de la façon dont […] l’auteur le pensait » (Eco 1985 : 68). Pour qu’il puisse déchiffrer l’œuvre à bon escient, il faut que le lecteur maîtrise un dictionnaire de base (le lexique de la langue utilisée), mais aussi qu’il possède une compétence encyclopédique comprenant des scénarios préfabriqués. C’est à ce point précisé qu’intervient la stéréotypie.[[152]](#footnote-153)

Autrement dit, il s’agit d’un lecteur idéal qui comprend parfaitement les références de/à l’univers balzacien et qui, grâce à sa connaissance parfaite de celui-ci, serait en mesure de remplir les blancs et de reconstituer ce roman possible. Balzac lui-même semble confirmer l’idée d’un lecteur idéal et complice au début du passage concernant la reconstitution du roman possible par Godefroid que nous venons de citer :

Cette pièce judicaire beaucoup plus brève et impérieuse que ne le sont les actes d’accusation d’aujourd’hui, si minutieux, si complets sur les plus légères circonstances et surtout sur la vie antérieure au crime des accusés, agita profondément Godefroid. La sécheresse de cet acte, où la plume officielle narrait à l’encre rouge les détails principaux de l’affaire, fut pour son imagination une cause du travail. Les récits contenus, concis, sont pour certains esprits des textes où ils s’enfoncent en en parcourant les mystérieuses profondeurs. (VIII,306)

Par « certains esprits » il faut entendre le lecteur idéal balzacien qui est représenté dans ces passages par Godefroid. Cependant, il existe une deuxième perspective où cet acte de lecture « idéale » prend une nouvelle dimension. Si le lecteur idéal de *L’Envers de l’histoire contemporaine*[[153]](#footnote-154) possède des connaissances approfondies sur l’univers balzacien, y compris ses références et ses clichés, et qui lui permettent de reconstituer le roman de la passion « possible », cela implique également que ce lecteur idéal doit être parfaitement familier avec d’autres romans et nouvelles de *La Comédie humaine*. Et dans ce cas, il doit également comprendre que si Balzac n’éprouve pas le besoin de peindre ce roman de la passion pour le lecteur, c’est surtout parce qu’il le lui a déjà donné dans toute son intégralité sous le titre d’*Une ténébreuse affaire* et même, dans une certaine mesure, à travers *Un épisode sous la terreur*.

L’histoire de Laurence de Cinq-Cygne  jeune aristocrate dont la vie est bouleversée avec l’arrivée au pouvoir de Napoléon et qui participe à une conspiration royaliste contre l’Empereur aboutissant une fin tragique pour elle et ses proches  n’est-elle pas également celle de Mme de La Chanterie ? Ainsi, le roman possible qui se révèle à Godefroid en lisant un simple acte d’accusation est présent dans *La Comédie humaine* dans toute son ampleur, avec ses intrigues et ses personnages, sous le titre d’*Une ténébreuse affaire*. Et ce n’est peut-être pas par hasard que deux œuvres qui racontent l’histoire de la terreur révolutionnaire et de la rébellion royaliste, c’est-à-dire *Un épisode sous la terreur* et *Une ténébreuse affaire*, soient placées juste après *L’Envers de l’histoire contemporaine* dans l’édition finale de *La Comédie humaine*, offrant une transition parfaite entre les *Scènes de la vie parisienne* et les *Scènes de la vie politique*.

Enfin, le lecteur idéal remarquera certainement la référence directe aux nombreux personnages des *Chouans*, issus des *Scènes de la vie militaire*, comme Pierre Leroi (Marche-à-terre), le marquis Alphonse de Montauran (vicomte de Bauvan), et à d’autres personnages de ce roman qui sont mentionnés dans l’acte que lit Godefroid, comme Jean Cibot, connu sous l’identité de Pille-Mich. La vie et les aventures de ces personnages, qui sont nommés et vite oubliés dans *L’Envers de l’histoire contemporaine*, sont ainsi racontées dans un autre roman de *La Comédie humaine*, publié en 1829.

Cela confirme que dans les œuvres tardives comme *L’Envers de l’histoire contemporaine*, il ne s’agit pas de « fatigue » de la part de l’auteur, mais plutôt d’une satiété narrative qui fait que l’auteur n’éprouve pas le besoin de se répéter et de reprendre des intrigues qu’il a déjà employées dans d’autres parties de *La Comédie humaine*. Le narrateur se contente de suggérer au lecteur d’utiliser sa propre « imagination » pour remplir les blancs, mais en même temps, il encourage le lecteur à trouver le « roman possible »[[154]](#footnote-155) dans son intégralité ailleurs dans *La Comédie humaine* en faisant un clin d’œil au lecteur idéal représenté dans la scène que nous venons d’étudier par le personnage de Godefroid. La référence à d’autres œuvres de l’univers balzacien et la réalisation d’une transition entre deux parties des *Études de mœurs* contribuent à l’unité de l’ensemble et le lecteur est ainsi toujours conscient du fait qu’il est en train de lire une partie d’un grand tout, fonction qu’accomplissent également les œuvres fictives dans les œuvres antérieures de *La Comédie humaine* que nous avons analysées dans les chapitres précédents.

Prenons le cas d’une autre œuvre tardive de Balzac, *Modeste Mignon*.Publié en 1844, ce roman est placé dans les *Scènes de la vie privée*, dans les *Études de mœurs*. Dans notre étude de ce roman nous tâcherons de montrer à quel point il est construit à partir de scénarios stéréotypés et dans quelle mesure cette construction particulière influence la narration du roman.

Le roman commence d’une façon typique de la majorité des romans des *Études de mœurs*, c’est-à-dire par une description extrêmement détaillée dans le but de dépeindre l’univers où habitent les personnages et où se déroulera l’intrigue : le modèle en étant le premier chapitre du *Père Goriot* et la fameuse description de la Maison Vauquer. Pourtant, cette description des mœurs et des habitants n’est pas achevée dans *Modeste Mignon* car elle est brusquement interrompue par le narrateur : « Quelque intéressante que cette situation puisse paraître, elle le sera bien davantage en expliquant la position de Dumay relativement à Modeste. Si la concision de ce récit le rend sec, on pardonnera cette sécheresse en faveur du désir d’achever promptement cette scène, et à la nécessité de raconter l’argument qui domine tous les drames » (I,483).

Le contraste entre le style de narration qui précède et celui qui suit ce commentaire du narrateur est très perceptible. Avant cette remarque, la narration se déroule assez lentement, avec des peintures rigoureuses des lieux où se situe l’action et des descriptions physionomiques typiquement balzaciennes, alors que le passage qui suit cette remarque est très sec et raconte rapidement les faits essentiels concernant la vie antérieure de Dumay pour que lecteur comprenne sa relation avec la famille de Modeste. Ces derniers passages ressemblent, par leur style d’écriture et leur ton, à l’acte d’accusation de *L’Envers de l’histoire contemporaine*. Ainsi, le lecteur a l’impression que l’auteur ne ressent pas le besoin d’aller jusqu’au bout de la peinture d’une petite ville de province (dans ce cas, Ingouville) car ce genre de passages se trouve au début de plusieurs romans et nouvelles de Balzac, par exemple dans *Eugénie Grandet*[[155]](#footnote-156). Ce commentaire, qui marque un changement dans le style de narration, annonce qu’il s’agit d’un roman où le narrateur est très exigeant envers le lecteur et où ce dernier doit mettre en œuvre ses propres connaissances afin de remplir les blancs du texte.

Cette exigence se manifeste dans la structure même du roman. *Modeste Mignon* est un roman en deux parties. La première partie introduit les personnages principaux et raconte l’obsession de Modeste pour la poésie de Canalis, qui est un poète médiocre mais qui a eu du succès à Paris grâce à ses talents d’arriviste plutôt que par sa plume. Modeste commence une correspondance avec le poète, qui se moque de la jeune fille provinciale. Son secrétaire Ernest de La Brière prend en charge la correspondance à la place de Canalis et répond aux lettres de Modeste en les signant du nom de son maître. Ainsi commence l’aventure amoureuse de Modeste dont le père est parti aux Indes dans le but de rétablir la fortune de la famille. Il confie sa fille aux soins de Monsieur et Madame Dumay qui sont chargés de surveiller Modeste pendant l’absence de son père. L’histoire d’amour que vit Modeste en échangeant des lettres avec Ernest, en croyant qu’elle correspond avec Canalis, échappe à la surveillance de ses tuteurs et elle tombe amoureuse malgré le confinement strict dans lequel elle vit. Cette première partie du roman, qui contient l’histoire d’amour d’une jeune fille provinciale qui tombe amoureuse d’un Parisien, est un « type » d’histoire qui se retrouve à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, par exemple dans *Eugénie Grandet*. Balzac fait ainsi référence à cette histoire stéréotypée de manière très explicite dans le texte même :

La comédie de *La Fille mal gardée* se jouait-elle, là comme partout et comme toujours, sans que ces honnêtes Bartholo, ces espions dévoués, ces chiens des Pyrénées si vigilants, eussent pu flairer, deviner, apercevoir l’amant, l’intrigue, la fumée du feu ?... Ceci n’était pas le résultat d’un défi entre des gardiens et une prisonnière, entre le despotisme du cachot et la liberté du détenu, mais l’éternelle répétition de la première scène jouée au lever du rideau de la Création : Ève dans le paradis. Qui, maintenant, de la mère ou du chien de garde, avait raison ? Aucune des personnes qui entouraient Modeste ne pouvait comprendre ce cœur de jeune fille, car l’âme et le visage étaient en harmonie, croyez-le bien ! (I, 500)

Certes, avec *La Fille mal gardée* Balzac fait allusion à une comédie très connue de son époque, *La Fille mal gardée ou la coupe des foins* de Dumersan, Brazier et d’Allardecréée aux Variétés en 1822 et souvent reprise par la suite[[156]](#footnote-157). Mais ce titre a également été donné à plusieurs opéras comiques, ballets pantomimes ou comédies et comédies-vaudevilles qui racontaient plus ou moins la même histoire, celle d’une jeune fille qui tombe amoureuse malgré la surveillance de ses gardiens. Le narrateur emprunte ainsi un modèle d’histoire stéréotypé et le lecteur idéal est censé repérer cette référence afin de mieux comprendre la situation de Modeste. Le mot « comédie » choisi par Balzac pour désigner ce type d’histoire peut pourtant faire référence à une autre « comédie » où il se manifeste à plusieurs reprises : *La Comédie humaine.* Le lecteur idéal est donc déjà conditionné à comprendre l’histoire d’amour de Modeste dans toute son ampleur sans attendre une description extrêmement développée de tous les éléments de ce drame stéréotypé. Comme le dit le narrateur, l’histoire de Modeste se joue dans ce roman « là comme partout et comme toujours » (I,500), donc si un lecteur trouve incomplète cette peinture de l’histoire d’amour d’une jeune fille provinciale, il n’a qu’à la compléter avec ses connaissances culturelles et intertextuelles, autrement dit en s’appuyant sur d’autres œuvres de *La Comédie humaine* où se joue l’éternelle comédie de *La Fille mal gardée*, comme dans *La Fille aux yeux d’or*.

Dans la deuxième partie de *Modeste Mignon*, Charles Mignon, le père de Modeste, est de retour avec sa fortune faite grâce à un commerce d’opium très fructueux avec la Chine. Modeste devient ainsi héritière d’une fortune importante et se trouve courtisée par trois prétendants qui viennent en province dans l’espoir de l’épouser : Ernest, Canalis, et le duc d’Hérouville. Les trois prétendants montent plusieurs complots les uns contre les autres afin d’obtenir la main de Modeste. Pourtant, la manière dont se déroulent les complots et la résolution des conflits entre les personnages pour arriver à la conclusion de l’histoire sont presque absentes du roman. Nous avons, au lieu de ces éléments de l’histoire, une scène de chasse royale qui s’étend sur six pages (I,706-12) où se retrouvent plusieurs personnages historiques et certains personnages de *La Comédie humaine*. À la suite de cette scène, nous retrouvons les personnages principaux de l’intrigue, leurs conflits déjà résolus. Modeste a choisi son époux (Ernest) et Canalis s’est réconcilié avec la duchesse de Chaulieu, et tout cela s’est passé sur l’arrière-scène. L’absence du déroulement de ces petites intrigues et le saut brusque de la narration au dénouement provoquent un certain sentiment d’incomplétude et même un élément de lassitude dans la narration. Cependant, tout comme la première partie du roman, la deuxième partie de *Modeste Mignon* est basée sur un modèle d’histoire stéréotypé : l’*éternelle comédie de L’Héritière*. Balzac la mentionne de manière explicite dans le texte :

L’éternelle comédie de *L’Héritière*, qui devait se jouer au Chalet, pourrait certes, dans les dispositions où se trouvait Modeste, et d’après sa plaisanterie, se nommer *le programme d’une jeune fille*, car elle était bien décidée, après la perte de ses illusions, à ne donner sa main qu’à l’homme dont les qualités la satisferaient pleinement. (I,618)

Tout comme dans l’exemple de la comédie de *La fille mal gardée*, Balzac fait référence ici à un vaudeville en un acte créé par Scribe et Germain Delavigne en 1823, et probablement à une comédie réalisée par Adolphe-Simonis Empis intitulée *L’Héritière, ou Un coup de partie, comédie en cinq actes et en prose* jouée au Théâtre-Français en 1844[[157]](#footnote-158). Ainsi, il s’agit à nouveau d’une histoire stéréotypée, celle d’une jeune héritière qui est entourée par des personnages qui, comme des vautours, désirent dévorer sa fortune. Si le narrateur ne nous fournit pas de détails sur certains éléments de l’histoire de Modeste, c’est parce qu’il nous en donne le stéréotype. Le lecteur idéal balzacien n’a donc qu’à puiser dans de nombreux ‘romans d’héritage’ de *La Comédie humaine* afin de retrouver la comédie d’héritière de province dans toute son exubérance : *Eugénie Grandet*, *Ursule Mirouët*, *La Rabouilleuse*, etc.

