

LE ROMAN EST UN SONGE

DU MÊME AUTEUR

Flaubert et le pignouf

Presses universitaires de Vincennes, 1993

Flaubert ou la prose du silence

Nathan, 1997

Le Réalisme

De Balzac à Proust

PUF, 1998

La Pensée romanesque du langage

Éd. du Seuil, 2004

PHILIPPE DUFOUR

LE ROMAN
EST
UN SONGE

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU
CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ÉDITIONS DU SEUIL
27 rue Jacob, Paris VI^e

CE LIVRE EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 978-2-02-101172-2

© Éditions du Seuil, avril 2010

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.editionsduseuil.fr

Songer, c'est penser çà et là. *Passim*.
Victor Hugo, *William Shakespeare*.

PROLOGUE

L'artiste et le penseur

Sa pensée sera la pensée même de ce grand tout qui se meut autour de vous, s'il a eu le bonheur, le hasard, le je ne sais quoi, de le peindre entièrement et fidèlement. Dans certaines peintures, il est impossible de séparer l'esprit de la forme.

Balzac, préface de *Pierrette* (1840).

Je cherche le propre de la pensée romanesque. Puisque le roman, comme toute œuvre littéraire, comme toute œuvre d'art, donne à penser. Mais que voulons-nous dire, quand nous usons de cette périphrase : le roman *donne à penser* (ou *fait réfléchir*) – plutôt que de dire qu'il pense ? Par quel biais s'effectue ce détour de la réflexion, cette pensée indirecte ? Le roman ne donne pas la pensée. Il ne me suffit pas de la suivre et de la recueillir, comme je m'approprie celle du philosophe ou du scientifique, pour peu que je maîtrise leurs vocabulaires spécifiques. Il n'y a pas une pensée de Balzac comme il y a une pensée de Kant. Le roman pose un autre contrat de lecture : sa pensée est à établir. Et il déploie une autre écriture que l'écriture savante. La pensée spéculative nomme, définit, problématise, divise, organise, analyse, progresse, en déroulant les « longues chaînes de raisons ¹ ». Ainsi procèdent les

1. Descartes, *Discours de la méthode* (1637), p. 71. (Pour les références bibliographiques complètes des ouvrages cités en note, le lecteur est prié de se référer à la bibliographie en fin d'ouvrage.)

esprits rigoureux. La méthode du roman est différente. Il déploie une pensée imaginaire.

Les idées esthétiques

Le roman ne pense pas. Il donne à penser, s'apparentant par là, et la littérature en général avec lui, davantage aux arts non langagiers, comme la peinture et la sculpture, qu'à la philosophie. Kant formule cette singularité dans la troisième *Critique*, lorsqu'il caractérise les *idées esthétiques*, par opposition au langage conceptuel :

[...] par idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun *concept*, puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible¹.

L'idée esthétique, représentation imaginaire, est une évocation qui défie le métalangage. Elle est une intuition sans concept. La littéralité des mots se prolonge d'un sens indéfini que ne peut épuiser le commentaire. L'œuvre d'art est un langage intraduisible ou qu'on n'aura jamais fini de traduire. La glose ne saurait lui faire justice. Voilà qui marque la fragilité de notre position, à nous qui *interprétons* les textes. Le commentaire littéraire ou philosophique est lacunaire. Face à l'idée esthétique, il finit toujours par opérer une réduction aux idées de l'entendement. Il arrête le fil de la pensée esthétique. Tel Hegel lisant *Antigone*, avec son impressionnante puissance de synthèse, clarifiant le conflit en une opposition binaire qui transcende les individualités au point qu'il n'est plus nécessaire de nommer les protagonistes, d'entrer dans le détail :

Ainsi, dans une de ses plus sublimes représentations, l'*Antigone* de Sophocle, la pitié est exprimée avant tout comme la loi de la femme.

1. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), p. 269.

C'est la loi de substantialité subjective sensible, de l'intériorité qui n'atteint pas encore sa pleine réalisation, la loi des dieux anciens, des dieux souterrains, l'image d'une loi éternelle dont personne ne sait depuis quand elle est apparue, et représentée en opposition avec la loi manifeste, celle de l'État. Cette opposition est l'opposition morale suprême et par conséquent la plus hautement tragique¹.

