



HAL
open science

“ Du réalisme comme objection : Balzac, avril 1830 ”

Boris Lyon-Caen

► To cite this version:

Boris Lyon-Caen. “ Du réalisme comme objection : Balzac, avril 1830 ”. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2013, n° 162, p. 103-112. hal-03883129

HAL Id: hal-03883129

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03883129>

Submitted on 19 Dec 2022

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

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

DU RÉALISME COMME OBJECTION : BALZAC, AVRIL 1830

[Boris Lyon-Caen](#)

Armand Colin | « [Romantisme](#) »

2013/4 n° 162 | pages 103 à 112

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200928858

DOI 10.3917/rom.162.0103

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-4-page-103.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

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

Du réalisme comme objection : Balzac, avril 1830

La production romanesque du jeune Balzac s'inscrit de plain-pied dans une époque... qui n'est pas encore *la sienne* : celle des sentiments épurés ou idéalisés, celle des châteaux forts et des maisons hantées, réservoir de motifs convenus, conventionnels et stéréotypés¹. De là peut-être l'anonymat et la pseudonymie où baignent les nombreuses « opérations de littérature marchande² » produites au cours des années 1820, avant la publication d'une œuvre précisément intitulée *Le Dernier Chouan*³. Et c'est à la périphérie du champ littéraire, ou de la librairie « romancière », que se multiplient à la fin de la Restauration les études de mœurs à vocation ethnographique ou sociologique : les « Codes » et les « Physiologies » alors en vogue se donnent – eux – pour tristement ou drôlement factuels ; « sketches » ou saynètes à l'appui⁴, ils prétendent mettre en scène le monde tel qu'il est. *La Physiologie du mariage* (1829) en constitue un savant et savoureux exemple.

Récit d'imagination et esprit d'analyse vont trouver dans un recueil de nouvelles d'avril 1830 – les *Scènes de la vie privée* – un point d'articulation nouveau. Cette articulation, ce nœud leur assigne une place cardinale dans l'histoire de la littérature, aux côtés du *Rouge et le noir* : s'y invente, en effet, le réalisme⁵. Notre hypothèse, sans être révolutionnaire, veut rendre au réalisme ainsi caractérisé sa nécessité et sa fraîcheur premières : elle conduira à chercher quelle légitimité, quelle justification, quelle place logique les six *opus* réunis par l'éditeur Mame – *La Vendetta, Les Dangers*

1. Voir les cinq premiers chapitres de Maurice Bardèche, *Balzac, romancier : la formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot » (1820-1835)*, Genève, Slatkine reprints, 1967 ; et Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Nuit blanche Éditeur, 1994, notamment p. 219-224.

2. Honoré de Balzac, Préface du *Vicaire des Ardennes* (1822) et d'*Annette et le criminel* (1824), *Premiers romans*, édition établie par André Lorant, Paris, Laffont, 1999, t. II, respectivement p. 151 et p. 443.

3. Sur la genèse et la réception de ces « enfants naturels, nés avant [le] mariage [de Balzac] avec la renommée » (*Le Courrier français* 20 octobre 1836), nous renvoyons à la passionnante enquête de Roland Chollet et Stéphane Vachon, *À l'écoute du jeune Balzac. L'écho des premières œuvres publiées (1822-1829)*, Montréal/Saint-Denis, Lévesque éditeur/Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

4. Voir de Valérie Stiénon, « Effets de parole vive. Poétique de la saynète dans la presse satirique illustrée des années 1830-1840 », p. 259-272 ; et *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Garnier, 2012.

5. Le réalisme, où *Le Mercure du XIX^e siècle* de 1826 voyait poindre une littérature *moderne* : « Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'œuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait très bien s'appeler le "réalisme" : ce serait suivant quelques apparences, la littérature dominante du XIX^e siècle, la littérature du vrai » (t. XIII, p. 6).

de l'inconduite, *Le Bal de Sceaux*, *Gloire et malheur*, *La Femme vertueuse*, *La Paix du ménage* – donnent à la représentation véritable des choses. Nous verrons ainsi que cette justification, enracinée dans la rhétorique de l'*exemplum*, passe par une dramatisation de l'ordinaire, balbutiante et bigarrée, ayant aussi peu à voir avec l'« imitation » au sens classique et idéaliste du terme⁶ qu'avec les manifestations et les consécutions ultérieures de la mouvance réaliste-naturaliste. Une dramatisation bien compréhensible, en un sens, *quand le réel ne va plus (ou pas encore) de soi*.

