

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/104860>

Please be advised that this information was generated on 2021-10-25 and may be subject to change.

Scories ou pourquoi il y a une œuvre là-dessous

L'histoire est bien connue des balzaciens. En décembre 1835, alors que *Le Lys dans la vallée* « défile » dans la *Revue de Paris*, Balzac se rend compte qu'une partie de son texte a en fait déjà paru, sans qu'il le sache, à Saint-Pétersbourg, dans la *Revue étrangère* que publie Bellizard. C'est François Buloz, directeur de la *Revue de Paris* et de la *Revue des deux mondes*, qui est responsable de cette publication tronquée et évidemment frauduleuse. Buloz a transmis aux Russes les premières épreuves non corrigées du roman sans en avertir le romancier.

Quand il découvre la fraude, Balzac ne réagit pas tout de suite. Il faut dire que ce n'est pas la première fois que cela lui arrive. En octobre de la même année, Madame Béchet s'est servie, de manière semblable, des *bonnes feuilles* de *La Fleur des Pois*. L'attitude de l'écrivain change pourtant quand il a eu en main le texte mutilé, quand il a vu de ses yeux ce que les typographes russes ont fait de son œuvre, qui n'est pas encore, à ce moment, une vraie œuvre. Alors, il fulmine, il accuse. Buloz est un traître, un avorteur, un mauvais patriote. Il a trahi à l'étranger la cause de la littérature :

Les incorrections de langage, les scories de la pensée qui bouillonnent dans l'encrier de l'écrivain pressé de faire son *carton* avant de peindre sa fresque, tout est publié en Russie.

(« Historique du procès auquel a donné lieu *Le Lys dans la vallée* », IX, 934)

Certes, l'expérience fut désagréable pour l'auteur, qui en a pâti. Il n'en reste pas moins qu'elle était parfaitement prévisible. Non seulement la démarche de Buloz n'a rien d'exceptionnel à l'époque (la *Revue de Paris*, et d'autres revues, ont l'habitude de communiquer à la *Revue étrangère* des épreuves d'articles à paraître¹) mais, en outre, Balzac a prêté le flanc, en remettant à Buloz un manuscrit inachevé, en demandant qu'on le lui imprime. Il est vrai que c'est là sa manière de travailler habituelle : « Chaque artiste travaille à sa manière, les combattants attaquent le taureau comme ils peuvent » (IX, 931). Mais en transmettant à Buloz « les informes pensées qui lui servent d'esquisses et d'ébauche » (IX, 933), Balzac court un risque et il le sait. Buloz a besoin de copie, il veut paraître. Il ne fallait pas le tenter.

Pourquoi Balzac est-il allé frapper à la porte de l'éditeur avant que le livre ne fût réellement, définitivement terminé ? Pourquoi a-t-il voulu prendre ce risque ? Parce qu'il est incapable de travailler autrement, comme il le prétend ? Parce que c'est là sa méthode et qu'il n'en a pas d'autre ? Voyons. Ne soyons pas dupes. De toute évidence, il y a, ici, autre chose en jeu.

1. Voir R. Pierrot, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, p. 270 et suiv.

D'ABORD, UN DÉTOUR S'IMPOSE

Qu'on se rappelle l'« Avertissement du *Gars* » (1828), projet de préface resté inédit du vivant de l'auteur, où Victor Morillon, le personnage d'écrivain mis en scène dans ce texte, soutient l'idée évidemment problématique et hautement paradoxale que tout ce qu'on exhibe publiquement on le dégrade et que les écrivains feraient sans doute mieux, en ce sens, de ne rien publier, voire de ne rien écrire. Si seulement on pouvait se contenter de rêver son œuvre, plutôt que de l'écrire. S'il pouvait y avoir quelque chose comme une *immaculée conception de l'œuvre*. Mais cela n'existe pas, pas encore. Et l'homme de lettres en a la conscience tourmentée : « Si l'on est condamné à monter sur les tréteaux, il faut se résoudre, il est vrai, à y faire le charlatan » (VIII, 1669)¹.