Les personnages de la fable disparaissent dans la psychomachie des concepts. Cette manière de lire sépare profondément Hegel de Kant. Pour Hegel, l'idée esthétique est appelée à être dépassée par le concept. L'herméneutique hégélienne est une brutale désymbolisation, alors que pour Kant l'idée esthétique résiste à toute entreprise de désymbolisation. Pour préserver l'idée sensible, la seule critique conséquente serait celle avancée par Baudelaire qui en guise de commentaire composerait une œuvre sur une œuvre, c'est-à-dire parlerait le même langage que l'artiste, le langage des idées esthétiques : « Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élegie². » On sait que Baudelaire, à côté de son activité proprement critique, s'y employa, mettant par exemple en vers un tableau de Delacroix : « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix ». La transposition d'art est ici transposition d'idées esthétiques, dans un rapport de congénialité. Mais si je m'exprime en idées intellectuelles, le commentaire, inévitablement, défaille face au mystère inépuisable de l'œuvre. Cependant, cette insuffisance ne se réduit pas à un échec : faire-valoir, elle témoigne de la richesse d'une expérience esthétique et de l'intérêt qu'il y a à interroger sans cesse les œuvres. Le commentaire est un hommage de l'intelligence à l'imagination. L'œuvre d'art l'emporte sur le discours de l'entendement. Le philosophe le concède avec quelque embarras, à la troisième personne, en restituant le point de vue

1. Hegel, *Principes de la philosophie du droit* (1818), Gallimard, « Idées », 1979, p. 205.

2. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 418.

des artistes et des esthètes, sans le cautionner complètement, mais sans le réfuter non plus. Kant rassemble ainsi les arguments d'une « Apologie pour la sensibilité » dans l'*Anthropologie du point de vue pragmatique* :

[...] on ne manque pas de chanter souvent ses louanges, surtout parmi les poètes et les gens de goût qui ne se contentent pas de célébrer comme avantageuse la *version sensible* des concepts de l'entendement ; mais là, et dans le refus de décomposer méticuleusement les concepts en leurs éléments constituants, ils situent la *fécondité* du langage (la plénitude de la pensée), ou sa *vigueur* (l'énergie), ou l'*éclat* des représentations (luminosité dans la conscience) ; ils proclament carrément que l'entendement nu n'est que misère¹.

L'imagination en sait plus long que la pensée spéculative et la sollicite. L'idée esthétique constitue une impulsion pour la réflexion grâce à son indétermination même. Suggestive d'être une pensée informelle, ou une forme impensée. Elle est un signifiant qui ne coïncide pas avec son signifié. Elle nourrit et vivifie la réflexion, la fait dériver en suscitant ce que Kant nomme dans le paragraphe 49 de l'« Analytique du sublime » des *représentations secondaires*². L'idée esthétique se caractérise par son bourgeonnement, à l'opposé de l'univocité du concept, liée à un idéal de clarté. L'œuvre d'art est fondamentalement opaque. Elle fuit le littéral. Pendant que le concept se subdivise en traits définitoires, l'idée esthétique multiplie les sens. Les concepts ne peuvent la recouvrir. Au contraire, elle élargit le concept (déterminé, donc limité), le met en relation avec d'autres. Elle fait bouger la pensée. Par différence avec le concept, dans l'idée esthétique l'indécis au précis se joint... L'œuvre d'art est essentiellement inachevée : sa pensée reste en suspension.

1. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique* (1798), p. 43-44. On perçoit l'ironie larvée du philosophe qui sent sa suprématie remise en question par cette *pensée furieuse* autrement célébrée, somme toute, dans la troisième *Critique*.

2. Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 272.

C'est sans doute un des plaisirs du texte (de la relecture des textes) que cette résistance au déchiffrement, que cette volonté de savoir toujours déçue en même temps que ravivée par la perception de nouvelles idées esthétiques. Les commentaires sont des approximations réitérées (d'où, pour ce livre, le parti pris d'une écriture essayiste, la plus propre à discourir sur les idées esthétiques). L'entendement est pris en défaut : la pensée esthétique est une pensée sublime.

