SUR LES TRACES DE BALZAC: L'EXCÈS DANS LES NOUVELLES PHILOSOPHIQUES

by

Scott Lee

A thesis submitted in conformity with the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy
Graduate Department of French
University of Toronto

© Copyright by Scott Lee, 1997.

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-41560-0

Canada

ABSTRACT

Thesis title: "Sur les traces de Balzac: l'excès dans les nouvelles philosophiques"

Author: Scott Gerard Lee

A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Graduate Department of French, University of Toronto, 1997.

Balzac has long been associated with excess, both personal and literary, whether it be his abundant literary output, his effort to depict all aspects of nineteenth-century French society, his commerical ambitions which inevitably ended in failure, or the minute descriptions which characterize his novels in particular. Balzac's short stories have received considerably less critical scrutiny, and yet their very economy serves to highlight a certain mechanism of excess all the more clearly. The short stories of the *Etudes philosophiques* seem to be an especially fertile corpus for examining the notion of excess, given that they portray for the most part protagonists whose obsessive desire causes them to go to excessive lengths to bring it to realization, an excess which inevitably takes the form of an appropriation of the other, an imposition of the subject's will on another character. This first excessive "moment" or phase can also be conceived in linguistic terms, as an attempt by the subject to impose his desire (a signified) on a form (or signifier) which, as "other", is resistant to this reduction of its polysemy. The figurative language of Balzac's texts thus show *traces* of this violent impact or collision between signifier and signified, traces which take the form of an allegory telling the story of the impossibility of the adequation between subject and other, meaning and form, realization and enunciation. This second excessive moment would thus have a metareferential function. And yet, despite the inexorable failure of the protagonists' respective quests, Balzac's texts steadfastly resist simplistic nihilist readings, in that they consistently propose a mediating figure capable of "reading" the other, respecting the latter's alterity, the primordial difference between form and meaning. In this sense, it is possible to locate in the figurative dimension of these texts an ethical component.

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Roland Le Huenen, mon directeur de thèse, de ses conseils et de son encouragement. Je voudrais également remercier Owen Miller, membre du comité de lecture, de ses commentaires et de son enthousiasme.

Dédicace

Pre Evičku,

Ktorá skúsila na vlastnej koži záťaž tejto práce.

Take the space between us
And fill it up some way

— G.M. Sumner

TABLE DES MATIÈRES

Abstract ii

Remerciement iii

Dédicace iv

Epigraphe v

Table des matières vi

Introduction 1

Specificité des *Études philosophiques* 8

L'excès, le signe, le désir 12

Chapitre 1: *Un drame au bord de la mer* ou la survie du nom 32

Romantisme et ambivalence 34

Cambremer: le nom et la loi du père 43

Ja(c)quette ou la survie du prénom 50

Louis et la résistance du récit 54

Le désir du pêcheur ou le retour de la Brouin(e) 58

Chapitre 2: Rester à pied d'œuvre: *Le Chef d'œuvre inconnu* ou l'excès du performatif 71

La leçon de Frenhofer 73

Poussin et Gillette 79

Poussin et Frenhofer: répétition de la leçon 87

Frenhofer et Catherine Lescault 92

La signature de Porbus 101

Chapitre 3: Citer le témoin: la menace du récit dans *Adieu* 114

Les refus de Sucy 116

La menace de Stéphanie 120

Représentation et répétition: le témoin cité 132
Relever l'excès: le lecteur cité 143

Chapitre 4: Lieux d'excès: invagination et discours dans *L'Auberge rouge* 157
La théorie et l'illisible 159
Intérioriser l'autre: le mitoyen invaginé 162
Le retour du signifiant: la double invagination 171
Fenêtres et filtres: le discours de Hermann 181

Chapitre 5: Du diabolique et de l'hyperbolique: *Melmoth réconcilié* ou l'excès du don 199
Le foyer réel: Castanier vis-à-vis d'Aquilina 201
Le désir d'Aquilina 209
Foyer virtuel n° 1: le dragon hyperbolisé 213
Fourmilion(ne): Aquilina et la trahison 222
Foyer virtuel n° 2: Aquilina métaphorisée 232
L'excès réconcilié? L'acte de foi de Melmoth 239

Conclusion 251

Bibliographie 262

INTRODUCTION

> *Quant à la comtesse, quand le comte disait: «Ah! Balzac! Balzac! Il faudrait du temps, vous avez lu* La Duchesse de Mers*?», elle disait: «Moi, je n'aime pas Balzac, je trouve qu'il est exagéré». D'une façon générale, elle n'aimait pas les gens qui «exagèrent» et qui, par là, semblent un blâme pour ceux qui comme elle n'exagèrent pas...*
>
> — Proust, *Contre Sainte-Beuve*

L'épigraphe ci-dessus souligne bien une banalité de l'opinion reçue quant à l'œuvre de Balzac: celle-ci est immanquablement taxée de démesure, que ce soit la minutie de la description, l'invraisemblance des événements, l'exagération des caractérisations, ou tout simplement la surabondance de sa production littéraire. Sans doute la personnalité de Balzac lui-même est-elle pour beaucoup dans la création de cette impression; la vie réelle de l'écrivain n'est pas moins féconde que son œuvre en comportements excessifs, qu'il s'agisse de sa consommation de café, de ses heures interminables de travail, de ses projets commerciaux qui tombent à l'eau, ou, vers la fin de sa vie, de cette vaste collection d'œuvres d'art dont il ambitionne d'orner sa résidence de la rue Fortunée. Maurice Bardèche fait état du «désordre» de la vie personnelle et surtout financière de l'écrivain, son habitude «de ne rien payer sinon par billets»[1], qui est à la source de ses difficultés: Balzac dépense trop, accumule trop de possessions, il s'endette et donc il promet trop de textes à ses éditeurs. Les blancs

[1] Maurice Bardèche, *Balzac*, Paris: Julliard, 1980, p. 317.

qui marquent le tableau d'ensemble de *La Comédie humaine* — «Ouvrages à faire» — traduisent bien cet écart entre son ambition et sa réalisation, qui dans cette œuvre se manifeste par une sorte de retard, où le désir dépasse de loin, *excède* autrement dit la mise en pratique.

Il va sans dire que lorsque la critique parle d'excès ou d'exagération à l'égard des textes que Balzac a su mener à bien, c'est presque exclusivement au négatif. Il semble justement exister chez bon nombre de critiques une tendance à reprocher à l'écrivain une certaine lourdeur stylistique, ou bien, comme le fait remarquer Albert Béguin à propos de *Melmoth réconcilié*, une déficience esthétique: «L'élan, le vertige de la première inspiration, si sensibles sous l'ironie du récit (...) s'épuisent vers la fin. Balzac brusque les choses et s'en tire par une pirouette (...) On peut estimer que cet épilogue est de mauvais goût (...)[2]. De même, D.F. McCormick donne dans cette sorte de réprimande paternaliste du texte balzacien, en l'occurrence de *L'Auberge rouge*, récit dont la conclusion, affirme-t-elle, a le défaut de porter atteinte à l'unité de la nouvelle:

> Nous lui en voudrions de s'être peut-être moqué de nous, si nous n'avions été déjà conquis par la puissance de l'histoire précédemment racontée. C'est d'elle que nous conservons le souvenir (...), le titre de la nouvelle indique que c'est de cela qu'il s'agissait, de l'Auberge sanglante. Nous pouvons donc oublier la dernière partie du conte qui, loin de l'enrichir, a gâté son unité et interrompu futilement le train de notre pensée.[3]

---

[2] Albert Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris: Seuil, 1965, p. 166.

[3] Diana Festa McCormick, *Les Nouvelles de Balzac*, Paris: Nizet, 1973, p. 55.

L'épilogue du texte étant aux yeux de ce critique excédentaire, en surplus, il est à écarter au nom d'une «unité» pourtant mal définie par McCormick. Affrontée par un aspect du texte qui résiste à l'interprétation, la critique balzacienne justifie souvent son incapacité à lire le texte en le chargeant d'avoir débordé une norme quelconque.

Ce genre de critique n'a rien de nouveau, et en dit plus long, peut-être, sur l'incapacité du commentateur de comprendre le récit qu'il ne sert à démontrer un excès auctorial. Mais de quelle norme s'agit-il? Quelle serait cette unité que le texte balzacien est censé déborder? Les remarques de Peter Brooks laissent entendre que l'élément «excessif» dans la production de Balzac a trait à la question de la représentation:

> Son emploi de figures hyperboliques, d'événements affreux et grandioses, de rapports occultés et d'identités déguisées, d'enlèvements, de poisons à action lente, de sociétés secrètes, (...) et d'autres éléments (...), ont été, de façon répétée, attaqués par la critique.[4]

La «limite» que le récit de Balzac dépasse, c'est donc celle de la vraisemblance, la fidélité du texte littéraire au monde réel, hors-textuel. Cependant, à la différence du courant critique «négatif» selon lequel l'exagération balzacienne a pour effet de nuire à la littérarité du récit, Brooks, ainsi que Christopher Prendergast[5], essaient de récupérer la dimension hyperbolique en y trouvant un rôle *nécessaire*. Il serait utile,

---

[4] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York: Columbia UP. 1976; je traduis.

[5] Christopher Prendergast, *Balzac, Fiction and Melodrama*, London: Edward Arnold, 1978.

pour mieux définir mon propos, de passer en revue l'essentiel de leurs approches respectives.

Dans leurs tentatives de préciser le phénomène que j'ai nommé, et continuerai de nommer «excès», Brooks et Prendergast ont tous les deux recours, les titres de leurs livres l'indiquent bien, au terme de *mélodrame*. Par là, Brooks entend «un mode de dramatisation élevée inextricablement liée à l'effort du roman moderne de signifier»[6], c'est-à-dire de représenter le monde. La tendance balzacienne vers le mélodrame serait selon lui précisément un effet de sa modernité:

> L'hyperbole, le conflit polarisé, la menace et le suspense des représentations sont peut-être rendus nécessaires par l'effort de percevoir et de refléter la dimension spirituelle dans un monde vidé de son sacré traditionnel... (11)

Nous aurons l'occasion de revenir à cette idée de la modernité de Balzac, surtout en abordant *Melmoth réconcilié*. Ce qu'il faut pour le moment retenir dans l'exposé de Brooks, c'est le lien étroit établi entre l'excès et le signe chez Balzac. Ce raisonnement, tel que l'articule Brooks, n'est toutefois pas sans poser, me semble-t-il, de graves problèmes interprétatifs. D'abord, si le critique américain accorde à l'excès une place de choix dans l'œuvre de Balzac, c'est qu'il permet au lecteur d'accéder à une plénitude de «vérité»: «L'excès est nécessaire pour s'approcher de l'essentiel et du vrai, de ce qui est caché — comme par un rideau — par ce que l'homme ordinaire nomme la "réalité"» (115). La logique dialectique de cet argument, qui consiste à

---

[6] Brooks, *op. cit.*, p. ix; les références ultérieures à ce livre paraîtront entre parenthèses dans le texte.

opposer le langage poétique du texte au monde réel, à faire de la poéticité du texte une fin transcendantale, «essentielle» en soi, l'amène par la suite à considérer la dimension figurée en termes littéraux. En discutant des dernières pages du *Père Goriot*, par exemple, l'on s'aperçoit à quel point Brooks accepte le langage figuré — l'excès — du texte comme un aspect non problématique et «lisible»:

> L'intensité et l'excès [de la dernière scène] permettent à Rastignac d'élever Paris lui-même au statut d'une signification, de voir la société et la ville comme un paysage doué de significations claires et représentées, et donc de passer à une prise de possession visionnaire (...). C'est sa maîtrise mélodramatique de Paris (...) qui permet à son geste de révolte de devenir un geste de possession (...), parce que la société et la ville ont été saisies dans leur totalité et leur essence, dans un rassemblement de structures essentielles, de significations rendues lisibles. Le geste de Rastignac est pleinement expressionniste: il force le plan de la représentation de rendre sa pleine charge de signification éthique. (140)

Maîtrise, *totalité*, *essence*, *lisible*, *pleine*: le vocabulaire de Brooks dit on ne peut plus clairement la nature profondément dialectique de sa pensée, où le sens «profond» de l'ouvrage, présent à soi dans le langage figuré, s'oppose à sa «réalité» événementielle. Selon cette perspective, le rôle joué par l'excès consiste simplement à mener le lecteur de la «réalité» à un univers de pureté et de plénitude: «[L'excès] extrapole à partir de la surface de la vie jusque dans une dramaturgie de signes plus purs. Le degré de crudité inhérent dans de telles représentations est le prix nécessaire qu'il faut payer pour transmettre l'essentiel» (144). Y aurait-il une autre façon de considérer l'excès, d'y trouver un rôle plus perturbateur, qui ne serait pas simplement synonyme d'écart à la réalité, qui mettrait plutôt en question ce qu'on

peut appeler l'idéologie essentialiste avancée par Brooks? Le travail de Christopher Prendergast offre peut-être un début de réponse.

De même que Brooks, Prendergast convient que «les termes "exagération" et "excès" ont occupé une position relativement stable dans le vocabulaire d'une critique dominante»[7] de Balzac. Toutefois, Prendergast prend bien soin, à la différence de Brooks, de ne pas «réduire Balzac à ces formes positivistes [c'est-à-dire de faire valoir l'opposition entre le réel et l'imagerie hyperbolique] de détermination» (147). Il préconise au contraire, quant au «mélodrame», un rôle plus troublant dans l'entreprise de la représentation: «Le mélodrame, dans son exploitation d'excès, d'exagération, de l'improbable, joue un rôle décisif dans la subversion de la suprématie du vraisemblable» (184). Si l'écriture balzacienne est subversive, c'est dans la mesure où, tout en posant des personnages et leurs comportements comme «typiques», elle parvient à excéder cette *doxa*, ce fonds de vérités socialement déterminées. Dans ce sens, la représentation linéaire se trouve également perturbée par la dimension figurée — excessive — du texte balzacien.

L'argument très éloquent de Prendergast — son analyse du personnage de Hulot dans *La Cousine Bette* est particulièrement réussie — a le mérite de ne pas ériger, à la façon de Brooks, la notion de mélodrame en valeur transcendantale, de ne pas s'enliser dans le cul-de-sac herméneutique d'une logique binaire. Mais, quoique Prendergast finisse par conclure, en parlant de l'effet de l'excès chez Balzac,

---

[7] Prendergast, *op. cit.*, p. 147, ma traduction. Toute référence ultérieure à l'ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le texte.

d'un «scandale de la représentation littéraire» (163), il n'en demeure pas moins que le scandale dont il est question concerne le rapport texte/hors-texte, l'écart soit entre la fiction et l'univers extra-textuel lui-même, soit entre celle-là et les conventions d'une époque donnée. La question que je voudrais poser, et à laquelle ce travail se veut une réponse, est la suivante: est-il possible de concevoir l'«excès de la représentation» non comme l'effet d'une opposition — la conséquence, par exemple, de figurer en termes textuels le hors-texte — mais de voir la dimension figurée plutôt comme un effet *interne*, à savoir, comme le contrecoup de la référence intra-textuelle. En d'autres termes, le langage figuré serait excessif, non dans la mesure où il constitue un écart à l'univers phénoménal, mais pour autant qu'il trace une certaine phénoménalité *discursive*, à l'intérieur même du récit. Et ce phénomène, cette référence, ne serait autre que la tentative du personnage — du sujet désirant — de réaliser son désir en prenant comme *référent* un «autre»: un autre personnage, un autre objet du désir inscrit dans le texte. Dans ce sens, j'envisagerai l'excès chez Balzac non par rapport à la notion du «vraisemblable», mais bien à l'égard de celle de la *subjectivité*, de la perception du sujet de l'autre de son désir.

S'il s'agit là d'une piste que peu de critiques balzaciens ont jusqu'ici suivie, Prendergast semble pour sa part reconnaître l'intérêt d'une telle perspective, qui reste selon lui à explorer:

> il reste un niveau de matière «irrégulière» dans son écriture (...) Balzac, pourrait-on dire, *exagère* dans d'autres directions que celles susceptibles d'être formalisées en termes lukácsiens, et pour lesquelles un autre langage explicatif est nécessaire (celui, par exemple, de la psychanalyse).

(160n)

En entrevoyant la psychanalyse comme une voie éventuelle d'investigation, Prendergast anticipe quelque peu sur mon propos à moi, qui constitue, comme la psychanalyse, une approche (que j'appellerai provisoirement, faute de terme plus heureux, une sorte de déconstruction constructive) valorisant la subjectivité, le rôle du désir dans la production de l'excès discursif. Et là où le rapport entre le désir et l'excès est le plus explicitement mis en évidence au sein de *La Comédie humaine*, c'est, aux dires de Balzac lui-même et de ses commentateurs, dans les ouvrages figurant dans les *Etudes philosophiques*.

SPÉCIFICITÉ DES *ÉTUDES PHILOSOPHIQUES*

Une des divisions les plus achevées[8] de la vaste entreprise littéraire de Balzac, les *Etudes philosophiques* sont censées illustrer un problème «philosophique» dont le trait saillant semble justement avoir partie liée avec un certain excès:

> Le désordre et le ravage portés par l'intelligence dans l'homme, considéré comme individu et comme être social: telle est l'idée primitive que M. de Balzac a jetée dans ses contes (...). [U]n homme de pensée et de philosophie, qui s'attache à peindre la désorganisation produite par la pensée; tel est M. de Balzac.[9]

C'est ainsi que Balzac — à travers son camarade et porte-parole Philarète Chasles —

---

[8] Seules les *Scènes de la vie privée* (28 œuvres terminées sur 32 projetées) sont plus achevées que les *Etudes philosophiques* (22 menées à bien sur 27 prévues).

[9] Philarète Chasles, «Introduction» aux *Romans et contes philosophiques*. In *La Comédie humaine*, Tome X, Paris: Gallimard [Pléiade], 1979, p. 1187. Ce texte date de 1831.

définit le thème commun aux ouvrages réunis sous cette rubrique: la «désorganisation», ou l'excès, serait dès lors le résultat direct de la «pensée», l'«intelligence», synonymes de ce que Balzac nommera quelques années plus tard dans le célèbre «Avant-propos» la «passion»: «si la pensée, ou la passion (...) est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur»[10]. On remarque tout de suite donc la nature fondamentalement ambivalente de la pensée, ou du désir, qui permet en même temps qu'elle détruit l'ambition du sujet. Ce modèle de la subjectivité, dont *La Peau de chagrin* fournit la métaphore privilégiée, semble assez bien décrire la trajectoire des intrigues figurant dans les *Etudes philosophiques*. Comme le fait remarquer J. Harari,

> le dénominateur commun le plus visible est que tous les personnages principaux dans les *Etudes* sont des créateurs obsédés [«mad»] dont les créations ne sont jamais achevées, mais détruites par la mort ou la «folie» (...); selon Balzac, la folie a toujours tendance à dépasser la pensée elle-même, une sorte d'excès de génie qui engloutit le génie.[11]

Des implications théoriques de cet excès suscité par le désir, j'aurai l'occasion de parler plus longuement par la suite. Poursuivons, pour l'instant, la question de l'importance des *Etudes philosophiques* dans le développement de l'esthétique balzacienne. Pourquoi cette section de *La Comédie humaine* serait-elle le lieu

---

[10] Balzac, «Avant-propos», in *La Comédie humaine*, tome I, Paris: Gallimard [Pléiade], 1976, p. 12.

[11] Josué Harari, «The Pleasures of Science and The Pains of Philosophy: Balzac's *Quest for the Absolute*», in *Yale French Studies* 67, 1984, pp. 135 et 137; je traduis. C. Prendergast, *op. cit.*, p. 183, décrit également les protagonistes des *Etudes philosophiques* comme des «génies fous».

privilégié d'un certain excès autodestructeur?