Une précision de nature éditoriale s'impose cependant. Nos six nouvelles, toutes fondatrices qu'elles soient, restent des textes de passage. Non seulement quatre d'entre elles ont été pour partie « prépubliées », de façon autonome, dans la presse littéraire ou satirique (« L'Atelier » de *La Vendetta*, dans *La Silhouette* ; « L'Usurier » des *Dangers de l'inconduite*, dans *La Mode* ; un fragment du *Bal de Sceaux* dans *Le Cabinet de lecture* ; « La grisette » de *La Femme vertueuse*, dans *Le Voleur*) – quand paraissent en revue des contes philosophiques de Balzac ; la mode est alors aux formes brèves. Mais de surcroît, ces « oiseaux migrateurs » intégreront plus tard les vastes galeries des *Études de mœurs au XIX^e siècle* puis *La Comédie humaine* elle-même, à partir de 1842, moyennant un travail parfois substantiel de refonte (« abrasement⁷ » ou développement) ; *Les Dangers de l'inconduite* deviendront *Gobseck* ; *Gloire et malheur*, *La Maison du chat-qui-pelote* ; *La Femme vertueuse*, *Une double famille*. Notre édition de référence est celle procurée par Isabelle Tournier : les *Nouvelles et contes* (t. I) publiés dans la collection « Quarto », qui présente le texte balzacien tel que ses lecteurs de 1830 l'ont découvert.

UNE ENTREPRISE DE DÉMYSTIFICATION

Les *Scènes de la vie privée* exigent d'abord être apparentées à des récits exemplaires. Loin d'être un acquis de la représentation littéraire, le réalisme de 1830 doit alors son existence et sa « modernité⁸ » aux chemins de *traverse* pris par le didactisme balzacien. Telle est l'articulation logique (une fin, des moyens) où s'enracine notre hypothèse⁹.

Démonstratives et édifiantes, nos nouvelles le sont à plus d'un titre. Chacune d'entre elles – à la façon d'un laboratoire expérimental – confronte un sentiment, le sentiment amoureux, à une institution, l'institution sociale du mariage. Chacune met donc en contact deux intérieurs privés : l'espace-temps psychologique de la cristallisation amoureuse et l'espace-temps de la vie en couple. Il s'en dégage une thèse, prescriptive : gare aux illusions d'optique entraînant les mariages mal assortis !

6. Sur les métamorphoses de cette éminente notion, il faut – encore et toujours – renvoyer au grand ouvrage d'Annie Becq, republié en 1994 chez Albin Michel : *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)*.

7. Bernard Vouilloux, « Les fantaisies journalistiques de Balzac », *L'Année balzacienne*, 2012, p. 23.

8. Dans son acception « moderne », historique et esthétique, le terme est inventé par Balzac, qui l'emploie à sept reprises entre novembre 1822 et mai 1823. Voir Roland Chollet et Stéphane Vachon, *À l'écoute du jeune Balzac...*, ouvr. cité, p. 579-588.

9. Cette hypothèse prolonge les pages 209-218 de la synthèse de Philippe Dufour, *Le Réalisme*, Paris, PUF, 1998.

Thèse normative et critique tout à la fois, jetant un regard cru sur la conjugalité et les vicissitudes afférentes, et se passant allégrement de tout procès en immoralité.

Plusieurs procédés viennent soutenir l'exemplarité dont se targue Balzac dans la préface du recueil. D'une part, des modèles de composition schématique : schéma circulaire avec *Les Dangers de l'inconduite* (qui enchâsse l'intrigue dans un récit-cadre) et *La Paix du ménage* (la secrète comtesse de Soulanges récupère une bague passée de main en main lors d'un ballet social antérieur) ; composition en diptyque avec *Gloire et malheur* (l'avant et l'après-mariage) et *La Femme vertueuse* (un mariage prometteur, suivi d'une analepse relatant un mariage antérieur) ; combinaison de ces deux modèles avec *La Vendetta* (l'amour et la mort comme moments d'un cycle funeste) et *Le Bal de Sceaux* (qui distribue la préparation et le dénouement de l'intrigue de part et d'autre d'un bal circulaire). D'autre part, le narrateur, pour « marquer chacune des dégradations » (p. 352) à l'œuvre, multiplie les effets de régie et les indices dysphoriques venant plomber les périodes de bonheur connues par les personnages et programmer l'interprétation dans un sens tragique : « Cependant les deux amants devaient être aussi inexorables l'un que l'autre pour eux-mêmes » (p. 314) ; « elle fit là un premier apprentissage des chagrins que le monde sème autour de ceux qui ne suivent pas ses usages » (p. 207). Enfin, la chute de nos nouvelles – solitude, ruine, mort... – a souvent quelque chose d'une sanction logique. La disposition des intrigues dans le recueil redouble d'ailleurs, reproduit et souligne leur caractère didactique : le premier titre *La Vendetta* fait allusion à une exigence, primitive, située en amont de la nouvelle ; le troisième titre, intermédiaire, *Le Bal de Sceaux*, se réfère à l'épisode occupant le centre du récit ; le dernier, *La Paix du ménage*, renvoie à la dernière page du texte, montrant un mari reconquis.

