

Aux sources du réalisme balzacien de l'imaginaire

Dans les années 1830-1833, Balzac se découvre à nous comme conteur philosophe et chroniqueur de la vie privée : il conçoit son approche du réel sur le mode à la fois analytique et poétique. Les résultats si précis – dira-t-on scientifiques ? – de l'observation et de l'analyse sont pris en charge par l'imagination qui les transforme en images où le fait et l'idée sont ensemble et l'un par l'autre exprimés. Une telle implication de l'idée dans l'image est possible dans la mesure où l'idée n'est jamais chez Balzac une abstraction pure mais plutôt une concrétion du réel. Cela conduit le romancier à une très riche réflexion sur les pouvoirs de l'image. Nous en évoquerons ici quelques-uns. Tous mettent en oeuvre le double statut de l'image comme représentation imaginaire du réel et comme figure d'analogie que le romancier investit d'une charge symbolique : en procèdent chez lui le type, le symbole, l'allégorie, le mythe.

*

La création balzacienne ne vise rien d'autre que d'imposer au lecteur la sensation du réel mais, dans le roman, qu'est-ce que le réel ? Balzac le dit, la vérité de l'art n'est pas la vérité de la nature¹. De l'un à l'autre il y a métamorphose. Pour évoquer celle-ci on pourrait songer aux jugements que proposait à ce sujet Nathalie Sarraute. Elle faisait appel à une formule du peintre Paul Klee : « L'oeuvre d'art ne restitue pas le visible. Elle rend visible ». Le romancier, comme le peintre, ne présente pas « la réalité évidente, banale, déjà dévoilée, connue, prospectée en tout sens, et que chacun peut percevoir sans effort »². Il ne s'agit pas de reproduire des clichés, mais de produire au regard de l'imagination ce que nul n'a vu et pourtant reconnaît. C'est donc par l'imagination que l'artiste communique avec son lecteur. L'image neuve qu'il offre des réalités du monde naît d'un acte souverain de l'imagination créatrice, « mouvement par lequel l'écrivain brise la gangue du visible, fait jaillir ces éléments intacts et neufs, les groupe, leur donne une cohésion, les construit en un modèle qui est l'oeuvre même »³. Quant à la forme où peut s'inscrire ce qui fut jusque là « invisible », elle ne

¹ « La conquête de la vérité absolue dans l'art » passe, en particulier, par la manifestation d'une beauté qui n'appartient qu'à l'art : en effet « la mission de l'artiste est aussi de créer de grands types et d'élever le beau jusqu'à l'idéal » (Introduction aux *Etudes de moeurs au XIXe siècle, La Comédie humaine*, Coll. de la Pléiade, t.I, p.1166 et 1164). Cette édition est celle à laquelle renvoient nos références (*Comédie humaine* et *Oeuvres diverses*).

² Nathalie Sarraute, *Oeuvres complètes*, « Roman et réalité », Pléiade, p. 1644.

³ *Id.*

peut être que neuve, toute marquée de l'effort par lequel cet invisible est venu au jour. La forme n'est plus distincte de l'acte même de la connaissance⁴:

« La conviction qui a animé le romancier a donné à sa forme sa vigueur, sa force de percussion. L'enthousiasme que lui fait éprouver ce contact direct avec quelque chose qu'il était seul à voir a soutenu l'immense effort qu'il lui a fallu accomplir pour créer cette forme nouvelle. »

Ces points de vue trouvent une juste application dans le roman balzacien même si, par l'ampleur de ses ambitions et la complexité de sa création, le « monde écrit » balzacien passe de loin le programme de la romancière. Pour preuve nous évoquerons une image de la création romanesque à laquelle Balzac marque un grand attachement dans les années où il invente sa poétique : c'est celle du « miroir concentrique ». Elle exprime le travail poétique de la « pensée » par lequel la multiplicité bigarrée du réel, d'abord perçue, mémorisée avec la plus fine précision, est embrassée dans un acte mystérieux qui la concentre, la condense en un équivalent global, unifié dans des images dont la valeur n'est plus analytique mais synthétique⁵. Par ce travail de concentration qui dégage du multiple un principe unifiant, on passe d'une vérité et d'une beauté qui sont de l'ordre du détail, de l'accident, à la vérité et à la beauté d'une unité organique à la fois sensible et intelligible. Comme d'elle-même l'image irradie l'idée, produit de l'observation et de l'analyse, née des images et exprimable par l'image⁶. On se rappelle, au début des *Chouans*, le long catalogue détaillant la colonne des recrues bretonnes sur la route de Fougères. Cette première description balzacienne trouve en fait son équivalent et sa signification dans la brève et soudaine image de Marche-à-terre identifié au granit sauvage, au génie millénaire de la Bretagne⁷:

« La grossièreté de cet homme taillé comme à coups de hache, sa noueuse écorce, la stupide ignorance gravée sur ses traits, en faisaient une sorte de

⁴ *Ibid.*, « Forme et contenu du roman », éd. cit., p.1671.

⁵ Sur réalisme et imaginaire, voir Madeleine Ambrière, *Au Soleil du Romantisme*, PUF, 1998, 3^e Partie : « Littérature, science et histoire : l'écriture du réel... ». Sur le travail poétique de la « pensée » : Avertissement du *Gars*, t.VIII, p.1672-1674 ; « Des artistes », *La Silhouette*, 25.02, 11.03, 22.04. 1830, *Oeuvres diverses*, t.II, p.713 ; *La Peau de chagrin*, t.X, p.51-53, texte repris dans l'Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, t.X, p.1193-1195 ; Balzac se moque de lui-même dans les « Litanies romantiques », *La Caricature*, 09.12.1830 : voir *Oeuvres diverses*, t.II, p.826 (le « miroir concentrique »).

⁶ C'est une des premières convictions de Balzac en matière de philosophie de la connaissance, même si elle est alors très maladroitement formulée : voir *Essai sur le génie poétique*, *Oeuvres diverses*, t.I, p. 599 sq.. Sur la philosophie balzacienne de la connaissance et des sciences, voir Max Andréoli, *Le Système balzacien*, Aux amateurs de livres, 1984, t.I et le décisif état des questions établi par Madeleine Ambrière, *op.cit.*, 3^e Partie, « Du côté de la science », « Du côté de l'histoire ».

⁷ *Les Chouans*, t.VIII, p.916. Sur ces premières pages du roman voir Maurice Ménard, introduction à son édition des *Chouans*, G.F., 1988, p.8-16.

demi-dieu barbare. Il gardait une attitude prophétique et apparaissait là comme le génie même de la Bretagne. »

Dans les pages inaugurales des *Chouans*, sont accolées les deux formes antithétiques de l'image balzacienne : dans le catalogue des conscrits, l'image analytique, revêtue de « l'immense vérité des détails », dans une brève comparaison, l'image synthétique et poétique où tous les détails sont subsumés, au « miroir concentrique » de l'imagination, pour faire comparaître l'idée dans l'image même.

Ce pouvoir de l'image de fixer ensemble le vif du réel le plus singulier, les analogies qui le relient à d'autres aspects insoupçonnés de la réalité en même temps qu'aux réalités spirituelles est une idée à laquelle Balzac attache un grand prix. Dans son bel article « Des artistes »⁸, il reconnaît au seul génie la faculté de saisir les « rapports » qui peuvent exister entre les objets « les plus éloignés ». C'est à la « pensée » de percevoir et exprimer ces rapports : Baudelaire dirait à l'imagination. On se rappelle son texte célèbre consacré à la « reine des facultés »⁹. Il pourrait être balzacien :

« Elle est l'analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. (...). Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. »

C'est dire que l'imagination, mère des images, est de la même étoffe que la pensée dans sa double capacité d'analyse et de synthèse. Balzac sait qu'analyse et synthèse sont les deux faces complémentaires de l'acte de connaissance et de création tout ensemble¹⁰. C'est pourquoi sa poétique repose sur ce dessein fondamental : « concrétiser les idées » ou encore « emprendre l'idée dans l'image ». Ce programme est formulé par lui de

⁸ « La conquête de la vérité absolue dans l'art » passe, en particulier, par la manifestation d'une beauté qui n'appartient qu'à l'art : en effet « la mission de l'artiste est aussi de créer de grands types et d'élever le beau jusqu'à l'idéal » (Introduction aux *Etudes de mœurs au XIXe siècle, La Comédie humaine*, Coll.de la Pléiade, t.I, p.1166 et 1164). Cette édition est celle à laquelle renvoient nos références (*Comédie humaine et Oeuvres diverses*).