Si l'on tient compte du fait que la mise au point des *Etudes philosophiques* se situe au début de la production romanesque de l'auteur, la plupart des ouvrages ayant été composés au cours de la période prolifique allant de 1830 à 1835[12], il est possible de concevoir le comportement «excessif» des personnages qu'on y retrouve justement comme une fonction d'une tentative chez Balzac de fonder son esthétique de la *représentation* littéraire: non pas qu'il faille y voir une équivalence directe entre auteur et œuvre, mais il semble raisonnable de s'attendre à ce que les préoccupations philosophico-esthétiques de l'écrivain trouvent un écho, sous quelque forme que ce soit, dans ses ouvrages. Maurice Bardèche fait pour sa part remarquer la métamorphose qu'on voit s'opérer chez Balzac au cours de la période 1829-1833:

> on s'aperçoit qu'il y a une rupture complète (...) entre la production et les préoccupations des années précédentes et celles des années 1829 à 1833. Ce n'est pas assez de dire que Balzac fait *peau neuve*. En réalité, c'est une naissance[13]

Le Balzac que l'on lit à partir de 1829 laisse derrière lui ses œuvres de jeunesse et d'expérimentation pour s'occuper sans relâche de ce type obsédé incarné par les personnages des *Etudes philosophiques*, comme si ces ouvrages étaient la projection d'une obsession auctoriale.

---

[12] Seuls *Massimilla Doni* (1839) et *L'Enfant maudit* (1836-7) sont postérieurs à cette période.

[13] M. Bardèche, *op. cit.*, p. 144.

Cette période très intense et très féconde[14] dans la carrière de Balzac correspond à l'époque «la plus productrice en œuvres brèves, intenses, volontairement soumises aux contraintes de la nouvelle» selon D.F. McCormick[15]. Les nouvelles «philosophiques»[16], illustrant le «désordre» suscité par le désir, et étant le genre le plus pratiqué par Balzac à cette époque fondatrice de son esthétique, constitueraient en ce sens le terrain privilégié pour qui veut sonder la notion de l'excès chez l'écrivain. Voilà une première raison pour laquelle je me bornerai dans ce travail à l'étude d'un certain nombre de nouvelles figurant dans *Les Etudes philosophiques*. En deuxième lieu, il est étonnant de constater combien ces nouvelles ont été négligées par la critique: à part *Le Chef-d'œuvre inconnu* et, dans une bien moindre mesure, *Melmoth réconcilié*, très peu d'études approfondies ont été consacrées à la quinzaine de récits courts sous cette rubrique de *La Comédie humaine*. C'est selon Albert Béguin à tort qu'on négligerait cette partie de l'œuvre, puisque «c'est à ces nouvelles trop dédaignées qu'il faut souvent aller demander la

---

[14] «Entre la publication de *La Peau de chagrin* et la fin de l'année 1832», écrit M. Bardèche, *op. cit.*, p. 195, «Balzac n'écrivit pas moins de quarante-et-un contes ou articles (...) soit environ un conte tous les quinze jours».

[15] McCormick, *op. cit.*, p. 18.

[16] Par là j'entends les nouvelles figurant dans *Les Etudes philosophiques*. Il faut cependant faire remarquer que Balzac publia, en 1831, un tome intitulé *Romans et contes philosophiques* et, en 1832, les *Nouveaux contes philosophiques*. M. Bardèche, pour sa part, conclut à la même primauté de ce type de nouvelle à orientation «philosophique»: «à partir de 1829 [apparaît] un ensemble philosophique correspondant à une dominante physiologique et aboutissant à une priorité des "contes philosophiques"» (*op. cit.*, p. 144).

clef des symboles de l'œuvre entière»[17]. Sans leur accorder une valeur transcendantale quelconque, il est vrai que ces récits, vu leur complexité et leur place cruciale dans le développement de la pensée de Balzac, méritent plus d'attention critique. C'est donc à cette lacune, et à la problématique particulière de la «désorganisation» produite par le désir, que cette thèse se veut une réaction raisonnée.

Il peut par ailleurs sembler paradoxal qu'on se donne pour but d'examiner la problématique de l'excès dans des textes où, par définition, la *concision* est l'ordre du jour. Or, qu'un texte ne compte qu'une trentaine de pages n'exclut pas qu'il soit en même temps imprégné d'excès. A quoi l'on rétorquera, bien à raison, que cela dépend de ce qu'on comprend par «excès». Dans la discussion suivante, à partir de quelques repères théoriques, on voudrait préciser les assises méthodologiques de ce travail, et la pertinence de celles-ci à l'égard du projet littéraire que sont les *Etudes philosophiques*.

L'EXCÈS, LE SIGNE, LE DÉSIR

Dans son «Introduction aux *Romans et contes philosophiques*», Davin souligne le rôle exemplaire joué par le roman *Louis Lambert* dans la mise en place de la poétique des œuvres réunies sous cette rubrique: «*Louis Lambert* est la plus pénétrante et la plus admirable démonstration de l'axiome fondamental des *Etudes*

---

[17] Albert Béguin, *Balzac visionnaire*, Genève: Skira, 1946, p. 237.

philosophiques. N'est-ce pas la *pensée tuant le penseur*?»[18]. Non seulement la pensée ou le désir s'y révèlent comme une force ambivalente et auto-destructrice, ce désir-là se manifeste en termes presque tangibles:

> Pour *Louis Lambert*, y dit-il, *La Volonté, la Pensée étaient des forces vives*. Soit prouvée cette proposition, voyez où elle mène? Avant de publier *Louis Lambert*, l'auteur avait dit dans *La Peau de chagrin*: «Elle [Fœdora] parut s'amuser beaucoup en apprenant que la volonté humaine était une force matérielle semblable à la vapeur.»[19]

Le roman philosophique qu'est *Louis Lambert* développe longuement cette thèse de la *matérialité* de la pensée, où le désir du sujet est tellement agissant qu'il se matérialise, se substantivise, comme l'indique une remarque du narrateur du roman: «Aussi LA PENSÉE m'apparaissait-elle comme une puissance toute physique»[20]. La pensée serait désorganisatrice précisément à cause de sa nature concrète, effective; en désirant, le sujet semble se livrer à une opération de concrétisation de son désir, ce qui a pour effet, en fin de compte, de le ruiner. Même l'*Avant-propos* fait état de ce dédoublement matériel du sujet: «l'œuvre à faire devait avoir une triple forme: les hommes, les femmes, et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée».[21] Comment rendre compte de cette opération, du surgissement de la matière au sein même du récit, et quelle serait la

---

[18] Davin, *op. cit.*, p. 1215; l'auteur souligne.

[19] *ibid.*, p. 1212, Davin souligne.

[20] Balzac, *Louis Lambert*, Paris: Gallimard [Pléiade], tome XI, p. 633.

[21] Balzac, «Avant-propos» à la *Comédie humaine*, *op. cit.*, p. 9.

part de l'excès dans cette dynamique? L'on peut, étant donné que c'est après tout à des textes que nous avons affaire, recourir à un modèle discursif ou linguistique. Dès lors, la «matière» dont il sera question ici, et qui peut se concevoir comme le produit d'un mouvement de désir, ne serait autre que celle du *langage*.

Peut-être le théoricien et le critique littéraire le plus influent dans le domaine de la subjectivité en littérature (à part Jacques Lacan dans le domaine psychanalytique), dont les écrits ont depuis trente ans interrogé inlassablement l'intersection entre langage, littérature, et désir est-il Jacques Derrida. La bibliographie de Derrida comporte des ouvrages traitant de divers sujets: philosophie antique et moderne, littérature, peinture, et psychanalyse; toutes ses études sont guidées par la même rigueur analytique qui consiste à affronter les textes en question — il est toujours question de textes chez Derrida — sur leurs propres termes, de les rendre responsables en quelque sorte de leur propre statut référentiel. Il n'est évidemment pas question de faire ici l'inventaire de l'œuvre derridienne; pour les besoins de notre propos, trois termes, suggérés par les préfaces aux *Etudes philosophiques*, sont à retenir et à expliquer à la lumière de la pensée de Derrida dans la mesure où ils participent l'un de l'autre: *désir*, *matérialité*, *excès*.

Que désire le sujet? Un objet, un «autre», bien sûr, et cet autre peut toujours se caractériser comme une obsession, une idée fixe, soit un idéal artistique, la gloire, la richesse, un savoir quelconque, l'ambition sociale. On désire ce qu'on ne possède pas, ce qui nous manque, ce qui nous fait défaut. On peut donc envisager le désir

comme un effort de *rendre présent* ce qui est absent. Le langage est selon Derrida le moyen de cette entreprise de l'appropriation de l'autre, le terrain de jeu de ce mouvement de la récupération du manque. Le recours au langage, au signe, conçu comme effort de la part du sujet de faire de l'absence une présence, de faire sien l'autre, constitue un «détour» dont l'efficacité est plutôt ambivalente:

> Le signe, dit-on couramment, se met à la place de la chose même, de la chose présente, «chose» valant ici aussi bien pour le sens que pour le référent. Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. (...) quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. (...) Nous faisons signe. Le signe serait donc la présence différée. Qu'il s'agisse de signe verbal ou écrit, signe monétaire (...) la circulation des signes diffère le moment où nous pourrions rencontrer la chose même, en avoir l'intuition présente.[22]

L'autre ne se laisse donc pas saisir par le langage, et pourtant c'est, en tant qu'êtres humains, le seul moyen dont nous disposons pour «communiquer», pour transmettre ce désir en notre absence. Il faut bien passer par le détour de la langue pour signifier, mais cette déviation éloigne le sujet irrévocablement du «sens» ou du référent original qu'il cherche à faire passer.[23] Le langage aliène le sujet de la réalisation de sa quête, et en même temps constitue le seul moyen dont il dispose pour s'approprier l'objet de son désir. Celui-ci, à la fois autre — différent — et distancié vis-à-vis du sujet dans le temps — différé — décrit ainsi le mécanisme de signification que Derrida nomme la *différance.*

---

[22] J. Derrida, «La Différance», in *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, p. 9.

[23] «[L]e mouvement du langage», précise ailleurs Derrida, relève d'une origine «dont la structure (...) s'emporte et s'efface elle-même dans sa propre production»: *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967, p. 16.

Sous cette perspective, le signe se révèle constitué par un écart infranchissable entre le sujet et l'autre, entre le «sens» que ce premier cherche à rendre présent et cette «forme» autre que lui qu'est l'objet de son désir. Cet intervalle irréductible entre ce que le modèle linguistique, depuis Saussure, permet d'appeler signifié (sens, contenu) et signifiant (forme, contenant) se prête à divers synonymes dans le vocabulaire derridien en particulier et post-structuraliste en général: espacement, altérité, rupture, absence. «Comment qualifier cette absence?» demande Derrida, interrogation à laquelle il offre cette réponse: «cette distance, cet écart, ce retard, cette différance doivent pouvoir être portés à un certain absolu d'absence pour que la structure d'écriture (...) se constitue».[24] Le désir peut effectivement être considéré comme la tentative d'évacuer cet espacement, cette altérité radicale, et en ce sens doit être vu comme une *violence* faite à l'endroit de l'autre. La foncière ambivalence de l'écriture, où le signifiant, tout en servant de véhicule à la transmission de signifiés, résiste en même temps à l'imposition de tout signifié univoque ou transcendantal, relève d'une opération dont une logique binaire (qui accorderait au signifié la transcendance), dialectique, n'est pas à même de rendre compte. Effectivement, c'est dans la mesure où le signe écrit ne sert pas simplement à *contenir* le message ou l'intention du sujet, mais y résiste radicalement pour pouvoir s'enchaîner avec d'autres signifiants, que l'on peut dire qu'il *excède* le rôle secondaire de support au message, au signifié. L'altérité entre signifiant et signifié est donc radicale, absolue; le

---

[24] Derrida, «Signature Evénement Contexte» in *Marges*, *op. cit.*, p. 374-5.

signifiant pouvant toujours vouloir dire, selon l'infinité de contextes et d'enchaînements possibles, *autre* chose que sa forme, il n'est pas de l'ordre du rationnel ou du cognitif, constituant dès lors un *excès* par rapport à la pensée logocentrique, comme le souligne Derrida:

> Si la présentation détournée reste définitivement et implacablement refusée, ce n'est pas qu'un certain présent reste caché ou absent; mais la différance (...) *excède* l'alternative de la présence et de l'absence.[25]

Si le signifiant ne s'efface pas devant le désir, le vouloir-dire du sujet, si les mots ne laissent pas saisir de façon linéaire l'idée ou l'idéalité à transmettre (ce que Derrida nomme le mythe du phonocentrisme), c'est donc à cause de la *matérialité*, de l'opacité même de la forme signifiante. Le signifié — la parole, ou plus généralement l'intention signifiante — loin d'occuper une position de supériorité dans son rapport avec le signifiant, doit son sens au même jeu de différences que le signifiant supposément «secondaire»: «le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant»[26]. Le «fond» n'est pas moins dérivé que la «forme», le contenu est toujours déjà un contenant. Et si désirer, c'est aspirer à la plénitude, à la présence-à-soi du signifié, on comprend en quoi le mouvement vers l'autre est «excessif»: cela revient à tenter d'éliminer la différence radicale de l'objet visé, à «présentifier» un signe qui fut toujours déjà marqué d'une absence irrémédiable. Non qu'il s'agisse là d'un excès évitable, que le sujet pourrait contourner en témoignant d'une plus

---

[25] Derrida, «La différance», *op. cit.*, p. 21; je souligne.

[26] Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 16.

grande prudence, par exemple: c'est la nature paradoxale de la langue que de permettre et d'interdire à la fois la communication ou la réalisation d'un contenu subjectif.

Je viens de décrire un premier type d'excès, que j'appellerai *cognitif*, ou *référentiel*: le sujet, voyant en l'autre un moyen de combler son manque, prend cet autre comme son référent, lui enlevant ainsi sa différence, son altérité fondamentales. Mais quelles sont les conséquences de cette appropriation impossible? Que devient cet «espace», cette hétérogénéité radicale entre le sujet et l'autre évacué par le désir? C'est effectivement dans le contrecoup de cette fusion ou de cet impact du désir, dans le sillage de cette violence qu'est l'appropriation de l'autre, que l'on peut lire une différente sorte d'excès, la deuxième étape dans un processus discursif à deux moments.

La matérialité du signifiant dont on a fait état implique, au sein de l'effort de signification du sujet, la production d'un certain surplus. Opaque, rebelle à la référence, le signifiant finit par renvoyer au sujet son désir au lieu de s'effacer devant son vouloir-dire. C'est en ce sens que le désir peut se penser comme un jeu de miroirs dans lequel la subjectivité finit par s'abîmer irrémédiablement dans les répercussions infinies entre sujet et objet, théorie et pratique, signifiant et signifié. Et donc le phénomène de la *répétition* s'impose comme le modus operandi de ce deuxième régime d'excès, effet du premier mouvement d'appropriation, où sujet et objet se fusionnent dans une sorte d'*impact* impossible. La violence de la référence,

qui consiste à nier la différence de l'autre, produit du même coup, ou plutôt après-coup, telle la collision de deux corps, des éclats, une sorte de turbulence dont la force résonante est en proportion directe avec la «violence» du désir. Désirer, c'est vouer à la répétition cela même dont on supplée l'autre, à savoir ce signifié qu'on cherche à faire confirmer par ce détour hors de soi. La pertinence du phénomène de la répétition chez Balzac n'est pas négligeable pour Maurice Bardèche, qui y voit une conséquence logique de la philosophie de *Louis Lambert* et, plus largement, des *Etudes philosophiques*: «[L]'acte par lequel nous *réalisons* notre désir n'est qu'une répétition de cette action première déjà accomplie par notre imagination: il est donc une re-action».[27]

Il s'agit toutefois d'une répétition avec une différence: l'écart entre forme et fond ayant été évacué par la référentialisation, ce qui reste, produit par le geste du désir, est un signe à la dérive, vidé de tout ancrage référentiel, que la référence soit temporelle, contextuelle ou autre. Ce qui revient, selon Barbara Johnson, non à dénier la référence, mais plutôt à engendrer une référence *autre*: le référent «n'est plus un référent, mais un signe»[28]. Le texte serait dès lors la chambre d'écho de ces «signes» décontextualisés, détemporalisés, arrachés à leur signifié ou origine première. Et pourtant ces figures orphelines, ces traces qui parsèment un peu arbitrairement le texte forment néanmoins un réseau cohérent à fonction métadiscursive: celle de

---

[27] Bardèche, *op. cit.*, p. 201, l'auteur souligne.

[28] Barbara Johnson, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore et Londres: Johns Hopkins UP, 1980, p. 64.

raconter, justement, la différence irréductible entre le sujet désirant et l'objet de son désir. Le foisonnement de figures, les répétitions obsessionnelles que l'on constate même au sein des nouvelles les plus concises de Balzac seraient en ce sens un *effet* de la résistance de l'objet à cette réduction référentielle, sorte de supplément figural à la trame événementielle du récit. C'est donc à la recherche de ce que Lucien Dällenbach nomme un «résidu (...), ce régime où l'excès égale le manque»[29] qu'un deuxième volet de ce travail se consacre.

Les deux «types» ou plutôt gestes, mouvements d'excès que l'on a décrits en termes plus ou moins derridiens jusqu'ici correspondent à peu près à ce que Paul de Man appelle, en employant une nomenclature plus familière sinon traditionnelle, «métaphore» et «allégorie». Si l'on se permet de séjourner brièvement dans la pensée demanienne, c'est pour deux raisons: d'abord, la terminologie dont dispose de Man, qui puise dans celle de la rhétorique classique, a l'avantage d'être moins rébarbative, peut-être, que la manie néologiste de Derrida. D'autre part, malgré la vague de popularité qu'ont connue les écrits de de Man en Amérique du Nord au cours des années quatre-vingt, cette faveur ne s'est jamais traduite en milieu francophone, et d'autant moins dans le domaine de la littérature française. Cela me semble regrettable, de Man s'étant penché sur divers auteurs français (Rousseau, Proust, Barthes) et ayant développé des stratégies innovatrices pour aborder le problème de la référence littéraire. La «crise de Man» (la découverte d'un certain nombre

---

[29] L. Dällenbach, «Le pas-tout de la *Comédie*» in *MLN* vol. 98, n° 4 (May 1983), p. 706.

d'articles antisémites écrits par lui pendant la deuxième guerre mondiale) explique peut-être partiellement cette déconsidération, mais n'infirme pas, à mon avis, le bien-fondé et l'utilité de son travail.

Dans le premier moment «excessif», que l'on a décrit plus haut comme appropriation de l'autre, et qui consiste à projeter sur l'objet le désir du sujet, de Man voit la logique référentielle de la métaphore, ou du symbole, qui est celle «d'une dialectique entre sujet et objet» où le but à atteindre est «une synthèse, dans laquelle la priorité est accordée au moment initial de la perception sensorielle»[30]. Il y perçoit la même violence, la même «cécité» de la part du sujet désirant:

> La métaphore est aveugle (...) parce qu'elle présente comme certain ce qui n'est en réalité qu'une possibilité (...). La métaphore est erreur parce qu'elle croit ou fait semblant de croire à sa propre signification référentielle (...). Paradoxalement, la figure littéralise son référent et le prive de son statut para-figuré. La figure défigure...[31]

Reniant l'altérité de l'autre, ne voyant en celui-ci que le véhicule de son effort de combler son manque, l'opération de la métaphore correspond au mécanisme incestueux du désir, annoncé dans les *Etudes philosophiques* et que de Man semble reprendre à son tour: «La puissance auto-destructrice des passions n'est pas due à des causes extérieures, elle est fondée sur des suppositions injustifiées relatives à la cohérence d'un monde dans lequel la ressemblance des apparences garantirait

---

[30] Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: U of Minnesota P, 1983, p. 193; ma traduction partout.

