



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 4, Avril 2015
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.9281>

Balzac & l'excès du réel

Davide Vago



Dominique Massonnaud, [Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde](#), Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, 535 p., EAN 9782600017190.



Pour citer cet article

Davide Vago, « Balzac & l'excès du réel », Acta fabula, vol. 16, n° 4, Notes de lecture, Avril 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9281.php>, article mis en ligne le 30 Mars 2015, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9281

Balzac & l'excès du réel

Davide Vago

L'objectif de l'essai de Dominique Massonnaud est d'investiguer *La Comédie humaine* en tant que parangon d'une nouvelle forme, l'« œuvre-monde », afin de montrer comment Balzac a délibérément engendré une entreprise littéraire — marquée comme chacun le sait par l'excès, l'inachèvement et la disparate énonciative — en proposant de fait une révolution, qui est aussi épistémologique, des rapports entre le réel et la fiction.

L'œuvre de Balzac serait intentionnellement paradoxale : si l'ambition expansive du romancier pose la question d'une unité ardemment quêtée et néanmoins manquée, la saisie de la totalité du réel par l'écriture relève aussi d'une entreprise éditoriale fortement voulue par l'auteur, qui par la « parution programmée dans le temps suscite l'attente et la fidélisation du lectorat » (p. 15). De même, Balzac réinventerait dans sa fiction ces entreprises éditoriales qui, dès la fin du xviii^e siècle, se fondent sur l'allongement des textes et sur la composition par « cycles » ou « séries ».

Afin de soutenir son hypothèse, où les rapports entre le romanesque et le vrai chez Balzac sont reconfigurés sous l'égide d'une perméabilité incessamment à l'œuvre, D. Massonnaud ne s'appuie pas sur des passages choisis, mais préfère considérer le tissu textuel dans son entier, afin d'en dégager les structures aptes à véhiculer un effet d'unité.

Des séries historiques au modèle panoramique

Afin d'expliquer la nouveauté du projet balzacien, dans une première partie intitulée « Le modèle sériel historique », l'auteur retrace les rapports entre l'ambition historique de Balzac (le projet d'une *Histoire de France pittoresque* des années 1820) et les modèles d'écriture de l'histoire alors en vogue. Une relation capitale s'esquisse alors entre le cadre totalisant et des parties qui, à son intérieur, s'additionnent l'une à l'autre : D. Massonnaud en retrouve l'origine dans le renouvellement du modèle épique auquel on assiste au cours des mêmes années. Plusieurs projets de ce type se développent alors, où le romanesque se mêle souvent à l'histoire : Mérimée,

Vigny et surtout Dumas ont, quant à eux, bien capté l'intérêt que les séries de ce type suscitent parmi les lecteurs, qui se laissent captiver par des œuvres de plus en plus longues. À côté, les collections des *Mémoires* historiques connaissent un succès grandissant. Cette écriture, de la part d'un témoin, d'un passé récent, souvent tumultueux et toutefois fascinant, assume parfois des formes apocryphes : un fait éditorial important dont Balzac est conscient dès la première édition, en 1831, de *La Peau de Chagrin*¹. Ce modèle sera d'autant plus séduisant pour Balzac parce qu'il lui permet justement de reconsidérer les rapports entre réel et fiction. De même, la valeur heuristique du détail dérive d'une fidélité au quotidien que l'on retrouve aussi dans ces pseudo-mémoires.

D. Massonnaud ne peut se passer de revenir sur l'influence, bien connue, que Walter Scott a eue sur le projet balzacien : le mérite du romancier écossais résiderait surtout sur son « approche actualisée du passé » qui seule peut rendre compte au lecteur de l'« épaisseur de la durée » (p. 71). Et Augustin Thierry, en greffant le modèle scottien sur la nécessité de repenser la « nation française », opère un glissement vers cet effet panoramique qui jouera un rôle décisif pour la structuration de *La Comédie humaine*.

L'originalité du projet de Balzac se trouve donc au croisement de plusieurs influences : la complexe reconfiguration du rapport entre l'histoire, le réel et la fiction (sous l'égide de Vigny, auteur de la célèbre formule « l'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur ») est progressivement assumée par Balzac qui envisage le rôle de l'écrivain comme *speculum concentrations*² de l'univers : il n'y a qu'une instance auctoriale pleinement lucide qui pourrait, en effet, soutenir la thèse que seule la fiction est capable d'arranger le désordre qui règne dans le monde. Avec une belle analyse des principes qui soutiennent l'écriture de *Le Dernier Chouan* (paru en 1829), D. Massonnaud montre comment Balzac, en se fondant sur le réemploi des matériaux dont il dispose, compose le récit à partir d'un principe constant de variété, qui se manifeste en particulier dans une invention dynamique du lieu (la Bretagne pour *Le Dernier Chouan*) — ce qui permet aussi de fournir au lecteur des balises de réalité. Bref, Balzac semble désormais avoir compris que l'œuvre-monde invente ses propres règles, et que « montrer qu'on montre » (p. 110) est nécessaire à un roman qui veuille enseigner surtout une nouvelle lisibilité.