Victor Morillon. Écoutons ce nom qui sonne si bizarrement, évoquant à la fois la vie et la mort, la victoire et la débâcle, où nous entendons, aussi, le rire de l'écrivain, plus fort que la mort, se moquant superbement des difficultés qu'il rencontre. A moins que nous ne devions comprendre que Morillon est mort de rire et qu'il n'est pas de victoire en littérature qui ne soit pas en même temps une défaite. Toutes ces significations jouent sans doute à la fois chez Balzac. Morillon, créature complexe, est à l'image de son créateur.

Mort, rions. Mais essayons tout de même de ne pas rire jaune, protégeons-nous, cherchons-nous « une ruse nouvelle contre cette prostitution de la pensée qu'on nomme : *la publication* » (VIII, 1669). En d'autres termes, publions peu, très peu, juste assez pour que le public sache que l'écrivain existe et qu'il est digne d'admiration. Mais ne publions pas tout. Gardons-nous une part secrète, un jardin privé. L'homme de lettres, conclut Morillon, est « semblable au Hollandais qui se décide à vendre ses tulipes, les plus belles resteront dans son trésor » (VIII, 1682).

FIN DE L'EXCURSUS

Revenons à l'« Historique » de 1836. A la fin du réquisitoire, un principe est formulé, une loi, si l'on veut, car Balzac cumule à la fois, dans ce texte, les fonctions d'accusateur public et de législateur. Il s'agit également, pour lui, de réfléchir sur les « grandes questions de la propriété littéraire » (IX, 932). Quel est ce principe, cette « règle certaine » ? « L'œuvre n'appartient au journal que quand elle est parfaite, que l'auteur y a apposé ces mots significatifs : *Bon à tirer !* » (IX, 963). Essayons de bien comprendre ce passage qui est fondamental pour notre propos. *A priori*, il est vrai, il n'y a ici rien d'étonnant, c'est bien ce principe qui est à la base du contrat qui lie l'écrivain à l'éditeur. Mais Balzac n'est pas un écrivain comme les autres. Et nous savons qu'il n'a cessé de remanier *Le Lys dans la vallée* bien au-delà du premier bon à tirer. La « règle certaine » ne nous convainc donc pas entièrement. Surtout, nous avons envie de lire entre les lignes, nous sommes sensibles au présupposé². Si l'œuvre appartient au journal quand elle est parfaite, imparfaite, elle est la propriété de l'écrivain. Partant, celui-ci a en quelque sorte *intérêt* à faire durer l'état d'imperfection,

1. Sur l'« Avertissement du *Gars* », je me permets de renvoyer aussi à mon *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris et Toronto, SEDES, Paratexte, 1990, p. 105 et suiv.

2. Sur l'importance du présupposé, au sens pragmatique, dans le discours juridique, voir C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 274 et suiv.

maintenant l'œuvre à l'état naissant, afin, justement, de ne pas s'en défaire, afin de tout garder pour lui. Rappelons-nous l'amateur de tulipes : ses plus beaux spécimens resteront dans son trésor.

En somme, moins l'œuvre existe, mieux c'est. L'inachèvement est aussi une sorte de stratégie pour Balzac, une manière de constamment reporter l'échéance, afin de ne pas perdre sa prise sur l'œuvre, afin de tout garder sous clef. Distinguo subtil mais indispensable : Balzac est à la recherche de la perfectibilité, non pas de la perfection. S'il est « constamment en train d'élaborer son pauvre style dont il n'est pas encore satisfait » (IX, 933), c'est qu'il ne cherche pas vraiment à être satisfait, c'est que cet état de constante recherche, si frustrant qu'il puisse paraître, en fait l'arrange. « La méthode balzacienne est de rendre l'œuvre interminable », écrit Stéphane Vachon : « Elle interdit de désigner une version définitive ou un texte final, pas même ce "Furne corrigé" que le romancier aurait incontestablement modifié si le temps lui en avait été accordé »¹. Ce qui s'impose aujourd'hui comme une évidence a sans doute toujours été vrai. Et nous devons bien admettre que Balzac a compris, bien avant nous, bien avant les enseignements de la macrogénétique, tout le parti qu'il peut tirer de sa « manière » hésitante et impulsive. L'écriture « à processus »² est parfois un handicap pour l'écrivain qui patauge, qui ne sait pas où il va. Mais c'est aussi un atout et Balzac a su le jouer. De fait, cela ressemble encore le plus à une sorte de pied de nez fait à l'éditeur, mais aussi aux lecteurs, à la « masse lisante » (IX, 915)³. Mon œuvre m'appartient, j'y travaille encore. Elle ne sera à vous qu'une fois terminée. Veuillez donc attendre. Vous risquez, du reste, d'attendre longuement, pour rien, peut-être. Chez Balzac, l'achèvement de l'œuvre « ne peut plus être vérifié par le fort critère de textualité qu'est traditionnellement la publication »⁴. C'est ce qui nous oblige (n'est-ce pas ce que suggère très exactement Morillon ?) à prendre en compte l'hypothèse troublante mais décapante de l'invisibilité de l'œuvre.