À l'appui de sa théorie des idées esthétiques, Kant prend ses exemples dans la poésie – qui est le genre qu'il valorise en ce domaine et qu'il définit par la « recherche d'un idéal suprême ¹ ». Sinon, il se contente de faire allusion à l'éloquence, à la peinture et à la sculpture. Le paragraphe 49 de l'« Analytique du sublime » ignore le roman, comme si ce genre méprisé, invraisemblable, informe, n'avait aucune part aux idées esthétiques, ne méritait pas d'être pris au sérieux. Ailleurs, le professeur Kant dit pour ses étudiants la vacuité des romans : « Dans cette lecture, on n'a d'autre propos que de se divertir un instant, car on sait bien qu'il s'agit de pures fictions [...] ². » Juste avant, Kant en désigne le lectorat privilégié : « les lectrices de roman »... Cette littérature est destinée aux femmes de chambre dédaignées par Stendhal, à leurs maîtresses – et aux filles de ces dernières, quand elles se déniaient dans leur couvent. Il arrive pourtant à Kant de citer dans l'*Anthropologie* quelques romans, pour l'essentiel des romans anglais modernes : Swift, Richardson, Fielding, Sterne. Ceux-ci mériteraient-ils davantage d'être pris au sérieux ? Le roman deviendrait-il philosophique (l'étiquette *roman philosophique* apparaît alors en France comme en Allemagne ³) ? Kant assiste à une mutation

1. *Id.*, p. 270.

2. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, p. 94.

3. Le *Dictionnaire* des frères Grimm l'enregistre à l'article « *Philosophisch* » en citant Schiller.

du genre, du romanesque vers le réalisme, non plus *romance* mais *novel*¹. Kant lecteur de Balzac et de Stendhal aurait-il cherché dans leur œuvre des idées esthétiques ou plus encore dédaigné un genre dépris de l'idéal, perdu dans la prose du monde ?

Kant choisit donc de commenter deux poèmes, tissés de comparaisons et de métaphores, allégoriques. La notion d'idée esthétique se lie ainsi de façon privilégiée aux figures de l'analogie. Les deux poètes cités ne sont pas comme on aurait pu s'y attendre Homère et Virgile, consacrés par les siècles, mais un roi et un professeur morts tous deux récemment, Frédéric le Grand (1712-1786) et Withof (1725-1789), auteur d'*Akademische Gedichte* (titre peu engageant), qui fut un maître Jacques de l'enseignement : professeur de morale, d'éloquence et de médecine à l'université de Duisburg (c'était avant l'âge de la spécialisation des savoirs). Rien de courtisan dans ce curieux choix : le roi n'est plus. J'y verrais plutôt une impertinence de Kant destinée à prouver que sa théorie est indépendante de la valeur des exemples et du jugement de goût : même des vers de mirliton contiennent des idées esthétiques. Soit la strophe de Frédéric le Grand, composée dans notre langue (regrettera qui veut le temps où « l'Europe parlait français »), mais que Kant cite et traduit sans doute lui-même en allemand (le signifiant et le rythme ne retiennent pas le théoricien des idées esthétiques) :

Oui, finissons sans trouble, et mourons sans regrets,
En laissant l'Univers comblé de nos bienfaits.
Ainsi l'Astre du jour, au bout de sa carrière,

1. Rappelons l'ouvrage fondamental de Ian Watt, *The Rise of the Novel*, qui montre comment, dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, avec le capitalisme industriel et l'individualisme de la société démocratique apparaît un nouveau type de récit, illustré par De Foe, Richardson, Fielding, décrivant ce nouveau monde et ces nouveaux acteurs, en rupture avec les romans de chevalerie et les romans baroques (la mode des « *French heroic romances* »).

Répond sur l'horizon une douce lumière,
 Et les derniers rayons qu'il darde dans les airs,
 Sont ses derniers soupirs qu'il donne à l'Univers¹.