Les pilotis de la nouvelle semblent ainsi constitués *ad hoc* : tout concourt à justifier son issue. Aucune gratuité, ici, aucune désinvolture dans le tracé du récit ; aucun aléa dans un schéma narratif si bien huilé : « raconter signifie expliquer¹⁰ », selon l'expression de Ricoeur. Nous avons suggéré ailleurs¹¹ que ce fonctionnalisme impliquait une première forme de réalisme, de nature *psychologique* : Balzac impute aux inclinations et aux (in) compétences des personnages l'orientation du texte. Du texte *bref*, précisons-le : là où nos « œuvres monocentriques », selon l'expression d'Antonia Fonyi¹², épousent les circonvolutions d'un sujet, avec *un* point de bascule déniaisant le personnage, les romans ultérieurs présenteront les causes et les effets de rivalités, de rapports de force autrement complexes, multipolaires et apparemment plus hasardeux. Précisons ici la teneur du diagnostic, sévère : dans les nouvelles à l'étude, les malheurs endurés dans la vie tiendraient très largement aux croyances

10. Paul Ricoeur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 266 ou 316.

11. Voir Boris Lyon-Caen, « Raconter, expliquer, comprendre : Balzac et le problème de la causalité », *Poétique*, n° 172, novembre 2012, p. 423-439.

12. Antonia Fonyi, « Nouvelle, subjectivité, structure. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *Revue de littérature comparée*, 1976, n° 4, p. 370.

et aux *a priori* véhiculés en famille, d'une part, et d'autre part à l'aveuglement et la naïveté des hommes¹³.

Mais un deuxième ordre de raisons vient expliquer les contresens « embarquant » (p. 252) vers l'abîme les jeunes héroïnes des *Scènes de la vie privée* : l'opacité ou l'équivocité des apparences. Cet épaissement du monde sensible motive leurs errements ; surtout, c'est lui qui rend nécessaire, sous la plume de Balzac, le déploiement d'un réalisme – *social* – conçu comme une herméneutique. La vérité des choses, ne pouvant désormais se manifester que de façon progressive, devient l'objet d'une traque avec laquelle se confond la fiction. Celle-ci se construit donc contre le simplisme de l'*exemplum* topique et contre la possibilité d'une *mimésis* photographique. Quelque part du côté de Diderot peut-être, et de ses *Salons de peinture...* Fille de la confusion, l'esthétique réaliste semble bien moins l'affichage d'un savoir qu'une entreprise de connaissance ; une opération, en un mot, de démystification.

À cet effet, Balzac associe aux fausses évidences de nombreuses zones d'ombre. Des séduisants inconnus se manifestant au cours de la nouvelle (le proscrit di Piombo, le bourgeois Maximilien de Longueville, l'artiste de Sommervieux, le juge Granville, la comtesse de Soulanges), l'écrivain brouille l'identité, l'appartenance sociale, le passé et/ou les motivations. Autant d'éléments opacifiés par les circonstances (souvent à l'*incipit*) et les prismes afférents (les croisées d'une fenêtre, le désordre d'un intérieur domestique, la cohue d'un bal), sondés ensuite dans le secret d'une chambre, dans le cadre d'un tête-à-tête ou à la faveur d'une réunion de famille (en présence même de l'inconnu dans *Gloire et malheur*, *Le Bal de Sceaux* et *La Vendetta*), révélés enfin à la faveur d'événements « renversants », véritables coups de foudre cognitifs électrisant les consciences (nous y reviendrons). Loin désormais des « Vies » d'Ancien Régime ponctuées d'anecdotes piquantes, les « scènes » de 1830 dramatisent à présent l'ordinaire de nos représentations.