POURSUIVONS, EXTRAPOLONONS

Ajoutons une troisième pièce au dossier. Pour que ce soit plus clair. Pour mieux essayer de convaincre. En novembre 1834, deux ans avant l'« Historique », Balzac publie, dans la *Revue de Paris*, la *Lettre aux écrivains français du XIX^e siècle*. Il y affirme essentiellement que trois dangers menacent le livre, trois formes d'« oppression » : « légale », vu que l'état confisque les ouvrages de la pensée ; « clandestine », car la contrefaçon sévit ; « intime », quand le livre est porté à la scène, c'est-à-dire « mis en pièce », car Balzac joue sur les mots⁵. Trois dangers, trois malheurs, aussi inadmissibles, certes, les uns que les autres, où la contrefaçon occupe cependant une place à part, car c'est elle la plaie la plus « hideuse » (*ibid.*, p. 1239).

Quelle contrefaçon ? Celle de toujours, qui consiste à ne pas considérer le livre comme une marchandise, que l'on peut vendre et acheter, que l'on peut posséder :

1. « De l'étoilement contre la linéarisation : approche macrogénétique du roman balzacien », dans *Point de rencontre : le roman*, textes réunis par J. Frolich, Oslo, 1995, t. II, p. 198.

2. Par opposition à « écriture à programme » (Louis Hay).

3. « Préface de la publication préoriginale et de l'édition originale » (1835-1836). Balzac utilise ailleurs la même expression, voir les commentaires de S. Vachon.

4. Stéphane Vachon, art. cit, p. 197.

5. *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1234.

Un marchand envoie-t-il une balle de coton du Havre à Saint-Pétersbourg, si quelque mendiant monte sur une barque et y touche, ce mendiant est pendu [...] Mais un livre paraît-il, oh ! le livre est traité comme on traite le pirate. On court sus au livre ; il est avidement recherché, il est saisi dans ses langes, dans ses épreuves ; il est plus tôt contrefait qu'il n'est fait.

(« Lettre », *ibid.*, p. 1240)

Le lecteur qui a lu l'« Historique », et qui connaît la suite, fronce les sourcils : Balzac savait donc, deux ans avant les faits, ce qui pouvait, ce qui devait arriver ? Ceci est déjà le scénario qui est à l'origine du conflit avec Buloz. Or ce conflit n'a pas encore eu lieu. Pourtant, tous les éléments sont là, déjà en place. Le lieu : Saint-Pétersbourg, le personnage : les pirates « courant sus au livre », l'imaginaire obstétrico-littéraire : à Buloz aussi, Balzac reproche « d'avoir contrefait les langes d'un livre » et les épreuves publiées par Bellizard sont qualifiées de « fœtus littéraire » (« Historique », IX, 949).