Dans ces alexandrins prussiens en cadence, les hémistiches marchent au pas. Les vers se répartissent clairement en deux langages : l'idée rationnelle (le distique initial, prosaïque, vers blancs plus que poésie, panégyrique testamentaire qui exalte la gloire et l'œuvre cosmopolite du roi) ; l'idée esthétique (la poétisation laborieuse dans une rhétorique néoclassique : la comparaison du coucher de soleil avec la périphrase « Astre du jour ») qui « suscite une foule de sensations et de représentations secondaires² ». Par là, Kant délaisse les intentions de l'auteur (contenues dans l'idée rationnelle du distique initial) pour adopter le seul point de vue du lecteur. L'idée esthétique déborde la pensée d'auteur. Elle est certes produite par son imagination créatrice, mais elle est réactivée par l'imagination du lecteur. Elle est là, mais je l'anime : « [...] par idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser », disait Kant. Le texte donne à penser : il me laisse penser que... Ainsi ce coucher de soleil, affirme le philosophe, est propre à réveiller en nous le souvenir de soirées d'été. Je lis avec mon vécu. La mise en image (par le roi poète) produit des images (chez le lecteur). On pourrait dire aussi que ce soleil rappelle dans la mémoire culturelle le souvenir du Roi-Soleil et traduit ainsi la haute idée que Frédéric le Grand avait de lui-même. Je lis alors dans cette image d'un souverain au centre du monde, par-delà l'intention apologétique, et la minant, le signifié « orgueil ». Le despote *éclairé* (l'astre répandant généreusement la lumière) apparaît en monarche absolu. Son mode d'énonciation avec le *nous* de majesté qui tient lieu de *je* lyrique et l'impératif qui laisse au roi ses prérogatives jusqu'à

1. Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 271.

2. *Id.*, p. 272.

l'article de la mort (en français comme en allemand : «*Lasst uns aus dem Leben weichen*», traduit Kant) marque syntaxiquement cette omnipotence. On touche là à la valeur ajoutée de l'idée esthétique. Le comparant ne double pas simplement le comparé : il le développe en une expression non équivalente. À l'unité du concept s'oppose l'incomplétude essentielle de l'idée esthétique, qui ajoute à la pensée, la dérègle, la reformule, la réforme (concept : pensée formée ; idée esthétique : pensée informelle). Polysémie, polyphonie, connotation, autant de vocables qui auront servi à exprimer cela dans la théorie littéraire moderne. Les « représentations secondaires » sourdent en particulier d'une écriture du détail (dans notre poème, la douce lumière, les derniers rayons) qui provoque les associations de lecture. Plus l'auteur détaille, moins il contrôle le sens. Le détail échappe pour une part au tout, parle pour son propre compte sans se laisser subsumer dans l'idée intellectuelle. Pensons à l'enflèvement de la comparaison homérique, quand l'aède cède au plaisir d'une vision qui s'étend au-delà de toute nécessité, la motivation rhétorique se perdant alors dans un excès de réel. Les délicieuses sensations d'une soirée d'été suggèrent le bien-être qui résulte des bienfaits ; la douce lumière profile le monarque éclairé, tout en niant le despotisme par l'épithète *douce*. Au règne du roi s'associe une harmonie signifiée prosodiquement dans une assonance qui relie les six rimes des vers (trait effacé par la traduction allemande de Kant). Le projet apologétique se soutient encore du choix de l'image empruntée au monde de la nature : le règne d'un roi se confond avec le cours naturel des choses, la contingence politique y reçoit une consécration, s'intègre à la création divine : elle est dans l'ordre. Ce soleil qui se couche est appelé à se lever : le roi est mort, vive le roi. Verrait-on une ironie dans la publication par Kant de ces vers en 1790 ? Il nous les fait lire à la lumière d'une actualité politique : une tempête révolutionnaire a éclaté dans un autre soir d'été. À travers la Révolution française, l'univers vient de protester contre ses prétendus bienfaiteurs. Le détail rencontre

l'imagination du lecteur, parle différemment, à différents moments, en différents lieux. Dans l'allégorie la plus simple, il excède la translation. En usant d'une distinction établie par Goethe et le romantisme allemand, on pourrait dire que le détail promet l'allégorique au symbolique¹. Tzvetan Todorov cite ce texte tardif de Goethe qui rapproche le symbole de l'idée esthétique kantienne :

L'allégorie transforme le phénomène en concept, le concept en image, mais de telle sorte que le concept reste néanmoins toujours contenu dans l'image et qu'on puisse le tenir entièrement et l'exprimer en elle. La symbolique transforme le phénomène en idée, et l'idée en image, et de telle sorte que l'idée reste toujours infiniment active et inaccessible dans l'image et que, même dite dans toutes les langues, elle reste indicible².