[31] Paul de Man, *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, trad. T. Trezise, Paris: Galilée, 1989, p. 189.

l'affinité des essences»[32]. Le rapport d'équivalence qu'établit la métaphore entre signifiant et signifié, ou entre forme et fond, est donc le résultat d'un leurre, d'une mauvaise foi de la part du sujet: que celui-ci recoure à l'autre ne signifie pas qu'il y ait quelque identité inhérente entre les deux termes, mais signale plutôt un effort que fait le sujet de *se convaincre* de cette identité. «La métaphore», écrit de Man, «utilise la ressemblance pour déguiser les différences»[33], et peut de cette façon être considérée comme une opération excessive dans la mesure où elle cherche justement à dénier la différence de l'autre, à le faire conformer à la perception tyrannique et arbitraire du sujet. Mais il faut préciser que l'excès de la métaphore est un excès *nécessaire*, donc ambivalent, relevant du *double bind* référentiel caractéristique de tout langage: «Le littéralisme qui rend le langage possible rend en même temps l'abus du langage inévitable.»[34]

Les séquelles de ce premier mouvement d'excès prennent pour de Man la forme de l'*allégorie* qui, à la différence du régime identitaire caractéristique de la métaphore, «désigne une distance par rapport à sa propre origine et, renonçant au désir de coïncider, établit son langage dans le vide de cette différence temporelle»[35]. Il y a donc «disjonction» chez de Man, comme il y a «espacement» ou «rupture»

---

[32] *ibid.*, p. 257.

[33] *ibid.*, p. 38.

[34] *ibid.*, p. 197.

[35] de Man, *Blindness and Insight*, *op. cit.*, p. 207.

chez Derrida, au sein même de la structure du signe:

> Le rapport entre le signe allégorique et sa signification (*signifié*) ne dépend pas du dogme (...) ce rapport entre signes contient forcément un élément temporel constitutif; il est nécessaire, pour qu'il y ait allégorie, que le signe allégorique se réfère à un autre signe qui le précède. La signification constituée par le signe allégorique ne peut alors consister que dans la *répétition* (...) d'un signe antérieur avec lequel il ne peut jamais coïncider, puisque c'est l'essence de ce signe antérieur d'être pure antériorité.[36]

Signifié et signifiant sont ici rebaptisés «signe antérieur» et «signe allégorique» respectivement. Si le premier est «pure antériorité», hors de portée, c'est que le signifié n'est pas une origine présente à soi qu'il s'agit simplement de prendre comme référent, mais est constitué comme le «signe allégorique» par cette différence structurale entre forme et sens. La fusion des deux signes étant impossible, ce qui se répète et qui produit alors la signification, c'est cette *différence* vis-à-vis de toute origine, de toute idéalité, de tout sens univoque, toujours déjà en latence au sein du signifié. C'est l'amorce, selon Derrida, de l'allégorie: «On transporte la chose dans son double (c'est-à-dire déjà dans une idéalité) pour un autre et la représentation parfaite est toujours déjà autre que ce qu'elle double et re-présente. L'allégorie commence là.»[37]

Le mode allégorique coïncide donc avec la perte de contrôle de la part du sujet, il désigne justement cette couche poétique du texte où foisonne un langage figuré apparemment à la dérive de toute maîtrise subjective. Cela correspond par

---

[36] *ibid.*, p. 207, de Man souligne.

[37] Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 412.

conséquent à une réalisation négative chez le sujet, au même moment, paradoxalement, où la littérarité du récit s'impose: «L'écriture comporte toujours le moment de dépossession en faveur de l'arbitraire jeu du pouvoir du signifiant, et du point de vue du sujet, cela ne peut être vécu que comme démembrement, décapitation ou castration.»[38] Si l'on peut associer une certaine négativité avec l'allégorie, c'est que celle-ci raconte l'histoire de l'incapacité du sujet de «lire» l'autre, n'y voyant qu'une métaphore, une extension (telle une synecdoque, autre figure de substitution) de son propre manque à lui: «Les récits allégoriques racontent l'histoire de l'échec de la lecture»[39]. Récit «supplémentaire», en excès, l'allégorie raconte, sous forme de récurrences figurales, l'histoire de la cécité du sujet à l'égard du statut représentationnel de l'autre, et de la *résistance* de celui-ci à l'univocité: l'objet du désir, signifiant appauvri, chosifié, *matérialisé* par l'intention du sujet, ne cesse de revenir, telle une apparition fantomatique, pour hanter le logos du texte. Qui dit allégorie dit écriture, et donc subversion et suspension de cet effort de totalisation: «La métaphore est le trait qui rapporte la langue à son origine. L'écriture serait alors l'oblitération de ce trait»[40].

Résumons donc ces deux phases de l'excès littéraire. Le premier moment, on se le rappelle, correspond à une tentative de la part du sujet désirant de faire sien

---

[38] de Man, *Allégories de la lecture*, *op. cit.*, p. 353.

[39] *ibid.*, p. 250.

[40] Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 382

l'autre, de s'approprier un objet de désir (ce que Lacan appellerait l'«objet petit *a*») suite à une ressemblance purement formelle que le sujet perçoit entre ce qui lui manque et ce que l'autre semble représenter. L'autre devient, en ce sens, une *métaphore* du manque du sujet. Cependant ce mouvement doit être vu comme excessif puisque le rapport entre le signifié et le signifiant, ou entre le sujet (protagoniste désirant) et l'autre (personnage désiré)[41], constitue une violence faite à la radicale altérité de l'autre: celui-ci *ne reflète pas* naturellement le regard captatif de celui qui le désire, et les textes de Balzac témoignent de cet excès de la subjectivité de différentes façons: ambivalence chez le sujet à l'égard de l'autre, contradictions logiques («apories») quant à sa motivation, refoulement (et donc interdiction) de son manque.

A cet excès «référentiel» ou «cognitif» se succède la deuxième phase du régime excédentaire, constituant en quelque sorte l'effet ou la répercussion de la première. Effectivement, ayant réduit l'écart entre son moi et l'autre, le sujet produit par cette fusion un nouveau signe — un signifiant —, faisant répéter *ad infinitum* son désir (le

---

[41] L'équivalence que j'établis dans ce travail entre la linguistique et l'univers fictif, qui revient à faire correspondre signifié à «sujet» et signifiant à «l'autre», se fait en vertu de la valeur *positionnelle*, et non transcendantale, des personnages du texte littéraire. C'est une tendance courante, mais erronée, de croire à la «réalité» extra-textuelle du personnage fictif, surtout s'il s'agit de protagonistes historiques (c'est notamment le cas du *Chef-d'œuvre inconnu*, et est cause de bon nombre de méprises interprétatives). Mais les personnages fictifs, tout comme les signes linguistiques, ne prennent leur sens que dans les rapports entretenus les uns avec les autres, à cause de la *position* que chacun occupe à l'intérieur du système de signes qu'est le texte. «Le sujet», conclut Kaja Silverman en s'inspirant de Benveniste, est «un produit du discours» (*The Subject of Semiotics*, Oxford et New York: Oxford UP, 1983, p. 53, ma traduction).

signifié) dès lors décontextualisé, désintentionnalisé, à la dérive de sa visée première. Sous le coup de cet impact référentiel, la résistance du signe peut se lire donc dans le réseau de traces qui s'en dégage, dans le récit supplémentaire, allégorique du langage figuré. C'est en s'insinuant dans cet espace non cognitif, *performatif* du langage figuré que l'on commence à saisir justement la différence entre référence et signification, c'est dans cette espèce de non lieu que s'éclaircit la motivation tue, interdite («le grand Autre», en termes lacaniens) du sujet, dont l'énonciation *excède* inexorablement l'énoncé.[39] C'est donc revendiquer pour le deuxième moment de l'excès une fonction *métaréférentielle.*

******

L'empreinte de la théorie déconstructrice est évidente dans ce travail, et je dois presque réprimer l'instinct de m'en excuser: il s'agit là de la réputation peu illustre qui s'est attachée à un courant critique qu'on a souvent réduit en «destruction» (ou bien, en «condestruction» (!), pour citer la version féministe, et

---

[39] L'excès de l'énonciation (forme, signifiant) par rapport à l'énoncé (contenu, signifié) est explicitement théorisé par de Man en termes performatifs: «nous reformulons ainsi la disjonction du performatif et du cognitif: tout acte de parole produit un *excès* de cognition mais ne peut jamais espérer connaître le processus de sa propre production» (*Allégories de la lecture*, *op. cit.*, p. 357, je souligne). Telle une promesse, l'énonciation est radicalement *antérieure* à la réalisation, à l'énoncé ou au but visé; en ce sens, le texte *fait* plus qu'il ne sait, et c'est pourquoi on peut se permettre de mettre en question la «sincérité» des énonciations du personnage, ou du texte balzacien: il y a toujours une altérité sous-jacente à la couche référentielle du récit. Notre lecture vise ainsi une certaine poétique de l'altérité chez Balzac.

volontiers enjouée, de Kristeva[40]). Dans une certaine mesure, c'est une réaction justifiée: un grand nombre de critiques d'inspiration derridienne en particulier ou post-structuraliste en général donnent souvent dans une sorte de nihilisme herméneutique, où le chercheur, ayant décelé certaines apories où le texte semble se contredire, se contente de signaler l'indétermination irrévocable du récit en question en faisant appel au «libre jeu du signifiant»[41]. Pour ma part, je ne nie pas le rôle que joue l'indétermination[42] dans la méthodologie ici déployée, mais elle ne marque pas la limite de ma réflexion; au contraire, elle n'en constitue qu'une première étape (celle de l'excès référentiel), celle qui précède, et qui fournit la matière à une *réinscription* de ces hiérarchies renversées. Derrida souligne lui-même la nécessité de ce «double geste»:

> Ce qui m'intéressait (...), c'est (...) une sorte de *stratégie générale de la déconstruction*. Celle-ci devrait éviter à la fois de *neutraliser* simplement les oppositions binaires (...). Il faut donc avancer un double geste (...), une *double science*: d'une part, traverser une phase de *renversement* (...). Cela dit — et d'autre part —, s'en tenir à cette phase, c'est encore opérer sur le terrain et à l'intérieur du système déconstruits. Aussi faut-

---

[40] *Les Samouraïs*, Paris: Fayard, 1990.

[41] Nous aurons l'occasion de rencontrer ce nihilisme plus loin, notamment dans les écrits de Felman, Marin, Kelly, et d'autres.

[42] L. Dällenbach, dans «Du fragment au cosmos. *La Comédie humaine* et l'opération de la lecture I» in *Poétique* 40 (novembre 1979), considère l'indétermination du texte balzacien comme un effet de notre capacité de le théoriser: «n'est-on pas fondé à penser que le taux d'indétermination et les «blancs» de la *Comédie humaine* ont augmenté pour le lecteur moderne dès lors que celui-ci (...) relit Balzac à partir de la textualité contemporaine?» (p. 431). Malheureusement, l'auteur, comme bon nombre d'autres critiques, ne semble pas vouloir, ou pouvoir dépasser ce stade de l'indécidable chez Balzac.

> il, par cette écriture double (...), marquer l'écart entre l'inversion qui met bas la hauteur (...) et l'émergence d'un nouveau «concept», concept qui ne se laisse plus (...) comprendre dans le régime antérieur.[43]

La nécessité de procéder à une réinscription de l'excès référentiel est on ne peut plus impérieuse pour toute déconstruction sérieuse, et pourtant on trouve rarement de commentaires d'inspiration déconstructrice capables de proposer un mode de signification *alternatif*, *autre* que le régime binaire mis en déroute.

Un commentateur en particulier, Jeffrey T. Nealon, va jusqu'à soutenir que de Man, à la différence de Derrida, ne dépasse jamais le stade de la neutralisation des oppositions, faisant de l'«indécidabilité» une espèce de totalisation, signification immanente en soi[44], affirmation quelque peu radicale, à mon avis, et qui sert plutôt à engager une polémique qu'à éclairer la question de la méthodologie (terme que Derrida rejette, d'ailleurs) déconstructrice. Il me semble plus juste d'«inculper» en quelque sorte et Derrida et de Man: en dépit de cette nécessité d'une intervention positive, elle demeure chez les deux critiques une exigence purement formelle, théorique, qui se manifeste rarement de façon évidente dans leurs analyses. Si donc ce projet peut prétendre à quelque valeur novatrice dans sa méthodologie, c'est dans la part que les études ici réunies font à la recherche de figures *médiatrices*, susceptibles de rendre compte de la tension entre les termes des oppositions déconstituées. Cette «intervention» n'a donc pas pour but de déproblématiser ou

---

[43] J. Derrida, *Positions*, Paris: Minuit, 1972, p. 56-57; l'auteur souligne.

[44] Jeffrey T. Nealon, «The Discipline of Deconstruction» in *PMLA*, vol. 107, n° 5, 1992: 1266-1279.

d'apprivoiser l'excès figural, ainsi retombant dans la logique dialectique discréditée, mais de démêler un schéma ou paradigme primordial, suggéré par le texte lui-même, pouvant expliquer la trajectoire qu'y emprunte le désir.

Chacune des nouvelles examinées dans ce travail présente donc une problématisation différente de l'excès chez Balzac, chaque texte oblige le lecteur, à cause de la tension rhétorique produite par le désir du sujet envers l'autre, à repenser la structure du signe, comme s'ils exigeaient tous, en vertu de la radicalité des passions qui y sont dépeintes, un départ à zéro herméneutique. Ainsi, dans *Un Drame au bord de la mer*, c'est le *nom*, l'effort de nommer l'autre, qui fournit les paramètres théoriques pour penser l'excès du signe. La nouvelle *Adieu* pose la question des limites du savoir et de la subjectivité à travers la problématique du *témoignage*, alors que *L'Auberge rouge* pose la même question en termes spatiaux: l'on assiste effectivement dans ce conte à la génération d'une figure architecturale désignant un débordement de la subjectivité du narrateur, de la *mitoyenneté* résultant du leurre de la spéculation phrénologique. A cet excès *narratif* se succède, dans *Melmoth réconcilié*, une interrogation sur l'excès au sein du genre fantastique à travers la structure rhétorique du *don*. Et dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, peut-être la nouvelle la plus célèbre de Balzac, il s'agira de considérer l'excès en termes *performatifs*, d'interroger la mesure dans laquelle le seul fait d'énoncer le désir revient à l'accomplir (questionnement sur la dimension illocutoire qui, on le verra, s'avérera fructueux à l'égard de tous les textes étudiés), problématique suggérée par Balzac lui-

même lorsqu'il affirme que les *Etudes philosophiques* mettent en scène le drame de «la pensée tuant le penseur»[45].

Afin de rendre justice à la fois à la complexité des textes choisis et au développement des notions théoriques, je me suis imposé la rigueur de lectures minutieuses, d'interprétations restant aussi fidèles que possible à la lettre du récit. Je ne m'excuse donc pas de cette pratique de «close reading», ayant voulu ainsi éviter, comme le dit si bien Franc Schuerewegen, une certaine «presbytie qu'on constate, parfois, ailleurs»[46] chez la critique balzacienne. Quant au choix de textes, il est vrai que, parmi la douzaine de récits courts figurant dans les *Etudes philosophiques*, en choisir cinq constitue un tri à première vue assez arbitraire. La complexité rhétorique des textes fut un critère de sélection, ainsi que leur appartenance à un genre quelconque[47], et l'époque de leur parution (de 1830 à 1835, période considérée unanimement comme cruciale dans la genèse de l'esthétique balzacienne). Et puis tous les textes traités, il convient de le répéter, sauf *Le Chef-d'œuvre inconnu*,

---

[45] Davin, «Introduction» aux *Etudes philosophiques*, *op. cit.*, p. 1215.

[46] Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, Paris et Toronto: SEDES/Paratexte, 1990, p. 3.

[47] Ainsi peut-on classer les textes à l'étude sous des rubriques qui vont du romantique (*Un Drame au bord de la mer*) au fantastique (*Melmoth réconcilié*, et moins évidemment, *L'Auberge rouge*), en passant par des récits à classification plus difficile (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Adieu*). Si je n'ai pas insisté sur des distinctions d'ordre générique, c'est que la problématique de l'excès ne me semblait pas résider à ce niveau-là — à ce qui revient, en fin de compte, à des questions hors-textuelles —, mais plutôt dans la référence intratextuelle. De plus, les études à orientation générique sont très nombreuses, et comprennent un certain nombre des nouvelles examinées ici; j'hésitais donc à m'égarer dans des chemins déjà assez battus.

ont été passés sous un silence critique presque complet: il me semblait y avoir un certain mérite intrinsèque à rendre justice à l'importance esthétique de ces nouvelles, écrites par un auteur souvent considéré — à tort — comme spécialiste exclusif du roman. Il y a enfin sans doute également un élément de préférence personnelle dans la détermination du choix final, réflexe arbitraire, mais peut-être pas plus que ne le fut celle de Balzac en réunissant ses textes, parfois *a posteriori*, sous la rubrique des *Etudes philosophiques*.[48] L'élément cohésif — espèce d'homogénéité au sein de l'hétérogène — demeure, en dernière analyse, l'empreinte immanquable que portent tous ces textes de la lutte acharnée que livre Balzac à cette origine fugitive qu'est la représentation littéraire.

---

[48] Anthony R. Pugh, dans «Interpretation of the *contes philosophiques*» in *Balzac and the Nineteenth Century*, dirs. D.G. Charlton et al, Leicester: Leicester UP, 1972, souligne en détail les conditions arbitraires qui ont amené Balzac à sa catégorisation, et conclut que de telles classifications «ne peuvent rendre justice à l'expérience esthétique complexe que l'on connaît à la lecture de l'œuvre» (p.56, je traduis).

CHAPITRE 1

Un drame au bord de la mer ou la survie du nom

> *Tympanon, dionysie, labyrinthe, fils d'Ariane... la forme d'une oreille construite autour d'un barrage, tournant autour de sa paroi interne, une ville, donc (labyrinthe, canaux semi-circulaires...) enroulée comme un limaçon autour d'une vanne, d'une digue... et tendue vers la mer; fermée sur elle-même et ouverte sur la mer. Pleine et vide de son eau... Comment une fêlure pourrait-elle s'y produire, entre terre et mer?*
>
> — J. DERRIDA, «Tympan»

De toutes les nouvelles philosophiques de Balzac, *Un drame au bord de la mer* (1834) semble bien être parmi celles qui ont attiré le moins d'intérêt critique[1]. Et quand bien même la critique se penche sur le récit, ce n'est souvent que pour faire remarquer les ressemblances du texte avec d'autres textes, avec ceux de Davin et de Mérimée, par exemple, ou bien avec d'autres romans ou nouvelles de Balzac (surtout *Louis Lambert*)[2]. Si l'on peut, en partie, attribuer cet oubli relatif du récit à un

---

[1] La bibliographie critique que fournit Moïse Le Yaouanc (*La Comédie humaine*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. X, 1979, p. 1828 — édition désormais citée), ne comporte que quatre titres, dont aucun ne constitue une analyse approfondie de la nouvelle.