⁹Baudelaire, *Salon de 1859*, « La reine des facultés », *Oeuvres complètes*, Pléiade, t.II, p.620 sq..

¹⁰ C'est le sens de l'image du « miroir concentrique ». Balzac définira dans *Séraphita* sa philosophie de la connaissance fondée sur la conjonction de l'analyse et de la synthèse, la Science résultant à la fois de la raison critique appuyée sur l'observation et de la « foi », de l'intuition, qui inspire les hypothèses, car il s'agit d'envisager ensemble le point de vue du relatif et celui de l'absolu (voir par exemple, p.822-824). Pour ce qui est de la création, analyse et synthèse doivent aussi œuvrer conjointement : voir Introduction aux *Etudes de mœurs*, t.I, p.1151sq. et aussi, p.1164 : « Si l'analyse est aux savants, l'intuition est aux poètes » (l'oeuvre requiert les spécialités du savant et du poète pour Balzac).

1830 à 1840, dans des textes critiques, des textes romanesques, des manifestes théoriques ¹¹.

*

Ce souci d'«empeindre l'idée dans l'image» conduit Balzac à une réflexion très riche, d'une part, sur l'importance respective à accorder aux idées et aux images dans les structures de sa création, d'autre part sur les ressources symboliques qui lui propose l'image.

Dans les années 1829-1831 où il inventa ensemble ses divers types d'écriture, Balzac manifeste des hésitations très significatives sur l'importance à accorder dans le texte à l'idée et à l'image. Cette hésitation se remarque dans la totalité de *La Comédie humaine* à travers deux types de titres. Certains parmi les plus beaux sont constitués par une image ; le récit développe ensuite les idées qu'elle suggère : ainsi pour *La Peau de chagrin* ou *Le Lys dans la vallée*. Ce dernier titre est assurément l'une des plus complexes trouvailles balzaciennes : en même temps qu'il rayonne des souvenirs de paradis terrestre, jardin protégé de la beauté et de la pureté, il diffuse et le souvenir et le pressentiment de sa perte, il annonce la fatale dégradation de tout lys. D'autres titres énoncent au contraire amèrement l'idée dominante qui sera mise en image par le récit : *La Recherche de l'absolu*, *Illusions perdues*...

Dans les années 1830-1833 qui nous intéressent plus particulièrement, l'incertitude balzacienne concernant la primauté dans le texte de l'idée ou de l'image se manifeste dans une série de réflexions portant sur l'organisation, la structure de celui-ci. Dans la conclusion des « Complaintes satiriques sur les moeurs du temps présent », Balzac fait le projet d'une oeuvre destinée à chercher les « causes » de la maladie morale du temps présent. Cela se présentera comme une oeuvre d'observation et d'analyse des moeurs, une « histoire naturelle neuve » : elle se fondera sur une nomenclature et des statistiques ; en seront déduites des idées ; celles-ci enfin seront mises en scène, c'est à dire en images animées ¹² :

« Cette histoire naturelle toute neuve, cette nomenclature de statistique servira de point de départ aux observations que nous annonçons ; et, après avoir, en quelque sorte, classé les figures, le lecteur les reconnaîtra plus

¹¹ «concréter des idées» : ce néologisme balzacien se trouve dans (« De l'état actuel de la littérature). Biographie Michaud. Partie mythologique, t. LIII et LIV, par M.Parisot », *La Quotidienne*, 22.08.1833 : *Oeuvres diverses*, t.II, p.1231 ; pour l'impression, ou l'empreinte de l'idée dans l'image », voir *Illusions perdues*, les conseils de Lousteau et Blondet à Lucien de Rubempré, t.V, p. 443sq. et 459 sq.; *Revue de Paris*, « Etudes sur M.Beyle », 25.09.1840, p.273sq.. (l'idée des « deux littératures » est déjà dans l'article sur la *Biographie Michaud*, *Partie mythologique*, éd. cit., p.1230 sq.).