*Modeste Mignon* est donc un roman tardif de *La Comédie humaine* composé de deux modèles d’histoire stéréotypées que Balzac a déjà explorés à maintes reprises dans ses œuvres antérieures. L’utilisation de ces formules stéréotypées remplit deux fonctions. En premier lieu, ce choix de bâtir une œuvre en utilisant des clichés répond, selon notre analyse, au besoin de rendre le texte moins répétitif et de lui permettre d’entretenir un rapport nouveau avec le « réel ». En second lieu, la présence des clichés balzaciens dans le texte crée des liens entre les différents romans et nouvelles de *La Comédie humaine*, permettant ainsi à l’œuvre d’exister en tant que grand ensemble et de faire système.

Prenons, enfin, le cas d’un autre roman tardif de Balzac qui pousse l’enjeu à son apogée : *Les Comédiens sans le savoir*. Publié en 1848 et classé dans les *Scènes de la vie parisienne*, ce roman est un des derniers ouvrages de Balzac à paraître et peut-être celui que les critiques considèrent le plus comme un assemblage de morceaux écrits antérieurement et compilé pour des gains financiers.[[158]](#footnote-159) Curieusement, le roman a été publié sous deux titres : *Les Comédiens sans le savoir* pour sa publication dans *La Comédie humaine*, et *Le Provincial à Paris* pour une édition séparée. Ce deuxième titre met le roman dans une lignée d’ouvrages portant le même titre, l’un publié en 1787 en quatre volumes et édité par Watrin, l’autre publié en 1825 et écrit par Louis Montigny (VII,1121). Ces deux ouvrages appartiennent au genre de la littérature panoramique qui était très en vogue à l’époque de Balzac et qui consistait principalement en séries d’esquisses sociales souvent accompagnées des illustrations. Les fameux « types » sociaux de Balzac dont il fait des portraits brillants dans *Les Comédiens sans le savoir* sont comme les particules élémentaires de l’œuvre balzacienne. Et ils se trouvent exhibés dans ce roman comme une sorte de revue des troupes « panoramique ».

Le roman commence avec l’entrée de Sylvestre Palafox-Castel-Gazonal qui vient à Paris pour suivre un procès qui l’oppose au préfet de son département, les Pyrénées-Orientales. Gazonal est le cousin de Léon de Lora, un célèbre peintre de *La Comédie humaine.* Ce dernier, étant un Parisien, décide d’aider son cousin en le présentant à plusieurs personnages qui pourront le soutenir dans son procès. Ainsi commence la présentation d’une galerie de portraits qui dure tout au long du roman et qui se termine avec la réunion de nombreux personnages importants de *La Comédie humaine*. Le procès de Gazonal semble être un prétexte pour réaliser cette exposition des « types sociaux » balzaciens. Étudions-en un exemple.

Le premier portrait abordé dans le roman est celui du « rat d’Opéra ». Ce terme popularisé par Balzac pour désigner une jeune élève de l’école de danse de l’Opéra de Paris est encore utilisé par la presse française. Dans le texte, Léon en fait une description pour son cousin en suggérant que Mlle Ninette, le rat en question, pourrait l’aider à gagner son procès :

Ce rat, qui sort d’une répétition à l’Opéra, retourne faire un maigre dîner, et reviendra dans trois heures pour s’habiller, s’il paraît ce soir dans le ballet, car nous sommes aujourd’hui lundi. Ce rat a treize ans, c’est un rat déjà très vieux. Dans deux ans d’ici, cette créature vaudra soixante mille francs sur la place, elle sera rien ou tout, une grande danseuse ou une marcheuse, un nom célèbre ou une vulgaire courtisane. Elle travaille depuis l’âge de huit ans. Telle que tu la vois, elle est épuisée de fatigue, elle s’est rompu le corps ce matin à la classe de danse, elle sort d’une répétition où les évolutions sont difficiles comme les combinaisons d’un casse-tête chinois, elle reviendra ce soir. Le rat est un des éléments de l’Opéra, car il est à la première danseuse ce que le petit clerc est au notaire. Le rat, c’est l’espérance. (VII, 1158)

Ce portrait qui est introduit dans le texte sous le prétexte de décrire Mlle Ninette n’a pas d’autre fonction que de peindre un type social. Quoique Léon déclare qu’elle jouera un rôle dans la réussite de Gazonal, Mlle Ninette disparaît de la narration dès qu’elle a servi à l’élaboration d’un portrait social. Le narrateur déclenche ainsi une série de portraits, qui comporte les figures d’une *marcheuse*, d’une *basse-taille*, d’*un portier*, etc., et peint en même temps les milieux fréquentés par ces figures. Tout comme dans le cas de Mlle Ninette, ces figures ne jouent aucun rôle déterminant dans l’intrigue, et ne réapparaissent pas dans la narration une fois qu’elles ont servi à l’élaboration du type social qu’elles représentent.

Prenons un deuxième exemple parmi ces portraits balzaciens. Bixiou, qui accompagne Léon et Gazonal dans cette élaboration des types sociaux, disserte sur la figure du portier :

Des billets !... dit Bixiou qui siffla son portier, car j’ai besoin d’argent, et je vous ferai voir à quoi servent les portiers ; vous croyez qu’ils servent à tirer le cordon, ils servent à tirer d’embarras les gens sans aveu comme moi, les artistes qu’ils prennent sous leur protection ; aussi quelque jour le mien aura-t-il le prix Montyon. »

Gazonal ouvrit des yeux, de manière à faire comprendre ce mot, un œil de bœuf.

Un homme entre deux âges, moitié grison, moitié garçon de bureau, mais plus huileux et plus huilé, la chevelure grasse, l’abdomen grassouillet, le teint blafard et humide comme celui d’une supérieure de couvent, chaussé de chaussons de lisière, vêtu d’une veste en drap bleu et d’un pantalon grisâtre, se montra soudain. (VII,1174)

Comme nous pouvons le remarquer, le narrateur, avant même de nous donner le nom de ce personnage, se hâte d’en faire un portrait physique et social. Car ce n’est pas tant l’individu (Ravenouillet) qui compte dans cette narration, car tout comme Mlle Ninette il ne reviendra pas dans l’histoire, mais plutôt le type social qu’il représente. Un autre passage confirme cette intuition : Bixiou raconte à Gazonal l’histoire de la vie antérieure de Ravenouillet le portier, description qui, une fois encore, n’a aucun rapport avec le procès et l’intrigue du roman. À la fin de cette courte biographie, Léon fait une remarque que l’on peut aussi bien attribuer à l’auteur qu’au jeune peintre :

 Je suis le premier, dit Léon, qui me sois préoccupé du Genre Portier. Il y a des fripons de moralité, des bateleurs de vanité, des sycophantes modernes, des septembriseurs caparaçonnés de gravité, des inventeurs de questions palpitantes d’actualité qui prêchent l’émancipation des nègres, l’amélioration de petits voleurs, la bienfaisance envers les forçats libérés, et qui laissent leurs portiers dans un état pire que celui des Irlandais, dans des prisons plus affreuses que des cabanons, et qui leur donnent pour vivre moins d’argent par an que l’État n’en donne pour un forçat… Je n’ai fait qu’une bonne action dans ma vie, c’est la loge de mon portier. (VII, 1177)

Certes, Léon parle ici de la moralité de ses actions envers son portier en critiquant l’attitude des hommes de son époque par rapport aux conditions de travail de leurs employés ; pourtant, il y a une autre façon d’interpréter cette remarque. L’utilisation du terme « Genre Portier » écrit en majuscules peut également faire référence à la représentation du type social du *portier* dans la littérature. Balzac met en lumière dans son *Avant-Propos* l’importance qu’il attribue à la peinture de tous les éléments constituants de la société. Cette remarque peut également être comprise comme une manière, de la part de l’auteur, d’affirmer qu'il est parmi les écrivains les plus acharnés à se préoccuper de représenter les types sociaux dans la littérature de son époque. *La Comédie humaine*,qui doit sa genèse à la littérature panoramique, semble, dans les œuvres tardives et surtout dans *Les Comédiens sans le savoir*, rembourser ses dettes et rendre hommage à ses origines.

Parlons, enfin, de la fin de ce roman où se réunissent de nombreux personnages importants de *La Comédie humaine* comme Eugène de Rastignac, Maxime de Trailles, Melchior de Canalis, Joseph Giraud, Dubourdieu, Carabine, Suzanne du Val-Noble, Ferdinand du Tillet ou le baron de Nucingen. Si jamais un lecteur de *La Comédie humaine* se demande « mais où sont-ils donc passés ? », il est fort probable qu’il trouvera la réponse dans les dix dernières pages des *Comédiens sans le savoir*. Ainsi, le roman paraît plus s’occuper de l’unité de l’ensemble de l’œuvre balzacienne que de l’intrigue et du dénouement du roman lui-même. Cela se voit surtout dans la toute dernière page du roman où le lecteur apprend tout d’un coup que Gazonal a gagné son procès sans jamais fournir au lecteur aucune information par rapport à son déroulement. De ce fait, la question du procès n’est qu’une excuse pour dresser un inventaire de la typification balzacienne et pour mettre en évidence l’unité d’ensemble de l’œuvre.

Notre analyse de ces trois romans tardifs de *La Comédie humaine* révèleune disparition progressive de l’intrigue et une recrudescence des éléments stéréotypés. Ainsi dans *L’Envers de l’histoire contemporaine* plusieurs éléments de l’intrigue sont peu développés et le narrateur devient très exigeant envers le lecteur en l’encourageant à remplir ces blancs par la mise en œuvre de ses compétences intertextuelles. Dans le cas de *Modeste Mignon*, le roman entier est composé de deux modèles d’histoire stéréotypés : *La fille mal gardée,* *L’Héritière*, la résolution des conflits passe à l’arrière-plan, et le dénouement intervient de manière assez brusque. Enfin, dans *Les Comédiens sans le savoir*, l'intrigue est presque absente, le roman est entièrement composé d’une série de figures stéréotypées, et le dénouement se manifeste en une seule phrase à la toute dernière page du roman.

En suivant cette progression et en prenant en compte le rôle joué dans la genèse de *La Comédie humaine* par la littérature panoramique et son influence générale sur l’œuvre balzacienne, nous pouvons remarquer l'importance remarquable accordée aux clichés balzaciens dans les œuvres tardives que nous avons analysées. Ces modèles et figures stéréotypés, qui représentent le point d’inception de *La Comédie humaine*, ont déclenché bien des intrigues et des histoires qui font le corps de l’œuvre balzacienne. Cependant, vers la fin de *La Comédie humaine*, après que toutes les histoires ont été racontées, après que tous les intrigues se sont achevées, après que la comédie balzacienne a été jouée et rejouée, il ne reste que ces particules élémentaires, ces figures stéréotypées, se manifestant dans les œuvres tardives comme les os visibles d’un vieux corps amaigri avec l’âge.

1. Le lecteur hétéroclite balzacien

Passons à présent à une deuxième façon de lire les œuvres tardives de Balzac que nous avons abordées dans ce chapitre. En complément à la position théorique du lecteur idéal balzacien inscrite dans le texte, il existe celle du lecteur « hétéroclite ». Le « réel » qui est construit à partir des clichés contient en lui-même les éléments de sa propre déconstruction. La lecture idéale d’un texte présente inévitablement la possibilité d’une lecture qui ne l’est pas. Lawrence R. Schehr semble présenter le cas d’une telle lecture lorsqu’il déclare que :

The bad reader is a fundamental, unavoidable figure of narrative prose central to nineteenth-century narrative. In a general sense, one could say that the deontology of the tropes of realism is founded on a misreading by which the narrative corrects the misperception of the text it has set up. It is up to the body of the text to undo any generalizations. Secondly, the figure of the bad reader casts doubt on the possibility of inventing an ideal act of reading, even at the level of theory, because there is always an act of parasitism, always a position that is determined by dyslexia. [[159]](#footnote-160)

Il est impératif ici de mentionner que dans le contexte de notre travail, les termes « bad reader », lecteur hétéroclite, et lecteur idéal ne représentent aucun jugement de valeur, c’est-à-dire qu’il n’y a pas de lecture « supérieure » ou meilleure pour analyser les œuvres en question et que toutes les lectures possibles que nous abordons dans ce chapitre existent en complément les unes des autres.

Afin de mieux comprendre la notion de « lecteur hétéroclite » que nous proposons, il est nécessaire de comprendre la figure de « bad reader » et son « misreading » telle que les formule Lawrence R. Schehr. Cette figure est construite en opposition à celle du lecteur idéal. Ainsi, par « misreading », Schehr semble indiquer que la lecture idéale n’est pas possible même au niveau théorique car il existe toujours la possibilité d’une lecture différente de celle voulue par le narrateur du texte, et que cette variation est une fonction indispensable de la lecture. Par rapport au cas spécifique de Balzac, Schehr définit quatre types de « misreadings » inscrits dans ses œuvres dont le dernier type est celui qui se manifeste dans *Modeste Mignon*,où l’intrigue même est basée sur la notion de « misreading ». Ce roman est une comédie de la communication ratée où Modeste entreprend un échange épistolaire avec Ernest de La Brière en croyant qu’elle communique avec Canalis. Comme le note Schehr:

What is remarkable here is that the whole novel is built on a comedy of dyslexia inspired by a strategy of miswriting. Modeste is writing letters to the poet Canalis and he is answering her correspondence. But Modeste signs her letters “O d’Este-M”, thereby implying that she is a rich noble of Italian descent. In turn, Canalis is not answering his fan mail that rapidly turns into love letters; in his stead, the mail is answered by his secretary Ernest de la Brière, who begins to fall in love with the correspondent himself. (…) in *Modeste Mignon* we have an entire text based on the figure of misreading.[[160]](#footnote-161)

L’acte de « misreading » ainsi que le définit Schehr dans le cas précis de *Modeste Mignon* est donc basé largement autour de degrés variés de parasitisme par rapport à un modèle de communication qui se veut idéal. Les « misreadings » se manifestent lorsque le lecteur réel ou le lecteur inscrit dans le texte, est dépourvu de certains éléments de l’intrigue qui sont cruciaux pour une compréhension « parfaite » de l’œuvre. C’est cette diversité dans la connaissance de certains éléments de l’intrigue chez des lecteurs différents qui peut donner lieu à un nombre important de lectures possibles du texte, et c’est en se basant sur ce phénomène que nous proposons la notion du lecteur hétéroclite balzacien.