L'allégorie vise à une synonymie de l'imageant et de l'imagé. Le symbole est une litote de l'idée. Avec l'allégorie, l'artiste se trompe de langage. Il se contente d'orner une idée de l'entendement. Avec le symbole, l'allégorie *se perd* dans le détail. L'auteur avait sans doute son idée, mais, en la formulant, il éveille des représentations secondaires qui la modifient. Par là se justifie le commentaire littéraire. Provisoire, partiel, il enrichit néanmoins le sens intentionnel : « mieux comprendre l'écrivain qu'il ne s'est lui-même compris », telle est l'ambition herméneutique définie par Schleiermacher³.

Le détail, c'est l'image imprévue. La pensée du roman s'en nourrit et y affirme son originalité plus que dans les assertions massives des digressions et des maximes (lesquelles sont des idées de l'entendement). Le détail, source de l'idée esthétique, dérange

1. Tzvetan Todorov caractérise ainsi cette différence : « [...] dans l'allégorie, la face signifiante est traversée instantanément en vue de la connaissance de ce qui est signifié, tandis que dans le symbole, elle garde sa valeur propre, son opacité. L'allégorie est transitive, le symbole intransitif [...] » (*Théorie du symbole*, p. 237).

2. Todorov, *Théorie du symbole*, p. 242.

3. F. D. E. Schleiermacher, *Herméneutique* (version de 1809-1810), p. 72.

le linéaire et le littéral qui constituent l'idéal de la pensée spéculative. On voit comment par ce biais Kant réhabilite contre Platon la pensée artistique. Dans *La République*, le poète est congédié, parce que l'art n'est que *mimésis*, duplication du réel, redoublement d'ombre, coupé du monde des Idées. Chez Kant, il permet d'y accéder. L'idée esthétique *donne beaucoup à penser*, disait-il avec cette belle périphrase factitive que les langues française et allemande ont en partage (« *gibt viel zu denken* », ou, comme l'écrit Kant, d'un tour équivalent, « *viel zu denken veranlaßt* »). L'idée esthétique ne relève pas de la *mimésis*. Recréation, production de sens, elle recompose le réel : « L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) dispose d'une grande puissance pour créer en quelque sorte une autre nature à partir de la matière que la nature réelle lui fournit¹. » Kant affranchit l'imagination de son discrédit classique. Elle est une faculté de connaissance. « Le poète philosophe parce qu'il imagine », dira Victor Hugo².

L'idée dans l'image

La théorie des idées esthétiques définit le propre de la pensée artistique. Essayons à présent d'approcher la particularité de la pensée romanesque, en prenant pour guide Balzac, à travers son compte rendu de *La Chartreuse de Parme*, article d'un romancier sur un romancier et citant essentiellement des romanciers, même s'il vise à distinguer trois *littératures*. En effet, dans les premières pages de cette recension, cherchant à dépasser l'opposition entre une « littérature des Idées », illustrée par le conte philosophique au XVIII^e siècle, et une « littérature des Images » promue par un romantisme sensible au pittoresque, Balzac avance la notion de « littérature éclectique », à laquelle il associe uniquement des noms de

1. Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 269.