Nous commençons dès lors à un peu mieux comprendre. Le choc que Balzac prétend avoir reçu en découvrant le texte du *Lis de la vallée* [sic] dans la *Revue étrangère* ne fut donc pas un vrai choc. Cette histoire de fraude et de dol est à comprendre différemment. Les manipulations de Buloz ont surtout fourni à l'auteur de *La Comédie humaine* une sorte de confirmation *a posteriori* du bien-fondé de ses intuitions, de ses craintes aussi. Il est toujours trop tôt pour publier un livre. Mieux vaut fantasmer son œuvre que de la faire. Mais l'écrivain n'a pas le droit de ne rien écrire, cela lui est structurellement interdit. Et il est pris au piège. A la limite, du point de vue de l'auteur, il n'existe, entre contrefaçon et publication, qu'une différence de degré et non pas de nature. Détrompez-vous, juristes, dit Balzac dans la *Lettre*, la contrefaçon n'est pas une imitation frauduleuse, contrairement à ce qu'en dit la loi, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle la loi doit être changée. La contrefaçon sévit *avant* la publication. Contrefaçon est synonyme de publication dans un siècle où la propriété littéraire est si mal respectée.

Allez sur toutes nos frontières, et demandez vous-mêmes vos œuvres ; vous les trouverez dans le domaine public, comme si vous étiez déjà mort.

(« Lettre », p. 1240)

Mort, rions. L'auteur du *Gars* est toujours là, tapi dans un coin, et Balzac ne parvient pas à se débarrasser de sa fixation thanato-comique. Et l'essentiel est ici encore à lire entre les lignes. Si la contrefaçon est un assassinat littéraire, la publication donne naissance à l'écrivain. Or le problème est évidemment que celui-ci ignore comment il peut publier *honnêtement* un livre et, donc, qu'il devient saltimbanque à son corps défendant :

Nous croyons tous avoir le droit de mettre sur nos livres : *Exegi monumentum*. Palais ou bicoque, cathédrale ou chaumière, cette œuvre est à nous.

(« Lettre », p. 1244)

Mais comment fait-on pour réellement signer une œuvre ? Comment se l'approprié-t-on ? La réponse est brutale mais incontournable : il faut mourir pour mieux revenir. Qu'il disparaisse donc, l'écrivain, qu'il se cache. Il reviendra, on le retrouvera, et son retour sera d'autant plus remarqué, d'autant plus remarquable qu'il bénéficiera de cette absence. On peut mourir joyeusement, le sourire aux lèvres. Mort, rions, car c'est la mort qui nous sauve. L'auteur du *Gars* devient ainsi un personnage composite, dérangeant, figure intermédiaire entre Lazare ressuscité et l'héroïne du *Lys dans la vallée*.

« Ci-gît Balzac »¹. Rolland Chollet a écrit un très bel article sur la manière dont l'auteur de *La Comédie humaine*, dans les années 1839-41, commence à proprement gérer son œuvre, et qui est en fait une sorte de flirt avec la mort. Mais si Balzac se met tout d'un coup et de manière compulsive à « barricader hermétiquement le chantier »², scellant son œuvre comme s'il s'agissait d'une tombe, bouchant le tout, ce n'est peut-être pas un signe de désespoir. Au contraire. En fabriquant ce masque mortuaire, en retournant sa robe de chambre pour en faire un linceul, Balzac essaie de faire d'une pierre deux coups, réglant à la fois, et définitivement, le problème de la propriété littéraire et celui de l'inachèvement de l'œuvre. A la mort de l'écrivain, l'œuvre est constituée. Or l'écrivain se réincarne dans son œuvre. Il n'est donc pas vraiment mort.

LA MORT N'EST PAS LA MORT (AVEC ELLE, TOUT COMMENCE)

Nous retrouvons la même conclusion paradoxalement optimiste dans le quatrième et avant-dernier texte qu'il convient de faire entrer en ligne de compte ici : le mémoire que Balzac remet en 1841, en sa qualité de président de la Société des gens de lettres, aux députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire, mémoire où il reprend, en gros, les arguments de 1834, tout en ajoutant ce paragraphe qui correspond à une nouvelle donne :

Il reste une observation importante quant à la propriété. Peut-être trouverez-vous sage de ne la déclarer constituée que par la mort de l'auteur. Tant qu'il existe, il a le droit de modifier, de corriger son œuvre, la propriété n'est donc pas encore fixée³.