¹² « Complaintes satiriques sur les moeurs du temps présent », *La Mode*, 25.09.1830, *Oeuvres diverses*, t.II, p.748.

facilement, quand, dans nos recherches morales, nous les mettrons en scène. »

On peut reconnaître ici l'architecture de la toute récente *Physiologie du mariage* et aussi l'organisation du *Traité de la vie élégante* dont le premier état paraît dans *La Mode* à l'automne 1830¹³. Ce traité comprend, en première partie, des « Généralités » ; en découlent des « Principes généraux » ; viennent ensuite des applications à la toilette et aux équipages (« Des choses qui procèdent immédiatement de la personne »), c'est à dire des images. On s'avise évidemment que le romancier, à l'apogée de sa création, choisira le schéma inverse pour organiser sa somme romanesque : les *Etudes de moeurs* disent d'abord, en images-récits, les « effets » produits dans la réalité sociale ; pour les lecteurs curieux des phénomènes de la pensée, les *Etudes philosophiques* dégagent les lois et les causes, les idées dynamiques qui rendent compte de l'organisme social ; les *Etudes analytiques*, au sommet de la pyramide, formulent les « principes » où elles s'enracinent. De même que les *Etudes philosophiques* disparaissent en 1838, les *Etudes analytiques* restent fort incomplètes. Sans doute les unes et les autres devenaient-elles inutiles. Dans les *Etudes de moeurs* en effet, d'une manière non systématique mais poétique, émouvante, belle, persuasive, tout est donné ensemble, les idées, les faits, enclos dans l'image qui acquiert valeur de signe et de symbole.

Les images donc. Comment peuvent-elles porter l'idée ? Parce qu'il se fait chroniqueur de la vie privée dès 1830, puis, plus largement, des moeurs du temps présent, d'abord peut-être parce qu'il est journaliste et grand amateur de caricature, Balzac découvre dans l'image le moyen d'allier la singularité unique du trait et la portée générale du détail qui devient « typique ». Conteur philosophe, il cherche à « concréter » ses idées dans des symboles qui peuvent exprimer à la fois l'écorce des choses et leur « envers ». Il songe à l'allégorie mais redoute son penchant à l'abstraction. Il découvre le langage du mythe qui fixe, à travers l'histoire et poétiquement, les rapports de la société au sacré¹⁴.

Balzac journaliste se plaît, dans les années 1830-1832, à commenter le travail des caricaturistes de son temps : Charlet, Gavarni, Monnier surtout, à ses yeux, proposent une mise en images du réel qui nourrit sa réflexion personnelle sur la représentation du personnage romanesque. A propos d'Henri Monnier, le critique enthousiaste note que, sans se satisfaire de la

¹³ La *Physiologie du mariage* (t.XI) comporte une 1^{ère} Partie assez largement théorique (voir l'Introduction, les Méditations I, II, III et IV avec leurs « Aphorismes », la 5^e avec son « Catéchisme conjugal », l'Epilogue ; les 2^e et 3^e Parties sont entièrement « anecdotées ». Sur l'histoire du *Traité de la vie élégante*, voir t.XII, p.922-925.

¹⁴ Sur Balzac et le mythe, voir Brigitte Grente-Méra, *L'expérience du sacré dans les Etudes philosophiques de Balzac*, Thèse de l'Université de Paris IV, 2000.

seule recherche du « pittoresque », le caricaturiste conduit à faire « penser »¹⁵. Il saisit l'unité vivante qui existe entre le physique et le moral de l'homme : Balzac désigne cette unité par le terme, si fréquent chez lui, de « physionomie ». Or, de la physionomie le caricaturiste déduit non seulement les caractères singuliers, originaux, voire excentriques de l'individu mais encore le type général auquel il se rattache : ainsi Monnier a-t-il fait sien le peuple parisien des employés, des grisettes – et des niais ! Dans son article « Travestissements pour 1832 et Physionomie de la population de Paris » par Gavarni, Balzac félicite le caricaturiste de créer des personnages parisiens qui inspirent des « réflexions graves ». Qui font-ils penser ? « Ces trente hommes par capitale » pour qui la flânerie dans Paris est un art et même une science : ceux qui ont « un esprit métaphysique habitué par la réflexion à tout deviner » et qui sont capables, au coeur du monde dont ils ne négligent aucun spectacle, de vivre dans la solitude de leur pensée »¹⁶. Ajoutons que, loin d'être des pensées habillées, les individus sur qui porte le poids de la caricature sont des « êtres vivants » et, à ce titre, de véritables créatures. Dans les « types » la généralité de l'idée ne se dit qu'au travers des idiotismes du vivant : aussi sont-ils moins « copiés » que « créés ». Gavarni fut cet artiste qui se vouait à la tâche de créer la haute société de Paris, « comme Henri Monnier, Charlet avaient tiré du néant les grisettes, les soldats, les enfants et les niais »¹⁷.