Par le terme de *lecteur hétéroclite balzacien* nous voulons définir une position théorique de lecture qui représente un éventail de lecteurs balzaciens ayant des compétences intertextuelles différentes. Autrement dit, ce terme désigne toutes les lectures possibles de l’œuvre balzacienne sauf celle qui est faite par le « lecteur idéal » de Wolfgang Iser ou le « lector in fabula » d’Umberto Eco. Puisqu’une lecture idéale de l’œuvre balzacienne implique une connaissance parfaite de toutes les références intertextuelles, le lecteur idéal balzacien est par défaut censé avoir lu tous les romans et nouvelles de *La Comédie humaine*. En revanche, pour le lecteur hétéroclite balzacien, il existe une multiplicité presque infinie de lectures possibles selon les œuvres qu’il a lues ou qu’il n’a pas lues et également en fonction de l’ordre dans lequel il aborde sa lecture. Pour comprendre ce phénomène, posons-nous cette question : un lecteur d’*Illusions perdues* interprèterait-il ce roman de la même manière s’il n’avait pas lu *Le Père Goriot* et *Splendeurs et misères des courtisanes* ? Que penserait de Rastignac un lecteur qui commencerait sa lecture de *La Comédie humaine* par *Les Comédiens sans le savoir* ? Pour saisir le nombre gigantesque de lectures possibles, nous n’avons qu’à calculer les permutations, les arrangements et les combinaisons que l’on peut atteindre prenant en compte les quatre-vingt-quinze romans et les quarante-huit ébauches qui composent *La Comédie humaine*.[[161]](#footnote-162)

Ainsi, toute lecture de *La Comédie humaine* contient en elle un certain niveau de « misreading » car elle débute toujours par un choix fait par le lecteur, celui de commencer par un certain roman et non pas par un autre, ce qui engendre une grande gamme de compétences intertextuelles. En termes plus simples, notre lecture et notre interprétation d’un roman de *La Comédie humaine* ne sont pas entièrement dépendantes du texte que nous lisons, mais également d’autres textes balzaciens que nous avons et que nous n’avons pas lus. Pour mieux éclairer ce phénomène du lecteur hétéroclite et les lectures possibles dans les œuvres tardives que nous traitons dans ce chapitre, prenons les mêmes exemples que nous avons étudiés dans la partie précédente pour élucider le principe de la lecture idéale.

La lecture hétéroclite de l’*Envers de l’histoire contemporaine* n’est pas simplement l’inverse de celle faite par Godefroid en tant que représentant du lecteur idéal balzacien ; elle ouvre une multiplicité de lectures possibles. Un lecteur qui n’a pas les compétences intertextuelles acquises à travers la lecture des *Chouans*, d’*Une ténébreuse affaire* et d’*Un épisode sous la terreur*, n’est pas disposé à comprendre les références aux personnages nommés dans l’acte d’accusation que lit Godefroid. Pour un tel lecteur la sècheresse de cet acte sollicite puissamment son imagination car il ne s’agit plus d’un simple repérage d’informations et de références à d’autres œuvres de *La Comédie humaine*. Le lecteur dans ce cas doit accomplir un véritable acte de création pour reconstruire la vie antérieure de Mme de la Chanterie à partir des éléments d’information présents dans l’acte d’accusation. Le lecteur peut aussi avoir lu l’un de ces trois romans de la chouannerie et il fera preuve d’une compétence intertextuelle moyenne qui va sans doute influencer sa reconstruction de ce roman. Ainsi les flèches qui guident un lecteur habitué à l’univers balzacien vers d’autres œuvres de *La Comédie humaine*[[162]](#footnote-163) prennent, dans le cas du lecteur hétéroclite, la forme d’un appel à la création. Ces flèches jouent parfois également sur la notion de « happy few » que nous avons discutée antérieurement. Le lecteur est poussé par le narrateur à croire que s’il n’arrive pas à saisir le texte c’est parce qu’il n’appartient pas à ce type privilégié de lecteurs capables d’atteindre les « profondeurs mystérieuses » des récits.

Passons maintenant à *Modeste Mignon*,dont la lecture « idéale » nous a révélé la composition du roman à partir de deux modèles d’histoire stéréotypés répandus dans le théâtre de l’époque : *La Fille mal gardée* et *l’éternelle comédie de L’Héritière*. Comme nous l’avons remarqué, c’est le narrateur lui-même qui fait référence à ces deux modèles, faisant ainsi un appel direct à la compétence intertextuelle et à la culture générale du lecteur. Évidemment, ces références à d’autres romans de *La Comédie humaine* qui appartiennent à ces modèles stéréotypés remplissent et justifient les blancs de ce roman pour le lecteur idéal. Pourtant, chez le lecteur hétéroclite cette compétence intertextuelle n’est pas garantie, et de ce fait, nous y observons un changement important dans l’horizon d’attente chez le lecteur.

Reprenons le cas du début du roman que nous avons qualifié plus haut de début « typiquement balzacien ». La question qui se pose ici est la suivante : qu’entendons-nous par ce début « typiquement balzacien » ? Existe-il vraiment un début balzacien ? Cette notion n’est basée que sur les attentes de lecteurs et critiques comme Claude Duchet qui font une généralisation en prenant le début de romans de Balzac ayant une forte tonalité descriptive comme *Eugénie Grandet* ou *Le* *Père Goriot*. Cependant, dans plusieurs romans de *La Comédie humaine*, comme les trois œuvres tardives que nous étudions dans ce chapitre, les débuts ne correspondent pas à cette définition étroite. Un lecteur hétéroclite, selon ses connaissances intertextuelles et selon l’ordre dans lequel il aborde *La Comédie humaine*, lorsqu’il commence la lecture de *Modeste Mignon*, à plus forte raison si ce roman est le premier qu’il aborde, ne rapprochera pas ce texte d’un autre roman de Balzac. Il jugera le début de ce roman en fonction de sa cohérence et de son efficacité dans le contexte du récit qu’il tient entre les mains. Il n’en fera pas une métalecture comme le fait le lecteur idéal balzacien qui lit en ayant en tête toutes les données du projet balzacien et qui s’intéresse autant à *La Comédie humaine* comme construction qu’au roman qu’il est en train de lire.

En d’autres termes, tout comme le lecteur idéal balzacien qui est une position théorique, le début « typiquement balzacien » n’est qu’une construction basée sur un biais conjectural. Le lecteur hétéroclite a ainsi un horizon d’attente radicalement différent de celui du lecteur idéal. Les attentes d’un lecteur hétéroclite, car il y en a plusieurs selon les grandes variations possibles de ses compétences intertextuelles, dépassent et défient l’horizon d’attente du lecteur idéal que ce dernier crée à partir de sa connaissance intertextuelle et des clichés balzaciens recueillis par sa lecture stéréotypée. Comme l’écrivent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot :

Pour les théoriciens de la lecture, le déchiffrement ne consiste cependant pas à retrouver dans le texte des stéréotypies, moins encore à réduire le texte aux schémas préfabriqués qu’on connaît déjà. En effet, nombreux sont ceux qui jugent la valeur esthétique d’une œuvre à sa capacité à infléchir, modifier et éventuellement bouleverser les habitudes et les idées toutes faites du public de son époque. C’est ce qui ressort, par exemple, des notions d’« horizon d’attente » et de « changement d’horizon » que propose l’esthétique de la réception de Jauss. L’art « culinaire »[[163]](#footnote-164) serait celui qui « satisfait le désir de voir le beau reproduit sous ses formes familières, confirme la sensibilité de ses habitudes » (Jauss 1978 : 53) ; la grande œuvre serait au contraire celle qui « dépasse », « déçoit » ou « contredit » l’attente de son premier public. [[164]](#footnote-165)

Vu de cette manière, le dénouement de *Modeste Mignon* prend une nouvelle signification. Quoique le narrateur divise le roman en deux parties basées sur deux modèles d’histoire stéréotypés, le roman ne s’y conforme pas. C’est un phénomène qui se manifeste à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine* : le récit promis au début d’un texte n’est pas toujours donné au lecteur. Il est parfois infiniment repoussé pour faire de la place pour la narration d’une autre histoire très différente de celle qui avait été promise, et dans certains cas, comme celui de *Modeste Mignon*, le récit promis est donné au lecteur mais sous une forme différente et partielle et qui ne correspond pas parfaitement aux attentes programmées par ces modèles.

Et comme nous l’avons remarqué, au lieu de peindre la comédie des prétendants qui montent des complots les uns contre les autres dans le but d’obtenir la main de Modeste, le narrateur nous peint la scène étrange de la chasse royale qui dure six pages et où se retrouvent plusieurs personnages historiques. Cette fin du roman qui dépasse, contredit et déçoit les attentes est décrite de manière judicieuse dans cette préface à *Modeste Mignon* :

Il y a pourtant dans cette fin une amusante comédie mondaine qui est une des meilleures parties du roman. On voit apparaître dans les réceptions données en l’honneur de Modeste, des personnages d’un autre temps, survivants étranges de la cour de Louis XVI, portant encore la poudre, le rouge et les mouches des années de Marie-Antoinette, parlant le langage qu’on parlait à Versailles, en observant la politesse un peu cérémonieuse : auprès des grands bourgeois richissimes du nouveau règne, ils paraissent les habitants d’une autre planète. Balzac aimait ces contrastes chargés de sens, il les a montrés plusieurs fois. On oublie trop souvent que les duchesses qui avaient eu vingt-cinq ans en 1790 n’avaient que soixante-cinq ans en 1830. Elles croyaient encore aux salons, au pouvoir des grandes dames, aux faveurs du roi. C’était fini. Il y a toujours quelque chose de mélancolique à côtoyer dans un autre temps un fragment du passé.*[[165]](#footnote-166)*

La fin inattendue de ce roman pose la question suivante : pourquoi cet abandon des modèles stéréotypés annoncés par le narrateur pour peindre cette comédie mondaine ? Signifie-t-il un retour à la dimension « Études de Mœurs » du roman où l’auteur veut nous peindre toutes les facettes de la France du XIXe siècle ? Toute tentative de réponse à cette question serait du domaine de la spéculation. Pourtant, sans attribuer une intention à l’auteur, ce qui serait sans doute superflu et anachronique, nous pouvons dire de manière très certaine qu’il existe dans cette fin un changement radical dans l’horizon d’attente, changement qui peut créer un sentiment de déception et même de frustration chez le lecteur. Comme le remarque Nathalie Solomon :

Un des mystères du génie balzacien s'explique ainsi : quelque chose perpétuellement échappe, l'insatisfaction menace, la frustration rôde, mais toujours au fond nous lui conservons une foi inébranlable, sans bien savoir pourquoi. Ou plutôt c'est cette indéfinissable inquiétude, ce trouble imperceptible de la lecture qui séduit : variée, complexe, jamais tout à fait conforme aux attentes et aux promesses qu'elle prodigue généreusement, *La Comédie humaine* procure un vague malaise, le sentiment que tout n'est pas dit, que le processus herméneutique n'est que la surface d'un monde infiniment plus profond que l'immense nomenclature des affaires, des positions, des désirs et des destins. [[166]](#footnote-167)

La lecture hétéroclite chez Balzac est justement la manifestation de cette lecture variée, complexe, jamais tout à fait conforme aux attentes du lecteur et aux promesses du narrateur.

Passons enfin au troisième et dernier exemple abordé dans la partie précédente. *Les Comédiens sans le savoir*, surtout du point de vue d’un lecteur idéal balzacien, se lit comme le dernier épisode d’une longue œuvre. Le lecteur habitué à l’univers balzacien y trouve tous les personnages importants et apprend ce qu’ils sont devenus vers la fin de leur voyage à travers les volumes de *La Comédie humaine*. Le lecteur critique remarque dans ce roman un hommage de l’œuvre à ses origines et à la littérature panoramique. Le lecteur expérimenté admire également dans ce roman l’inventaire que fait Balzac de ses personnages-types créés à travers près de cent romans et nouvelles et enfin perfectionnés et exposés dans ce texte comme dans une galerie. Cela rappelle, pour ceux qui ont eu la chance de visiter la Maison de Balzac à Paris, la généalogie des personnages de Balzacqui est mise à la disposition du public sous forme d’un tableau long de 14,50 mètres où sont référencés environ mille personnages sur les six milles que compte *La Comédie humaine*. Pourtant, cette belle généalogie des personnages exposée à La Maison de Balzac, lorsqu’on la voit à travers le prisme de la lecture hétéroclite, n'est pas une galerie de portraits familiers. Pour un visiteur curieux mais n'ayant nulle connaissance de *La Comédie humaine*, cette exposition est plutôt un lieu d’introduction, autrement dit, elle est pour lui une porte d’entrée pour l’univers balzacien. Telle est la position du lecteur qui ignore l’œuvre de Balzac à la lecture d'une œuvre tardive comme *Les Comédiens sans le savoir*. Donc, revenons à la question que nous nous sommes posée auparavant : que penserait de Rastignac un lecteur qui commence sa lecture de *La Comédie humaine* par *Les Comédiens sans le savoir* ? Et la réponse est : pas grand-chose, mais peut-être ressentirait-il la curiosité d’en savoir un peu plus sur lui.