Une troisième acception du réalisme en découle. À l'aveuglement plus ou moins vertueux des héroïnes de 1830 s'oppose la nécessité, éprouvée par les personnages désillusionnés, d'*être réaliste*. De l'être au sens *comportemental*, cette fois, et de devenir cynique. Balzac délègue ainsi à certaines créatures le soin de magnifier, par le verbe, un discours a-moral sur la vie réussie. Si l'on en croit l'anti-catéchisme d'une duchesse instruisant Augustine des raisons de sa souffrance, par exemple, il faut « ne pas se mettre à la discrétion d'un homme trop supérieur » et toujours « posséder la science des bagatelles » : « le bonheur conjugal a été de tout temps une spéculation » (p. 362-363). Telle autre douairière, quelque part entre Gobseck et Vautrin, initie semblablement sa protégée à l'axiomatique des sentiments : « il ne vous aime pas, ma chère, il vous calcule comme s'il s'agissait d'une multiplication ». Selon elle, autre maxime démystifiante, « il faut savoir choisir entre les plaisirs et le bonheur » : « j'ai appris un peu trop tard que, suivant l'expression de je ne sais quel diplomate, un

13. Deux traits de caractère manquent à l'appel, au chapitre des facteurs explicatifs distinguant le héros de 1830 : la lucidité (côté rationalité) et l'idée fixe (côté irrationalité).

saumon vaut mieux que mille grenouilles » (p. 454-455). Le réalisme ici érigé en savoir fait désormais office de pouvoir, sur soi et sur les autres.

LA PLACE DE L'OBJET

Ainsi s'expliquent la place et la fonction nouvelles assignées aux objets du monde. Ceux-ci, s'interposant *massivement* entre l'œil et l'esprit, demandent à être interprétés. Cette « pénétration » de la scène fictionnelle par l'objet et de l'objet par le personnage, lui enlève le caractère divertissant qu'elle pouvait avoir pour le Balzac des années 1820, et le caractère d'évidence qu'elle recouvrait, sous la forme d'anecdotes, dans la *Physiologie du mariage*. Rien d'*anecdotique* dans nos *Scènes de la vie privée*, délestées qui plus est – brièveté oblige – de tout événement gratuit : ces *Scènes* touchent désormais à la littérature d'idées à la seule condition, foncièrement risquée, d'interroger les apparences.

Les apparences doivent perdre en pittoresque ce qu'elles gagnent en signification. Le gain cognitif joue très logiquement dans deux directions. D'un côté, l'objet lorgne vers le premier XIX^e siècle et ses stratifications ; il est alors d'ordre « distinctif » et constitue le marqueur de socialité du texte romanesque¹⁴. De l'autre, un habit – par exemple – peut annoncer ou révéler une vérité romanesque, celle qui caractérise en propre la provenance, le tempérament ou le devenir d'un personnage de fiction : « Ses vêtements délabrés annonçaient qu'il venait d'un pays étranger » (p. 162). Ces deux fonctions cohabitent d'ailleurs dans *Le Bal de Sceaux*, qui relate la recherche par la comtesse de Fontaine d'un homme comme il faut, d'un aristocrate pur-sang. Enquête indissociablement sociale et sentimentale, idéologique en un mot : faute d'accès immédiat à l'intériorité des êtres, c'est d'abord « l'aigle impériale d'un uniforme proscrit » (p. 174) qui attire l'héroïne corse de *La Vendetta* et qui « lui fait battre le cœur » (p. 180). L'habit doit « faire le moine » pour cristalliser les affects ; de là l'importance étonnante conférée à la description dans l'*exemplum* balzacien.

Pour peu que les personnages se fourvoient, ce qui ne manque pas de survenir, le réalisme pourra alors avoir quelque chose d'une *objection* généralisée. Le diable, en la matière, réside dans le détail équivoque. Ici, dans un adjectif : la simplicité de Maximilien, dans l'énoncé « une mise aussi élégante que simple » (p. 298), est imputée par Émilie à une marque suprême de distinction (façon Charles Swann), quand elle suggère au lecteur la possibilité d'une origine bourgeoise (ultérieurement avérée). Là, dans un pluriel : l'attirance de la comtesse de Soulanges pour *tel* diamant (qui lui appartient) est mise sur le compte d'un goût pour « les diamants » (p. 446), par un fat bientôt décillé. Nombreuses sont également les méprises, en 1830, portant sur des objets sémiotiques. Des méprises, des contresens apparentant l'auteur réaliste à un redresseur de torts *littéraires*. Par exemple, notre jeune Émilie se fonde à tort sur la seule partie droite de la carte de visite et du nom de son douteux soupissant (p. 296).

14. Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Europe*, n° 485-487, septembre-novembre 1969, p. 172-173.