Il va de soi que Balzac, romancier justement orgueilleux de créer des « types », doit beaucoup à une telle réflexion sur les caricaturistes. Ceux-ci, en saisissant les « physionomies », fixent l'image synthétique, unifiée et dynamique de la personne : ils montrent les « effets » et en font deviner les « causes » à celui qui sait observer, déduire, conclure. Or aller des effets aux causes, inclure celles-ci dans une image à la fois singulière et, sinon universelle, du moins générale est, aux yeux de Balzac, le propre du génie¹⁸ :

¹⁵ Voir *Oeuvres diverses*, t.II, « Gavarni », p.778 : dans le même article Balzac évoque aussi Charlet et Monnier ; voir aussi « Voyage pour l'éternité(...) par Granville », t.II, p.721-723 ; « Moeurs aquatiques », p.733sq. ; « Les Bacchanales de 1831 (caricature de Granville) », p.847-849 ; « Travestissements pour 1832 et Physionomie de la population de Paris par Gavarni », p.1195-1198. Dans *La Caricature*, Balzac publie des caricatures littéraires sous formes de brefs articles consacrés à des « choses vues » : il l'avait déjà fait dans *La Silhouette* (où avait notamment été publiée sa « Galerie physiologique »). Sur les activités de Balzac journaliste, d'une manière générale, voir R.Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Klincksieck, 1983 (complété par son édition des articles de Balzac composés entre 1830 et 1833 (*Oeuvres diverses*, t.II). Sur Balzac et la caricature, voir les travaux de Ségolène Le Men et de Nathalie Basset-Preiss.

¹⁶ « Le Monde comme il est, par le marquis de Custine », *Oeuvres diverses*, t.II, p.1202 et « Une vue du grand monde », p.802.

¹⁷ « Gavarni », *ibid.*, p.781.

¹⁸ Théorie de la démarche, t.XII, p.276.

« L'observeur est incontestablement homme de génie au premier chef. Toutes les inventions humaines procèdent d'une observation analytique dans laquelle l'esprit procède avec une incroyable rapidité d'aperçus. »

Baudelaire faisant l'éloge du « peintre de la vie moderne » évoque la rapidité d'embrasement de son « coup d'oeil ». Balzac, quant à lui, évoque ses maîtres, scientifiques et artistes, peintres, musiciens, avant de conclure : « Tous vont de l'effet à la cause, alors que les autres hommes ne voient ni cause ni effet ».

Tandis que Balzac, dans la *Physiologie du mariage* mais surtout dans les premières *Scènes de la vie privée*, crée ses premiers « types », à l'occasion des premiers *Contes philosophiques* et plus encore de *La Peau de chagrin*, il médite sur les mérites comparés du symbole, de l'allégorie et du mythe.

S'arrêtera-t-il à l'allégorie ? Balzac connaît toutes les ressources de cette figure : il en donne un exemple en ouverture des « Complaintes satiriques » :

« Si j'étais peintre, disait un personnage politique, et qu'un amateur d'allégories vînt me demander de lui *pourtraire* (vieux style) LA FRANCE, je lui ferais une belle vieille femme, *in articulo mortis*. La moribonde serait entre un vieil oncle, figure de ministère, qui lui soutiendrait mal la tête, attendu qu'il n'en aurait pas l'habitude, et un neveu, l'image de ces hommes qui sont, pendant toute leur vie, des jeunes gens qui promettent. Ce dernier serait là, debout, grave, bien grave, vêtu de noir, ayant des gants jaunes et une figure allongée. Ce doctinaire serait censé prononcer lentement des paroles opiacées... »¹⁹