1

2

La nouvelle épistémè du corps & du vivant : vers le « sièclorama »

Si parler du but taxonomique de *La Comédie humaine* pourrait paraître désormais superflu, dans la deuxième partie de son ouvrage (« La tentation du modèle panoptique ») D. Massonaud insiste plutôt sur le caractère novateur de cette démarche, en parlant non tant d'une question d'influence, mais d'une véritable « transposition épistémologique » opérée par Balzac :

[L]e capital symbolique lié aux débats scientifiques du temps donne de fait une plus-value à l'œuvre littéraire, l'ancre dans son caractère d'écriture du présent pendant que le donné naturaliste se fait réservoir de méthodes et de formes pour l'imaginaire (p. 165).

L'histoire naturelle agit pour Balzac comme modèle pour ses nécessités d'auteur : le souci de classification se lie au cadrage programmatique de la *Comédie humaine*, à l'effet d'annonce ayant pour but de fidéliser le lectorat. *L'Histoire naturelle générale et particulière* de Buffon a alors plus d'un rapport avec l'entreprise romanesque de Balzac : il s'agit d'une œuvre longue et toutefois fragmentaire ; les textes qui la composent sont hétérogènes ; l'agencement est réglé par un plan bien reconnaissable ; le souci du détail et une visée générale, fondée sur l'enchaînement progressif des faits, coexistent sans problèmes. Balzac s'approprierait en particulier le principe de coordination cher à Buffon, afin de bâtir son propre projet d'une *Histoire naturelle de la société de son temps*.

Dans la même perspective, on reprend aussi l'influence bien connue de ces publications collectives qu'on désigne sous le nom général de « Physiologies ». Elles révèlent cette obsession ordnatrice du xix^e siècle, voire la posture auctoriale d'un observateur-organisateur, qui produit des « tableaux », à laquelle Balzac est très sensible (que l'on pense à sa *Physiologie du mariage*, par exemple).

L'ample *Comédie* que le romancier invente sera fondée sur des constantes que D. Massonaud est à mesure maintenant de bien cibler : l'utilisation de la maxime relève de l'ambition balzacienne de « condenser par un trait ». L'observation de la société par types, qui résumant les mœurs du siècle, est relue à travers un rapprochement intéressant entre l'art visuel et l'écriture ; Balzac en effet, en tant que « scénographe » (p. 189) de sa propre œuvre, vise un nouveau type de public : le lectorat qui fréquente les salons, « espace de réunion de l'hétéroclite ou de l'hétérogène » (p. 195). La position du lecteur rejoint ici celle du visiteur, ou encore du flâneur : celui qui observe des vues qu'il peut par la suite juger. Entre le *Tableau*

de Paris de Mercier et les futurs *Tableaux parisiens* de Baudelaire, l'œuvre-monde de Balzac, en inventant son public, est donc tentée par le modèle panoptique.

Les entreprises collectives du *Livre des Cent-et-Un* ou *Le Diable à Paris* (aussi bien que leurs avatars) proposent alors à Balzac un modèle d'écriture kaléidoscopique, fondé sur le réarrangement *a posteriori* des matériaux déjà disponibles et sur la réfutation d'une chronologie linéaire. De même, l'œuvre-monde balzacienne a pu être influencée par la technique d'un Lavater, d'un Gall, ou d'un Broussais lesquels, en fondant la phrénologie, fondent leurs observations médicales sur le paradigme indiciaire. L'invention du panorama par R. Barker et son succès auprès du public servent à D. Massonnaud pour introduire son idée de l'écriture balzacienne comme l'effet d'un miroir concentrique à l'égard du réel : cette image expliquerait ainsi pourquoi le concept de « coordination » (plutôt que « composition ») est si fréquent chez le romancier ; les fines analyses sur certains stylèmes balzaciens bien connus (« voici pourquoi », « il est nécessaire de... ») prouvent que, contrairement à ce que l'on pense, ceux-ci relèvent « sur le plan global ou macro-structurel, d'un principe d'homogénéité ou d'unité » (p. 237). Enfin, en insistant sur les stratégies qui montrent une posture consciente d'écrivain, la critique montre comment l'organisation taxonomique est capable de construire l'autorité aussi bien que l'auctorialité de Balzac. Face au chaos du monde, l'écrivain est le seul capable d'activer un « dispositif » panoptique, selon le sens que M. Foucault a donné à ce mot³.