Certes, on devine pourquoi cette clause est ajoutée, Balzac veut « avoir les coudees franches » en écrivant (« Historique », IX, 932), il revendique le droit de revenir à son œuvre quand il le veut et comme il le veut. Il n'empêche que ce souci d'indépendance n'explique pas tout. Une question demeure. La propriété n'est « fixée » qu'à la mort de l'écrivain. Mais comment protéger celui-ci de son vivant ? Ou faut-il comprendre que les vivants ne peuvent pas être protégés et que, si l'écrivain est à la recherche d'une instance qui le défende, il a en fait intérêt à rejoindre sans tarder le club des trépassés ? De deux choses l'une en effet. Soit on attaque la contrefaçon et on lutte pour la vie, soit on essaye de mieux protéger la propriété littéraire et on est obligé d'enquêter dans les catacombes. Deux options radicalement différentes et pourtant étrangement semblables vu qu'on trouve chaque fois le même fantasme au bout du compte : mourir pour mieux revenir. Rien n'existe avant la mort de l'écrivain. Tout est là quand il nous quitte, quand on ne distingue plus entre texte et avant-texte, quand l'œuvre est partout, quand tout est l'œuvre. C'est que, grâce à la mort, tout devient montrable, tout est bon à garder, à exhiber, même ces « scories de la pensée » qui sont impubliables du vivant de l'écrivain mais qui s'avèrent parfaitement représentatives de son art à titre posthume. La mort de l'écrivain vient littéralement finir le livre. Morillon est un vainqueur, avez-vous compris pourquoi il se prénomme Victor ?

Tout ou rien. C'est là le principe de base, la logique de départ. Mais que faisons-nous quand l'écrivain est encore là, quand son cœur bat encore, quand il est seul dans son cabinet, travaillant, piochant, dans le dur corps-à-corps avec l'œuvre ? Cacher le

1. « Ci-gît Balzac » dans Cl. Duchet et I. Tournier (éds.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 283 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 290.

3. « Notes remises à Messieurs les députés », *Œuvres diverses*, éd. M. Bardèche, t. XXVIII, p. 574.

livre entrepris, le laisser dormir dans un tiroir, comme le propose un instant Morillon, n'est pas une solution acceptable. D'ailleurs, Morillon le sait bien et il le dit. Il faut soulever un coin du voile, montrer un minimum. Le rôle de l'écrivain est de « descendre dans l'arène » dans l'espoir de ne pas trop s'y blesser (« Avertissement », VIII, 1669).

Comparons. Vérifions. Comportons-nous un instant en podologues littéraires. Morillon, nous venons de le voir, regrette qu'il soit obligé de chasser de chez elle, l'envoyant se promener sur les chemins boueux de la littérature, « la Muse aux pieds délicats » (VIII, 1670). Cela commence donc, chez Morillon, par les pieds, ceux de la Muse, et qui ne devraient pas toucher terre. Certes, l'expression n'appartient pas qu'à Balzac, et les « pieds délicats » sont légion dans la poésie romantique, il s'agit, en somme, d'un véritable topos¹. Mais pourquoi Balzac ajoute-t-il que Morillon a été sauvé de la conscription à cause d'une « difformité des pieds » (VIII, 1675)? Pourquoi l'auteur du *Gars* a-t-il en quelque sorte été *puni par où il a péché*? Pourquoi, surtout, cette histoire qui nous renvoie à la fois à Lamartine et à Sophocle rappelle-t-elle également celle du *Chef-d'œuvre inconnu*?

ENFIN, UN DÉBUT DE RÉPONSE

Frenhofer, peintre génial mais fou, ne veut pas que ses amis s'approchent de sa toile. La *Belle Noiseuse* est à lui et à lui seul, elle demeurera sa propriété, jusqu'à ce que le tableau soit définitivement terminé. Or Frenhofer ne le terminera jamais. A quoi bon, en effet, car cela reviendra, pour lui, à se séparer de son œuvre :

Comment! [...] montrer ma créature, mon épouse? déchirer le voile dont j'ai chaste-ment couvert mon bonheur? Mais ce serait une horrible prostitution! [...] Née dans mon atelier, elle doit rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue.

(X, 431)

L'erreur du peintre consiste, comme on sait, à changer d'avis, acceptant malgré tout que ses amis pénètrent dans son atelier, leur présentant l'imprésentable. Mais les amis ne distinguent rien sur la toile, sauf, dans un coin, un pied, « délicieux » et « vivant », fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction.