2. Hugo, *William Shakespeare* (1864), p. 344.

romanciers du XIX^e siècle : Walter Scott, Fenimore Cooper, George Sand, Mme de Staël et lui-même, comme si c'était là une écriture nouvelle (à la différence de la littérature des Idées qui correspond à la tradition française) et propre au roman (à la différence de la littérature des Images illustrée aussi bien par des noms de poètes, tel Lamartine). L'intitulé néologisant « littérature éclectique », en écho à la philosophie de Victor Cousin, semble d'ailleurs bien lier cette écriture au siècle et à ses besoins. Balzac la définit comme une littérature totale, combinant l'écriture des Idées et l'écriture des Images (à la manière dont au même moment l'éclectisme de Cousin, nouveau Potamon d'Alexandrie, cherche à prendre le meilleur des différents systèmes philosophiques), afin d'obtenir une vue complète des choses. Il y a donc un idéal de connaissance à l'horizon de cette écriture, une pulsion de savoir qui cherche à faire le tour du réel : bientôt, dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac exposera son projet de décrire la société française contemporaine dans son ensemble et d'en montrer les mécanismes. Vient alors, pour préciser les moyens de cette pensée romanesque, la formule extraordinairement suggestive, mais pas autrement définie : « l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée ¹ ». On y entendra que la littérature éclectique n'est pas le simple battement d'une littérature des images et d'une littérature des idées (ici pittoresque description d'un intérieur ou d'un vêtement, là méditation en forme de digression

1. Balzac, « Études sur M. Beyle », *Revue parisienne*, 25 septembre 1840, in *Écrits sur le roman*, p. 196. Il est remarquable que la distinction entre les trois littératures ne réapparaisse pas dans l'« Avant-propos » de 1842 à *La Comédie humaine*. On peut cependant reconnaître la formule de la « littérature éclectique » dans ce passage : « [...] comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images ? » (*La Comédie humaine*, t. I, p. 10) Balzac lie l'avènement d'une écriture éclectique à l'apparition d'un nouveau lectorat, les masses lisantes. À société aristocratique, littérature des Idées ; à société démocratique, littérature de l'idée dans l'image. Ce serait donc d'abord question d'efficacité rhétorique. Mais le compte rendu de *La Chartreuse* en dit plus : il y a aussi gain esthétique.

ou de maxime, par exemple), mais plus profondément une fusion des deux, une littérature de l'image-idée. Comment cependant comprendre le *ou*, « l'idée dans l'image *ou* l'image dans l'idée » ? Pure alternative pour la formulation signifiant que les deux sont tellement indissociables que l'ordre de nomination importe peu : « l'idée dans l'image *ou*, si l'on préfère, l'image dans l'idée » ? Ou faut-il entendre une distinction entre deux éclectismes ? « L'image dans l'idée » suggère une antécédence de l'idée et une subordination de l'image. Quelques années auparavant, dans la préface au *Lys dans la vallée*, Balzac déclarait : « L'art du romancier consiste à bien matérialiser ses idées ¹. » Où l'on retrouve l'allégorie, par opposition au symbole. L'accent est alors mis sur l'intention de l'auteur qui opère une traduction sensible, dans les images, de « ses idées ». En revanche, « l'idée dans l'image » ne préjuge pas de cette genèse et évoque une émergence de l'idée suscitée ou au moins nourrie par l'image. La littérature donne à penser, parce qu'elle fait image. Prévaut alors le point de vue du lecteur, comme pour les idées esthétiques de Kant. Les mots de Balzac rappellent aussi fortement le passage précédemment cité de Goethe : « idée dans l'image », dit Balzac ; « idée infiniment active et inaccessible dans l'image », disait Goethe. Kant, Goethe, Balzac : moment d'un tournant théorique. Le langage ne se pense plus tel un vêtement bien ajusté à la pensée comme à l'âge classique (Boileau, Condillac) : dans l'idée esthétique, plus de signifié qui corresponde au signifiant. La pensée d'auteur est reléguée au second plan ². Serait-ce pour

1. Préface de 1835 au *Lys dans la vallée*, in *La Comédie humaine*, t. IX, p. 915.

2. La préface de *La Peau de chagrin* (1831) met d'emblée l'accent sur cette indépendance de l'écriture. L'œuvre ne se confond pas avec l'homme et sa vie. Il y a du jeu, plus ou moins important, entre la pensée d'auteur et la pensée du roman : « [...] il n'existe aucune règle positive pour reconnaître les divers degrés d'affinité qui se trouvent entre les pensées favorites d'un artiste et les fantaisies de ses compositions » (*op. cit.*, t. X, p. 47).

cela que Balzac fait de l'écriture éclectique une écriture moderne ? Elle a partie liée avec le moment sceptique d'une nouvelle société à la recherche de son identité. Le romancier choisit une écriture symbolique de la pensée plutôt qu'une écriture philosophique, parce qu'il n'est pas complètement au fait de ce qu'il pense et que les concepts disponibles délimitent mal une Histoire en mouvement. Il se confie au symbole pour dire autre chose, pour en dire plus : échapper au dogmatisme des intentions, à l'idéologie d'une thèse ; laisser une place aux incertitudes. La littérature éclectique convient aux pensées inquiètes.