À la fin des *Dangers de l'inconduite*, comme en contrepoint, la pliure trompeuse d'un testament induit en erreur la comtesse de Restaud, qui ruine ses enfants en le jetant au feu (p. 262). Ailleurs encore, la façon dont Augustine tient son livre de messe (à l'envers) trahit des pensées coupables (p. 342). Souvenir du chant V de *L'Enfer* de Dante, où Paolo et Francesca détournent *Lancelot* de sa fonction première, à des fins amoureuses ? Réflexion spéculaire sur les usages de l'œuvre littéraire¹⁵ ? En tout état de cause, Balzac fait *jouer* les signes (au sens où une porte peut *jouer*). Il leste l'objet d'un poids singulier, le fait « s'entêter à exister¹⁶ » et lui accorde la possibilité de produire des écarts.

Le réalisme n'apparaît donc pas comme le produit d'une décision d'auteur, tourné vers un référent bien sage, pas plus qu'il n'obéit à un cahier des charges méthodiquement mis en œuvre. Il se manifeste d'abord, dans les *Scènes de la vie privée*, à la faveur d'un difficile et d'un inquiétant apprentissage des signes. C'est pourquoi les objets qu'il met sur le devant de la scène, bien souvent, laissent le personnage *tout chose*. Telle est leur puissance d'« étrangeté¹⁷ ». Il faut à cet égard rendre toute sa brutalité et toute son importance au surgissement, dans le magasin de la rue du Sentier sur lequel s'achèvent *Le Bal de Sceaux* et l'enquête d'Émilie, du commerce bourgeois où s'épanouit Maximilien Longueville (p. 309-310). Le réel, c'est-à-dire la bourgeoisie¹⁸, est ici vécu et décrit comme l'occasion d'un choc, comme l'expression d'une événementialité possible, possible et accablante¹⁹. Pareille perforation de l'entendement (et des croyances) pourrait d'ailleurs être étudiée de près à l'échelle d'un autre passage déconcertant, celui qui voit le personnage Grandville et l'auteur Balzac découvrir stupéfaits l'appartement d'Angélique Bontems (dans *La Femme vertueuse*). Une autre scène traumatique, faisant du réel et donc du réalisme, non pas un fond d'écran, mais au contraire une véritable *force d'objection*.

L'écrivain travaille pourtant à convertir ce lest en outil²⁰. On pourrait précisément définir le récit par cette opération possible de conversion, par cette alchimie transformant l'extériorité qu'est le réel en élément – idéalement – fonctionnel, révélant dans une matière brute un corps digeste. Sans doute conviendrait-il alors

15. *La Comédie humaine*, telle qu'elle se trouvera agencée en 1842, s'ouvrira d'ailleurs sur le déchiffrement incertain d'une enseigne commerciale, celle de « la maison du chat-qui-pelote » (p. 320).

16. Roland Barthes, « Sémantique de l'objet » [1964], *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 250. Sur ce point, voir Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

17. Sur cette notion, voir Victor Chklovski, « L'art comme procédé » [1917], *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001, p. 83 ; et Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 142, note 2.

18. Plus exactement (comme le montre l'œuvre critique de Claude Duchet) : au XIX^e siècle, une équation met en facteur commun réel, bourgeoisie et... roman. Voir notre article « Le roman petit bourgeois », à paraître dans *Balzac pré-sociologue*, Andrea Del Lungo (dir.), Paris, Garnier, 2013.

19. Balzac en joue, lorsqu'il prête à son héroïne désabusée le dessein de transformer chaque chose en objet, et de *domestiquer* le monde : « [Elle prétendit] que si elle avait, comme son père, quelque influence à la Chambre, elle provoquerait une loi pour obtenir que les commerçants, surtout les marchands de calicot, fussent marqués au front comme les moutons du Berry, jusqu'à la troisième génération » (p. 311).

20. Voir cette suggestion de Claude Duchet : « la charge référentielle de l'objet-mot compromet à chaque instant son existence romanesque [...]. [Ils] pèsent sur le texte, à peine énoncés, de tout leur poids culturel et de toute leur ustensilité [...]. Ainsi l'objet vient sans cesse, à contre-fil du langage de roman, parler dans le texte un discours autre, que le romancier doit réduire ou orienter » (art. cité, p. 179).