[2] Voir à cet égard l'article de M. Le Yaouanc «Introduction à *Un drame au bord de la mer*: Davin et les inspirateurs de Balzac» in *L'année balzacienne*, 1966, pp. 127-156.

manque d'originalité[3], cette perception est fonction non seulement du contenu, mais d'un élément formel de la nouvelle, à savoir son ton romantique. La présence d'un tel style s'explique peut-être par l'affiliation du conte avec *Louis Lambert* (deux des personnages du roman refont surface dans la nouvelle), publié deux ans auparavant; considéré à la lumière des autres nouvelles paraissant dans *Les Études philosophiques*, toutefois, l'élément romantique fait presque figure d'intrus. Même à l'intérieur du récit, où le ton exalté du narrateur principal, Louis, est juxtaposé à une digression violemment réaliste racontée par un paysan breton, la teinte romantique semble être discordante, comme s'il s'agissait d'une expérimentation stylistique, arbitraire de la part de l'auteur, que celui-ci subordonne à des fins de perfectionnement esthétique. Et pourtant le génie de Balzac, c'est d'avoir su incorporer l'élément romantique au sein d'un récit autrement réaliste sans que cette altérité, cette ironie vienne porter atteinte à l'impression d'unité ou de cohésion globale.

C'est tout de même précisément cette altérité, cet excès intraitables de la nouvelle qui nous préoccupe dans ce chapitre: comment le récit premier communique-t-il avec l'histoire enchâssée de la famille Cambremer? Quel rapport y aurait-il entre la sensibilité romantique de Louis et celle, «instinctive», du pêcheur? Notre point de repère à travers cette interrogation du mode référentiel du texte sera

---

[3] M. Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 1147, signale que «le thème du père juge et bourreau était d'actualité depuis que Mérimée avait donné en 1829 son *Mateo Falcone*» et que *El Verdugo* comporte une thématique semblable. La critique semble en outre se mettre d'accord pour affirmer que Balzac s'est certainement inspiré d'une nouvelle de Félix Davin, *Le père juge et bourreau* (avril 1834), qui raconte elle aussi une histoire d'infanticide.

le discernement du désir des différents sujets impliqués à la fois dans l'action et la narration du texte, examen que l'on se propose d'aborder de deux manières: d'une part en scrutant la manière dont les personnages s'approprient et le monde naturel et les autres personnages, et de l'autre, en montrant en quoi le langage figuré peut se comprendre comme l'effet ou l'excès de ces efforts d'appropriation, qui, eux, prennent presque exclusivement la forme d'un effort de *nommer* l'autre. On voudrait, en d'autres termes, examiner la façon dont l'acte de la dénomination génère un effet de *débordement*, comment il excède la tentative de signification du sujet désirant. Ce chapitre se veut alors un examen de ces frontières, de ces «bords» qui, tout en paraissant constituer, à première vue, des divisions étanches (vie/mort, nature/culture, nom/chose), se révèlent au contraire d'une porosité essentielle.

ROMANTISME ET AMBIVALENCE

On constate chez Louis, le narrateur du récit principal, une rhétorique marquée par un des aspects les plus reconnaissables de la pensée romantique, soit le procédé de l'«illusion pathétique» ou de la «naturalisation», qui consiste à établir une «analogie entre événement extérieur et sentiments intérieurs»[4]. C'est un «mouvement de l'intérieur vers l'extérieur»[5]: l'homme projette sur le paysage, sur le monde extérieur, un sentiment qu'il ressent intérieurement. Loin d'être «naturel», le

---

[4] Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia UP, 1984, p. 255 (la traduction est la mienne).

[5] *ibid*, p. 257.

procédé instaure une hiérarchie entre sujet et objet. Louis, se promenant avec Pauline sur la côte bretonne, décrit le paysage de manière à articuler explicitement cette doctrine romantique: «En ce moment, le soleil, sympathisant avec ces pensées d'amour ou d'avenir, a jeté sur les flancs fauves de cette roche une lueur ardente» (1161). La nature, ou l'objet du regard du narrateur, sert à refléter les «pensées d'amour ou d'avenir» de celui-ci, ainsi soulignant la primauté du sujet dans la dialectique établie par Louis. De même, Pauline affirme sans ambages la suprématie du sujet sur la nature en regardant la plage: «Oui, dit-elle, cette dune est un cloître sublime.» (1167). La compagne du narrateur établit une équivalence pareille à celle que propose Louis plus haut: la nature (ou l'objet) sert à extérioriser le jugement intérieur du sujet. L'identité ainsi établie entre les deux est un procédé que l'on pourrait qualifier, sur le plan rhétorique, de métaphore, puisque «la métaphore est justement la figure qui dépend d'une certaine ressemblance entre les propriétés "intérieures" et "extérieures"»[6]. Et Louis et Pauline métaphorisent le monde naturel, ils transfèrent dans la nature des attributs de leur propre conscience, ainsi effectuant une synthèse du sujet et de l'objet[7].

Toutefois, la qualité «naturelle» du lien qui unit sujet et objet dans la métaphorisation[8] est loin d'être fiable, et la rhétorique même du narrateur permet

---

[6] Paul de Man, *Allégories de la lecture*, *op. cit.*, p. 188.

[7] Paul de Man, «The Rhetoric of Temporality», *op. cit.*, pp. 199-200.

[8] «Le symbole (...) est un signe motivé, une synecdoque, dans laquelle le signifiant est lié naturellement au signifié (...) Le symbole réussit une fusion du sujet et de l'objet

de l'affirmer. Dans le discours philosophique qui ouvre le récit, Louis énonce succinctement une pensée qui dément tout lien naturel ou transcendantal entre lui et la nature: «Les sites les plus beaux ne sont que ce que nous les faisons.» (1161). Un peu plus loin, il articule encore plus ouvertement ce fonctionnement arbitraire de la métaphore lorsqu'il contemple le paysage marin: «le calme et le silence grandissaient cette anfractuosité sombre en réalité, colorée par le rêveur;» (1161-2). L'effort de Louis pour appréhender le monde donne donc lieu à un suspens référentiel, à un illogisme sémantique: comment le rapport entre le sujet et la nature peut-il être à la fois naturel — fondé sur une extériorisation organique de la pensée intérieure — et arbitraire, le sujet imposant comme bon lui semble au monde extérieur un sentiment quelconque? Tout donne à croire que la naturalisation en particulier et la métaphorisation en général sont des procédés récupératifs hasardeux, qui n'assurent pas la synthèse du sujet et de l'objet.

Si l'on trouve des contradictions quant au caractère du lien unissant le narrateur au monde, le texte met également en question la primauté de l'un par rapport à l'autre. On vient de constater la priorité du sujet, de Louis et de Pauline, dans la relation dialectique qu'ils entretiennent avec la nature. Lors d'une discussion entre les protagonistes, toutefois, cette hiérarchie paraît se renverser: au lieu de maîtriser le rapport qu'il entretient avec la nature, Louis accorde au paysage breton

---

parce que dans le symbole, la vérité du sujet ou de celui qui perçoit est également celle de l'objet, sa signification naturelle»: Jonathan Culler, «Literary History, Allegory, and Semiology» in *New Literary History*, vol. VII, n° 2, Winter 1976, p. 263; je traduis.

une certaine autorité affective. Contemplant la vue en compagnie de Pauline, Louis établit une espèce de trinité d'éléments naturels:

> Si tu veux livrer ton entendement aux trois immensités qui nous entourent, l'eau, l'air et les sables, en écoutant exclusivement le son répété du flux et du reflux (...) tu croiras y découvrir une pensée qui t'accablera. Hier, au coucher du soleil, j'ai eu cette sensation; elle m'a brisé. (1166)

Le sujet n'est ici plus maître de l'objet: c'est la nature qui exerce un pouvoir souverain sur l'observateur. Les réflexions de Pauline, pour leur part, viennent faire écho à celles de son ami en ce qu'elles accordent également au monde naturel une certaine primauté référentielle: elle croit «découvrir [dans la nature] les causes des harmonies qui nous environnent» (1166).

Cependant, bien que la rhétorique de son observation postule, comme le fait celle de Louis, la suprématie de la nature sur l'être humain, l'argument de Pauline se différencie de celui du narrateur à un niveau thématique. Alors que Louis «conçoi[t] le désespoir» (1167) face à la vue de la côte bretonne, son amie y voit «les poésies et les passions de l'Orient» (1167)[9]. Qui plus est, elle s'ingénie à nuancer la division tripartite de la nature que vient de proposer son ami en en soulignant ce qu'elle perçoit être une certaine variété:

> Ce paysage, qui n'a que trois couleurs tranchées, le jaune brillant des sables, l'azur du ciel et le vert uni de la mer, est grand sans être sauvage; il est immense, sans être désert; il est monotone, sans être fatigant; il n'a que trois éléments, il est varié. (1166)

---

[9] Cette divergence ne fait, bien entendu, que souligner l'arbitraire de la naturalisation: le sujet peut imposer à son gré une signification personnelle, et donc pas du tout «naturelle», à la nature.

Pauline soutient que malgré le peu de variété chromatique de la région, le paysage possède une grande diversité. Pour ce faire, elle offre en exemple trois paires d'adjectifs, dont la première épithète (*grand*, *immense*, *monotone*), laudative, est opposée à une deuxième (*sauvage*, *désert*, *fatigant*), celle-ci péjorative. Elle avertit contre le procédé symbolique, ou plus précisément synecdochique, qui prendrait la partie (*grand*, par exemple) pour le tout (*sauvage*). Mais en écartant un sens «partiel» de chaque adjectif, elle présume que l'un des termes fait partie intégrante de l'autre; en affirmant que les paires de mots ne sont pas synonymes, Pauline ouvre forcément la possibilité de leur équivalence sémantique. Le seul fait d'exclure présume qu'il y a une norme, une totalité au nom de laquelle l'exclusion s'effectue.

Le statut rhétorique de ce passage est d'une importance considérable pour comprendre le fonctionnement figural d'*Un drame au bord de la mer*. En voulant montrer que la campagne côtière est douée d'une grande diversité, Pauline finit par recourir à une argumentation qui subvertit la signification qu'elle entend communiquer: d'une part, elle lance un avertissement contre le procédé symbolique qui établirait une correspondance sémantique entre partie et tout, et de l'autre, la logique de son argument tient pour acquis l'existence d'un rapport «naturel» — symbolique — entre les deux. La rhétorique de son raisonnement a pour effet d'en subvertir et d'en laisser en suspens le sens, la signification: il est impossible de dire si le paysage, en fin de compte, est varié ou monotone.

Cette impasse sémantique relève de ce que Jacques Derrida appelle la logique

du *supplément*, concept qui «détermine celui d'image représentative» et qui

> abrite en lui deux significations dont la cohabitation est aussi étrange que nécessaire. Le supplément s'ajoute, il est surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence. C'est ainsi que l'art (...), la représentation viennent en supplément de la nature (...). Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer (...); s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par défaut antérieur d'une présence (...) Le signe est toujours supplément de la chose même.[10]

On est en mesure, en considérant les stratégies d'appropriation du monde naturel qu'entreprennent le narrateur et son amie, de repenser la naturalisation, technique privilégiée du romantisme, ou plus généralement la métaphorisation, comme ressortissant au fonctionnement du supplément. Lorsque Louis, par exemple, projette sur le paysage ses propres sentiments, on peut dire qu'il attribue à la nature une signification qu'elle ne renferme pas «naturellement», que cette addition constitue un excès, un surplus[11]. De plus, pour que la nature reflète les sentiments du sujet, pour que ceux-ci remplacent, se substituent (telle une métaphore) à celle-là, elle doit être *autre* que ces sentiments. Non seulement la naturalisation constitue un excès que le sujet ajoute à un objet déjà «plein» de sens, elle «s'insinue à la place de» cet objet, le supplée sans produire de surplus.

Le supplément, opération ambivalente, n'est donc pas une structure que l'on peut assimiler à la cognition, à une référentialité binaire ou dialectique, comme le

---

[10] J. Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 208.

[11] Louis se rend bien compte de ce surajout, comme en témoigne cette remarque, dont on a déjà fait mention: «cette anfractuosité sombre en réalité, colorée par le rêveur» (1162).

souligne Derrida:

> Le supplément est l'image et la représentation de la nature. Or l'image n'est ni dans ni hors de la nature. Le supplément est donc aussi dangereux pour la raison, pour la santé naturelle de la raison.[12]

Ainsi, l'argument de Pauline à propos du paysage, qui renferme une logique contradictoire et ne permet donc pas d'établir une signification fixe, participe lui aussi du mécanisme du supplément. Affirmant ouvertement l'exclusivité sémantique des adjectifs en question et tenant en même temps pour acquis leur complémentarité, le raisonnement de Pauline s'avère foncièrement aporétique. Son effort pour organiser la nature dans trois couleurs et éléments bien «tranchés» se révèle dès lors ambivalent, contradictoire: ces divisions, ces «bords» s'estompent dans la logique même de l'énonciation qui les dresse. On aura l'occasion, à la fin du chapitre, de rendre compte de l'excès provenant de cette division catégorique du monde naturel.

Continuant leur promenade au bord de la mer vers Batz, Louis et Pauline tombent sur un pauvre pêcheur en haillons. La première réaction du narrateur suggère que le pêcheur, à la différence de la nature, constitue un «objet» qui se prête difficilement à la conscience métaphorisante de Louis. La vue du paysan leur «fit mal, comme si c'eût été quelque dissonance au milieu de [leurs] harmonies» (1161), comme s'il résistait à leur appropriation symbolique ou romantique du monde. Louis parvient néanmoins à repérer dans l'apparence physique du pêcheur de quoi confirmer ses pensées intérieures, son parti-pris, ce qui semble le rassurer: «Ce visage

---

[12] J. Derrida, *op. cit.*, p. 214.

annonçait une longue résignation, la patience du pêcheur et ses mœurs douces (...) Toute autre physionomie nous aurait déplu» (1162). Le fait que le pêcheur à la fois résiste et se conforme à l'appropriation métaphorique, à la tentative du narrateur de faire équivaloir son humble extérieur avec ses propres sentiments intérieurs de pitié, suggère le rôle médiateur que joue le pêcheur dans le récit. Justement, la compréhension de Louis à son égard demeurera suspendue, comme le paysan, «au bord d'une table de granit» (1164). En outre, le récit que relatera le pêcheur et qui forme le noyau d'*Un drame au bord de la mer* se trouve au milieu des deux discours à la première personne de Louis. Il s'agira donc d'expliquer comment l'histoire que raconte le pêcheur communique avec le récit du narrateur et de comprendre en quoi ce détour que prend la narration sert à défaire la pensée dialectique qui s'y trouve articulée.

Le pauvre paysan, qui devient le guide de Louis et Pauline, leur déconseille de passer par un promontoire sur le chemin en direction de Batz: «Il y a là quelqu'un. Ceux qui viennent du bourg de Batz au Croisic [et vice-versa] font tous un détour pour n'y point passer.» (1167). Sa curiosité ainsi piquée, Louis s'approche de cet «homme» (1168) redouté, qu'il parvient dans un premier temps à se représenter de manière métaphorique:

> Son coup d'œil, semblable à la flamme d'un canon, sortit de deux yeux ensanglantés, et son immobilité stoïque ne pouvait se comparer qu'à l'inaltérable attitude des piles granitiques qui l'environnaient (...) En voyant ses mains poilues et dures, j'aperçus des nerfs qui ressemblaient à des veines de fer. (1169)

Cependant, si le scripteur réussit une figuration symbolique de «ce Breton grossier», fondée sur un lien analogique de ressemblance ou de comparaison, l'être énigmatique auquel il fait face pose aussi une entrave à ce procédé figural. Au fait, la vue de *l'Homme-au-vœu* a pour effet de mettre explicitement en question la symbolisation de Louis, et suscite un brouillage référentiel:

> Ce front rude empreint de probité farouche, et sur lequel la force avait néanmoins laissé des vestiges de cette douceur (...), ce front sillonné de rides, était-il en harmonie avec un grand cœur? Pourquoi cet homme dans le granit? Pourquoi ce granit dans cet homme? Où était l'homme, où était le granit? Il nous tomba tout un monde de pensées dans la tête. (1169-70)

Ici, la correspondance entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'apparence de l'homme immobile et ses pensées, n'est plus assurée, mais plutôt est rendue impossible par l'aspect insondable de cet homme-statue. La confusion atteint son point culminant lorsque le narrateur se pose des questions qui révèlent qu'il ne sait pas lequel des deux — «homme» ou «granit» — prendre comme norme, origine de sa figuration: «Pourquoi cet homme dans le granit? Pourquoi ce granit dans cet homme?».

La figure qui rend compte de cette structure sans issue est le chiasme, un «croisement qui renverse les attributs des mots et des choses»[13], et qui finit par laisser en suspens, par rendre indécidable la signification de l'énonciation. *L'Homme-au-vœu* résiste à la tentative de Louis d'en faire coïncider l'extérieur avec l'intérieur, et le protagoniste ne peut alors que renoncer à son effort symbolisant. Cette abdication signale, selon de Man, l'effondrement du mode métaphorique et la

---

[13] de Man, *op. cit.*, p. 63.

priorité de l'allégorie: «le mode allégorique s'affirme précisément là où [le sujet] reconnaît l'impossibilité de lire son propre texte et renonce ainsi à son autorité sur ce texte.»[14]. Ainsi l'allégorie, de même que le chiasme et le supplément[15], conduit à «l'anéantissement du sujet conscient»[16], défait les frontières que celui-ci dresse entre intérieur et extérieur, et décrit un mode de figuration non dialectique, dont la signification provient des rapports *entre* les parties constitutives. Les excès auxquels se livrent les personnages mis en scène dans la digression vont suivre, on le verra, ce même trajet référentiel.

CAMBREMER: LE NOM ET LA LOI DU PÈRE

C'est donc l'histoire de Pierre Cambremer, ou de *l'Homme-au-vœu*, racontée par le pêcheur, qui occupe la partie centrale du récit. Il s'agira d'abord de considérer les rapports reliant les différents membres de la famille Cambremer, et ensuite d'évaluer le statut référentiel ou rhétorique de ces relations, pour en fin de compte cerner leur signification dans le cadre global de la nouvelle.

Pierre Cambremer, «pêcheur à bateaux» (1171), et sa femme, Jacquette, sont

---

[14] *ibid*, p. 250.

[15] L'on voit s'articuler chez Derrida un rapport entre la structure chiasmatique et le supplément, qui ont en commun un certain dédoublement référentiel: «La forme du chiasme, du χ, m'intéresse beaucoup, non pas comme symbole de l'inconnu, mais parce qu'il y a là (...) une sorte de fourche (...), d'ailleurs inégale, l'une de ses pointes étendant sa portée plus loin que l'autre: figure du double geste et du croisement»: *Positions*, Paris: Minuit, 1972, p. 95.

[16] de Man, *op. cit.*, p. 61.

très dévoués l'un a l'autre. Pourtant Jacques, leur fils unique, qu'ils aiment à la «déraison» (1172), abuse de la confiance de ses parents en volant de l'argent à sa mère pour aller faire la fête à Nantes. Le père, craignant que son fils ne salisse le nom de la famille, essaie de le réformer, sans succès: enfermé dans la maison, Jacques poignarde (mais non mortellement) sa mère dans le bras, lui vole une pièce d'or précieuse, et s'enfuit. A peu près ruiné, Pierre se décide à tuer son fils s'il ne se confesse pas devant un prêtre; Jacques, revenu de son bref exil, tient tête à son père, croyant que celui-ci ne le tuerait pas avec un péché mortel sur l'âme. Toutefois Cambremer, impassible, lie les pieds et les mains de son fils lorsqu'il dort, lui met une pierre au cou, et contre les protestations de sa femme, le jette à la mer. Jacquette, navrée, meurt quelques jours après et son mari, «devenu tout chose» (1176) se tient immobile et muet sur un rocher surplombant la mer, nourri par sa nièce et filleule Pierrette.