(X, 436)

Nous croyons savoir à qui appartient vraiment ce pied miraculé. Catherine Lescault alias La Belle Noiseuse alias la généreuse inspiratrice aux pieds délicats :

N'est-ce pas une antiphrase que de surnommer *vierges* ces muses courant l'Europe et les âges, montrant publiquement leurs nudités et vendant leurs trésors à toutes les imaginations? s'exclame Morillon. Et encore :

Quelle supériorité a, sur la création entière, cet oiseau qui chante pour lui seul une ravissante mélodie.

(« Avertissement », VIII, 1670).

1. « Sur ses pieds délicats/qu'un cercle d'or embrasse », Vigny, *Poèmes antiques et modernes*; « et ces pieds délicats/dont les lèvres bientôt viendront baiser les pas », Lamartine, *La Chute d'un ange*; « Le ruisseau de cristal murmurait sur ses pieds délicats », Banville, *Les Cariatides*, etc. Sur le motif podologique, voir aussi mon étude : « Les pieds de Félix », dans L. Rasson, F. Schuerewegen (éds.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 239 et suiv.

Il y a là plus qu'un air de famille. Morillon et Frenhofer sont deux masques de l'écrivain balzacien. L'un parachève en quelque sorte ce qui a été inauguré par l'autre. Frenhofer entreprend de re-voiler ce que Morillon a imprudemment dévoilé, s'en repentant tout de suite après, il est vrai, mais il est alors trop tard : le mal est fait, et Frenhofer viendra en réparateur, bon Samaritain s'empressant de rhabiller la victime prostituée, la déchaussant au passage, mais nous comprenons que c'est pour mieux cacher le reste. Quant à Poussin et Porbus, ils se trompent, et comment !, dans leur interprétation de l'œuvre picturale. Non, Frenhofer n'a pas raté sa toile ! Le chef-d'œuvre est bien là mais nous ne le voyons pas, parce que le peintre n'a pas voulu qu'il soit visible, parce qu'il a tout fait pour le dérober à notre regard !

J'ai envie d'aller plus loin encore. Rappelons-nous comment Frenhofer travaille, accumulant obsessivement les couches de peinture, construisant une véritable « muraille » (X, 436) qui protège l'image représentée et qui tient lieu de vêtement de rechange. Balzac ne procède pas différemment. Quelle est exactement sa manière, ce procédé douloureux et pénible dont il se plaint dans l'« Historique », tout en s'en glorifiant ? Nous le demanderons à Gautier qui a vu l'écrivain à l'œuvre et qui évoque « la façon laborieuse d'exécuter » de Balzac dans son *Portrait* de 1858¹. Voici ce qu'il en écrit :

Sa manière de procéder était celle-ci : quand il avait longtemps porté et vécu un sujet, d'une écriture rapide, heurtée, pochée, presque hiéroglyphique, il traçait une espèce de scénario en quelques pages, qu'il envoyait à l'imprimerie d'où elles revenaient en placards, c'est-à-dire en colonnes isolées au milieu de larges feuilles. (p. 67)

J'interromps un instant la citation pour attirer l'attention sur l'adjectif « hiéroglyphique » qui est important : Balzac ne cherche pas à écrire lisiblement, cela est clair, cela est dit, il écrit pour lui, pas pour les autres, et nous pouvons penser que c'est presque à contrecœur qu'il soumet à l'imprimeur « l'espèce de scénario » qu'il vient de rédiger. C'est que l'épreuve est déjà publique, même si elle n'est pas à proprement parler une publication. Tout l'effort de l'écrivain consistera alors à essayer de réduire, voire d'anéantir cette trop évidente et gênante publicité, cette *nudité* qui est scandaleuse et qu'il faut couvrir :

Des lignes partant du commencement, du milieu ou de la fin des phrases, se dirigeaient vers les marges, à droite, à gauche, en haut, en bas, conduisant à des développements, à des intercalations, à des incises, à des épithètes, à des adverbess. Au bout de quelques heures de travail, on eût dit le bouquet d'un feu d'artifice dessiné par un enfant [...] Le placard imprimé disparaissait presque au milieu de ce grimoire d'apparence cabalistique, que les typographes se passaient de main en main, ne voulant pas faire chacun plus d'une heure de Balzac. (*ibid.*).