de distinguer deux fonctions narratives dévolues à l'objet. Fût-il d'abord présenté comme un écran de fumée à dissiper, l'objet a premièrement un rôle d'adjuvant. Bijou (p. 218) ou aiguille (p. 371), il permet de survenir aux besoins de l'existence (à un pouvoir-vivre) ; rideau (p. 167) ou lorgnon (p. 436), il éclaire les êtres d'un jour nouveau (pour faire-savoir²¹) ; ottomane (p. 461) ou fauteuil (p. 281), il aide les personnages à parvenir à leurs fins (preuve d'un savoir-faire). Tout au long de nos *Scènes de la vie privée*, on notera à ce propos l'importance toute particulière conférée aux œuvres d'art, dans une perspective aussi peu « classique » que « romantique ». Dans *Gloire et malheur* par exemple, le portrait d'Augustine fait successivement office d'instrument de séduction (p. 333), de signe de distinction (p. 355), et de prise de guerre (p. 364) déchirée par l'héroïne elle-même (p. 367) – quelque part entre *Le Chef-d'œuvre inconnu* et le *Pierre Grassou* à venir. Même dégradation dans *La Vendetta*, qui voit se succéder – sous la main de Ginevra – le portrait énamouré d'un jeune officier bonapartiste (p. 178) et les misérables copies de tableaux anciens (p. 216). Autant de façons d'introduire et d'instrumentaliser l'objet dans le récit, de croiser les fonctions jouées par lui lorsqu'il se trouve, plus ou moins vertueusement, « expérience²² ».

Il lui arrive alors d'outrepasser ce rôle d'adjuvant pour devenir le destinataire du récit : preuve de son étoffe nouvelle, et porte ouverte au réalisme le plus « fétichiste ». Les *Scènes de la vie privée* de 1830 présentent un cas d'école suffisamment éloquent. Il s'agit de la dernière nouvelle du recueil, *La Paix du ménage*. Celle-ci, à l'instar de la nouvelle inaugurale qu'est *La Vendetta*, suppose un « ballet » antérieur au récit mais tourne tout entière autour d'un objet de convoitise, une bague de diamants : une bague dont les facettes cristallisent la passion d'une époque « pour tout ce qui brille » (p. 434) et réfractent le jeu des regards structurant l'intrigue²³. C'est le retour au *juste ordre des choses* – la récupération du bijou par sa propriétaire légitime, la comtesse de Soulanges – qui marque le dénouement de la nouvelle, et du recueil. Deux éléments peuvent pourtant être notés, qui *irisent* l'ensemble d'un singulier halo. D'une part, son centre focal est moins la bague que sa mystérieuse propriétaire, ou plutôt l'objet sous lequel elle se trouve assise, un second objet « doré » (p. 438) et « brillant » (p. 458), métaphore et métonymie du premier, à savoir un candélabre. Symbole, selon Michaël Riffaterre, du feu auquel va se brûler un jeune intrigant²⁴.

21. Sur cette fonctionnalité, voir Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle, de Prévost à Sade*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 225-255.

22. Nous empruntons l'expression à une traduction récente de John Dewey : « Le postulat de l'empirisme immédiat » [1905], *Critique*, n° 787, décembre 2012, p. 1014. Sur ce rapport intrinsèque aux « mondes sociaux », voir Laurent Thevenot, « Essai sur les objets usuels », *Les Objets dans l'action*, éd. de l'EHESS, 1993, p. 103.

23. Exemple p. 454 : « Les passions qui agitaient le double couple dont cette histoire retrace l'aventure, se diversifiaient à chaque pas dans ces salons *animés* en se représentant avec d'autres *nuances* sur chaque figure d'homme et de femme. Les vieux diplomates blasés, qui s'amusaient à observer le *jeu* des physionomies et à deviner les intrigues, n'avaient jamais rencontré une aussi *riche* moisson de plaisirs. Néanmoins, le *spectacle* de tant de passions *vives*, toutes ces querelles d'amour, ces vengeances douces, ces faveurs cruelles, ces regards *enflammés*, toute cette vie *brûlante* répandue autour d'eux ne leur faisait sentir que plus *vivement* leur impuissance » (nous soulignons).

24. Michaël Riffaterre, « Production du récit (1) : *La Paix du ménage* de Balzac », *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 153-162.

D'autre part, la toute fin du récit confère à l'objet un pouvoir d'étoilement porté à l'échelle du recueil ; il s'y efface en effet devant un (troisième) matériau consonnant brusquement avec le dénouement de la nouvelle inaugurale, qui voyait les cheveux de la défunte Ginevra déposés aux pieds de son père : ici, la comtesse « replaç[e], sous le diamant reconquis, de nouveaux cheveux, qui ne devaient plus voyager comme ceux qu'elle avait jetés la veille » (p. 465). Sous le matériau que le réel objecte aux maris volages sommeille un autre matériau, que le réel a – deux-cents pages plus haut – objecté aux pères autoritaires...