Le fait que les prénoms des quatre personnages principaux du *Drame* — Jacquette, Jacques, Pierrette, Pierre — se ressemblent tant n'est pas, on s'en doute bien chez Balzac, simple effet du hasard. On verra que, au lieu de jouer un rôle symbolique ou référentiel quelconque, le jeu onomastique sert plutôt à refléter l'impossibilité de la métaphorisation. Si l'on peut dire que Pierre Cambremer, comme bon nombre de personnages des *Études philosophiques*, est un personnage obsédé, c'est certainement en vertu de sa manie de préserver l'honneur de son nom de famille. Membre d'une famille dont les hommes sont «de père en fils marins»

(1171), Cambremer entend léguer à son fils unique, Jacques, cet héritage familial. Jacques devient donc en quelque sorte le véhicule, le moyen auquel recourt le père pour assurer l'avenir de la famille, ou, en d'autres termes, la survie du nom, et de la fierté professionnelle qui s'y rattache: «Leur nom le dit, la mer a toujours plié sous eux» (1171). On peut dès lors concevoir la quête de Cambremer, qui consiste à vouer son fils au même avenir que lui, comme un effort pour motiver le patronyme, doter le signifiant d'un signifié précis, unique, transcendantal. La résistance dont témoigne Jacques à cette «loi du père» suggère toutefois que celle-ci mène à un certain excès qu'il s'agit d'interroger en scrutant la relation insolite entre Cambremer et sa filleule suite à l'infanticide.

Jacques, on se le rappelle, est le seul enfant de Jacquette et Pierre. Le frère de celui-ci, Joseph Cambremer, a lui aussi une enfant unique, Pierrette, qui est «vouée à saint Pierre» (1171) et dont Pierre est le parrain. Mais puisque Jacques fait tomber le nom familial dans le discrédit, il n'est plus candidat, aux yeux de son père, à perpétuer la lignée Cambremer. Il arrive que Joseph se trouve au chômage et, pour le «consoler», le soulager de toute dot éventuelle, Pierre lui propose que les deux cousins — Jacques et Pierrette — se marient. Le mariage incestueux ne se réalise pas (du moins, pas littéralement), Jacques étant devenu trop criminel pour épouser qui que ce soit. Pierre se retrouve donc, face à la corruption de son fils, dans un dilemme inextricable: tiraillé entre l'amour qu'il ressent pour Jacques et le désir de perpétuer son nom, il décide de tuer son fils, et cela pour éviter que son fils porte

atteinte à l'honneur du nom de famille. Dès lors, le seul enfant portant le nom de Cambremer est Pierrette, et si elle se marie, cette postérité nominale est perdue. L'unique issue de ce problème, la seule façon d'en décroiser la structure chiasmatique, est l'inceste.

A la fin du récit du pêcheur, l'évidence textuelle semble indiquer l'existence d'un rapport incestueux entre Pierre et Pierrette. Jacques et Jacquette sont morts, et Pierre, quasiment transformé en statue, ne survit que parce que Pierrette lui apporte du pain et de l'eau. On apprend qu'«Il n'a pas voulu d'autre personne pour lui apporter à manger.» (1171), et qu'il lui «a laissé ses biens» (1170), faisant d'elle son unique héritière. Ce double rôle — celui de femme dévouée, donnant à manger à l'homme, et d'héritière — laisse entendre qu'à un niveau figuré, elle se substitue à la fois à la femme et au fils de Cambremer. Le texte de Balzac fournit-il des indications, des traces de cette tentative de symbolisation doublement incestueuse? Un examen de deux scènes cruciales permettra de répondre à cette question.

Un détail apparemment insignifiant et insolite[17] de la scène de confession, où Pierre fait venir un prêtre pour absoudre son fils de ses péchés, ne peut s'expliquer que si l'on tient compte de la référentialité spécifique de l'événement. C'est le fait que Cambremer «dit à sa femme de lui apprêter ses habits de noces, en lui commandant de pouiller les siens» (1174). Pourquoi s'habiller comme pour un mariage, alors que l'événement en question est ostensiblement la confession et, en fin

---

[17] C'est un fait, dit le pêcheur, «que je sais et (...) dont les autres ne font que de se douter en gros» (1174).

d'analyse, la condamnation de Jacques? On ne peut que conclure que cet épisode figure l'union incestueuse de Pierre et Pierrette: Jacquette, une fois son fils condamné à mort, va, par sa propre mort, se séparer définitivement de son mari, ainsi laissant la place à Pierrette. Non seulement cela, mais la présence de Jacquette va en s'effaçant au cours de cette scène: elle «était roide comme une rame» (1174), «n'a rin dit» (1175) lorsque Pierre menace son fils avec un fusil, et, finalement, sort de la pièce «pour ne pas entendre condamner son fils» (1175).

Bien que le mariage — entre Jacques et Pierrette — que Pierre propose à Joseph pour assurer la survie *littérale* de celui-ci ne se réalise pas, dans cette scène il semblerait bien que Joseph lui rende la pareille, de manière figurée. Il est ici question d'une survie *figurée*, de celle du nom propre. Joseph, à qui Pierre demande de faire le guet pour Jacques, «fait passer» son neveu de la côte jusqu'à l'île où demeurent les Cambremer, et ce passage peut se concevoir comme la traduction (*tradere*, «faire passer») ou la transformation figurée de Jacques en Pierrette. De la même manière que Pierre avait offert à Joseph son fils pour assurer sa survie économique, Joseph rend le service à son frère en lui offrant sa fille Pierrette en mariage, espérant ainsi garantir la survie du nom de famille. L'on verra plus loin le contrecoup de cette tentative d'assurer la postérité du nom propre, de cet effort de faire accompagner le nom d'une signification précise.

Si l'on peut dire que Pierrette se présente comme la suppléante de Jacquette, le statut rhétorique des actions de Cambremer permet également de constater qu'elle

vient se substituer à Jacques. Pierre, il convient de le rappeler, est le parrain de Pierrette, celui qui l'a tenue sur les fonts du baptême, sacrement «destiné à laver le péché originel» (le *Petit Robert*), à l'origine par immersion dans l'eau. La noyade de Jacques par son père, destinée elle aussi à laver le fils — à jamais — de ses péchés, peut dès lors s'envisager comme la répétition figurée du baptême de Pierrette, l'acte au moyen duquel Cambremer vise à purger son nom de la souillure morale de Jacques. Ainsi s'éclaircit le double rôle figural de Pierrette, à la fois enfant et femme symboliques de Cambremer, symboles produits, comme il se doit, par la substitution d'un signe à un autre. Pierrette, carrefour de désirs et donc de figures, est à la fois Jacquette et Jacques différés, suppléés, elle constitue la *différance* ou la *trace* produite par le désir impossible de Cambremer, qui cherche à assurer la postérité de son nom en tuant son fils rebelle. Le sobriquet ou la version dialectale du nom de la jeune fille — Pérotte —, refléterait en ce sens la violence que fait Cambremer à un niveau référentiel: «Père-otte» ou «Pierre-ette» incarne la loi tyrannique du père, son nom dit son appropriation métaphorique (elle se présente, justement, comme une espèce d'extension synecdochique de Cambremer) par le sujet désirant.

Il convient de rappeler cependant que c'est de la survie du patronyme dont se préoccupe le père, de ce signifiant de Cambremer qui semble lié de façon naturelle, motivée, à son signifié: «Leur nom le dit, la mer a toujours plié sous eux». Si l'on peut se permettre de considérer l'infanticide de Pierre comme un geste excessif, c'est non seulement parce qu'il tue littéralement son fils, mais également parce qu'il se

livre à une violence d'ordre rhétorique, linguistique: ce qui le pousse à «punir» Jacques, ce ne sont paradoxalement pas les méfaits de celui-ci, mais bien un sentiment de honte qu'il ressent lui-même, mais qu'il n'ose articuler ouvertement, qui consiste à avoir été trop indulgent avec son fils unique: «ils en étaient fous. Leur petit Jacques aurait fait [...] dans la marmite qu'ils auraient trouvé que c'était du sucre» (1172). En ce sens, Jacques devient une sorte de bouc-émissaire du manque de son père, une métaphore de la tentative de ce dernier d'éviter de lire, de faire face à son manquement parental. Le contrecoup ou l'excès de cette métaphorisation impossible de l'autre, en l'occurrence de Jacques, à qui Cambremer tâche d'imposer un désir de descendance, de survie nominale, survient suite à son excès référentiel ou cognitif:

> [Jacquette] est morte en demandant à son mari de brûler la damnée barque. Oh! il l'a fait. Lui il est devenu tout chose, il savait plus ce qu'il voulait; il fringalait en marchant comme un homme qui ne peut pas porter le vin. (1176)

Son inceste, à la fois remède et poison, *pharmakon*[18], finit bien par préserver son nom propre, mais non pas selon son désir. Le nom, le signifiant de Cambremer survit au meurtre de Jacques, mais non le signifié: il n'est plus synonyme de fierté et d'autorité («la mer a toujours plié sous eux»), mais fait plutôt appel à une sorte d'ivresse vacillante. Ce n'est plus la mer qui se plie à la volonté du père, mais la terre elle-même. Le nom, incarné en Pierrette, peut bien survivre à l'infanticide, mais

---

[18] Derrida se sert du mot *pharmakon*, mot polysémique, pour décrire l'ambivalence irréductible de l'écriture, concept élaboré dans «La pharmacie de Platon» in *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972, pp. 71-197.

il n'est plus accompagné de son signifié qui, perdu en route, ne laisse dans sa foulée que le signifiant monumentalisé, chosifié (Cambremer devient littéralement «tout chose»), trace de la résistance de l'autre au désir du sujet. Si survie il y a, c'est celle de la honte ou du manque de Cambremer devenu «pierre», ce monument matériel à l'excès de la dénomination, à l'impropriété du nom propre. L'honneur familial étant détruit par l'acte même qui visait à le préserver, Cambremer n'est plus Cambremer, mais *L'Homme-au-vœu*, nommé par la même communauté à qui il avait voulu cacher la honte de son fils et qui maintenant se déclare de la façon la plus publique possible.

JA(C)QUETTE OU LA SURVIE DU PRÉNOM

Le père n'est cependant pas le seul personnage de la nouvelle à se porter à des excès vis-à-vis de Jacques. La mère, Jacquette, se soucie elle aussi d'une certaine survie, en l'occurrence de celle, physique, de son fils face à la fureur de son mari, qui découvre les vols continus de Jacques: «elle craignait le père, pas pour elle, allez!» (1172). Si Jacquette s'intéresse à la survie de Jacques, ce n'est pas au nom de l'honneur familial, patronymique, mais plutôt de la survie physique, réelle de son fils, de cet être unique désigné par le nom de baptême.

Le rejet du mari en faveur du fils, complexe d'Œdipe quelque peu perverti, suggère que Jacquette entretient avec son fils Jacques un rapport quasi-incestueux, ce qui semble se confirmer également à un niveau discursif par la ressemblance formelle entre le prénom de la mère et du fils. Lorsque Jacques lui vole de l'argent pour la

première fois, par exemple, elle s'en rend bien compte, mais «n'osait rien dire à son mari» (1172). Qui plus est, le texte laisse ouverte la possibilité que la mère est présente quand son fils vend les meubles de la maison familiale, et donne un indice quant à la raison de son mutisme à elle:

> Enfin, un jour, la mère fut dépouillée de tout. Pendant une pêche de son père, le fils emporta le buffet, la mette, (...), ne laissa que les quatre murs, il avait tout vendu (...). la pauvre femme en a pleuré pendant des jours et des nuits. Fallait dire ça au père à son retour, elle craignait le père, pas pour elle, allez! (1172)

Il semblerait donc que Jacquette fait tout pour protéger son fils de son mari, allant jusqu'à permettre à Jacques de ruiner la famille. Et bien que Jacques invective sa mère dans la scène de la confession (1175), elle lui reste fidèle jusqu'au bout, «se jet[ant] aux pieds du père» (1176) lorsque celui-ci s'apprête à le plonger dans la mer, et, mourant enfin de chagrin huit jours après la mort de Jacques. Pourquoi vouer une fidélité si aveugle, si extrême à un fils qui de toute évidence ne ressent que du mépris («Vous êtes une ci et une ça, lui dit-il, qu'avez toujours voulu ma perte», 1175) à son égard? On dirait qu'il y a quelque chose d'autre dans la motivation de la mère pour expliquer ce dévouement sans bornes.

Ce que Jacquette ne dit pas, mais qui paraît motiver son attachement radical à Jacques, c'est le même manque qui poussait Cambremer à «corriger» son fils, à savoir la honte de l'avoir gâté en tant qu'enfant. Et le père et la mère sont complices dans la corruption morale de leur fils, comme le souligne le pêcheur: «Jacquette Brouin et Cambremer n'ont eu qu'un enfant, un garçon qu'ils ont aimé... comme quoi dirai-je?

dame! comme on aime un enfant unique; ils en étaient fous» (1172). Si la quête est obsessionnelle ou excessive, c'est dans la mesure où elle se présente, à l'instar de celle que mène son mari, comme un moyen d'éviter cette honte, cette vérité interdite et refoulée. C'est donc le fait que l'intérêt porté à l'endroit de son fils soit subordonné à un *autre* mobile occulté ou tu — qu'il y ait donc altérité à son dévouement — que celui-ci est producteur d'excès. Comme toujours, le mécanisme qui donne lieu à cet excès se résume à une substitution: afin d'assurer la survie du fils, elle est infidèle au mari, et cet inceste, sur le plan de la référence, revêt la même structure que la métaphore, figure par excellence de la substitution: elle fait correspondre Jacques à Pierre, elle substitue l'un à l'autre. Tiraillée par une double allégeance, voulant à la fois sauver la vie de son fils et rester fidèle aux vœux de son mari, Jacquette se retrouve dans une situation insoluble. Sa symbolisation, son effort pour remplacer le mari par le fils, échoue puisqu'elle néglige l'altérité radicale des deux hommes. Ces deux «signes» ne sont pas identiques et résistent alors à sa tentative de les fusionner.

L'excès de la substitution, ou, selon Derrida, la *différance* entre les deux signes, qui est nécessairement figural (étant indifférent à la référence), fait surface vers la fin de la nouvelle lorsque le narrateur, hanté par l'histoire des Cambremer, décrit le costume des ouvriers des marais salants. Dans un contexte n'ayant aucun trait événementiel au désir de Jacquette, il est justement question d'inceste:

> Ces hommes, ou plutôt ce clan de Bretons porte un costume spécial, une jaquette blanche assez semblable à celle des brasseurs. Ils se marient entre eux. Il n'y a pas d'exemple qu'une fille de cette tribu ait épousé un autre homme qu'un paludier. (1177)

La *jaquette* blanche que portent les paludiers incestueux[19] est donc la figure produite par la symbolisation impossible à laquelle se livre Jacquette, c'est le surplus ex-primé de cette fusion impossible. Le mariage auquel le texte fait allusion ici peut se comprendre comme celui, interdit puisque incestueux, qui unit Jacquette et Jacques, et qui se préparait déjà lors de la scène du jugement de son fils, lorsque Cambremer et sa femme s'habillent dans leurs habits de noces. Le jugement de Jacques est donc l'occasion d'un double mariage et d'un double inceste: de Cambremer avec Pierrette, et de Jacquette avec son fils. Jacquette parvient donc à assurer la survie non du prénom de son enfant, mais d'une version féminisée, qui reflète, comme c'est aussi le cas de Cambremer, l'imposition de la loi du même. Encore une fois, ce qui survit à la loi du désir est non le signifié ou le contenu que le sujet cherche à faire valoir, mais bien une sorte de version littéralisée de ce contenu, un signifiant donc *en excès* par rapport au but premier. L'effet de cela est de faire ressortir l'arbitraire de ce rapport, l'impersonnalité qui caractérise la relation du sujet à l'autre: Jacquette s'intéresse moins à la survie de son fils qu'au soulagement de sa propre honte. On peut alors comprendre la quasi-identité littérale du nom du sujet et du symbole produit comme un reflet de cette métaphorisation, procédé lui aussi littéralisant:

> une métaphore [est] une figure de substitution (...) qui transforme une situation référentielle suspendue entre la fiction et la réalité (...) en une

---

[19] Balzac ne semble pas avoir inventé cette particularité des travailleurs des marais salants. Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 12^e, Paris: Larousse, 1865, p. 88, fait également état de la société close des paludiers: «la population des *paludiers* ne se recrute jamais en dehors du pays; les familles s'allient entre elles, ce qui fait que les mêmes noms sont portés quelquefois par dix ou quinze habitants.»

> réalité littérale. Paradoxalement, la figure littéralise son référent et le prive de son statut para-figuré[20].

Jacques, cet autre métaphorisé, substantivé, rendu *matériel* par le désir inassouvissable de sa mère, refait surface sous forme d'une figure en excès, à la dérive de son contexte original, cette jaquette blanche des paludiers, qui constitue la *trace*, la *différance*[21], la *restance* provenant du désir de la présence.

LOUIS ET LA RÉSISTANCE DU RÉCIT

Ce régime de l'excès ne se limite pourtant pas aux personnages de la digression, qui sont impliqués dans les événements meurtriers d'un village breton. On a déjà constaté de la part du narrateur un mécanisme assez semblable à celui qui caractérise le comportement de Cambremer et de sa femme envers leur fils: comme ceux-ci, Louis projette sur un autre, en l'occurrence la nature, un désir personnel, subjectif. On le voit non seulement se livrer à cette «illusion pathétique» vis-à-vis de la nature, mais également à l'endroit du pêcheur, et des paysans en général. La hiérarchie qu'établit Louis porte plus précisément sur *le récit* du pauvre pêcheur, et à ce titre est significative dans la mesure où elle permet d'interroger et de définir un excès d'ordre narratif, discursif.

En introduisant l'histoire ou la digression racontée par le pêcheur, le narrateur semble témoigner d'un certain respect pour celui-ci: «voici ce qu'il nous dit

---

[20] de Man, *op. cit.*, p. 189.

[21] Pour une exposition du concept de la *différance*, voir «La différance» de Derrida in *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, pp. 3-29.

dans son langage, auquel je tâche de conserver son allure populaire» (1170). Toutefois, suite au récit du Breton, il est impossible de ne pas voir dans les remarques de Louis une nuance de dédain par rapport à la technique narrative de son interlocuteur:

> Le pêcheur ne mit qu'un moment à nous raconter cette histoire et nous la dit plus simplement encore que je ne l'écris. Les gens du peuple font peu de réflexions en contant, ils accusent le fait qui les a frappés, et le traduisent comme ils le sentent. Ce récit fut aussi aigrement incisif que l'est un coup de hache. (1176)

Ce qu'il reproche au pêcheur, c'est d'abord le caractère laconique de son récit, le fait qu'il ne fait pas assez de digressions, de commentaires. Louis implique, en d'autres termes, que sa manière de relater les faits est trop crue, qu'il n'y a pas assez de distance (philosophique, ironique peut-être) entre récit et événement. Le «peuple» est instinctif, manque de recul métacritique par rapport aux faits. Le ton paternaliste qu'on constate ici (Louis ne présente au lecteur que la version «remaniée» du récit), où Louis s'érige en une sorte d'anthropologue de passage dans un pays sous-développé, est également perceptible dans une remarque qu'il fait avant la narration du pêcheur:

> Ces deux pauvres êtres, le père et le fils, ne sauront pas plus combien ont été vives nos sympathies que le monde ne sait combien leur vie est belle, car ils amassent des trésors dans le ciel. (1165)

Encore une fois, il est question d'un *savoir* ici, en particulier du manque de savoir dont Louis s'aperçoit à l'égard du pêcheur: celui-ci, semble-t-il, en tant qu'un des «gens du peuple», manque de lucidité quant à la valeur morale de son

comportement. Louis, par contre, dans son rôle de narrateur et d'observateur, croit détenir un savoir privilégié, allant jusqu'à préciser sans ambages la récompense spirituelle qui attend le paysan: père, il l'est par excellence — «ils amassent des trésors dans le ciel» —, vu qu'il se met ici à la place de Dieu.