Le début de cette « Complainte » est, comme l'article en son entier, « satirique » : le talentueux journaliste s'amuse à un archaïque exercice d'école destiné à moquer les fantômes du passé qui s'agitent autour de Polignac. On notera toutefois que l'auteur de *La Peau de chagrin* était fier de « l'intérêt de philosophie allégorique » attaché à son roman²⁰. Le mot n'est pas déplacé ici : *La Peau de chagrin* constitue en effet un récit dont tous les moments, les détails font sens, comme il est d'usage dans la figure de l'allégorie. Pourtant Balzac est réticent à l'égard de l'allégorie parce qu'elle lui paraît relever d'une tendance à l'abstraction en faveur dans les époques exclusivement, donc exagérément spiritualistes. Si l'on en croit Chasles et son Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, cette figure fleurissait à la fin du Moyen Age sous forme de « personnifications allégoriques ». Aussi a-t-on pris les héros de Rabelais pour des allégories alors qu'il faut voir en eux des « symboles » et en même temps des êtres éclatants de vie jusqu'à

¹⁹ « Complaintes satiriques », *Oeuvres diverses*, t.II, p.739.

²⁰ Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, t.X, p.1189; sur l'héritage de la tradition de l'allégorie à l'époque romantique, voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999, 2e Partie, chap.V.

la monstrosité et inspirant un rire libérateur : Pantagruel est un « monstre comique », une figure « arabesque » qui joint au rire la poésie, le réel le plus cru et le plus plantureux aux idées les plus fines²¹. De l'allégorie, figure de rhétorique appréciée des classiques, on ne retient que l'idée, l'image qui l'habille perd toute sa charge concrète, Balzac a voulu éviter ce danger : s'il a inventé, grâce à ses personnages quasi fabuleux, un fantastique de la vie moderne prêtant à la conjecture et à la méditation, il l'a « vivifié sans tomber dans la froideur de l'allégorie »²².

A l'allégorie, Balzac en effet préfère le symbole et le mythe. Le symbole a le mérite de respecter l'intégrité du réel et de la vie en même temps qu'il implique un sens caché. Ainsi, dans *La Peau de chagrin* a-t-il voulu « formuler la vie humaine et résumer son époque », c'est à dire représenter « sous forme vivante notre civilisation d'hier et d'aujourd'hui »²³. C'est ce que Balzac journaliste avait apprécié chez les caricaturistes. C'est la même double dimension qu'il veut conférer à ses images : pour être symboliques et désigner l'idée, elles n'en sont pas moins des équivalents écrits de la réalité même. Si Paris, dans *Histoire des Treize*, est assimilé à l'enfer, il n'en a pas moins sa « physionomie » à quoi le flâneur parisien qu'est Balzac s'attache avec toute la gourmandise de sa curiosité et de son « coup d'oeil ». Et c'est en raison même de son exacte fidélité au réel que l'image peut revêtir une dimension symbolique, « concentrer » ensemble le fait et l'idée, l'effet et ses causes.

Mais de *La Peau de chagrin* encore, Balzac écrit dans une lettre à Montalembert : « comme le disait M. Ballanche, tout y est mythe et figure »²⁴. Sans doute le vocabulaire balzacien, quand il s'agit des « figures », n'a-t-il pas la pointilleuse justesse que revendiquent les rhétoriciens modernes. Quoi qu'il en soit, quand il s'agit du mythe, les jugements qu'il inspire à Philarète Chasles dans l'Introduction aux *Romans et contes philosophiques* sont fort exacts ; ceux qu'il exprime en 1833 à propos du *Dictionnaire mythologique* de Parisot le sont aussi et portent loin. Du mythe en effet Balzac semble retenir deux vertus essentielles : le mythe fixe dans une image, c'est à dire poétiquement, une loi d'évolution de l'histoire, et il s'agit aussi d'une histoire spirituelle, du rapport de la société à l'absolu.

C'est bien en ce sens que *La Peau de chagrin* est un mythe. Le romancier y fixe « notre civilisation d'hier et d'aujourd'hui » : de l'avant 1830 aux lendemains de la révolution de juillet, comme le marque la chronologie des aventures de Raphaël ; mais aussi, plus largement, le conteur met en images

²¹ Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, t.X, p.1190.

²² *Ibid.*, p.1191.

²³ *Ibid.*, p.1190.