LA NAISSANCE DE BALZAC

Le statut nouvellement accordé à la représentation du réel pose – au moins – trois problèmes à l'historien de la littérature. Le premier dépasse le cas des seules *Scènes de la vie privée* : celles-ci, à en croire les catalogues et les succès de librairie de 1829-1830, incarnent-elles un goût du jour (qui n'est pas exactement celui que l'on peut vouer à l'actualité²⁵) – et/ou bien rament-elles à contre-courant des controverses animant la fin de la Restauration (l'antinomie classicisme-romantisme par exemple) ? Deuxièmement, si l'on suppose ou si l'on recherche une cohérence à l'œuvre chez Balzac sans se contenter de l'idée de « veine » littéraire, comment rapporter notre recueil au roman historique qui le précède de quelques mois, *Le Dernier Chouan*²⁶, aussi bien qu'aux contes et nouvelles philosophiques qui lui succèdent immédiatement ? Concernant ces deux ténébreuses affaires, l'enquête reste – étrangement – à approfondir, pour peu qu'elle se refuse au simple branchement en série d'effets de *mode* et qu'elle récuse le principe d'évolution linéaire. Enfin, comment comprendre que, pour la postérité, Honoré soit *devenu Balzac*²⁷, romancier en majesté, à la faveur d'une inféodation au principe de réalité ?

Cette troisième question, la seule qui nous importera ici, trouve une partie de sa réponse dans le texte lui-même. Plus précisément, dans l'utilisation paradoxale faite par Balzac de l'« objection réaliste ». C'est d'elle que Balzac retire, tel un judoka, sa souveraineté. Non point tant sa souveraineté de prosateur que celle, conjointe, de peintre et d'analyste. Observons rapidement ces deux images, qui sont autant des postures actives que des pouvoirs rêvés.

Le romancier s'invente d'une part comme peintre : l'étrangeté des apparences focalisées par ses créatures en fait un producteur légitime d'arrêts sur images. À cet égard, « L'Atelier » du peintre Servin, décrit dans *La Silhouette* du 1^{er} avril 1830 en guise d'apéritif, constitue la véritable matrice esthétique du recueil. Les portraits balzaciens semblent à proprement parler *sortis* de cet atelier (lui-même issu d'Horace

25. Sur ce point, voir Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 357-366.

26. Roman signé de son vrai nom par Balzac (l'année même où meurt son père) et sous-titré, à partir de 1834, *La Bretagne en 1799* (année de sa naissance)...

27. Nous empruntons cette heureuse formule à José-Luis Díaz (*Devenir Balzac. L'Invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2007).

Vernet), passé le dessin du reclus corse qu'y dessine l'héroïne²⁸ ; l'évocation en clair-obscur de la famille di Piombo par exemple (p. 221), celle de la famille Crochard (p. 371) et de la jeune Caroline (p. 376) tout particulièrement. Il faudrait étudier de près, à titre d'exemple, la réécriture « picturale » du bal de *La Princesse de Clèves*, esquissée dans *Le Bal de Sceaux* à la faveur du modèle muséal, et situant l'obscur objet du désir (« l'inconnu » du récit) « dans un coin du tableau » représenté (p. 289)²⁹. Notons également, au chapitre des motifs *faisant tableau*, l'emploi fort utile d'un motif récurrent : le personnage plongé dans l'auscultation d'un objet « réflexif » comme le diamant. Arrêt sur image – d'inspiration hoffmanienne – faisant d'une pierre deux coups, si l'on peut dire, voire trois : éclairant le personnage à portraiturer, par exemple la comtesse de Restaud dans *Les Dangers de l'inconduite* (p. 245), au moyen de l'objet qu'il découvre ; et produisant, scène de genre reparaisante (p. 459), des effets de miroitement à l'échelle du recueil et de ses six facettes.

L'écrivain s'invente d'autre part comme analyste. En quête d'intelligibilité, il extrait un sens de « l'infiniment petit ». Cette hauteur de vue, facilitée par l'aveuglement des personnages, n'a *plus* le caractère moral qu'elle pouvait endosser dans certains romans sentimentaux et ne se réduit *pas encore* à un idéal – ou à une « idiotie » – purement mimétique. La matière où elle s'origine relève pour lui d'une forme de connaissance, mais d'une connaissance paradoxale, qui, selon l'expression de Michel de Certeau, « ne se connaît pas ». « Elle est en retrait », poursuit l'auteur de *L'Invention du quotidien*, « originaire, telle une "source" de ce qui se différencie et s'élucide ensuite. Ce savoir n'est pas *su*. Il a un statut analogue à celui qu'on accorde aux fables ou aux mythes d'être les dires de connaissance qui ne se connaissent pas elles-mêmes³⁰ ». Ce qui est vrai du romancier réaliste les sera aussi du critique littéraire, du reste, quoiqu'à un tout autre niveau : lui aussi trouvera dans la micro-lecture (dans l'étude d'une casquette, d'un baromètre ou d'une paire de bottes) une façon idéale de justifier sa pratique et d'étaler son savoir-faire.