Idée dans l'image : idée esthétique. Cependant, là où les exemples kantien empruntés à la poésie cantonnaient l'image dans un sens rhétorique (des métaphores, des comparaisons), la réflexion balzacienne envisageant le roman élargit considérablement la notion d'image. Voyons-y peut-être une différence entre la pensée du roman et la pensée du poème. Celle-ci découle du pouvoir métaphorique des mots, des figures sonores et rythmiques : la pensée du poème est dans la fonction poétique du langage. Dans le roman, tout peut faire image, à commencer par les protagonistes, susceptibles de représenter une tendance du siècle ou plus simplement d'incarner un type sociologique : « L'Idée devenue Personnage », écrit Balzac dans le compte rendu de *La Chartreuse*¹. Pensons ainsi aux deux héroïnes de *La Peau de chagrin* : dressées en antithèse dans l'épilogue du roman, elles s'opposent comme la figure fantomatique de l'Idéal (Pauline) et la figure de la réalité (Fœdora), comme le sublime et le médiocre. De Fœdora, le narrateur finit même par dire (ce sont les derniers mots du roman) : « [...] c'est, si vous voulez, la Société². » Celle que le titre de la deuxième partie désignait comme un type psychologique (« la Femme sans cœur ») prend ainsi une autre valeur, avec un effet de sens : la société exclut

1. Balzac, « Études sur M. Beyle », *op. cit.*, p. 202.

2. Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, t. X, p. 294.

le sentiment. Fœdora, la femme qui ne pense qu'à l'argent, allégorise l'égoïsme des intérêts particuliers dans lequel Tocqueville allait voir une des tares de la démocratie. Fœdora est de la famille de Grandet. Symbole de la société sans cœur, elle est un type reparaissant de *La Comédie humaine*, sous les traits de la marquise d'Espard dans *L'Interdiction* ou de la femme du colonel Chabert par exemple. Il est symptomatique que Balzac ajoute cette phrase : « c'est, si vous voulez, la Société » tardivement, sur son exemplaire de l'édition Furne¹. Il renonce difficilement à traduire ses images. Il légende ses symboles (comme Zola plus tard, construisant ses romans autour d'une image-idée privilégiée : un train, un alambic, un puits de mine, obsessionnellement interrogée par le narrateur qui y concentre la morale de la fable). Balzac dématérialise l'idée, remplaçant ainsi l'idée esthétique par une idée de l'entendement. C'est la tentation allégorique. Mais c'est peut-être aussi que Balzac, lecteur de lui-même, comprend ce sens du personnage-idée avec le recul, une quinzaine d'années après la première parution de *La Peau de chagrin*, et le note alors comme un commentaire – comme l'épigramme d'un emblème².

(Emblème : l'idée sous l'image. Il existe une famille de romanciers qui éprouvent le besoin de prolonger et d'explicitier en *discours* la pensée en image. Balzac, Zola, on pourrait ajouter Tolstoï. Ce dernier ne se contente pas de décrire les batailles d'Austerlitz et de Borodino qui disent le *quid obscurum* de l'Histoire : il disserte sur l'impuissance du grand homme, la multiplicité des causes et des hasards. *La Guerre et la Paix* est entrelardé de

1. C'est ce que l'on appelle le « Furne corrigé » : dernière édition de *La Comédie humaine* parue du vivant de Balzac et sur laquelle il porta des corrections manuscrites qu'intègrent les éditeurs modernes.

2. Cependant, l'introduction rédigée par Philarète Chasles aux *Romans et Contes philosophiques* (1831), probablement inspirée par Balzac, avait déjà rassemblé les fragments du symbole : « [...] Fœdora, femme sans cœur, type d'une société sans cœur [...] » (*La Comédie humaine*, t. X, p. 1189).