Faire vrai par le roman : au-delà du vraisemblable

Néanmoins, l'originalité de Balzac ne résiderait pas seulement dans la tentation du « sièclorama » : le romancier est en effet capable d'inscrire dans son œuvre le flux, les transformations incessantes du monde perçu. Dans la troisième et la quatrième partie de son essai (« Un principe de porosité généralisé » et « Un agencement singulier »), D. Massonnaud s'attache donc au principe de perméabilité qui règle les rapports du réel à l'œuvre-monde. Les indications de régie dont *La Comédie humaine* est approvisionnée, certains détours que la prose rend possibles (les situations d'énonciation, l'exophore mémorielle⁴), tout en sollicitant le lecteur et sa mémoire, l'ancrent dans une prétendue fidélité au réel. Même la « Babylone des langages » de l'entreprise balzacienne témoigne de sa tentative de bâtir une immense symphonie issues des conversations réelles (cf. les *Contes drolatiques*).

3

4

C'est toutefois en inscrivant la durée dans sa propre écriture que Balzac pose les jalons d'une lecture intrinsèquement comparative. L'effet-monde serait donné non tant par le personnage réapparaissant, mais par le fait qu'un nom juste cité, une silhouette à peine aperçue deviennent « réserve narrative » pour des textes futurs : « l'œuvre s'inscrit dans une perspective d'évolution créatrice, proche des mécanismes de génération et de hasard qui font le vivant » (p. 314). Voilà pourquoi chez Balzac, paradoxalement, « faire vrai » n'est pas synonyme de « vraisemblable » : l'agencement de l'œuvre-monde est lié aux aléas d'un *corpus* bien vivant. Si l'œuvre longue est nécessaire à l'écrivain pour entrer dans une élite intellectuelle longtemps souhaitée, la poétique de la disparate ainsi que les cadres ouverts dont la *Comédie humaine* est formée montrent clairement que le modèle d'écriture balzacienne est proprement biologique et, comme l'instinct vital, renouvelable aussi bien qu'interminable.

« Ouvert et expansif » (p. 374), tel est le modèle qui informe l'organisme singulier de l'œuvre-monde balzacienne. Afin de rendre compte de son unité dynamique entre fiction et non-fiction, D. Massonnaud reprend encore une fois les thèses des historiens de la nature, comme le principe symétrique et le rôle du « monstre » chez le botaniste Pyrame de Candolle, ou encore le modèle transformiste de Geoffroy Saint-Hilaire, qui permet de penser l'ensemble sur le mode du réseau. Voilà pourquoi un personnage comme Vautrin est défini comme un « point de passage » (p. 408) de *La Comédie humaine*. Balzac aspirerait alors à une synthèse de l'hétérogène comme déjà chez Goethe. La critique explique enfin que l'un des mérites de Balzac est d'avoir compris que même son observateur subit et participe du désordre de ce monde : faire vrai relève pour celui-ci d'un cadre d'énonciation qui rend compte, incessamment, de l'improbable et de l'aléatoire du réel.

L'ouvrage de Dominique Massonnaud est très solide : son argumentation s'appuie sur des lectures étendues et très diversifiées (de l'histoire aux sciences), ce qui est déjà un grand mérite ; au fur et à mesure que l'on suit ses hypothèses, on a l'impression de pénétrer dans l'incroyable laboratoire de Balzac, dont le génie ne pouvait pas se limiter à représenter le monde, mais devait inévitablement en créer un autre.

L'un des points de force de l'essai est le souci constant de ramener l'œuvre aux rapports que Balzac entretient avec son lecteur ; l'invention d'une lisibilité toute neuve se condense dans de belles synthèses : l'observateur balzacien, toujours sur le fil du rasoir, est par exemple défini en tant que « passeur entre le réel observé et

sa représentation » (p. 475). De même, en traitant de la *Comédie humaine* comme « structure d'intelligibilité » du monde, D. Massonnaud écrit qu'elle « propose une expérience de lecture qui est un perpétuel va-et-vient entre le monde perçu et l'œuvre-monde » (p. 371). Certes, la longueur et la densité de l'ouvrage semblent un peu désuètes : mais pouvait-on synthétiser autrement l'inlassable création balzacienne ? L'excès du réel chez Balzac est ici bien tempéré par l'acuité de la démarche critique.

PLAN

- Des séries historiques au modèle panoramique
- La nouvelle épistémè du corps & du vivant : vers le « sièclorama »
- Faire vrai par le roman : au-delà du vraisemblable

AUTEUR

Davide Vago

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : davide.vago@unicatt.it