Rien d'étonnant dès lors à ce que Balzac consacre son expertise, en 1830, au grain de la vie *privée*. Quoi de plus anodin, en apparence, mais aussi quoi de plus distinctif qu'un intérieur domestique³¹ ? Là où l'habit *cache* souvent le moine, aux yeux des personnages qui se fourvoient, l'habitat dévoile la vérité des êtres tout en révélant les pouvoirs du romancier – cette « science des riens » évoquée dans la *Théorie de la démarche*. Aux débuts de phrases, la tâche de lister les éléments du *decorum* ; aux fins de phrases, le soin de résumer la teneur du diagnostic psycho-sociologique³².

28. L'histoire de cette médiatisation – le sentiment amoureux médiatisé par la création picturale –, qui peut devenir de l'ordre du transfert libidinal, reste à faire.

29. La scénarisation du coup de foudre ou de la révélation comme *punctum* d'ordre iconique, a elle aussi une histoire (des ancêtres, une postérité) qui mériterait d'être retracée.

30. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 110-111. Selon Michel de Certeau, le texte se fonde sur cette dialectique : il consiste à se donner « le champ d'un faire propre », pour appréhender un monde « non plus reçu mais fabriqué » et exercer un « pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé » (p. 199-200).

31. S'agit-il d'ailleurs d'un intérieur en désordre (p. 230-231, 258 ou 359-360), défi lancé aux grilles analytiques les plus grossières...

32. Exemple : « Là étaient les chevalets, la boîte à couleurs, les plâtres, les modèles, les mannequins, les tableaux, les cadres, les portefeuilles, humble mobilier de l'artiste » (p. 212). Autre mannequin

L'évidence et la souveraineté de ce diagnostic, l'omniscience balzacienne en un mot est à cet effet adossée à une thèse bien utile : l'adéquation du personnage à son cadre de vie. Aucun spiritualisme dans ce parallélisme, dans cette « analogie³³ », dans cette « harmonie » (p. 327, 385) heureuse ou étouffante : elle fait du réel un bal de *sceaux* ; le « caractère » est « inscrit dans l'ordre des choses », selon *La Femme vertueuse* (p. 408), « empreint » en elles (p. 414) de façon indélébile. Aux motifs qui *font tableau* s'ajoutent ainsi les détails qui *font système*.

La naissance de Balzac est ici celle d'un homme d'intérieur. Car de l'habitat, l'analyse est étendue aux particularités de l'habitant : à la formation de ses croyances, à la constitution de ses goûts, à ses inclinations psychologiques... Toutes choses auxquelles Balzac assigne souvent une fonction causale, dans ses récits³⁴. C'est tout particulièrement la cristallisation amoureuse, dans nos nouvelles, qui fait l'objet d'une déconstruction serrée, « comme un naturaliste examine un insecte au microscope » (p. 303). *Gloire et malheur*, *La Femme vertueuse*, *Le Bal de Sceaux* mènent un travail de sape contre l'idéalisation des sentiments vertueux, en jetant sur eux une lumière des plus crues, un regard clinique et cynique qui doit autant au moralisme classique qu'au sensualisme et au scientisme des Idéologues (Destutt de Tracy, Cabanis, etc.). Rappelons-le pour finir : ce réalisme psychologique dont il a été fait état plus haut, bénéficie de l'aveuglement déploré dans chaque *exemplum*. Et transforme la cause de tous les maux – à savoir l'illusion – en objet de connaissance³⁵. D'abord appréhendé comme force d'objection, le réel féconde ainsi un travail d'objectivation subtil – sachant aussi bien jouer des ellipses de la nouvelle que des multiples savoirs du nouvelliste. Mais sur ce double front, tout reste à démontrer...

(Université Paris-Sorbonne)

syntaxique : « Au-dessus de la tablette de la cheminée s'élevaient un fragment de miroir, un briquet, trois verres, des allumettes et un grand pot blanc tout ébréché. On croyait voir le temps de la misère » (p. 370).

33. Sur « l'objet-analogie », voir Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français*, ouvr. cité, p. 274.

34. Voir Boris Lyon-Caen, « Raconter, expliquer, comprendre : Balzac et le problème de la causalité », art. cité.

35. Sur cette notion, voir l'article « Objet » rédigé par Gilles-Gaston Granger pour l'*Encyclopaedia Universalis*.