Si Louis, par son arrogance quasi coloniale vis-à-vis d'un autre, fait penser à celle de Cambremer par rapport à son fils, le texte souligne cette affinité par la présence d'une figure familière suite à la scène où Pauline offre de l'argent au pêcheur en échange de son homard: «L'homme resta pétrifié» (1162). A l'instar de Cambremer, qui par son imposition de la loi paternelle finit par se monumentaliser en une statue de pierre, la hiérarchisation du scripteur a également un effet pétrifiant, chosifiant. Le texte semble faire par là une équivalence surprenante entre la violence de Cambremer et celle à laquelle se livre Louis; dans les deux cas, l'autre — que ce soit un fils rebelle ou un paysan misérable — est pris comme référent dans une tentative de maintenir une autorité, une maîtrise absolues[22].

---

[22] Le texte vient souligner cette parenté entre Louis et Cambremer par la présence d'autres indices figuraux. Tous les deux, par exemple, se préoccupent de l'*avenir*: Cambremer se soucie de celui de son fils («Ce sera un fier marin! il commandera les flottes du Roi», 1172), et Louis du sien propre: «le rocher du Croisic sera peut-être la dernière de mes joies! Mais alors, que deviendra Pauline?» (1162). Par ailleurs, il est à remarquer que les deux personnages se confessent à un prêtre (on peut considérer ainsi le récit de Louis comme une confession, vu qu'il écrit à son oncle qui «[a] pratiqué le confessionnal», 1169), mais qu'aucun des deux ne se sent purgé par la suite. Ce rapprochement radical d'un meurtrier violent et d'un narrateur plutôt soumis sert à montrer la foncière intransigeance du texte balzacien, dans lequel toute atteinte portée à l'intégrité de l'autre est prise en compte par la dimension figurée du texte, véritable machine éthique. La question éthique fournira la matière d'une discussion dans la conclusion.

Mais si, aux yeux de Louis, le pêcheur est censé ne pas détenir un savoir-faire narratif, si son récit est dépourvu de mérite littéraire, textuel, l'effet produit par la digression du paysan revêt une valeur nettement discursive. Malgré son caractère laconique, «incisif», l'histoire racontée par le pêcheur provoque chez les deux interlocuteurs une impression durable, et théâtrale:

> Nous avions l'un et l'autre assez de connaissance du monde pour deviner de cette triple vie tout ce que nous en avait tu notre guide. Les malheurs de ces trois êtres se reproduisaient devant nous comme si nous les avions vus dans les tableaux d'un drame que ce père couronnait en expiant son crime nécessaire. Nous n'osions regarder la roche où était l'homme fatal qui faisait peur à toute une contrée. (1176-77)

Dans la critique qu'avait faite Louis du récit du pêcheur, ce premier semblait concevoir la littérarité comme une fonction de la volonté, comme si le conteur, en ajoutant des «réflexions» («Les gens du peuple font peu de réflexions en contant»), pouvait conférer ainsi à son texte la marque du littéraire. Cependant, ce passage remarquable souligne que si l'histoire du pêcheur survit chez Louis, c'est sous une forme éminemment *fictive*, celle d'une pièce de théâtre: en écoutant le récit du paysan breton, il semble assister non aux événements mêmes vécus par la famille Cambremer, mais à une version secondaire, fictive[23]. La distance entre récit et événement que Louis avait critiquée dans le discours du pêcheur n'existe donc plus

---

[23] Nous traiterons plus longuement de cette question du témoignage dans le chapitre sur *Adieu*; la structure que l'on voit ici, où l'effet du récit a pour effet d'éloigner le témoin des événements racontés, y est en fait renversée: en recevant le récit de Fanjat, d'Albon semble être transporté sur les lieux de la Bérésina pour vivre le passé de première main.

ici, où l'on voit les événements, suite à son acte narratif, revêtir la valeur d'un récit. La qualité littéraire ne proviendrait pas, en ce sens, d'un effort conscient, on ne l'ajoute pas tel un assaisonnement piquant aux faits racontés, elle est *performative*: en racontant, le pêcheur fait surgir le littéraire *dans* le récit. Les bords dressés par Louis — entre le récit et l'événement, entre lui-même et les paysans — s'effondrent donc: comme le peuple qu'il dédaigne tacitement, Louis finit par être tout aussi superstitieux que les habitants de la côte face à la vue de *L'Homme-au-vœu*. Le récit du pêcheur, par ses effets, *excède* la catégorie «paysanne» dans laquelle Louis cherche à l'enfermer, et pose un défi à son système épistémologique: c'est maintenant le monde extérieur — la vue de la demeure des Cambremer, le billard au Croisic où avait joué Jacques — et non la conscience du sujet qui est la source, l'origine de la signification.

Le retour de la Brouin(e): le désir du pêcheur

Dès lors, le rôle du pêcheur commence à revêtir une importance décisive, surtout dans le sens qu'il incarne non seulement un guide littéral, mais également un modèle épistémologique. Un trait fondamental de son caractère semble être sa capacité de *lire*, comme le fait remarquer le scripteur, accompagné de Pauline:

> Nous allions en nous tenant par la main, comme deux enfants; nous n'eussions pas fait douze pas si nous nous étions donné le bras. Le chemin qui mène au bourg de Batz n'est pas tracé (...); mais l'œil exercé de notre guide reconnaissait à quelques fientes de bestiaux, à quelques parcelles de crottin, ce chemin (1167)

Réduits à l'impuissance des enfants devant l'absence d'une route tracée, Louis et sa

compagne doivent compter sur le pêcheur pour pouvoir s'avancer. Ce dernier peut les guider puisqu'il sait lire des *traces* dans le sable, des restes abjects, sorte d'excès laissé par d'autres voyageurs. Non seulement le pêcheur est doué de cette capacité perceptuelle, il fait preuve d'une autre qualité peut-être encore plus significative, qui se met en évidence au cours du même épisode:

> Nous lui [au pêcheur] adressâmes quelques paroles insignifiantes; il crut voir que la disposition de nos âmes était changée; et avec cette réserve que donne le malheur, il garda le silence. (1167)

La discrétion dont témoigne le paysan à l'égard de ses visiteurs découragés est à contraster avec le comportement de ces derniers lors de leur première rencontre, pendant laquelle ils font parade de leur richesse par rapport au pêcheur indigent en montant les enchères sur son homard et son araignée. Que le Breton montre une certaine circonspection à l'égard des autres est important pour autant que le rapport à l'autre soulève forcément la question de la hiérarchisation, et qu'il permet ainsi de juger du bien-fondé de celle qu'établit le scripteur vis-à-vis du pêcheur et de la nature. On constate la même humilité chez le paysan à l'endroit de ses visiteurs nobles lorsque ceux-ci voient pour la première fois *L'Homme-au-vœu*: «Comme l'avait supposé notre guide, nous passâmes en silence, promptement, et il nous revit émus de terreur ou d'étonnement, mais il ne s'arma point contre nous de la réalité de ses prédictions» (1170). Le pêcheur, qui avait averti les deux voyageurs de ne pas emprunter le chemin passant devant Cambremer, témoigne encore une fois d'une retenue, d'une modestie exemplaires: il refuse de se servir de l'effroi de Louis et

Pauline pour se vanter de son savoir, pour triompher de ce qu'il aurait pu considérer comme leur naïveté. Il se retient, autrement dit, de se *hiérarchiser* par rapport à eux, de les subordonner à son savoir: il respecte, semble-t-il, et cela à la différence de Louis et de Cambremer, la radicale altérité de l'autre, il n'essaie pas de motiver son savoir, de l'ériger en vérité «naturelle» ou transcendantale en faisant violence à l'autre.

Le pêcheur semble donc jouer un rôle médiateur, il paraît, par son comportement à l'égard des autres et par sa narration de l'histoire macabre des Cambremer, déjouer la pensée dialectique prônée dans la rhétorique du scripteur et dans les actions de Pierre Cambremer. Mais serait-il possible de repérer chez lui, comme on a pu le faire chez Louis et Pierre, un désir quelconque? Et le cas échéant, parvient-il à le mener à bien sans entamer l'intégrité de l'autre, sans produire d'excès discursif? On peut se rappeler que le pêcheur est sans femme, c'est en fait un sacrifice qu'il fait pour pouvoir continuer à nourrir son père: «si j'avais une femme, il faudrait donc abandonner mon père; je ne pourrais pas le nourrir et nourrir encore une femme et des enfants» (1163). En même temps, en relatant les faits tragiques de la famille Cambremer, il montre une affection particulière pour Jacquette, qu'il tient à nommer par son nom de jeune fille: «[elle] était une belle femme, une Brouin de Guérande, une fille superbe, et qui avait bon cœur» (1171). Aux dires du pêcheur, elle est «la pauvre femme» (1172 [deux fois], 1173), «la pauvre mère» (1173, 1176), et «la belle Brouin» (1176). Sa sympathie pour la femme de

Cambremer se traduit également sur le plan discursif, où l'on constate, dans un passage raconté au passé simple (temps du *récit*, ou du signifié), le surgissement du passé composé, donc du *discours*, au moment où il est question de la tristesse de Jacquette:

> un jour, la mère fut dépouillée de tout. Pendant une pêche de son père, le fils emporta le buffet, la mette (...), ne laissa que les quatre murs (...). La pauvre femme en *a pleuré* pendant des jours et des nuits. (1172, je souligne).

L'embrayeur que constitue le passé composé, où le repère temporel n'est plus le moment de l'événement mais celui de l'énonciation, comme si le locuteur prenait à témoin le lecteur, fait croire à un mouvement de sympathie — inconsciente peut-être — de la part du paysan envers Jacquette.

Il est également à remarquer que suite au jugement de Jacques par Cambremer, Jacquette tient tête pour la première fois à son mari, à qui elle «n'osait (...) rien dire» (1172) auparavant: «"Il est jugé, qu'il dit, tu vas m'aider à le mettre dans la barque." Elle s'y refusa» (1176). Elle se sépare dès lors définitivement de son mari, et de la loi du père, se dépossédant une fois pour toutes du nom et de l'autorité de Cambremer. Dans cette sur-vie impossible qu'est la vie après la mort, ou, au niveau discursif, dans cette partie du texte en dehors de la digression, Jacquette se présente comme une femme disponible, célibataire. On a déjà tenu compte de la figure insolite qu'est la jaquette des paludiers en y voyant une métaphore du rapport incestueux entre Jacquette et son fils; ne peut-on pas y constater en même temps le lieu d'un autre mariage, de celui entre Jacquette et le

pêcheur? Celui-ci souligne que lui seul est au courant du fait que Pierre et sa femme avaient mis leurs «habits de noces» (1174) lors du jugement de Jacques; si donc Jacquette s'apprête pour un mariage, le pêcheur fait de même avant de servir de guide aux voyageurs: «Nous entendîmes le pas pressé de notre guide; il s'était endimanché» (1167).

Qui plus est, le contexte particulier où paraît la figure de la jaquette — le vêtement (qui rappelle le nom d'une *femme*) est porté par des *hommes* qui travaillent aux *marais salants* — suggère une sorte de résolution des deux empêchements au bonheur du pêcheur. Celui-ci, afin de subvenir aux besoins de son père, fait deux sacrifices: d'une part, il renonce au mariage, et de l'autre, il ne peut travailler aux marais salants: «Je ne suis pas assez fort, et si je mourais, mon père serait à la mendicité» (1163). Ses sacrifices, sa «réserve» et sa retenue semblent être récompensées dans cette scène, comme si, par son récit, en racontant les excès des autres, il en profitait pour réaliser de façon allégorique son désir. Le retour quelque peu penaud de Louis et de Pauline dans le damier des marais salants, où leur parti-pris quant au pêcheur et à *L'Homme-au-vœu* s'avère inopératoire, s'effectue donc dans cette zone d'excès où règne le pêcheur, qui a su s'insinuer par sa narration dans l'espace performatif entre le sujet et l'autre, entre l'événement et le récit. La description des marais salants et des paludiers, digression apparemment immotivée, en excès par rapport à la trame événementielle du récit, peut se comprendre justement comme un effet *performatif* de l'acte narratif du pêcheur, un excès qui

raconte, telle une allégorie, à la fois l'échec du désir de Cambremer, Louis, et Jacquette, et la récompense du paysan breton. A la différence des autres personnages de la nouvelle, qui gâchent leur désir en prenant l'autre comme *cause*, source de leur manque, le pêcheur semble reconnaître chez l'autre le caractère infranchissable de l'espace séparant la cause de l'effet, le sens de la forme. Son désir ne se réalise pas en juxtaposant son désir et l'autre (procédé qui, on l'a vu chez les autres personnages, fait perdre le désir et mène à l'excès), mais est un effet ou un excès structural de son acte narratif, qui fait surgir la cause *dans* l'effet, la réalisation, telle une promesse, *dans* l'énonciation. C'est en ce sens qu'on peut dire que le pêcheur, lecteur des excès des autres, sert non seulement de guide touristique aux voyageurs, mais fait en même temps figure de guide *herméneutique* au lecteur: à l'instar du paysan breton, nous ne pouvons réaliser notre «désir» analytique qu'en lisant, qu'en profitant des excès des autres, qu'en respectant cette matière première qu'est la dimension figurée du texte. Dans cette zone à la dérive, où la loi du père n'a plus cours, on peut dire que le nom du père perd également son emprise, et que le pêcheur trouve en Pierrette, elle aussi fidèle à un père immobile, la Brouin, le nom de *jeune fille* qu'il avait désiré: «Pérotte prétend qu'il [Cambremer] sourit quand elle vient, mais autant dire un rayon de soleil dans la *brouine*, car il est nuageux comme un brouillard» (1171, je souligne). Dans cette répétition littérale du nom de jeune fille de Jacquette, on peut voir en Pierrette (dont la description par le pêcheur ressemble à celle qu'il donne de

Jacquette[24]) la survie en dehors de la digression de Jacquette, qui en retrouvant son nom de jeune fille reparaît en tant que jeune fille littérale. Ces débris que l'on repère auraient donc pour fonction de raconter l'allégorie de la réalisation du désir du pêcheur: à la fois femme et enfant, Pierrette figure le rayon de soleil dans le malheur du paysan, le triomphe de celui-ci sur les obstacles à son bonheur.

****

On peut dire que la nouvelle de Balzac raconte plusieurs histoires, toutes centrées sur la question de la *survie*: celle du nom propre, du nom de baptême, d'un certain savoir par rapport au monde naturel. Paradoxalement, ce qui finit par survivre s'avère non le sens visé, mais précisément ce dont le sujet cherchait à s'éloigner en recourant à un autre. Cambremer, en cherchant à préserver l'honneur de son nom de famille en tuant son fils, assure au contraire que les crimes de Jacques se répètent à jamais, répétition qui se manifeste dans l'état hanté du père bourreau à la fin de la nouvelle: il ne peut se purger de la mémoire de son acte meurtrier. L'effet, la signification du meurtre ne provient donc pas d'une tentative d'effacer ou de rendre absent le passé mais plutôt de la *répétition* de ce passé, «signe antérieur»[25].

---

[24] «[Pierrette] est une jolie créature, douce comme un agneau, une bien mignonne fille, bien plaisante» (1170).

[25] La figure qui trace la quête de Cambremer est alors l'*allégorie*, une métaphore de la métaphore, celle-ci postulant la fusion de deux signes, appropriation à laquelle on a vu le texte résister: «il est nécessaire, pour qu'il y ait allégorie, que le signe allégorique se réfère à un autre signe qui le précède. Le sens constitué par le signe allégorique ne peut alors consister qu'en la *répétition* (...) d'un signe antérieur avec lequel il ne peut jamais coïncider, puisqu'il est l'essence de ce signe antérieur d'être pure antériorité»: de Man, «The Rhetoric of Temporality», *op. cit.* p. 207.

De même, l'attachement de Jacquette à son fils rebelle, qui peut se comprendre comme un effort déplacé de soulager sa honte quant à son indulgence vis-à-vis de lui, amène en revanche la mort terrible, honteuse du sujet et du fils. Et Louis, pour sa part, cherchant dans le paysage et le pêcheur bretons un moyen de calmer ses nerfs, essaie de se les approprier à cette fin en composant une longue lettre à son oncle; il n'est pourtant pas moins hanté par l'histoire tragique du parricide à la fin du texte: «Je vous ai donc écrit cette aventure, mon cher oncle; mais elle m'a déjà fait perdre le calme que je devais à mes bains et à notre séjour ici.» (1178). Malgré, ou plutôt à cause même de son effort de se défaire de cette «flamme qui [lui] brûle le cerveau» (1177) en subordonnant le pêcheur et la nature à son désir, son malaise survit à sa lettre.

Dans *Un drame au bord de la mer*, les couples dialectiques, les divisions — entre la vie et la mort, entre l'homme et la nature, entre le littéraire et l'«instinctif» — ne semblent pas opératoires en tant qu'oppositions. On a vu plutôt le texte résister à de tels efforts pour établir un rapport linéaire, non perturbé, entre sujet et objet: dans la naturalisation de Louis face au paysage et au récit du pêcheur, dans le désir de Cambremer de faire disparaître la honteuse mémoire de son fils, dans la fidélité aveugle de Jacquette à l'égard de Jacques. Entre ces paires, il n'y a pas un rapport d'équivalence ou d'opposition; plutôt, un des termes s'avère être la *différance* de l'autre, un terme est l'autre terme différé, répété sous une forme figurée différente. Jacques, par exemple, se révèle être Jacquette différée, Pierrette est à la

fois Jacques et Jacquette répétés sous forme figurée, allégorique.

Le texte propose-t-il une figure qui rend compte d'un tel mouvement de médiation, de non opposition qui, comme le supplément ou l'allégorie, décrirait une certaine tension *entre* les signes en question? A la toute fin de la nouvelle, Louis, au désespoir suite au récit du pêcheur, trouve encore une fois dans la nature un reflet de ses sentiments[26]:

> nous marchions au milieu de la nature la plus âcrement sombre que j'aie jamais rencontrée. Nous foulions une nature qui semblait souffrante, maladive; des marais salants, qu'on peut à bon droit appeler les écrouelles de la terre. (1177)

La présence de ces marécages, puisqu'ils servent à évaporer l'eau de mer pour produire du sel, a pour effet de détruire la végétation environnante. Mais plus tôt, on apprend que les marais salants ont un effet plutôt salutaire pour la région:

> Ce pays (...) ne peut être habité que par des poètes ou par des bernicles. N'a-t-il pas fallu que l'entrepôt du sel se plaçât sur ce rocher pour qu'il fût habité? (1165)

Ainsi s'établit une structure chiasmatique: les marais salants, à la fois moteur économique du Croisic et plaie infligée à la nature, sont source de vie et de mort, remède et poison. Ils sont ainsi, par excellence, une figure du supplément, de la différance, de l'allégorie: installés au bord de la mer, leur surface a la forme d'un dédale ou d'un échiquier plein de réservoirs destinés à contenir et à évaporer le

---

[26] Pourtant, Louis est incapable de réussir son illusion pathétique dans ce dernier passage, où, à chaque fois qu'il tente de projeter sur la nature ses sentiments intérieurs, il se heurte à une trace des Cambremer: on l'a déjà constaté, le monde extérieur détient désormais le pouvoir signifiant, ce qui bouleverse la dialectique épistémologique du scripteur.

liquide, et en-dessous, il y a des canaux pratiqués dans les digues qui laissent entrer et sortir l'eau de mer. C'est un fonctionnement semblable à celui que trouve Derrida dans le tympan, membrane qui sert à la fois de barrière et d'intermédiaire, qui sépare en même temps qu'il fait communiquer les deux côtés, le dedans et le dehors. La foncière ambivalence des marais, qui permettent («l'aspect de ces marécages (...) s'harmoniait avec le deuil de notre âme») en même temps qu'ils interdisent (par son fonctionnement non dialectique) l'appropriation symbolique, peut se lire comme une métaphore de la métaphore, une allégorie donc, celle du rapport illogique, *excessif*, reliant le signifiant au signifié.