*Les Comédiens sans le savoir*, avec son grand inventaire de personnages-types réassemblés, devient dans le cas d’un lecteur qui manque de compétence intertextuelle un point de départ pour se plonger dans *La Comédie humaine*. Le roman arrive à accomplir une fonction similaire à celle de l’*Avant-Propos*, c’est-à-dire à élaborer certains des grands principes de l’œuvre comme celui de la typification des personnages, mais aussi à inviter le lecteur à entrer dans l’univers balzacien et à le rendre curieux par rapport à d’autres romans et nouvelles de Balzac. Autrement dit, ce romanest aussi bien une conclusion satisfaisante pour le lecteur idéal qu’une introduction fascinante pour le lecteur hétéroclite.

Il est important, enfin, de clarifier notre usage du terme « intertextuel » à travers les deux lectures que nous avons proposées dans ce chapitre, car il y est toujours question de références intertextuelles ainsi que de compétence intertextuelle des deux types de lecteurs que nous avons identifiés. La signification de l’intertextualité diffère selon la position théorique du lecteur vis-à-vis l’unité de l’œuvre balzacienne. Pour le lecteur idéal, la lecture d’un roman particulier implique également la conscience du fait qu’il lit un des textes constitutifs de *La Comédie humaine.* Tous les romans et nouvelles de *La Comédie humaine* ne sont pour lui qu’une seule grande œuvre, avis qu’il paraît partager avec Victor Hugo qui dans son fameux discours aux funérailles de Balzac déclare : « Tous ses livres ne forment qu'un livre, livre vivant, lumineux, profond, où l’on voit aller et venir et marcher et se mouvoir, avec je ne sais quoi d’effaré et de terrible mêlé au réel, toute notre civilisation contemporaine (...) »[[167]](#footnote-168). Dans ce cas, les connaissances intertextuelles du lecteur idéal ne sont-elles pas des connaissances intratextuelles ? Et donc la différence entre la lecture idéale et la lecture hétéroclite doit évidemment marquer un changement de perspective chez le lecteur de l’intratextuel vers l’intertextuel, et réciproquement. Dit autrement, tout texte de Balzac, à part celui qu’il est en train de lire, peut être un intertexte pour le lecteur hétéroclite, alors que pour le lecteur idéal c’est toujours un intra-texte.

Cependant, sans nier les variations possibles que nous venons d’élucider, pour les fins de cette étude nous avons fait le choix d’utiliser le terme « intertextuel » par souci de clarté pour trois raisons principales. Premièrement, la compétence intertextuelle d’un lecteur hétéroclite n’est pas toujours la même et elle peut être très variée en fonction des œuvres de *La Comédie humaine* qu’il a lues (ou pas). Deuxièmement, la lecture idéale est une position purement théorique : il est impossible pour un lecteur humain et réel de mémoriser et d’avoir à sa disposition toutes les références possibles d’une œuvre aussi longue lors de sa lecture. Et troisièmement, au cours de la lecture de *La Comédie humaine* il n’existe pas un seul et unique point déterminant et concret où la transition de l’intratextuel à l’intertextuel s’accomplit, cela dépend entièrement du point de vue du lecteur, et de son intérêt particulier envers l’ensemble de la composition balzacienne en tant que projet.

Nous avons accordé aux clichés balzaciens une place privilégiée dans notre analyse des œuvres tardives, mais il est nécessaire de tenir compte des œuvres fictives avant de conclure. Dans *L’Envers de l’histoire contemporaine* certaines de ces œuvres jouent un rôle important dans le déroulement de l’intrigue. Un ouvrage juridique écrit par Monsieur Bernard, ancien juge au temps de l’Empire, intitulé *Esprits des lois modernes*, tient une place importante dans le texte. Le contenu ainsi que la valeur commerciale de cet ouvrage juridique en quatre volumes exercent une influence déterminante sur le destin de plusieurs personnages du roman. Il existe également dans ce roman une autre œuvre inscrite sous forme de descriptions et de fragments introduits dans le texte par le narrateur[[168]](#footnote-169); il s’agit d’un texte « réel », une œuvre théologique et spirituelle intitulée *L'Imitation de Jésus-Christ*. Ce livre est recommandé par Mme de la Chanterie à Godefroid dans le but de lui apprendre les convictions religieuses de la société des « Frères de la Consolation » et ainsi de l’initier dans cette société. Le livre a un impact profond sur Godefroid dont l’amour platonique pour Mme de la Chanterie redouble à la suite de sa lecture, et attise son désir de pénétrer au cœur de la société qu’elle préside. Et enfin, les notes de bas de page dans le roman par rapport à l’acte d’accusation mentionnent d’autres œuvres de *La Comédie humaine* comme *Une ténébreuse affaire* et *Les* *Chouans*. Pour un lecteur initié, ces œuvres appartiennent à trois domaines différents : l’œuvre juridique de Monsieur Bernard est une œuvre fictive, *L’Imitation de Jésus-Christ* est une œuvre réelle de piété chrétienne, et les deux romans référencés dans les notes sont bien évidemment deux des quelque cent romans composant *La Comédie humaine*. Mais pour le lecteur hétéroclite, ces distinctions existent- elles vraiment ? Lorsqu’il aborde la lecture de *Modeste Mignon*, existe-t-il vraiment un contexte qui lui permette de comprendre la distinction entre le degré de fictionnalité de l’œuvre poétique de Canalis (*Chant d’une jeune fille*[[169]](#footnote-170)), la référence au livre de d’Arthez (que Mignon feuillète dans une librairie[[170]](#footnote-171)), et la référence directe que fait le narrateur à la *Physiologie du mariage*[[171]](#footnote-172)dans le texte pour articuler un argument ? Existe-t-il vraiment un moyen pour le lecteur hétéroclite de distinguer entre le degré de fictionnalité d’un texte fictif comme *Esprits des lois modernes* et celui d’une œuvre réelle comme *L’Imitation de Jésus-Christ* ?

Ainsi, dans les œuvres tardives de *La Comédie humaine*,les degrés de fictionnalité commencent à se confondre. Les œuvres fictives, les œuvres antérieures de Balzac, et les références aux œuvres réelles d’autres écrivains, ne sont plus organisées dans un ordre hiérarchisé, surtout lorsqu’on les voit à travers le prisme de la lecture hétéroclite. La construction textuelle à partir des clichés dans les œuvres tardives de Balzac, qui semble à première vue donner l’impression de se réduire à des éléments constitutifs fixes, contient en elle-même la source de la mutation constante du sens. Les deux positions théoriques de lecture que nous avons adoptées dans ce chapitre pour lire les œuvres tardives, l'idéale et l’hétéroclite, révèlent ainsi la coexistence paradoxale dans l’œuvre d’un sens qui oscille perpétuellement entre le concret et le multiple, entre la consolidation et la dispersion. Cela concorde parfaitement avec le propos de Ruth Amossy et Elisheva Rosen par rapport au cas exceptionnel de Balzac où les deux aspects incompatibles du cliché, c’est-à-dire la construction du vraisemblable et la dénonciation de l’illusion réaliste, coexistent de manière compatible et conciliable afin de créer un texte et une œuvre ayant des possibilités infinies :

Le cliché participe ainsi dans la prose réaliste balzacienne, aussi bien de la mise en place du vraisemblable, que de la critique des idées reçues. Il contribue à la fois à construire un univers familier au lecteur, et à effectuer une dénonciation virulente des vérités accréditées par l’opinion publique contemporaine. Aussi l’étude de la fonction dévolue à la figure usée dans le roman réaliste balzacien s’avère-t-elle particulièrement révélatrice. Elle permet en effet d’éclairer sous l’un de ses aspects majeurs le fonctionnement propre à cette catégorie de textes. Au-delà des modalités de la production de l’illusion référentielle récemment explorées par la critique, elle désigne le pari que tire l’écriture balzacienne d’une habile exploitation de la dimension paradigmatique du texte. Un même élément textuel, la figure usée, assume des fonctions divergentes selon qu’on l’envisage sur le plan de la syntagmatique narrative ou dans le cadre de séries associatives issues de paradigmes textuels. D’une part elle contribue à l’imposition d’un sens conforme aux normes d’une société donnée, de l’autre elle autorise au gré de rapprochements sémantiques inédits, une remise en cause radicale de l’idéologie dominante. Il y va là des deux versants complémentaires d’un même processus : celui de la production du sens caractéristique du « réalisme » balzacien. [[172]](#footnote-173)

C’est précisément la réalisation par Balzac de cette consolidation de ces deux mouvements opposés qui fait que *La Comédie humaine* reste une œuvre vivante, qui défie l’obsolescence et qui mérite d’être lue aujourd’hui. Les personnages continuent à échapper aux typifications de Balzac lui-même et le lecteur n’arrive jamais à les confiner dans une lecture stéréotypée. Comme le remarque Pierre Barbéris :

*Tous les personnages de Balzac sont à l’intersection de forces en mouvement et non encore définies*. Ils ne sont jamais fixés ; il n’y a pas dans leur vie de coupure définitive comme celle des flambeaux de l’évêque pour Jean Valjean, comme celle de l’hérédité pour les héros de Zola. On a pu noter à plusieurs reprises le peu de valeur de conclusions positives de *La Comédie humaine*, quand Balzac prend malencontreusement la peine de les expliciter. La vraie signification est toujours au-delà. C’est que *La Comédie humaine* est *ouverte*, et si pour nous aujourd’hui elle est encore vivante, c’est qu’elle résulte d’une vision dialectique du monde. On a assez vite tout dit de Jean Valjean ou de Coupeau. On n’a pas encore fini de chercher à comprendre Rastignac ou Goriot.[[173]](#footnote-174)

**Conclusion**

Comme toute lecture d’une composition aussi monumentale que *La Comédie humaine*, la nôtre est sans doute coupable de généralisation. Cette ambition généralisatrice connaît sans doute ses limites, surtout en ce qui concerne les fonctions des œuvres fictives qui, comme nous avons pu le remarquer à travers les chapitres de cette thèse, se transforment et évoluent tout au long de la composition balzacienne. Notre étude des romans tardifs nous a révélé que la place et le statut des œuvres fictives dans la narration peuvent changer de manière radicale non seulement en fonction de la multitude de lectures possibles intrinsèques à chaque roman et nouvelle, mais aussi en fonction d’un nombre presque illimité de compétences intertextuelles. Nous avons pu constater également que la consolidation du « tout » chez Balzac et l’ambition totalisante de son œuvre dépendent souvent des blancs et des fragments.

L’unité paradoxale de ce cycle romanesque renvoie en conséquence tout lecteur qui s'y plonge à cette interrogation incontournable : le lecteur d’un roman de Balzac est-il inéluctablement aussi un lecteur de *La Comédie humaine* ? Contrairement à la plupart des cycles romanesques, comme, par exemple *Les* *Rougon-Macquart* de Zola, l’œuvre de Balzac ne fournit pas au lecteur un point de départ précis pour commencer ou pour conclure sa lecture, et pourtant, chacun des textes qui la composent revendique indubitablement sa place dans ce système particulier. Dans cette thèse, c’est en adoptant une lecture généralisatrice accompagnée d’une approche méthodologique variée et en s’appuyant sur le contexte des œuvres fictives, que nous avons pu articuler cette unité d’ensemble paradoxale qui est l’essence même du projet de *La Comédie humaine*.

Une autre limite de notre étude découle des paramètres de recherche et du choix du corpus que nous nous sommes imposés. En premier lieu, étant donné les contraintes d’espace et de temps d’une thèse doctorale, il nous a été pratiquement impossible d’aborder toutes les œuvres fictives de *La Comédie humaine* ou même les soixante-neuf que Pierre Citron et Anne-Marie Meininger ont identifiées dans leur liste (XII, 1924). Pourtant, nous avons pu établir dans cette thèse des fonctions qui peuvent servir de prisme à travers lequel aborder la lecture de toutes les œuvres fictives présentes dans *La Comédie humaine*.

En second lieu, nous avons mis à l’écart toute œuvre fictive non-textuelle en raison du manque de compétences de l’auteur de cette thèse dans des domaines comme les études visuelles et la musicologie. Cependant, une étude de ces œuvres fictives non-textuelles dans le contexte de l’hypothèse du présent travail est désirable et devrait être à la base de tout futur travail sur les œuvres fictives chez Balzac. Notre étude et nos découvertes peuvent fournir des premières pistes à cette étude. À première vue, les similarités par rapport aux œuvres textuelles que nous avons analysées sont assez évidentes. Le désir de Frenhofer de représenter la beauté féminine idéale par la peinture dans *Le Chef-d’œuvre inconnu*, l’obsession de Balthazar Claës pour « la matière première » dans *La Recherche de l’Absolu* ne diffèrent pas fondamentalement de l’ambition de Daniel d’Arthez d’atteindre la perfection en littérature. Un examen de tous les personnages-créateurs chez Balzac pourrait être un point de départ approprié pour une étude intégrale des œuvres fictives. Les stratégies narratives employées par Balzac afin d’insérer les œuvres fictives non-textuelles dans le texte sont similaires à celles qu’il emploie pour faire exister des œuvres fictives textuelles dans le texte. Par exemple, si la référence aux romans historiques de Walter Scott permet au lecteur de comprendre *l’Archer de Charles IX* de Lucien de Rubempré, les compositions de Beethoven et de Mozart servent de repères à la représentation de la musique de Gambara, tout comme les tableaux de Mabuse et Rembrandt sont utilisés comme référence pour peindre ceux de Frenhofer.