L'anecdote est célèbre, Balzac la raconte lui-même dans l'« Historique » de 1836 :

J'ai fait mon heure de Balzac ; à qui à prendre sa copie ! (IX, 932)

Mais l'essentiel est-il bien là ? On est frappé par la parfaite circularité du travail de correction, d'expansion stylistique : au départ, des « hiéroglyphes », à l'issue, un « grimoire ». Où est le gain ? A quoi bon cette dépense-dissipation d'énergie créatrice ? Il ne s'agit pas, comme le pense abusivement Gautier, de transformer en « livre

1. *Portrait de Balzac précédé de Portrait de Théophile Gautier par lui-même*, Montpellier, L'Anabase, 1994, p. 69

définitif » (*op. cit.*, p. 68) un jeu d'épreuves – ou plusieurs jeux d'épreuves, car il n'y en a jamais un seul chez Balzac. Le but est, au contraire, de poser un écran, de produire de l'invisible, de l'illisible, tout en donnant au lecteur l'impression d'une avancée programmée et essentiellement téléologique. C'est diabolique. C'est très fort :

Le vieux lansquenet se joue de nous [...] je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres [...]

(*Le Chef d'œuvre inconnu*, X, 436)

Nous savons que Balzac conservait systématiquement ses épreuves corrigées et qu'il les faisait relier. Gautier, d'ailleurs, le dit :

Nous avons vu aux Jardies, sur les rayons d'une bibliothèque composée de ses œuvres seules, chaque épreuve différente du même ouvrage reliée en un volume séparé depuis le premier jet jusqu'au livre définitif.

(*op. cit.*, p. 68)

Volonté d'ostentation, orgueil du « forçat littéraire » désirent exhiber les traces physiques de sa « lutte avec l'ange ». Mais il y a aussi, dans ce geste, une sorte de défi lancé aux futurs chercheurs, à l'ensemble des lecteurs, à la masse : où est donc l'œuvre dans cet amas de papiers où nous fouillons si allégrement ? L'écrivain nous interroge et nous restons bouche bée : où est donc la vraie *Comédie humaine* ? Nous ne voyons que le sommet de l'iceberg, fragment échappé, bout de pied. D'ailleurs, le livre d'archives est inséparable du livre définitif : il est comme un démenti flagrant à l'achèvement de l'œuvre.

Frenhofer s'est suicidé, c'est ce qu'on peut croire, après avoir nuitamment brûlé ses toiles. Balzac a fait mieux, il s'est laissé mourir, il est ressuscité. Sans doute savait-il que la gigantesque opération d'escamotage qui a pour nom *Comédie humaine*, cette recherche active du *désœuvrement* (on nous accordera peut-être un peu plus facilement, après ce qui précède, que la masse de l'inécrit, chez Balzac, augmente proportionnellement avec la masse visible¹), allait se transformer, malgré lui, et de manière quasi automatique, en œuvre.

Mourir pour mieux revenir. Il fallait y penser. Il fallait surtout être le *premier* à y penser. Depuis, le procédé a été repris, par Proust notamment, qui s'est également fait le théoricien de « l'unité rétrospective »². Mais Balzac a eu la primeur, c'est lui, l'inventeur, le maître.

Franc Schuerewegen
Université d'Angers/Université de Nimègue

1. Balzac « mise sur la vertu transfiguratrice des “masses” en littérature », écrit J. Gracq, « sur un certain passage qui s'y opère parfois – et qui dans *La Comédie humaine* en fait s'opère toujours – de la quantité à la qualité » (*En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, p. 39). Mais c'est à partir des choses faites que Balzac procède à l'inventaire des choses à faire. Et nous savons que celui-ci est encore bien plus important, bien plus impressionnant.

2. Je rappelle à toutes fins utiles ce passage bien connu de *La Prisonnière* : « Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein » (*A la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 667).