Cette figure de médiation sert à résoudre enfin la fameuse division tripartite établie par Louis et Pauline lors de leur discussion philosophique vers le début du récit, les «trois immensités qui nous entourent, l'eau, l'air, et les sables» (1166). Tous trois sont opératoires dans le travail des marais salants: les réservoirs, formés de sable, contiennent l'eau de mer, qui ensuite s'évapore dans l'air. Les trois divisions se révèlent, tout comme les autres paires dialectiques, non pas oppositionnelles ou symboliques, mais fonctionnent et prennent leur signification à partir des rapports que les trois éléments entretiennent *entre* eux[27]. Les oppositions dialectiques

---

[27] De Man fait cependant remarquer que cette structure médiatisante n'est pas une simple variante du modèle dialectique: «Si le principe de collectivisation (...) ne fonctionne *pas* entre la partie et le tout mais se trouve plutôt déterminé par le rapport que les différentes parties, en tant que parties, établissent entre elles, la structure rhétorique n'est alors plus identique aux structures binaires.»: *Allégories de la lecture*, *op. cit.*, p. 305. La déconstruction des oppositions dialectiques n'est pas nihiliste, ne donne pas lieu à leur simple anéantissement: elles doivent toujours être *réinscrites* dans l'économie du texte.

qu'établit le texte, loin de constituer des entités, des métaphores synthétiques et étanches, se révèlent au contraire fragmentaires, aporétiques, nécessairement poreuses.

Louis, en rencontrant le pêcheur, refuse de prendre le détour pour éviter *l'Homme-au-vœu*. Mais ayant regardé cette figure «horriblement repentante» (1169), et en ayant été affecté jusqu'à la superstition, il fait bel et bien un détour — figuré — en écoutant le récit du paysan breton, l'histoire littéralement déroutante des Cambremer. Ce détour diffère à jamais la promenade de Louis et Pauline: ils ne continuent pas jusqu'à Batz, mais finissent par retourner, par retracer leurs pas au Croisic. La structure rhétorique du texte est donc une mise-en-abyme, une allégorie de l'effort de métaphorisation impossible, mais inéluctable, du narrateur, qui essaie de faire coïncider ses sentiments avec la nature et de remplacer la version «paysanne» du drame des Cambremer avec la sienne propre. De telles tentatives diffèrent à jamais l'objet de leur quête (les deux touristes n'atteignent jamais leur destination prévue) mais suscitent plutôt un retour aux origines, une répétition de cela même dont elles visaient à s'éloigner. C'est une définition de la métaphore:

> la métaphore (...) est complice de ce qu'elle menace, elle lui est nécessaire dans la mesure où le dé-tour est un re-tour guidé par la fonction de ressemblance (...) sous la loi du même.[28]

Ainsi, le sens de la nouvelle, — des actions et motivations des personnages, des événements, de la structure — loin de dériver d'un rapport quelconque avec un

---

[28] J. Derrida, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 323.

texte extérieur[29], obéit aux propriétés inhérentes au langage. Ce qui produit et fait signifier le texte, ce n'est pas quelque identification symbolique entre les éléments constitutifs, mais bien la mesure dans laquelle ces mêmes éléments résistent à une telle réduction, *diffèrent* entre eux et sont ainsi distancés de leurs origines.

«L'écriture», écrit Derrida, «est ce qui ne revient pas au père»[30], ce qui échappe au vouloir-dire du sujet, ce qui *excède* la linéarité du rapport d'équivalence entre forme et sens, signifiant et signifié. Il est intéressant de noter que cette résistance de l'écriture, de la forme, au désir du sujet est explicitement liée par la nouvelle à Jacques, cet «autre», ce fils révolté qui excède le désir de maîtrise de ses parents: «[Jacquette] avait reçu beaucoup d'éducation, elle écrivait comme un greffier, et avait appris à lire à son fils, c'est ce qui l'a perdu» (1174). Ce qui le perd donc, c'est cette aliénation instaurée par l'écriture entre le sujet (le père, le signifié) et l'autre (le fils, le signifiant), régime de signes rebelles à l'imposition de la loi du même, à la loi de la transmission directe du patronyme. En tant que «Cambremer», porteur du nom, signifiant, Jacques est à la fois identique à, et autre que ses origines, tension ou ambivalence inscrites à même le titre de la nouvelle: le «drame» au bord de la mer, c'est à la fois celui, événementiel, qui se déroule sur la côte bretonne, et un effet d'événement, la répétition obsédante, «dans les tableaux d'un drame» (1176),

---

[29] M. Le Yaouanc, dans son article «Introduction à *Un drame au bord de la mer*, *loc. cit.*, p. 149, tient tant à considérer la nouvelle comme dérivant de, comme secondaire à *Louis Lambert*, qu'il en vient à appeler Louis, le narrateur, «Lambert», exemple on ne peut plus apte de la violence de la dénomination.

[30] J. Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 221.

d'une vision tragique qui hante Louis suite à la narration du pêcheur. Le fait que les «autres» de ce texte — Jacques, la nature, le récit du pêcheur — ne se conforment pas à la loi du désir des divers sujets qui tentent de se les approprier, mais finissent par revenir, par se répéter sous formes de figures (Jacquette, Pierrette, les marais salants), souligne le caractère matériel, *textuel*, et différentiel de ces formes. Repérer et bien *lire* cet excès, comme le fait le pêcheur, c'est se retenir, tenir en réserve son désir de maîtrise, se laisser guider par cette forme autre, excessive qu'est le langage figuré. Et c'est justement cette notion de la *réserve*, et son rapport avec la dimension performative ou matérielle du langage, qui nous préoccupe dans le chapitre suivant sur la plus célèbre des nouvelles balzaciennes, *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

CHAPITRE 2

Rester à pied d'œuvre: *Le Chef-d'œuvre inconnu* ou l'excès du performatif

La politesse, cher enfant, consiste à paraître s'oublier pour les autres.
— BALZAC, *Le Lys dans la vallée*

Pourquoi, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Porbus ne se fâche-t-il pas ou du moins ne se montre-t-il pas jaloux? A la différence de Frenhofer et de Poussin, il ne se permet pas des accès de rage ou de joie; qui plus est, rien dans le texte ne laisse entendre que le «peintre de Henri IV, délaissé pour Rubens par Marie de Médicis» (414)[1] nourrit même des rancunes contre son maître ou contre le jeune néophyte. Et pourtant, il semblerait que Porbus ait bien raison d'éprouver d'une part un certain ressentiment envers Frenhofer, qui fait de sa *Marie égyptienne* le cobaye dans une leçon d'esthétique, et d'autre part du dépit envers Poussin, qui vient usurper sa place comme héritier du savoir de Mabuse. Dans un ouvrage où l'excès de toutes sortes est l'ordre du jour, le personnage de Porbus fait preuve d'une remarquable réserve.

Comment penser cette réserve et cet excès? En quoi consistent les excès auxquels se livrent Frenhofer, Poussin et même Gillette? Dans la longue lignée de

[1] Tous les chiffres entre parenthèses renvoient au tome X de *La Comédie humaine* de Balzac dans la Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*

réflexions critiques que le texte a pu susciter, on parle beaucoup d'excès[2], surtout à l'égard de l'obsession de Frenhofer et de Poussin, l'un avide d'un modèle parfait, l'autre de richesse. Claude Bernard fait remarquer, par exemple, l'«erreur» de Frenhofer, qui consiste à «prétendre assurer lui-même la continuation de l'œuvre: il la retouche sans répit, et au lieu de la perfectionner la détériore»[3]. Parler de fautes commises par Frenhofer et Poussin, c'est présumer l'existence d'un système ou d'une norme transgressés et cependant, aucun commentateur n'a pu fournir un modèle rigoureux et global pour expliquer le caractère «excessif» du comportement de ces personnages.

Or ce modèle semble évident si l'on considère la problématique centrale du récit, qui relève selon Pierre-Georges Castex de la juxtaposition de «deux problèmes distincts»:

> celui de la vision de l'artiste qui, selon [Balzac], pressent, au-delà de la réalité observée, une réalité cachée et celui de l'exécution, qui doit d'abord, sinon exclusivement, s'attacher à une représentation fidèle (...) au modèle qu'il a choisi.[4]

La cohérence de cette nouvelle, qui ressemble par moments à un traité d'esthétique,

---

[2] Voir par exemple l'étude très suggestive de Louis Marin «Des noms et des corps dans la peinture: marginalia au *Chef-d'œuvre inconnu*» in *Autour du* Chef-d'œuvre inconnu *de Balzac*, Paris: École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985, surtout p. 44 et 51. On aura l'occasion d'y revenir.

[3] Claude E. Bernard, «La problématique de l'échange dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac» in *L'année balzacienne*, n° 4, 1983, p. 213.

[4] Pierre-Georges Castex, *Nouvelles et contes de Balzac (Études philosophiques)*, Paris, CDU, 1961, p. 44.

semble graviter autour de cette problématique, celle de la traduction de «la richesse vivante et foisonnante de[s] conceptions idéales» de l'artiste par «les procédés imparfaits de son art»[5]. Ce rapport entre la théorie et l'action, ou entre l'énonciation et la réalisation, trouve une élaboration systématique chez J.L. Austin, et plus précisément dans sa notion d'énoncés performatifs. Je me propose donc, à partir d'une application et d'une problématisation de la théorie des actes de discours, de rendre compte en premier lieu de la foncière incompatibilité entre la théorisation et la mise à l'œuvre, et en deuxième lieu de l'excès — figural — qui surgit de la tentative de les concilier. Selon Shoshana Felman, «c'est de l'*asymétrie* que procède la pensée d'Austin, de l'*excès* de l'énonciation par rapport à l'énoncé»[6]; c'est donc à la recherche de ce «reste — référentiel — de l'énoncé et du sens»[7] que se voue ce chapitre. Qu'est-ce qui est perdu, qu'est-ce qui est menacé lorsqu'on veut passer de l'énonciation à l'action? En considérant les divers passages que vise à effectuer chacun des personnages à la lumière de leur valeur illocutoire, on voudrait préciser la nature exacte de l'excès tel qu'il se manifeste dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

La Leçon de Frenhofer

Lors de la scène dans l'atelier de Porbus qui ouvre le récit, le jeune Poussin

---

[5] *ibid*, p. 44.

[6] Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris: Seuil, 1980, p. 108; l'auteur souligne.

[7] *ibid*, p. 108.

interrompt l'appréciation esthétique de Frenhofer pour le contredire et pour défendre le tableau de Porbus: «Mais cette sainte est sublime, bon homme!» (420). Frenhofer met à l'épreuve l'insolence du néophyte, qui, ayant suffisamment impressionné le vieux maître en copiant «lestement la Marie au trait», devient pour ainsi dire le référent du désir de Frenhofer:

> Mabuse seul possédait le secret de donner de la vie aux figures. Mabuse n'a eu qu'un élève, qui est moi. Je n'en ai pas eu, et je suis vieux! Tu as assez d'intelligence pour deviner le reste, par ce que je te laisse entrevoir. (421)

L'intention du vieillard consiste à faire passer un savoir, en l'occurrence le secret du relief. Ayant choisi Poussin comme destinataire de ce savoir, il se met lui-même à l'œuvre en passant de sa critique théorique du tableau de Porbus à l'action, c'est-à-dire au retouchement de la Marie.

Ainsi le tableau devient-il moyen, véhicule pour communiquer un savoir. L'acte de Frenhofer de combler les lacunes qu'il perçoit dans le tableau de Porbus relèverait donc d'une sorte de surplus, d'excès. A la différence de Porbus (qui aurait, semble-t-il, tout lieu de s'indigner et de ce jugement et de la violence faite à sa peinture), le vieux maître ne témoigne d'aucune réserve dans cette scène. En quoi consiste cette réserve et comment Frenhofer l'épuise-t-il? Il convient de rappeler que Frenhofer procède à ses retouches dans le but de communiquer un savoir à Poussin et par là d'assurer la survie du secret du relief. Il est animé par un désir: son énonciation se fait au service de cette volonté. Et c'est précisément de *l'intention* qu'il faut se méfier dans la notion du performatif, comme le souligne Stanley Fish:

> L'intention, selon cette théorie [des actes de parole], est une question de ce dont on accepte la responsabilité en effectuant certains actes (conventionnels) de parole. La question de ce qui se passe à l'intérieur [du locuteur], de la «performance *interne*», est tout simplement contournée; la théorie des actes de parole ne rend pas de jugement à cet égard.[8]

Les énoncés performatifs sont ainsi indifférents à «la présence consciente et intentionnelle»[9] du locuteur; en tant que formule, le langage performatif doit sa force à une signification conventionnelle qui excède et préexiste à l'intention particulière du sujet — il n'a de pouvoir qu'en vertu de cette position arbitraire[10]. Toutefois, le paradoxe des performatifs veut que la *forme* de leur énonciation ait la valeur d'une intention; ils constituent non seulement des formes conventionnelles ayant une force qui déborde le contexte de leur énonciation (leur itérabilité essentielle), il faut en même temps que le locuteur soit motivé par une intention quelconque — autrement l'énonciation ne verrait jamais le jour.

C'est sur ce rôle ambivalent — excessif et nécessaire, nécessairement excessif — de l'intention dans la structure du performatif qu'il faut insister: du moment que

---

[8] Stanley E. Fish, «How to do things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism» in *Modern Language Notes*, n° 91, 1976, p. 986. Sauf indication contraire, c'est moi qui traduis partout.

[9] Jacques Derrida, «Signature Événement Contexte» in *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, p. 384. Le rôle de l'intention dans la théorie d'Austin fut l'objet d'un débat virulent entre Derrida et J.R. Searle, polémique dont on peut suivre les méandres dans «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida» in *Glyph* 1, 1977, p. 198-208 (Searle), et dans *Limited Inc.*, supplément à *Glyph* 2, 1977, p. 162-254 (Derrida).

[10] Paul de Man fait le point dans *The Resistance to Theory*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1986, p. 19: «On peut appeler positionnel le pouvoir performatif du langage».

l'on passe à l'énonciation, la volonté du locuteur n'y est plus pour rien et la réalisation, qui, étant susceptible d'un jugement vrai/faux, ressortit à la fonction constative, est irrévocablement aliénée de l'énonciation, de l'intention. Dans une promesse, par exemple, l'énonciation de l'acte de parole est indifférente à l'intention de l'énonciateur d'y être fidèle, de la réaliser — la fonction performative (*théorie*) et la fonction constative (*action*) ne convergent pas[11]. Si c'était le cas, l'acte même de promettre serait rendu superflu, redondant: la coïncidence de la volonté avec l'énonciation impliquerait qu'au moment de faire la promesse on est sûr de sa capacité de la tenir. L'ambivalence du désir par rapport au performatif revient donc à ceci: d'une part, étant conventionnelle, arbitraire, pure forme, l'énonciation ne constitue pas une origine, un véhicule plein de sens qu'il s'agirait d'invoquer pour transmettre une intention jusque-là tenue en réserve; et d'autre part, il doit y avoir en même temps un désir original qui suscite le passage à cet acte. Le désir, étant simultanément la condition de la possibilité et de l'impossibilité de l'acte de parole, se révèle une force très dangereuse, il constitue une co-présence irrationnelle, illogique, perturbatrice. En ces termes, les excès auxquels se livrent Frenhofer, Poussin et Gillette peuvent se concevoir comme une fonction de l'impossibilité de concilier la théorie (performative) avec l'intention (constative ou cognitive). Paul de

---

[11] Il faudrait préciser que J.L. Austin abandonne lui-même la distinction qu'il établit entre les dimensions performative et constative (sixième et septième conférences de *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris: Seuil, 1970). Pour Emile Benveniste, toutefois, la distinction reste valable (cf. «La philosophie analytique et le langage» in *Problèmes de linguistique générale* I, Paris: Gallimard [Tel], 1966).

Man résume ainsi la problématique:

> nous reformulons ici la disjonction du performatif et du cognitif: tout acte de parole produit un excès de cognition mais ne peut jamais espérer connaître le processus de sa propre production (la seule chose qui vaut la peine d'être connue).[12]

Si la violence que fait Frenhofer au tableau de Porbus produit donc un excès, quelles en sont les manifestations? Que devient le savoir destiné à Poussin?

On apprend au début de la nouvelle que Poussin vise bel et bien le savoir, étant «barbouilleur d'instinct, et arrivé depuis peu dans cette ville, source de toute science» (420). Balzac souligne en même temps la pauvreté du jeune peintre dès la première page, «un jeune homme dont le vêtement était de très mince apparence» (413), de sorte que lors de la première rencontre avec Frenhofer il n'y a aucun doute quant à ses embarras pécuniaires: il est «accablé de misère» (414). Étant avide de savoir, Poussin s'intéresse vivement aux retouches qu'applique le vieillard à la Marie égyptienne, plongé avec Porbus «dans la plus véhémente contemplation» (421). Le besoin dans lequel se trouve le néophyte permet toutefois de mettre en doute la pureté de ses intentions; il n'est indifférent, par exemple, ni aux ornements de la maison du vieux maître (422-3), ni à sa «richesse» (425). Si Poussin vise le savoir, c'est un but qui est subordonné à la plus importante visée de l'argent, comme le soulignent ses premiers mots à Gillette: «J'avais douté de moi jusqu'à présent, mais ce matin j'ai cru en moi-même! Je puis être un grand homme! Va, Gillette, nous serons riches, heureux! Il y a de l'or dans ces pinceaux.» (428). Il voit l'art comme

---

[12] Paul de Man, *Allégories de la lecture*, *op. cit.*, p. 357.

moyen de s'enrichir, de débloquer l'impasse où il se trouve pris («l'immensité de ses espérances» comparée à «la médiocrité de ses ressources», 428). Le fait que Frenhofer termine sa leçon en donnant deux pièces d'or à son «élève» (422) revêt dès lors une importance décisive: ce supplément d'argent a pour effet de subvertir la communication du savoir. A partir de ce moment, la quête de Poussin va se détourner de la noble poursuite du savoir pour s'orienter exclusivement vers la recherche de la richesse.

Le peintre en espérance délaisse donc la théorie de Frenhofer; comprenant que celui-ci est peu fiable comme théoricien[13] et ayant appris par une remarque de Porbus (424) que le vieillard tient caché chez lui un chef-d'œuvre, Poussin s'appliquera désormais à viser non plus l'énonciation, mais la *réalisation* du génie de Frenhofer. Ce n'est pas de la théorie que le néophyte est obsédé (ses faibles moyens ne lui permettent pas un tel désintéressement), mais bien du *faire*:

> cette œuvre tenue si longtemps secrète, œuvre de patience, œuvre de génie sans doute, s'il fallait en croire la tête de vierge que le jeune Poussin avait si franchement admirée, et qui, belle encore, (...) attestait le faire impérial d'un des princes de l'art; (425-6)

Le moyen qu'adopte Poussin pour accéder à l'exécution des propos théoriques du vieux peintre — sa *Catherine Lescault* — est un échange où la beauté sans égale de Gillette sera offerte contre la perfection esthétique du chef-d'œuvre inconnu.