Pourtant, il ne faut pas négliger la grande différence qui existe entre les deux types de production : les œuvres fictives textuelles sont composées avec des « mots », tout comme le cadre du roman dans lequel elles existent, ce qui n’est pas le cas des œuvres fictives non-textuelles. Dans cette thèse, nous avons exploré la spécificité de la matière verbale dont sont faites à la fois l’œuvre de Balzac et les textes fictifs présents dans *La Comédie humaine*. Cela donne en soi une cohérence à notre corpus et un raisonnement logique à notre choix d’exclure les œuvres fictives non-textuelles. Toutefois, une étude des stratégies narratives employées afin d’insérer les œuvres fictives non-textuelles dans le texte pourrait aussi être un excellent point de départ pour en étudier les fonctions et la signification dans la narration.

Enfin, nous ne prétendons pas avoir dévoilé dans cette thèse l’intégralité des fonctions possibles des œuvres fictives. En suivant tout d’abord une approche narratologique et en passant par la suite à la théorie de la réception et la théorie des textes possibles, nous avons étudié la présence des œuvres fictives comme un leitmotiv de la manifestation de l’unité d’ensemble paradoxale de *La Comédie humaine*. Nous avons donc établi que ce sont précisément les blancs, les fragments, et les non-dits du texte, dont les œuvres fictives sont largement symptomatiques, qui bâtissent l’unité d’ensemble et le système chez Balzac. Les œuvres fictives jouent donc un rôle capital dans cette conciliation entre la fragmentation et la totalité qui est au cœur même de la création littéraire chez Balzac.

Cela étant dit, il serait faux de présumer que les œuvres fictives sont le seul ciment de cette unité d’ensemble. Le motif du retour des personnages, les nombreux paratextes (les préfaces, l’*Avant-propos*, les notes, les illustrations, etc.), la division tripartie de l’œuvre avec ses sections et ses sous-sections, et plusieurs autres facteurs travaillent tous conjointement afin de rendre possible l’unité du grand ensemble de *La Comédie humaine*. Il est probable que les œuvres fictives aient plusieurs autres fonctions qui méritent réflexion et qui seront le sujet d’études à venir.

Finalement, cette thèse, au-delà de l’analyse qu'elle propose, veut également mettre en évidence la pertinence du modèle de narration de *La Comédie humaine* à notre époque. De nos jours, la plupart des lectures quotidiennes se font en ligne. Selon un sondage réalisé par YouGov[[174]](#footnote-175), plus de quarante pour cent des adultes en Grande-Bretagne préfèrent consommer les informations en lisant des journaux en ligne. Presque tous les journaux en ligne et les sites d’informations utilisent l’hypertextualitéafin d'interconnecter les informations pour la convenance du lecteur. Le dictionnaire Larousse définit l’hypertexte comme une « technique ou système qui permet, dans une base documentaire de textes, de passer d’un document à un autre selon des chemins préétablis ou élaborés lors de la consultation » (*Le Petit Larousse 2010*, p.514). Phénomène post-moderne, l’usage de l’hypertextualité ne se limite pas au langage écrit et caractérise les œuvres audiovisuelles les plus réussies de la pop-culture de notre époque. Il traverse les genres, est utilisé au cinéma, dans les séries-télévisées et les jeux vidéo, qui emploient une narration non-linéaire. L’exemple le plus populaire est sans doute l’univers cinématographique Marvel, qui inclut vingt-quatre films et plusieurs séries télévisées. En suivant une narration non-linéaire qui fonctionne avec des interconnexions rendues possibles par des techniques cinématographiques comme les scènes post-crédits, l’univers cinématographique Marvel a eu plus de succès au box-office que toute autre série de films dans l’histoire du cinéma.

*La Comédie humaine*, avec sa narration non-linéaire, et sa multitude d’interconnexions thématiques et narratives entre les différents romans et nouvelles, est sans doute l’un des précurseurs les plus connus et les plus influents de l’usage de l’hypertexte dans la narration. Puisque l’univers de Balzac se prête parfaitement à nos sensibilités post-modernes, il est l’une des rares créations littéraires qui restent pertinentes non seulement par leur thématique, mais également par leur forme, leur structure, et leur narration. De ce fait, *La Comédie humaine* peut également être étudiée à l’aide d’outils de recherche qui appartiennent aux humanités numériques. La première étape vers la digitalisation des études balzaciennes a déjà été franchie par *Le projet eBalzac*. Ce projet financé par l’Agence nationale de la recherche et dirigé par Andrea Del Lungo, Pierre Glaudes, Jean-Gabriel Ganascia, et plusieurs chercheurs en France, vise à amplifier et à promouvoir la recherche en humanités numériques portant sur l’œuvre de Balzac. L’un des objectifs de ce projet est de créer une édition hypertextuelle électronique de *La Comédie humaine* qui permettra de la recomposer comme une bibliothèque virtuelle dans laquelle le lecteur pourra naviguer à l’aide de liens hypertextuels. Cette nouvelle édition électronique de *La Comédie humaine* ainsi que le moteur de recherche qui l’accompagnera peuvent potentiellement devenir des outils indispensables pour étudier la question des œuvres fictives et l’unité paradoxale et unique de l’œuvre de Balzac.

**Bibliographie**

**1. Textes de Balzac**

Balzac, Honoré de, *La Comédie humaine*, 12 vol. (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981)

— « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendalh [*sic*]) », *Revue parisienne*, 3e livr., 25 septembre 1840, p. 274 ; article recueilli dans *Écrits sur le roman*, choix de textes présentés et annotés par Stéphane Vachon, (Paris : Livre de poche, « Références », 2000), pp.193-274

*— Œuvres diverses* incluant *Les Cent Contes drolatiques*, 2 vol. (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1990-1996)

*—*  *Lettres à Mme Hanska*, 2 vol., éd. par R. Pierrot (Toronto : R. Laffont, coll. « Bouquins », 1990)

*—* *La Femme de trente ans*, (Paris : Folio Classique Gallimard, 2016)

*—* *Pensées, sujets, fragments* (Paris : A Blaizot,1910)

**2. Études sur Balzac**

Allemand, André, *Unité et structure de l’univers balzacien* (Paris : Plon, 1965)

Also, Hélène d’, « Balzac, Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire (1831-1843) », *Revue d'Histoire de la Philosophie et d’Histoire Générale de la Civilisation*, (1935), pp.339-54

Ambrière, Madeleine, *Balzac et la recherche de l’absolu* (Paris : Presses Universitaires de France, 1968)

Barbéris, Pierre, *Le Monde de Balzac* (Paris : Kimé, 1999)

— *Mythes Balzaciens* (Paris : Armand Colin, 1972)

Barrès, Maurice, « Chronique des lettres : la contagion des Rastignacs », *Le Voltaire* (28 juin 1887)

Berthier, Patrick, « La critique littéraire dans Illusions perdues », *L’Année Balzacienne*, (2008), 63-80

Bielecki, Emma, « On Fathers and *Feuilletonistes*: Creativity and Paternity in Balzac’s *La Muse du department*», *French Studies,* Vol. 72, No.4 (2018), 536-537

Borderie, Régine, *Balzac peintre de corps : La Comédie humaine ou le sens du détail* (Reims : SEDES, 2002)

Briggs, T.W., « Balzac et l’incompréhensibilité mystificatrice », *L’Année balzacienne*, (2021), 469-495

Butor, Michel, *Le Marchand et le génie* (Paris : Éditions de la Différence, 1998)

Castanet, Pierre-Albert, *Balzac et la musique* (Paris : Éditions Michel de Maule, 2000)

Citron, Pierre, *Dans Balzac* (Paris : Le Seuil, 1986)

Dällenbach, Lucien, « Le pas-tout de la Comédie », *MLN*, French Issue, Vol.98, No.4 (The John Hopkins University Press, 1983), 702-11

— « Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l’opération de lecture I) », *Poétique*, 40, (1979), 420-31

— « D'une métaphore totalisante : la mosaïque balzacienne », *Lettere Italiane*, Vol. 33, No. 4 (1981), 493-508

*— La Canne de Balzac* (Paris : Librairie José Corti, 1996)

— « Le tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l’opération de lecture II) », Poétique, 42, (1980), 156-69

*—* « Reading as Suture (Problems of Reception of the Fragmentary Text: Balzac and Claude Simon) », *Style*, Recent Literary Theory, Vol.18, No.2 (Penn State University Press, 1984)

Diaz, J.-L., *Balzac. La Femme de trente ans. Une énigme vivante,* éd. J.-L. Diaz, (Paris : SEDES, 1993)

Duchet, Claude, « Un début typiquement balzacien », dans *La Comédie humaine,* *Édition critique en ligne*, Réalisé par le Groupe International de Recherches Balzaciennes, la Mairie de Paris et l'Université de Chicago. <https://www.maisondebalzac.paris.fr/vocabulaire/furne/fiches/mystpro.htm >

Evans, H., *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, (Paris : José Corti, 1951)

Fargeaud, Madeleine, « *Histoire des textes*», dans *La Comédie humaine*, Vol.1 (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1976), 1110-42

Farrant, Tim, « Fragmentation, *feuilleton*, form : Balzac, Baudelaire, Zola », *Dix-Neuf*, Vol.21, N°4 (2017), 245-57

— *Balzac’s Shorter Fictions. Genesis and Genre* (Oxford: Oxford University Press, 2002)

Galpin, Alfred, « A Balzac Centenary: The Avant-Propos of the *Comédie Humaine* », *The French Review*, vol. 16, no. 3 (1943), 213–222

Gefen, Alexandre, « Vie imaginaire et poétique du roman au XIXe siècle : la “Notice biographique de Louis Lambert” », *Littérature*, n°128 (2002), 3-25

Goergen, Maxime, *Pour une délecture de La Comédie humaine*, *La Lecture littéraire*, « *La non-lecture* », n$°$11, éd. par Cécile Bishop et Léa Vuong, (2011), 59-69

— ‘*Vernon Subutex* et le roman « balzacien ».’, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 72, n°1 (2018), 165-82

Haggis, Donald, « The Popularity of Scott’s Novels in France and Balzac’s *Illusions perdues* », *J. European Studies*, XV, (1985), 21-29

Hamm, Jean-Jacques, « Misogynie et science balzaciennes : les Études analytiques », *Les Cahiers du GRIF*, n°47, Misogynies (1993), 61-73

Jung, Willi, « Une défense de l'église : "Jésus-Christ en Flandre" », *L'Année balzacienne*, n° 14, (2013), 113-30

Kremer, Nathalie, « Diderot, Balzac, Michon : la création par la destruction » dans *La Bibliothèque des textes fantômes*, Fabula LHT, n°13 (2014) <http://www.fabula.org/lht/13/kremer.html>

Labouret, Mireille, *Romanesque et répétition, Essai sur les structures reparaissantes dans* La Comédie humaine, Dossier présenté en vue de l’HDR, (Paris : Université Paris IV, 2008)

— « À propos des personnages reparaissants : constitution du personnage et ‘sens de la mémoire’ », *L’Année Balzacienne*, n°6 (2005), 125-42

Lackner, Maren, « Donner une voix aux femmes : Balzac et ses lectrices », *L'Année balzacienne*, n° 9, (2008), 217-37

Le Men, Ségolène, «La‘ littérature panoramique’ dans la genèse de *La Comédie humaine*  : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes* », *L’Année balzacienne*, n°3 (2002), 73-100

Le Yaouanc, Moïse, « Autour de “Louis Lambert” », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 56e Année, n°4 (1956), 516-34

Lukács, George, *Balzac et le réalisme français* (Paris : Maspéro, 1967)

Lyon-Caen, Boris, *Balzac et la comédie des signes* (Paris : Presse Universitaires de

Vincennes, 2006)

Marceau, Félicien, *Balzac et son monde* (Paris : Gallimard, 1986)

Marot, Patrick, « *Le Chef d’œuvre inconnu* ou l’irreprésentable de la représentation », dans *De la palette à l’écritoire*, éd. par Monique Chefdor (Nantes : éditions Joca Seria, 1997), pp.141-150

Massonnaud, Dominique, *Faire vrai : Balzac et l’invention de l’œuvre monde* (Genève : Droz., 2014)

— ‘*Illusions perdues*, « l’œuvre capitale dans l’œuvre »’, *Romanische Studien*, n°3 (2016),

243-59

— « Modalités et enjeux de la « revenance textuelle » dans *La Comédie humaine* », *Lettres Romanes*,71, n°1-2 (2017), 23-36

Mozet, Nicole, *Honoré de Balzac, l’hommœuvre* (Joué-lès-Tours : Éditions de la Simarre, 2017)

— ‘Balzac ou le perpétuel commencement : de « Sténie » à « La marâtre »’, *L'Année balzacienne*, vol. 8, n° 1 (2007), 175-184

— « Le passé au présent : Balzac ou l’esprit de la collection », *Romantisme*, n°112 (2001), 83-94

Miller, D.A., « Balzac’s *Illusions Lost and Found* », dans *Honoré de Balzac: Bloom’s Modern Critical View*, éd. par Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002)*,* pp.71-90

Olivier, Andrew, & Vachon, Stéphane, *Réflexions sur l’Autoréflexivité balzacienne*, (Toronto : Centre d’Études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2002)

Paraschas, Sotirios, « *Illusions perdues*: Writers, Artists and the Reflexive Novel’, in *The* *Cambridge Companion to Balzac*, éd. par Owen Heathcore et Andrew Watts (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp.97-110