²⁴ Lettre du 23 août 1831, *Correspondance*, éd. Roger Pierrot, Garnier, T.I, p.567.

une décadence de la société, décadence entamée depuis plusieurs siècles, nous le verrons, et qui semble atteindre en 1830 à la dissolution du corps social²⁵ :

« Il a vu de quels éclatants dehors cette société valétudinaire s'enorgueillit, de quelles parures ce moribond se couvre, de quelle vie galvanique ce cadavre s'émeut et s'agite par intervalles, de quelle lueur phosphorique il scintille encore. Opposant au néant intérieur et profond du corps social cette agitation factice et cette splendeur funèbre, il a cru que la mission du conteur n'était pas finie et perdue. »

Or cette agonie que sanctionne l'histoire a ses raisons profondes qui, par de là la politique, gisent dans la perte du sentiment absolu des valeurs et en particulier de la première de toutes qui est l'amour. « L'abîme de la personnalité » qui s'incarne en Raphaël, en Foedora, les enferme dans un égoïsme obsessionnel, exaspère un désir toujours insatiable qui est désir de pouvoir, au détriment de l'amour généreux qui implique dévouement, consécration et sacrifice, qui fait vouloir, agir, créer. Raphaël ne sera pas le poète qui grandissait en lui, il ne donnera sa vie à Pauline qu'il aime que dans le spasme de la mort. Au lieu de tendre à l'absolu par la création et l'amour, il s'est refermé sur le solipsisme de Narcisse, il s'est pris pour fin et, de ce fait, s'est laissé fasciner par le vide, le néant. La vie dérisoire de Raphaël est à lire à la fois comme l'image le grand drame originel de la tentation et de la révolte contre l'amour.

L'interprétation que nous proposons du mythe selon Balzac est confirmée par Chasles dans son Introduction aux *Romans et contes philosophiques*, même si, à propos de Rabelais, le mot « symbole » est préféré au mot « mythe ». Du créateur de Pantagruel, on nous dit qu'il « résuma le passé, railla le présent et s'empara de l'avenir ». Dans la *Palingénésie sociale*, Ballanche venait de définir le mythe comme manifestation de l'esprit d'une époque et de sa transformation dans le temps. Il résume le passé et prophétise l'avenir : « ainsi la plus haute synthèse du passé produit la plus haute synthèse de l'avenir »²⁶. Or la transformation de l'esprit des temps que fixe Rabelais est, aux yeux de Balzac, celle d'un rapport à l'absolu : le Moyen Âge méprisait la matière au profit du seul Idéal ; la postérité de Rabelais sombra dans l'excès inverse, rapportant tout à la matière et à l'esprit le plus étroitement positif. L'aboutissement désastreux de cette attitude se manifeste précisément dans la génération de 1830, dans son « agonie ». Rabelais lui-même avait tenu en respect ces deux excès par un scepticisme qui n'excluait ni l'optimisme, ni surtout la générosité, il avait maintenu avec vigilance la

²⁵ Introduction, p.1187 (voir aussi p.1190).

²⁶ *Ibid.*, p.1189 et Ballanche, *Palingénésie*, 1ère Partie, Slatkine Reprint, 1967, p.320.

possibilité d'un dialogue entre la terre et le ciel, le positif et l'idéal. C'est une des raisons essentielles de l'admiration que Balzac porte à Rabelais et de son désir de jouer par sa création le rôle d'un nouveau Rabelais²⁷.

La réflexion de Balzac sur le mythe s'étend et s'approfondit dans l'article²⁸ qu'en 1833 il consacre au *Dictionnaire mythologique* de Parisot. De ce texte très riche nous retenons deux idées. Au lieu que la mythologie paraisse à notre auteur édulcorer en le galvaudant le sentiment du sacré – tel était le point de vue de Chateaubriand²⁹ – Balzac s'émerveille au contraire de ce que la prolifération du divin, des divinités affectées à tous les actes et événements de la vie humaine sacralisait au contraire celle-ci³⁰ :

« il faut songer que, jusqu'à la venue de Jésus-Christ, il n'y a pas eu de fonction humaine, de mouvement naturel, d'opération physique, réputée noble ou indécente, vile ou sublime, si petite qu'elle fût, qui n'ait eu son dieu. »