Petrey, Sandy, « Castration, Speech Acts, and the Realist Difference: S/Z versus Sarrasine », *PMLA*, Vol.102, No.2 (1987), 153-65

Pietri, Susi, "Mémoires d’une genèse. « *La Comédie humaine* » et ses écrivains-lecteurs", *L’Année balzacienne*, n°8 (2007), 197-226

*—* "Figures de l'œuvre-monde : « La Comédie humaine » de Henry James", *L'Année balzacienne*, n°11 (2010), 365-440

Raffini, Christine, « Balzac’s Allegories of Energy in *La Comédie humaine* », dans *Honoré de Balzac: Bloom’s Modern Critical View*, éd. par Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002)*,* pp.211-231

Schehr, Lawrence R., « *Balzac’s Dyslexia* », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol.21, No.1/2 (1992), 1-26

— « Fool’s Gold: The Beginning of Balzac’s *Illusions perdues* », dans *Honoré de Balzac: Bloom’s Modern Critical View*, éd. par Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002), pp.5-22

— « Quoin of the Realm : “La Muse du département” », *L’Esprit Créateur*, Vol. 31, No.3 (1991), 78-87

Schuerewegen, Franc, *Balzac contre Balzac* (Toronto : *Les Éditions Paratexte*, 1990)

Solomon, Nathalie, « De la profusion à l’unité : l’identité balzacienne»*,* dans *La profusion et l’unité : pour Françoise Haffner*, éd. par Anne-Lise Blanc, Anne Chamayou, Nathalie Solomon(Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2013), pp. 291-301

*—*  *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire* (Arras : Artois Presse Université, 2007)

— « Balzac : La théorie du cahot », *Crossways Journal 3.2 : Le coup de la panne : ratés et dysfonctionnements textuels*, Vol.3, No.2 (2019) <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/5386/5163>

Tilby, Michael, « Reading *Louis Lambert* as Fiction », *Dix-Neuf*, Vol.17, n°2 (2013), 124-40

Tournier, Isabelle, et Claude Duchet, *Le « Moment » de La Comédie humaine : Balzac, Œuvres complètes* (Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1993)

Vachon, Stéphane, *Balzac : Mémoire de la critique* (Paris : Presses de l’université de Paris-Sorbonne, 1999)

— « Construire, dit-il. », dans *Balzac, Œuvres complètes : Le « Moment » de La Comédie humaine*, éd. par Isabelle Tournier et Claude Duchet (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1993), pp.49-57

— « ‘Je lui passerai la plume au travers du corps’  : Sainte-Beuve et Balzac», *Revue d’Histoire littéraire de la France,* 99e Année, n°6 (1999), 1209-36

— *Les travaux et les jours d’Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2002)

**3. Études générales**

Amossy, Ruth, et Anne-Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés* (Paris : Armand Colin, 2014)

Amossy, Ruth, et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché* (Paris : Éditions CDU et SEDES réunis, 1982)

— «Les ‘clichés’ dans *Eugénie Grandet*, ou les ‘négatifs’ du réalisme balzacien», *Littérature*, Le signe et son double, n°25 (1977), 114-128

Amossy, Ruth, et Terese Lyons, « The Cliché in the Reading Process », *Substance*, Vol.11, n°2, Issue 35 (1982), 34-45

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1978)

Bayard, Pierre, *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2007)

Beerbohm, Max, *And Even Now* (London: William Heinemann, 1920)

Brooks, Peter, *Reading for the Plot* (Cambridge: Harvard University Press, 1992)

Cave, T., *Mignon’s Afterlives. Crossing cultures from Goethe to the Twenty-First Century* (Oxford: Oxford University Press, 2011)

Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction* (Paris : Édition du Seuil, 2001)

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme* (Paris : Éditions du Seuil, 1977)

Denoël, Charlotte, « Le commerce du livre au XIXe siècle », *Histoire par l’image* [en ligne],(2006), <<http://www.histoire-image.org/fr/etudes/commerce-livre-xixe-siecle>> [consulté le 5 novembre 2019]

Dubois, Jacques, « Pour une critique fiction », dans *Théories des textes possibles*, éd. Par Marc Escola (Amsterdam : Éditions Rodopi, 2012), pp.25-38

— « Pour une critique fiction », dans *L’Invention critique* (Nantes : Éditions Cécile Defaut/Villa Gillet, 2004), pp. 111-35

Eco, Umberto, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur* (Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985)

— *The Role of the Reader: Explorations in the semiotics of texts*, (London: Hutchinson & Co., 1981)

Escola, Marc,« Présentation : Le chêne et le lierre. Critique et création », dans *Théories des textes possibles*, éd. Par Marc Escola (Amsterdam : Éditions Rodopi, 2012), pp.7-18

Escola, Marc, et Laure Depretto, *La Bibliothèque des textes fantômes*, Fabula LHT, n°13 (2014)

Genette, Gérard, *Figures III* (Paris : Édition du Seuil, 1972)

— *Discours du récit* (Paris : Édition Points, 2007)

— *Palimpsestes : La littérature au second degré* (Paris : Éditions de Seuil, 1982)

Iser, Wolfgang,*Der Akt des Lesens* (Munich : UTB, 1976)

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, 1978)

Johnson, Barbara, *The Critical Difference* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980)

Lavault*,* Maya,«Petits essais de fiction autour d’*À la recherche du temps perdu*» dans *Théorie des textes possible*,éd. par *Marc Escola* (Amsterdam : Éditions Rodopi, 2012), pp.115-126

Lukács, George,  *Écrits de Moscou*, trad. C. Prévost (Paris : Éd. Sociales, 1974)

*— La Théorie du roman*, (Paris : Gallimard,1968)

Mahieu, Stéphanie, *La Bibliothèque invisible : catalogue des livres imaginaires*, (Paris : Éditions du Sandre, 2014)

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, Tome 19 (1839), 675-691

Solère, Jean-Luc, « Silence et philosophie », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 103, n° 4 (2005), 613-637

Starobinski, Jean, *Action et Réaction : Vie et aventure d’un couple* (Paris : Édition du Seuil, 1999)

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (London: Penguin Books, 2003)

Thérenty, Marie-Ève, Mosaïques*.* *Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, (Paris : Honoré Champion éditeur, 2003)

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose* (Paris : Éditions du Seuil, 1978)

Weber, Max, *Concepts fondamentaux de sociologie* (Paris : Gallimard, 2016)

Wilkinson, Lynn R., *The Dream of an Absolute Language* (New York: State of New York Press, 1996)

1. Hélène d’Also, « Balzac, Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire (1831-1843) », *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation*, (1935), pp.339-54. [↑](#footnote-ref-2)
2. Madeleine Fargeaud, « *Histoire des textes*», dans *La Comédie humaine*, Vol.1 (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1976), 1110-42. L’édition de *La Comédie humaine* à laquelle cette thèse se réfère est celle de la « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Pierre-Georges Castex, publiée aux éditions Gallimard (1976-1981) en 12 tomes. Le numéro du tome, en chiffres romains, est suivi du numéro de la page citée. Lorsque le titre de l’œuvre dont la citation est extraite peut faire l’objet d’un doute, on le trouvera en note. Désormais les références aux romans de *La Comédie humaine* se feront dans le corps du texte, (I,1110, par exemple). [↑](#footnote-ref-3)
3. Lynn R. Wilkinson, *The Dream of an Absolute Language*,(New York: State of New York Press, 1996), pp.147-216. [↑](#footnote-ref-4)
4. Willi Jung, « Une défense de l'église : "Jésus-Christ en Flandre" », *L'Année balzacienne*, n° 14 (2013),113-30. [↑](#footnote-ref-5)
5. Maren Lackner, « Donner une voix aux femmes : Balzac et ses lectrices », *L'Année balzacienne*, n° 9 (2008), 217-37. [↑](#footnote-ref-6)
6. Jean-Jacques Hamm, « Misogynie et science balzaciennes : les Études analytiques », *Les Cahiers du GRIF*, n°47, Misogynies (1993), 61-73. [↑](#footnote-ref-7)
7. Stéphane Vachon, *Balzac : Mémoire de la critique* (Paris : Presses de l’université de Paris-Sorbonne, 1999), p.149. [↑](#footnote-ref-8)
8. George Lukács, *La Théorie du roman*, (Paris : Gallimard,1968)

 *—Balzac et le réalisme français* (Paris : Maspéro, 1967). [↑](#footnote-ref-9)
9. Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac* (Paris : Kimé, 1999). [↑](#footnote-ref-10)
10. Pierre Citron, *Dans Balzac* (Paris : Le Seuil, 1986). [↑](#footnote-ref-11)
11. André Allemand, *Unité et structure de l’univers balzacien* (Paris : Plon, 1965). [↑](#footnote-ref-12)
12. Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac* (Toronto : *Les Éditions Paratexte*, 1990). [↑](#footnote-ref-13)
13. Michel Butor, *Le Marchand et le génie* (Paris : Éditions de la Différence, 1998). [↑](#footnote-ref-14)
14. Lucien Dällenbach, « Le pas-tout de la Comédie », *MLN*, French Issue, Vol.98, No.4 (The John Hopkins University Press, 1983), 702-11.

*—*« Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l’opération de lecture I) », *Poétique*, 40,(1979), 420-31.

*—*« Le tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l’opération de lecture II) », Poétique, 42, (1980), 156-69. [↑](#footnote-ref-15)
15. Nathalie Solomon, « De la profusion à l’unité : l’identité balzacienne»*,* dans *La profusion et l’unité : pour Françoise Haffner*, éd. par Anne-Lise Blanc, Anne Chamayou, Nathalie Solomon(Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2013), pp. 291-301. [↑](#footnote-ref-16)
16. Dominique Massonnaud, *Faire vrai : Balzac et l’invention de l’œuvre monde* (Genève : Droz., 2014). [↑](#footnote-ref-17)
17. Nicole Mozet, *Honoré de Balzac, L’hommœuvre* (Joué-lès-Tours : Éditions de la Simarre, 2017). [↑](#footnote-ref-18)
18. Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes* (Paris : Presse Universitaires de Vincennes, 2006). [↑](#footnote-ref-19)
19. Susi Pietri, "Mémoires d’une genèse. « *La Comédie humaine* » et ses écrivains-lecteurs", *L’Année balzacienne*, n°8 (2007), 197-226.

 *—*"Figures de l'œuvre-monde : « La Comédie humaine » de Henry James", *L'Année balzacienne*, n°11 (2010), 365-440. [↑](#footnote-ref-20)
20. Tim Farrant, « Fragmentation, *feuilleton*, form: Balzac, Baudelaire, Zola », *Dix-Neuf*, Vol.21, N°4 (2017), 245-57. [↑](#footnote-ref-21)
21. Maxime Goergen, « Pour une délecture de La Comédie humaine », *La Lecture littéraire*, « La non-lecture », n$°$11, éd. par Cécile Bishop et Léa Vuong (2011), 59-69. [↑](#footnote-ref-22)
22. Stéphanie Mahieu, *La Bibliothèque invisible : catalogue des livres imaginaires*, (Paris : Éditions du Sandre, 2014). [↑](#footnote-ref-23)
23. Marc Escola et Laure Depretto, *La Bibliothèque des textes fantômes*, Fabula LHT, n°13 (2014). <https://www.fabula.org/lht/13/ > [↑](#footnote-ref-24)
24. Max Beerbohm, *And Even Now* (London: William Heinemann, 1920).

 Traduction française dans *Le Promeneur* n$°$16, (1983). [↑](#footnote-ref-25)
25. Mahieu, p.7. [↑](#footnote-ref-26)
26. Il y a plusieurs projets de romans de *La Comédie humaine* dont nous n’avons que des titres et quelques notes de l’auteur qui s’est éteint avant de « conclure » son œuvre immense. [↑](#footnote-ref-27)
27. Isabelle Tournier et Claude Duchet, *Le « Moment » de La Comédie humaine : Balzac, Œuvres complètes* (Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1993). [↑](#footnote-ref-28)
28. Dominique Massonnaud, “*Illusions perdues*, « l’œuvre capitale dans l’œuvre »”, *Romanische Studien*, n°3 (2016), 243-59. [↑](#footnote-ref-29)
29. Madeleine Ambrière, *Balzac et la recherche de l’absolu* (Paris : Presses Universitaires de France, 1968). [↑](#footnote-ref-30)
30. Pierre-Albert Castanet, *Balzac et la musique* (Paris : Éditions Michel de Maule, 2000). [↑](#footnote-ref-31)
31. Patrick Marot, « Le Chef d’œuvre inconnu ou l’irreprésentable de la représentation », dans *De la palette à l’écritoire*, éd. par Monique Chefdor (Nantes : éditions Joca Seria, 1997), pp.141-150. [↑](#footnote-ref-32)
32. Nathalie Solomon, *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire* (Arras : Artois Presse Université, 2007). [↑](#footnote-ref-33)
33. Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, t. I, éd. par R. Pierrot (Toronto : R. Laffont, coll. « Bouquins », 1990), p. 650. [↑](#footnote-ref-34)
34. Marc Escola, « Présentation : Le chêne et le lierre. Critique et création », dans *Théories des textes possibles*, éd. Par Marc Escola (Amsterdam : Éditions Rodopi, 2012), pp.7-18. [↑](#footnote-ref-35)
35. Jacques Dubois, « Pour une critique fiction », dans *Théories des textes possibles*, éd. Par Marc Escola (Amsterdam : Éditions Rodopi, 2012), pp.25-38. [↑](#footnote-ref-36)
36. Solomon, *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*, p.119. [↑](#footnote-ref-37)
37. Ruth Amossy, Elisheva Rosen, *Les Discours du Cliché* (Paris : Éditions CDU et SEDES réunis, 1982). [↑](#footnote-ref-38)
38. Lawrence R. Schehr, « *Balzac’s Dyslexia* », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol.21, No.1/2 (1992), 1-26. [↑](#footnote-ref-39)
39. Nathalie Kremer, « Diderot, Balzac, Michon : la création par la destruction » dans *La Bibliothèque des textes fantômes*, Fabula LHT, n°13 (2014). <http://www.fabula.org/lht/13/kremer.html> [↑](#footnote-ref-40)
40. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme* (Paris : Éditions du Seuil, 1977), p.18. [↑](#footnote-ref-41)
41. Ibid. p.52. [↑](#footnote-ref-42)
42. La définition la plus courte et peut-être la plus précise de ce « personnage-type » de Balzac se trouve sur la quatrième de couverture de l’édition Folio Classique (Paris : Gallimard, 2016) de *La Femme de trente ans* : « La femme de trente ans, qui est-elle ? Mariée, elle est au sommet de sa vie, car c'est là qu’elle prend sa liberté, c'est-à-dire un amant, ce dont Balzac la félicite, mais que la société punit cruellement ».  [↑](#footnote-ref-43)
43. Lucien Dällenbach, « Reading as Suture (Problems of Reception of the Fragmentary Text: Balzac and Claude Simon) », *Style*, Recent Literary Theory, Vol.18, No.2 (Penn State University Press, 1984), 196-206. [↑](#footnote-ref-44)
44. Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2007), p.43. [↑](#footnote-ref-45)
45. Ibid., p.43. [↑](#footnote-ref-46)
46. Dans une lettre à Minna Kautsky datée du 26 novembre 1885, en critiquant son roman *Les vieux et les nouveaux*, Engels déclare : « Je trouve dans les milieux dépeints cette force d’individualisation des caractères qui vous est habituelle ; chacun de ces caractères est un type, mais en même temps un individu distinct, « celui-ci » comme s’exprime le vieil Hegel, et il doit en être ainsi ».

Lettre de F. Engels à Minna Kautsky du 26 novembre 1885 dans Georges Lukács, *Écrits de Moscou*, trad. C. Prévost. (Paris : Éd. Sociales, 1974), p. 283. [↑](#footnote-ref-47)
47. « Un même phénomène historique peut, par exemple, être de nature « féodale » en certaines de ses composantes, « patrimoniale » en d’autres, « bureaucratique » en d’autres encore, mais aussi « charismatique ». Afin que ces termes désignent quelque chose d’*univoque*, la sociologie est obligée, quant à elle, d’élaborer des types (« *idéaux* ») « purs » de formation (*Gebilde*), tels qu’ils manifestent en chacun d’eux l’unité cohérente d’une adéquation aussi complète que possible quant au sens, mais qui, dans la réalité, et pour cette raison même, ne se présentent peut-être pas davantage sous cette forme *pure*, absolument idéale, qu’une réaction physique qui a été calculée en présupposant un espace absolument vide ».

Max Weber, *Concepts fondamentaux de sociologie* (Paris : Gallimard, 2016), p.115. [↑](#footnote-ref-48)
48. Lukàcs, *Balzac et le réalisme français*, p.9. [↑](#footnote-ref-49)
49. Balzac, *Les Employés*. [↑](#footnote-ref-50)
50. Balzac, « La femme comme il faut », dans *Les Français peint par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIXe siècle*, éd. par Léon Curmer (1840-1842). < https://www.bmlisieux.com/litterature/bibliogr/curmer01.htm> [↑](#footnote-ref-51)
51. Et qui, par exemple, aborde la lecture de *La Comédie humaine* par *La Muse du* *département.* [↑](#footnote-ref-52)
52. Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Édition du Seuil, 1972), p.90. [↑](#footnote-ref-53)
53. Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, p. 650. [↑](#footnote-ref-54)
54. Massonnaud, ‘*Illusions perdues*, « l’œuvre capitale dans l’œuvre »’, 243-259 (p.244). [↑](#footnote-ref-55)
55. Andrew Olivier & Stéphane Vachon, *Réflexions sur l’Autoréflexivité balzacienne*, (Toronto : Centre d’Études du XIXe siècle Joseph Sablé, 2002). [↑](#footnote-ref-56)
56. Sotirios Paraschas, « *Illusions perdues*: Writers, Artists and the Reflexive Novel », dans *The* *Cambridge Companion to Balzac*, éd. par Owen Heathcore et Andrew Watts (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), pp.97-110. [↑](#footnote-ref-57)
57. Massonnaud, *Faire Vrai, Balzac et l’invention de L’Œuvre-Monde*, p.239. [↑](#footnote-ref-58)
58. Comme le suggère implicitement le titre de la première partie du roman : « Les deux poètes ». [↑](#footnote-ref-59)
59. Que la recherche des particules élémentaires de la matière pousse à la folie dans *La Recherche de l’Absolu*. [↑](#footnote-ref-60)
60. « Quoique destiné aux spéculations les plus élevées des sciences naturelles, Lucien se portait avec ardeur vers la gloire littéraire ; tandis que David, que son génie méditatif prédisposait à la poésie, inclinait par goût vers les sciences exactes ». (V, 142) [↑](#footnote-ref-61)
61. L’histoire de Lucien se continue dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, comme l'annonce la dernière phrase du roman. [↑](#footnote-ref-62)
62. Balzac ici fait allusion aux établissements de Firmin Didot (1764-1836) qui formaient les imprimeurs dans tous les métiers du livre comme la typographie, la fonderie, la librairie etc. [↑](#footnote-ref-63)
63. Ève est la sœur de Lucien. [↑](#footnote-ref-64)
64. Lawrence R. Schehr, « Fool’s Gold: The Beginning of Balzac’s *Illusions perdues* », dans *Honoré de Balzac: Bloom’s Modern Critical View*, éd. par Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002), pp.5-22, (p.6). [↑](#footnote-ref-65)
65. D.A. Miller, « Balzac’s *Illusions Lost and Found* », dans *Honoré de Balzac: Bloom’s Modern Critical View*, éd. par Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002)*,* pp.71-90, (p.84). [↑](#footnote-ref-66)
66. Un tableau peint par Frenhofer qui tente de représenter sur la toile un idéal impossible de la beauté féminine. [↑](#footnote-ref-67)
67. Il est très intéressant de remarquer que pendant longtemps Balzac a songé à appeler ce roman *Les souffrances de l’inventeur*, mais qu'il a finalement réservé ce titre à la troisième partie d’*Illusions perdues*. [↑](#footnote-ref-68)
68. Cette forme de manipulation des attentes du lecteur, accomplie ici à l’aide de l’œuvre fictive, est une stratégie narrative employée très souvent par Balzac. Nathalie Solomon a écrit un livre sur ce sujet, intitulé *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*, où elle étudie le fait que Balzac ne tient pas ses promesses au lecteur, mais arrive à manipuler la réception à l’aide de plusieurs stratégies narratives, y compris l’emploi de l’autorité narrative. [↑](#footnote-ref-69)
69. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (London: Penguin Books, 2003). [↑](#footnote-ref-70)
70. Le lecteur notera que ces trois domaines sont au cœur de la recherche scientifique de David. [↑](#footnote-ref-71)
71. Charlotte Denoël, « Le commerce du livre au XIXe siècle », *Histoire par l’image* [en ligne],(2006), <<http://www.histoire-image.org/fr/etudes/commerce-livre-xixe-siecle>> [consulté le 5 novembre 2019] [↑](#footnote-ref-72)
72. Fait dont Balzac était bien au courant comme l’indique ce fameux passage de la « main blanche » dans le *Père Goriot*: ‘Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d’une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : « Peut-être ceci va-t-il m’amuser »’ (III, 50). [↑](#footnote-ref-73)
73. Maurice Barrès, « Chronique des lettres : la contagion des Rastignacs », *Le Voltaire* (28 juin 1887). [↑](#footnote-ref-74)
74. #  Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques.* *Être écrivain entre presse et roman (1829-1836),* (Paris : Honoré Champion, 2003).

 [↑](#footnote-ref-75)
75. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, tome 19 (1839), 675-691 (p.681). [↑](#footnote-ref-76)
76. Ibid., pp.684-85. [↑](#footnote-ref-77)
77. L’édition de la Pléiade (Vol. V), publiée sous la direction de Pierre-George Castex, contient une liste de comte rendus et polémique suscités par la publication de deux premières parties d’*Illusions perdues* (p.1406). [↑](#footnote-ref-78)
78. Emma Bielecki, « On fathers and *feuilletonistes*: creativity and paternity in Balzac’s *La Muse du department*», *French Studies,* Vol. 72, No.4 (2018), 536-537. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Le Traité de la Volonté.* [↑](#footnote-ref-80)
80. Un groupe de génies extraordinaires dont chaque membre représente un domaine de connaissance différent. Lucien en fait la connaissance à Paris. [↑](#footnote-ref-81)
81. « Mais Lucien, né poète, soumis bientôt à d’immenses désirs, se trouva sans force contre les séductions des affiches de spectacle » (V,299). [↑](#footnote-ref-82)
82. Balzac, peu doué en poésie, a demandé à ses amis de l’aider. Ainsi, *La Pâquerette* et *Le Camélia* ont été composés par Charles Lassailly, alors que *La Tulipe* a été composé par Théophile Gautier. [↑](#footnote-ref-83)
83. Donald Haggis, « The Popularity of Scott’s Novels in France and Balzac’s *Illusions perdues* », *J. European Studies*, XV, (1985), 21-29, (p.21). [↑](#footnote-ref-84)
84. Lucien déclare à Doguereau qu’il préfère brûler son manuscrit plutôt que d’accepter les termes humiliants d’acquisition proposés par le vieux libraire. [↑](#footnote-ref-85)
85. Où se trouve l*’Avant-propos* de *La Comédie humaine*. [↑](#footnote-ref-86)
86. « Le fameux roman de *L’Archer de Charles IX*, publié sous un titre bizarre, n’avait pas eu le moindre succès. » (V,541). [↑](#footnote-ref-87)
87. Dinah de la Baudraye. [↑](#footnote-ref-88)
88. Représentés dans le roman par plusieurs personnages qui sont des libraires ou qui travaillent dans le domaine de l’imprimerie. [↑](#footnote-ref-89)
89. Représentée dans le texte par les travaux de David. [↑](#footnote-ref-90)
90. Patrick Berthier, « La critique littéraire dans Illusions perdues », *L’Année Balzacienne*, (2008), 63-80. [↑](#footnote-ref-91)
91. Christine Raffini, « Balzac’s Allegories of Energy in *La Comédie humaine* », dans *Honoré de Balzac: Bloom’s Modern Critical View*, éd. par Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002)*,* pp.211-231, (p.218). [↑](#footnote-ref-92)
92. Ibid., p.220. [↑](#footnote-ref-93)
93. Miller, « Balzac’s Illusions Lost and Found », dans *Honoré de Balzac: Bloom’s Modern Critical View*, éd. par Bloom, p.86. [↑](#footnote-ref-94)
94. Par exemple, Henry James qui considère *La Comédie humaine* comme une « étrange réunion problématique de textes », comme l'indique Pietri dans son article « *La Comédie humaine* de James : Figures de l’œuvre-monde », (p.369). [↑](#footnote-ref-95)
95. Mireille Labouret, « *Romanesque et Répétition, Essai sur les structures reparaissantes dans* *La Comédie humaine* », Dossier présenté en vue de l’HDR, (Paris : Université Paris IV, 2008). [↑](#footnote-ref-96)
96. Massonnaud, *Faire vrai : Balzac et l’invention de l’œuvre monde*, p.486. [↑](#footnote-ref-97)
97. Autrement dit, les réseaux commerciaux, techniques, économiques et sociaux. [↑](#footnote-ref-98)
98. Cette version existe aujourd’hui chez la *Bibliothèque de la Pléiade*. [↑](#footnote-ref-99)
99. « De cette critique, on attend en premier lieu qu'elle prenne en compte les caractères de base de la fiction : conjonction d'une imagination et d'un imaginaire, ambivalence ironique, hybridité des matériaux constitutifs. Il lui revient d'accorder une attention toute spéciale à la construction narrative et à ses failles de façon à débusquer les romans virtuels qu'elle contient. Plus largement et de façon plus décisive, on attend d'elle qu'elle épouse le mouvement de la fiction jusqu'à se faire fiction elle même. Ici l'écriture joue tout son rôle dans l'intervention critique. Car, puisqu'il est toujours question de récrire quelque peu le roman commenté, l'opération passe aussi par quelque tentative stylistique de participer au travail du romancier. » Extrait de : Jacques Dubois, « Pour une critique fiction », dans *L’Invention critique* (Nantes : Éditions Cécile Defaut/Villa Gillet, 2004), pp. 111-35. [↑](#footnote-ref-100)
100. Balzac avoue lui-même, à plusieurs endroits de *La Comédie humaine* et dans son *Avant-Propos*, être très influencé par les études physiognomoniques. Régine Borderie, dans son ouvrage *Balzac, peintre de corps : La Comédie humaine ou le sens du détail* (Reims : SEDES, 2002), consacre la première partie du livre (*Le corps physiognomonique*) à l’influence de cette science sur les descriptions corporelles de Balzac. [↑](#footnote-ref-101)
101. Balzac, « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendalh [*sic*]) », *Revue parisienne*, 3e livr., 25 septembre 1840, p. 274 ; article recueilli dans *Écrits sur le roman*, choix de textes présentés et annotés par Stéphane Vachon, (Paris : Livre de poche, « Références », 2000), pp.193-274. [↑](#footnote-ref-102)
102. Wolfgang Iser,*Der Akt des Lesens* (Munich : UTB, 1976), p.60. [↑](#footnote-ref-103)
103. Umberto Eco, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur* (Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985). [↑](#footnote-ref-104)
104. « Quant à Lambert, il expliquait tout par son système sur les anges. » (XI,618).  [↑](#footnote-ref-105)
105. N’oublions pas que dans sa première version l’œuvre était intitulée *Notice Biographique sur Louis Lambert*. [↑](#footnote-ref-106)
106. Comme l'indique le titre de la version de 1833 du roman : *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*. [↑](#footnote-ref-107)
107. Genette, *Figures III*, p.204. [↑](#footnote-ref-108)
108. Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction* (Paris : Édition du Seuil, 2001), p.53. [↑](#footnote-ref-109)
109. Comme nous allons le voir par la suite, le roman prend une allure très différente de celle du récit biographique qui raconte l’enfance de Louis et du narrateur. [↑](#footnote-ref-110)
110. Dont l’une des lettres reconstituées a pour titre : « FRAGMENT ». (XI,672). [↑](#footnote-ref-111)
111. Sandy Petrey, « Castration, Speech Acts, and the Realist Difference: S/Z versus Sarrasine»*, PMLA*, Vol.102, No.2 (1987), 153-65. [↑](#footnote-ref-112)
112. Barbara Johnson, *The Critical Difference* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980),p.12. [↑](#footnote-ref-113)
113. Goergen, « Pour une délecture de La Comédie humaine », *La lecture littéraire,* éd. parBishop et Vuong, p.58. [↑](#footnote-ref-114)
114. Balzac, *Pensées, sujets, fragments* (Paris : A Blaizot,1910), p.25. [↑](#footnote-ref-115)
115. En passant par divers genres romanesques. [↑](#footnote-ref-116)
116. « Il se crut impuissant ». (XI, 679). [↑](#footnote-ref-117)
117. Goergen, « Pour une délecture de La Comédie humaine », *La lecture littéraire,* éd. parBishop et Vuong, p.58. [↑](#footnote-ref-118)
118. Maya Lavault*,* «Petits essais de fiction autour d*’À la recherche du temps perdu*» dans *Théorie des textes possible*,éd. par *Marc Escola* (Amsterdam : Éditions Rodopi, 2012), pp.115-126, (p.115). [↑](#footnote-ref-119)
119. Par exemple, roman biographique, roman philosophique, roman épistolaire, essai philosophique, etc. [↑](#footnote-ref-120)
120. Ibid., p.126. [↑](#footnote-ref-121)
121. Dällenbach,« Reading as Suture (Problems of Reception of the Fragmentary Text: Balzac and Claude Simon) », pp.196-206. [↑](#footnote-ref-122)
122. Nous avons résumé ces trois codes très brièvement ici car nous en avons déjà donné une explication dans le premier chapitre de cette thèse : voir p.22. [↑](#footnote-ref-123)
123. Ou un lecteur implicite comme le dirait Wolfgang Iser et même un lecteur modèle comme le dirait Umberto Eco. [↑](#footnote-ref-124)
124. Ce travail n’était rien encore. S’en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l’archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l’enregistreur du bien et du mal ; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d’événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s’écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau ? Malgré l’étendue des prémisses, qui pouvaient être à elles seules un ouvrage, l’œuvre, pour être entière, voulait une conclusion. Ainsi dépeinte, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement. (I,11) [↑](#footnote-ref-125)
125. Bayard, p.83. [↑](#footnote-ref-126)
126. H. Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, (Paris : José Corti, 1951), p.18. [↑](#footnote-ref-127)
127. Jean Starobinski, *Action et Réaction : Vie et aventure d’un couple* (Paris : Édition du Seuil, 1999), p.356. [↑](#footnote-ref-128)
128. Ibid., p.363. [↑](#footnote-ref-129)
129. Stéphane Vachon, « Construire, dit-il. », dans *Balzac, Œuvres complètes : Le « Moment » de La Comédie humaine*, éd. par Isabelle Tournier et Claude Duchet (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1993),pp. 49-57, (p.49). [↑](#footnote-ref-130)
130. Alfred Galpin, « A Balzac Centenary: The Avant-Propos of the Comédie Humaine », *The French Review*, vol. 16, no. 3 (1943), 213–222, (p.214). [↑](#footnote-ref-131)
131. Notre choix de l’année 1842 pour marquer le commencement des « œuvres tardives » est bien évidemment inspiré par l’importance symbolique de la publication de l’*Avant-propos* (ainsi que par la publication de l’œuvre pour la première fois sous le titre de *La Comédie humaine*). Pourtant, il est important ici d’équilibrer cette importance accordée à la publication l’*Avant-propos* par la réticence dont fait preuve Balzac à son égard. Tim Farrant illustre cette posture de l’auteur qui est plus concerné par le rassemblement de ses textes afin de mieux les présenter au lecteur que la théorisation sur son projet littéraire :