Or, comment les mythes portaient-ils ce témoignage sur le divin qui investissait la vie humaine ? Essentiellement à travers les « idées mères » autour desquelles rayonnait l'énergie de la vie et que transmettaient les images divines où elles s'incarnaient : ainsi des grandes idées fondatrices, nourricières d'énergie, exprimées en des « symboles primordiaux » que sont « la Force, la Lumière, la Génération, la Passivité, l'Action, l'Ordre »³¹. Le christianisme a sans doute aboli cette forme d'accès au sacré et de poésie du sacré. Il n'a pas affaibli en revanche la validité des « idées mères », des valeurs autour desquelles se joue, de façon permanente, le drame moral, politique, spirituel de l'humanité : à travers les mythes le monde moderne sa tension vers les valeurs ou son refus de leur accorder l'énergie absolue. Avec une admirable ambition Balzac, qui a désormais pris exacte conscience de sa vocation romanesque, sait qu'après Dante, après Rabelais, développant les acquis de Vico, de Herder, de Creuzer³², il peut devenir le mythographe du XIXe siècle.

*

Nous avons interrogé, dans les années 1830-1833, la réflexion balzacienne sur le statut et les pouvoirs de l'image pour lui qui devient, dans cette période, conteur philosophe et romancier des réalités. Nous avons insisté sur l'impossibilité de porter sur un tel « réalisme » le regard d'un

²⁷ Sur Balzac et Rabelais, voir Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, PUF, 1983, 1ère Partie (le Rabelais balzacien s'assombrit après 1831).

²⁸ Voir le commentaire de ce texte dans B. Grente-Méra, *op.cit.*, p.38-45.

²⁹ Voir *Genie du christianisme*, 2e Partie, l. IV, chap.1 : « Que la mythologie rapetisse la nature... » ; 2 : « De l'allégorie »

³⁰ *Oeuvres diverses*, t.II, p.1229.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p.1232 (Creuzer), p.1233 (Vico, Herder, Creuzer, Bonnet).

matérialisme étroitement positif. Dans l'image, le réalisme balzacien se fait poétique en même temps qu'analytique : l'observation capte avec la plus incisive précision « l'immense vérité des détail », mais elle ne rendrait sensible que la bigarrure dispersée des choses si le « coup d'oeil » de l'artiste – disons du poète, du créateur – ne les embrassait dans le miroir concentrique de l'imagination. Alors naissent les rapports et analogies qui recomposent l'être du monde dans sa mystérieuse unité. Les analogies ne se tissent donc pas uniquement dans la matérialité du réel mais entre la matière et le monde de l'esprit, entre le fait et l'idée. Si le réalisme balzacien est un réalisme de l'imaginaire, c'est précisément parce qu'il est aussi un réalisme de l'idée.

Ajoutons que dans la mesure même où il s'agit d'un réalisme de l'imaginaire, parce que le lieu d'incarnation de l'idée est l'image, ce réalisme associe paradoxalement vérité et beauté dans le roman. Celle-ci est parfois présente dans le réel, mais combien rarement ! En revanche, ce qui est beau dans l'image balzacienne, c'est toujours et précisément l'idée. Elle peut susciter une beauté d'harmonie quand la « Forme » épouse exactement « l'Idée ». Mais l'auteur de *Massimila Doni* sait que de telles rencontres relèvent de la merveille³³. Le plus souvent, la beauté balzacienne naît d'une tension douloureuse, elle a, comme chez Baudelaire, partie liée avec la souffrance, donc avec le pathétique : ainsi en est-il du lys qui se perd en sa vallée, de Pons si laid et ridicule mais pétri d'impuissante tendresse, d'Esther apparemment vouée à détruire les hommes et qui se laisse détruire par Lucien qui la vend.

Balzac aimait l'image de l'arabesque immense qui joint la terre et le ciel. Telle est l'envergure de son réalisme en effet : il juge le réel à la mesure de l'absolu et de sa beauté inoubliable.

Arlette Michel

Professeuse émérite à l'Université de Paris IV

³³ *Massimila Doni*, t.X, p.601 : « Raphaël seul a réuni la Forme et l'Idée. Tu veux être Raphaël en amour, mais on ne crée pas le hasard. Raphaël est un raccroc de Père éternel qui a fait la Forme et l'Idée ennemies, autrement rien ne vivrait ».