« The *Avant-propos* is both an assertion of unity and a declaration of diversity, less a confirmation than a collage, or a kaleidoscope. Its relative importance is perhaps nowhere better illustrated than in the tardiness of its appearance, not at the beginning, but a month later after the publication, on 25 June 1842, of the first volume of *La Comédie humaine*—proof of its author’s concern less with *doxa* than with an ‘histoire de la société peinte en action’(*LH* i. 538) and the rapidity of production and availability of the whole. »

Tim Farrant, *Balzac’s Shorter Fictions. Genesis and Genre* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p.261. [↑](#footnote-ref-132)
132. Comme le remarque Anne-Marie Meininger dans son introduction des *Comédiens sans le savoir* « Car l’indécision de son sort vis-à-vis de Mme Hanska, l’attente d’une nouvelle rencontre toujours ajournée, le découragement, des maladies sérieuses — une inflammation de l’arachnoïde et des hépatites à rechutes — le mettaient dans l’incapacité morale, physique, matérielle de concevoir et d’écrire des œuvres de longue haleine, malgré l’état désastreux de ses finances. » (VII,1124). [↑](#footnote-ref-133)
133. Ruth Amossy et Anne-Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés* (Paris : Armand Colin, 2014), p.11. [↑](#footnote-ref-134)
134. Ibid., p.61. [↑](#footnote-ref-135)
135. « Le cliché n’existe pas en soi : il faut qu’un lecteur le repère en le rapportant à du déjà-dit. » Ibid., p.72. [↑](#footnote-ref-136)
136. Ruth Amossy et Terese Lyons, « The Cliché in the reading process », *Substance*, Vol.11, No.2, Issue 35 (1982), 34-45, (p.35). [↑](#footnote-ref-137)
137. Amossy et Pierrot, p.73. [↑](#footnote-ref-138)
138. Amossy et Rosen, *Les Discours du cliché*, p.47. [↑](#footnote-ref-139)
139. Ibid., p.49. [↑](#footnote-ref-140)
140. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, ‘Les « clichés » dans *Eugénie Grandet*, ou les « négatifs » du réalisme balzacien’, *Littérature*, Le signe et son double, n°25 (1977), 114-128 (p.115). [↑](#footnote-ref-141)
141. Ibid., p.119. [↑](#footnote-ref-142)
142. Ibid., p.120. [↑](#footnote-ref-143)
143. Adolphe Thiers a joué un rôle clé dans la révolution de Juillet de 1830 et a été le premier président de la troisième république. [↑](#footnote-ref-144)
144. Maurice Barrès, « Chronique des lettres : la contagion des Rastignacs », *Le Voltaire* (28 juin, 1887). [↑](#footnote-ref-145)
145. Ségolène Le Men, «La ‘littérature panoramique’  dans la genèse de *La Comédie humaine*  : Balzac et Les Français peints par eux-mêmes », *L’Année balzacienne*, n.3 (2002), 73-100. [↑](#footnote-ref-146)
146. Idem., p.84. [↑](#footnote-ref-147)
147. Ibid., p.93. [↑](#footnote-ref-148)
148. Amossy et Lyons, p.37. [↑](#footnote-ref-149)
149. Balzac, *Lettres à Mme Hanska*, t. I, p.577. [↑](#footnote-ref-150)
150. Un jeune homme à Paris, cherchant à faire fortune, se trouvant guidé par une dame remarquable. [↑](#footnote-ref-151)
151. Solomon, *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*, p.119. [↑](#footnote-ref-152)
152. Amossy et Pierrot, p.75. [↑](#footnote-ref-153)
153. Qui est surtout une posture théorique, comme l’indique Wolfgang Iser. [↑](#footnote-ref-154)
154. Selon Nathalie Solomon, « il est en effet possible de lire les trente-six pages du récit de la vie de Mme de La Chanterie sur un mode en quelque sorte ludique, non plus en enregistrant passivement les éléments de l’action, mais en y participant activement, en se livrant à un véritable jeu de reconstitution du roman possible, celui qui aurait été écrit si Balzac l’avait bien voulu. C’est en tout cas ce que fait Godefroid lui-même en « reconstruisant, comme ferait un auteur moderne, ce drame en plusieurs volumes ». Voir *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*, p.119. [↑](#footnote-ref-155)
155. Claude Duchet étudie le début d’*Eugénie Grandet* et désigne ce genre de passages comme « un début typiquement balzacien » :

 « Ces pages produisent une minutieuse description du cadre de l'histoire attendue, s'attardent aux détails et diffèrent l'entrée en scène de l'héroïne et des autres personnages. Y sont fournis tous les repères spatiaux nécessaires à l'orientation du lecteur, mais surtout des indications « d'atmosphère », la « physionomie » d'une petite ville, des silhouettes (la « fille propre, aux bras rouges », qui tricote, « le marchand qui tourne ses pouces en causant avec son voisin », un état des mœurs (un entrecroisement de paroles, de regards, de rapports codés, « observations, commentaires, espionnages continuels »). Les personnages de Balzac sont avant tout des êtres sociaux, consubstantiels à leur milieu. Montrer leur milieu c'est les faire comprendre ».

Claude Duchet, « Un début typiquement balzacien », *La Comédie humaine,* *Édition critique en ligne*,
Réalisé par le Groupe International de Recherches Balzaciennes, la Mairie de Paris et l'Université de Chicago.

< https://www.maisondebalzac.paris.fr/vocabulaire/furne/fiches/mystpro.htm > (consulté le 23 mars, 2021)

  [↑](#footnote-ref-156)
156. C’est ce que note Maurice Regard dans son annotation de *Modeste Mignon* dans l’édition de *la Bibliothèque de la Pléiade* (I, 1355). [↑](#footnote-ref-157)
157. C’est ce que note Maurice Regard dans son annotation de *Modeste Mignon* dans l’édition de *la Bibliothèque de la Pléiade* (I, 1405). [↑](#footnote-ref-158)
158. « *Les Comédiens sans le savoir* ont eu du succès », écrit Balzac à Mme Hanska le 30 mai 1846 (*Lettres à Mme Hanska*, t. III, p.187). Ce succès n’est jamais évoqué par la critique balzacienne, qui considère ce texte comme un « montage », bâclé après coup, par hasard ou par nécessité, à partir d’articles déjà écrits pour *Le Diable à Paris*. »  voir l'introduction d'Anne-Marie Meininger, (VII,1121). [↑](#footnote-ref-159)
159. Schehr, « *Balzac’s Dyslexia* », p.4. [↑](#footnote-ref-160)
160. Ibid., p.15. [↑](#footnote-ref-161)
161. Et même si l’on ne prend pas en considération les ébauches, suivant la formule des permutations de l’analyse combinatoire, il existe mathématiquement

10,329,978,488,239,059,262,599,702,099,394,727,095,397,746,340,117,372,869,212,250,571,234,293,987,594,703,124,871,765,375,385,424,468,563,282,236,864,226,607,350,415,360,000,000,000,000,000,000,000 ordres possibles de lecture des romans et nouvelles de *La Comédie humaine*! [↑](#footnote-ref-162)
162. « Les récits contenus, concis, sont pour certains esprits des textes où ils s’enfoncent en en parcourant les mystérieuses profondeurs. » (VIII,306).  [↑](#footnote-ref-163)
163. Hans Robert Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, 1978) utilise le terme « l’art culinaire » pour dénoter une œuvre littéraire qui comble une attente immédiate chez le lecteur et qui se lit donc pour le simple divertissement. [↑](#footnote-ref-164)
164. Amossy et Pierrot, p.77. [↑](#footnote-ref-165)
165. Préface recueillie d’après le texte intégral des œuvres de *La Comédie Humaine* (Tome II) publié par *France Loisirs* (1985) sous la caution de la *Société des Amis d’Honoré de Balzac*. <https://www.balzac-analyse.com/tome-ii-modeste-mignon/> (consulté le 11 janvier, 2021) [↑](#footnote-ref-166)
166. Nathalie Solomon, « Balzac : La théorie du cahot », *Crossways Journal 3.2 : Le coup de la panne : ratés et dysfonctionnements textuels*, Vol.3, No.2 (2019). <https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/5386/5163> (consulté le 15 avril, 2021) [↑](#footnote-ref-167)
167. Vachon, *Balzac : Mémoire de la critique*, p.149. [↑](#footnote-ref-168)
168. VIII, 246. [↑](#footnote-ref-169)
169. I, 561. [↑](#footnote-ref-170)
170. I, 510. [↑](#footnote-ref-171)
171. I, 471. [↑](#footnote-ref-172)
172. Amossy et Rosen, *Les Discours du Cliché*, p.65. [↑](#footnote-ref-173)
173. Pierre Barbéris, *Mythes Balzaciens* (Paris : Armand Colin, 1972), p.246. [↑](#footnote-ref-174)
174. YouGov.co.uk, <<https://yougov.co.uk/topics/politics/trackers/how-brits-get-their-news> >, [consulté le 22 juillet 2021]. [↑](#footnote-ref-175)