---

[13] Porbus fait remarquer en aparté à Poussin la contradiction dans le raisonnement de Frenhofer: «Dans ses moments de désespoir, il prétend que le dessin n'existe pas et qu'on ne peut rendre avec des traits que des figures géométriques; ce qui est trop absolu, puisque avec le trait et le noir (...) on peut faire une figure;» (427).

POUSSIN ET GILLETTE

Le rapport entre Poussin et Gillette est toutefois très complexe (on peut donc s'étonner que la critique n'en parle presque pas), celle-ci offrant, dans un premier temps du moins, de la résistance à l'échange que lui propose son amant. C'est un échange qui se réalisera en effet, mais non sans la production d'un certain excès et la perte d'une certaine réserve qu'il s'agit de mettre en évidence.

Convaincu de la nécessité de voir le tableau de Frenhofer pour mener à bien son désir de gloire, Poussin rentre chez lui et, en termes assez obliques, propose à Gillette de poser devant le vieux peintre qui, à son tour, lui permettra de voir *Catherine Lescault*. La jeune fille résiste cependant à donner son consentement, faisant remarquer le risque auquel un tel acte l'exposerait: «Si je me montrais ainsi à un autre, tu ne m'aimerais plus. Et moi-même, je me trouverais indigne de toi.» (429). Poser devant un autre, c'est donc à la fois trahir son amant, perdre son amour, et *se* trahir, s'abaisser dans son estime de soi.

Tout altruistes que puissent paraître les raisons de son hésitation, un examen attentif de la scène révèle chez elle une motivation plus complexe, plus égocentrique. Gillette répugne non seulement à l'idée de s'exposer au regard d'un autre, poser devant son amant ne lui plaît plus guère:

> Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour (...) je n'y consentirai plus jamais; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes. (428-9)

Elle est perturbée encore une fois par ce qu'elle perçoit être une infidélité dans la

pose: le regard de Poussin passe à travers elle, et elle craint de devenir objet, pure forme à ses yeux[14]. Gillette résiste donc à l'évacuation de son investissement personnel, de l'histoire de leur amour lorsqu'elle pose devant son amant: «je t'ai dit, Nick, que je donnerais ma vie pour toi: mais je ne t'ai jamais promis, moi vivante, de renoncer à mon amour.» (429). Elle lui reproche donc de ne s'intéresser qu'à sa *forme*.

Mais si sa perfection physique est ainsi la condition de l'impossibilité de leur amour, elle est en même temps le critère de sa possibilité. Lorsque Poussin, dans un mouvement de fausse pénitence, fait semblant de renoncer à l'art — «Je me suis trompé, ma vocation est de t'aimer» (429) —, il est évident que l'amour n'est pas le seul intérêt, la seule réserve de Gillette:

> Elle l'admirait, heureuse, charmée! Elle régnait, elle sentait instinctivement que les arts étaient oubliés pour elle et jetés à ses pieds comme un grain d'encens. (429).

Son motif caché est donc de faire renoncer Poussin à sa carrière d'artiste, de «régner» en substituant sa beauté à l'ambition de son amant. Qui plus est, le fait qu'elle permettrait à son amant de copier une autre femme à condition qu'elle soit «bien laide» (429) souligne le caractère foncièrement formel du critère réglant leur amour, soit la forme physique de Gillette. Le rôle que joue la forme dans le rapport entre

---

[14] On peut aussi concevoir le malaise de Gillette comme une fonction de l'hybridité intraitable, illisible du regard de Poussin, qui, tout en étant «présent» à son amante, est en même temps absent. Cette simultanéité de l'absence et de la présence, on en discutera en plus de détail lors du chapitre sur *Adieu*, et surtout vis-à-vis des difficultés qu'a Sucy de «lire» l'hybridité que représentent la présence physique et l'absence mentale de Stéphanie.

Gillette et Poussin s'avère dès lors des plus ambivalents. Elle cherche à la fois à être belle à ses yeux, à «régner» par la seule supériorité de sa beauté et en même temps elle ne veut pas que la forme, sa forme à elle, soit la condition préalable de leur amour. Le désir de Gillette consiste simultanément à faire valoir et à écarter sa beauté physique et souligne par là l'ambivalence qui marque son désir; si elle se tait, si ce désir devient donc réserve, interdit, c'est justement qu'elle craint de rendre public son caractère illogique.

Ce sera toutefois le désir de Poussin qui finira par mettre en œuvre la réserve de Gillette[15]. Il s'ingénie à la persuader de poser en faisant remarquer que cet acte ne saurait entamer leur amour: «Ce n'est pourtant qu'un vieillard (...). Il ne pourra voir que la femme en toi.» (429). On comprend cependant que Gillette n'en soit pas réconfortée, puisque c'est précisément ce qu'elle craint, c'est-à-dire courir le risque de découvrir que sa forme est arbitraire. Poussin a beau lui suggérer que l'acte de poser, de rendre publique sa forme est sans conséquence pour leur amour; pour Gillette, il en est la condition même. L'amour de la jeune fille n'existe qu'à condition que sa forme soit jugée supérieure à toute autre, et cette supériorité ne peut être assurée qu'en privé, à l'intérieur de son association avec son amant. Se rendre publique, c'est donc évacuer l'histoire de leur amour (qui est formel) en l'exposant au regard

---

[15] Dans «Pour une analyse dynamique de la variation textuelle: *Le Chef-d'œuvre* trop *connu*» in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 19, n° 3, 1991, William Paulson conclut aussi à cette relation opportuniste: «Ce sont à la fois les formes et la capacité d'aimer de la jeune fille qui seront "dépensées" par Poussin dans sa tentative d'établir un échange avec Frenhofer» (409).

arbitraire d'un autre.

La démarche qu'entreprend Poussin pour réaliser sa quête de gloire est alors parasitaire: il vise à se servir de la forme de sa maîtresse pour gagner accès au tableau de Frenhofer. A la différence de Gillette, qui compte sur l'approbation de Poussin pour «régner» en beauté naturelle et non arbitraire, celui-ci ne requiert pas le consentement de Gillette pour que la pose soit valable. Il fait donc de la forme de Gillette — de sa réserve — le véhicule de son désir, mais peut-il sortir indemne d'une telle mise à l'œuvre?

L'échange que fait Poussin peut sembler sans risques, d'autant plus que, voulant amener Gillette à ses fins, il avoue sa honte: «Oh! quelle mauvaise pensée as-tu donc eue là! — Je l'ai eue et je t'aime, dit-il avec une sorte de contrition, mais je suis donc un infâme.» (429). Poussin peut révéler son désir parce qu'il ne compte pas sur l'approbation de Gillette, alors que le désir de celle-ci ne peut se réaliser que moyennant le consentement de son amant; c'est pourquoi elle est obligée de se plier à ses vœux. Il s'avère cependant que Poussin témoigne lui aussi d'une certaine résistance: «Consultons le père Hardouin? dit-elle. — Oh, non! que ce soit un secret entre nous deux.» (429-30). Pourquoi tient-il à ce que personne d'autre ne sache son désir de s'enrichir et sa volonté de subordonner son amante à ce projet s'il affirme du même souffle que Frenhofer «ne pourra voir que la femme en [Gillette]»? Pourquoi avoir honte si l'acte de rendre publique Gillette est sans conséquence pour leur amour? Il semble y avoir une certaine altérité dans la motivation de l'aveu de

honte.

A l'instar de Gillette, Poussin vise à assurer la survie d'un désir, à garder intacte une réserve, et ce projet se met en évidence dans le texte sous forme d'une référentialité aporétique. Il affirme simultanément qu'exposer son amante au regard d'un autre entame («je suis donc un infâme») et laisse indemne («[Frenhofer] ne pourra voir que la femme en toi») cette réserve, en l'occurrence leur amour. La réaction de Gillette face à l'aveu de honte laisse toutefois entendre qu'en dépit de sa tentative de préserver leur amour, Poussin le perd:

> «Il ne m'aime plus!» pensa Gillette quand elle se trouva seule.
> Elle se repentait déjà de sa résolution [de poser devant Frenhofer]. Mais elle fut bientôt en proie à une épouvante plus cruelle que son repentir; elle s'efforça de chasser une pensée affreuse qui s'éleva dans son cœur. Elle croyait aimer déjà moins le peintre en le soupçonnant moins estimable. (430)

La confession d'indignité, destinée à susciter la clémence de Gillette et ainsi à préserver son amour, éveille chez elle au contraire un sentiment de dégoût: suite à l'aveu, Poussin descend dans l'estime de la jeune fille. Cet épuisement de la réserve — sans que le néophyte ait encore livré son amante au regard de Frenhofer — indique qu'en vertu de la seule énonciation de ses intentions, Poussin est déjà passé à l'acte. Le fait de révéler son désir à Gillette a un effet, laisse une trace chez elle, qui est l'«épouvante»; en d'autres mots, l'énonciation revêt ici la valeur d'un acte, elle est performative.

La violence de Poussin, son excès, peut alors se concevoir en termes linguistiques, une tentative de faire coïncider les fonctions performative et constative

du langage, de faire de l'énonciation un véhicule du désir. Comme le souligne la réaction de Gillette, la seule «théorie» du désir *a la valeur* d'une intention, et, une fois énoncée, est en même temps indifférente à toute tentative d'imposer une volonté particulière. La violence de Poussin, qui consiste à substituer son désir de gloire à la forme radicalement autre, résistante à toute appropriation, qu'est Gillette, ne peut que faire perdre la réserve qu'il cherche à préserver. Il ne veut pas rendre publique sa honte, mais celle-ci est justement le contrecoup de sa «référence», puisque la beauté de Gillette, en tant que forme conventionnelle[16], constitue un sens qui précède la mise à l'œuvre par Poussin. Celui-ci, en s'appropriant à ses propres fins ce qui est essentiellement une forme ou formule arbitraire, ayant une signification fixée au préalable, subvertit l'aspect performatif de la beauté de Gillette. Étant déjà passé à l'acte, ayant déjà épuisé sa réserve par la seule énonciation ou théorie de son désir, la mise à l'œuvre référentielle ou constative produira nécessairement un excès d'intention qui n'est autre que la répétition figurée de l'intention première, ce que Poussin, le sujet, rajoute à ce signe «autre».

L'échange entre Poussin et Frenhofer met donc en scène la divergence entre l'acte (théorique) de parole déjà effectué par Poussin et celui, constatif, qui se réalise lorsqu'il livre Gillette au regard du vieux peintre. Ayant constaté plus tôt que

---

[16] «Conventionnelle», c'est-à-dire pouvant signifier, être lue en dehors de son contexte d'origine (celui du rapport intime entre Poussin et Gillette), par d'autres «lecteurs», tel Frenhofer, qui la trouve aussi, pour sa part, d'une beauté ravissante: «Frenhofer tressaillit (...) l'œil rajeuni du vieillard déshabilla pour ainsi dire cette jeune fille en en devinant les formes les plus secrètes» (433).

Frenhofer ne s'intéresserait qu'à la forme de son amante, Poussin voit que le vieillard tombe sous l'empire d'un envoûtement des plus sensuels devant elle, «déshabilla[nt] pour ainsi dire cette jeune fille en en devinant les formes les plus secrètes» (433). Qui plus est, la honte formelle ou de convenance que Poussin avait avouée à Gillette prend lors de l'échange, l'acte référentiel un aspect plus palpable: «Poussin, en désespoir d'avoir sorti ce beau trésor de son grenier, se maudit lui-même. Il devint plus amant qu'artiste, et mille scrupules lui torturèrent le cœur (...)» (433). Ainsi, la logique contradictoire de Poussin, qui consistait simultanément à confesser son infamie et à soutenir le caractère anodin de l'acte de rendre publique Gillette, se trouve-t-elle explicitée dans le passage de l'énonciation à l'acte: la réalisation a ainsi pour effet de rendre explicite ce que la théorie tait, qui n'est autre que cette même réserve ou intention occultée. Celle-ci, la honte qu'il daigne avouer à Gillette mais se défend de rendre publique, éclate ici au grand jour.

Il en va de même pour Gillette, dont le rapport avec Poussin relève aussi d'une logique ambivalente, impossible. Sa réserve, en l'occurrence la supériorité de sa forme physique, sert à la fois de préalable à leur amour et de condition de son impossibilité. Et de la même façon que l'intention de Poussin se désambiguïse avec le passage du performatif au constatif, on remarque dans la scène de l'échange qu'au lieu de réaliser son désir, Gillette ne fait qu'en répéter l'énonciation. Suite au retour à «la féroce jalousie du véritable amour» (433) de son amant face au regard envieux de Frenhofer, elle croit encore une fois «régner» par le pouvoir de sa forme: « —

Pour [Frenhofer], répondit Gillette en regardant attentivement le Poussin et Porbus, ne suis-je donc pas plus qu'une femme?" Elle leva la tête avec fierté (...)» (434). L'énonciation de la réserve de Gillette révèle ici clairement ce qu'elle n'osait articuler qu'à elle-même auparavant (429). Toutefois, elle se rend compte qu'elle ne saurait triompher du désir de son amant, que son amour est perdu: «elle vit son amant occupé à contempler de nouveau le portrait qu'il avait pris naguère pour un Giorgion: «"Ah! dit-elle, montons! Il ne m'a jamais regardée ainsi."» (434). Il s'agit donc d'une répétition des pensées intérieures de la jeune fille dans son grenier: «Elle croyait déjà aimer moins le peintre en le soupçonnant moins estimable» (430). Une fois de plus, ce qui est tu, implicite lors de l'énonciation du désir de Poussin se manifeste de façon explicite — et excessive — au moment de la réalisation.

Il s'avère dès lors que la réserve, le désir, des deux personnages est perdue dans leur tentative respective de concilier l'énonciation de cette intention avec sa réalisation référentielle. Le texte suggère qu'une telle coïncidence est impossible: Poussin n'atteint jamais son but de richesse, mais plutôt est déchiré par la honte de son comportement, et Gillette, croyant momentanément réussir à faire valoir sa forme, finit par perdre son amour et céder à la volonté de son amant. Loin de coïncider avec la théorie, l'acte référentiel ou constatif suscite une répétition de l'énonciation, signe antérieur irrécupérable. Le désir de Poussin, énoncé dans la mansarde sous forme d'une déclaration de honte, est *déjà* un acte, une mise à l'œuvre; sa tentative de réaliser l'acte «réel» au nom de cette intention est alors pur

excès, excès qui n'est autre que la réserve, l'intention qu'il visait à préserver. C'est donc à partir du phénomène de la *répétition* que l'étrange logique qui marque le désir peut se comprendre[17].

POUSSIN ET FRENHOFER: RÉPÉTITION DE LA LEÇON

De la leçon que fait Frenhofer au début du *Chef-d'œuvre inconnu*, Poussin semble n'avoir rien appris. Il contourne le savoir que le vieillard lui destine en le subordonnant à sa quête d'argent et ne réussit pas, en fin de compte, à s'enrichir. Ou plutôt, on peut dire que le peintre en espérance n'a que trop bien assimilé le message que le vieux peintre voulait lui communiquer: obsédé, comme Frenhofer, du faire, Poussin finit lui aussi au désespoir, n'ayant pas pu mener à bien son projet. Un réseau d'indices textuels corrobore cette hypothèse, selon laquelle la violence que fait Poussin à l'endroit de Gillette constitue une répétition de la «suppléance» que pratique Frenhofer à l'endroit de la Marie égyptienne.

Dans l'atelier de Porbus au début de la nouvelle, Frenhofer se livre à une critique passionnée du tableau de son ami au cours de laquelle il se permet d'étaler

---

[17] Ce modèle de l'incompatibilité entre le performatif et le constatif trouve bien entendu son écho chez de Man dans le rapport antagonique entre la métaphore et l'allégorie. La violence de la métaphore, qui consiste à postuler une fusion organique entre deux signes distincts, crée une simultanéité illusoire qui prend la forme d'une allégorie d'illisibilité. Dans le contexte de la nouvelle, Gillette devient le moyen ou le «signe allégorique» de Poussin, qui tâche de la faire correspondre à son désir, «signe antérieur». On peut considérer la «violence faite à [l]a pudeur» (433) de Gillette comme un reflet de la métaphorisation qu'entreprend Poussin vis-à-vis d'elle; et cette scène de réalisation, qui est en fait une répétition de l'énonciation de Poussin, du «signe antérieur», ressortit donc au fonctionnement de l'allégorie.

son esthétique personnelle, sa théorie de l'art. De Poussin, qui intervient à la défense de la «sainte (...) sublime» (420), Porbus exige d'abord une qualification, une épreuve dont le néophyte s'acquitte très bien: «L'inconnu copia lestement la Marie d'un trait» (420) et Frenhofer exige par la suite une signature: «Le jeune homme écrivit au bas *Nicolas Poussin*.» (420). C'est à partir de ce moment que le vieux peintre passe de la théorie à l'acte en retouchant la Marie. L'entretien entre Poussin et Gillette présente, sur le plan référentiel, d'étonnants parallèles avec celui qu'on vient de décrire. Comme Frenhofer, Poussin parle premièrement en termes théoriques lorsqu'il conjecture sur l'intérêt du vieux peintre à l'égard de Gillette: «Il ne pourra voir que la femme en toi. Tu es si parfaite!» (429). Et si Poussin est obligé de subir une épreuve avant que Frenhofer ne se mette à l'œuvre, Gillette passe par une adversité semblable face à l'intention de son amant: «Tu veux m'éprouver, dit-elle. Tu sais bien que je n'irais pas.» (429). De plus, on peut considérer l'aveu de honte de Poussin, supplément à sa théorie et moyen d'extorquer le consentement de Gillette, comme une répétition du supplément d'argent que fait le vieillard à Poussin. Ce dernier résiste, comme Gillette, à la «générosité» du sujet désirant: «Prends [l'argent], dit Porbus à Poussin en le voyant tressaillir et rougir de honte, car il avait la fierté du pauvre.» (422).

Dans les deux contextes, Frenhofer et Poussin exercent un chantage vis-à-vis de leur «référent» respectif. Le vieux peintre, pour sa part, fournit à Poussin exactement ce dont il a besoin, c'est-à-dire l'argent, en échange duquel le néophyte

deviendra le moyen de la survie du savoir de Mabuse. Quant à Poussin, en avouant sa honte et son amour («Je l'ai eue [cette mauvaise pensée] et je t'aime», 429) à Gillette, «véhicule» de son désir de gloire, il fait également appel au critère réglant la survie de Gillette, en l'occurrence l'amour que ressent la jeune fille pour lui. Mais dans les deux cas, le supplément, parce que subordonné au désir du sujet, a paradoxalement pour effet de faire perdre ce désir, cette réserve: ni Frenhofer ni Poussin ne parviennent à réaliser leur quête. Énoncer son désir de l'autre, c'est tenter de se l'approprier, mais c'est en même temps faire le deuil de ce désir: l'autre, étant *tout autre*, résiste à cette violence et renvoie, tel un miroir, cette signification subjective au sujet.

Qui plus est, ils tâchent tous deux d'esquiver cette violence, cet excès. Alors que Frenhofer «extorque» au moyen de l'argent le consentement, la signature de Poussin, il évite d'apposer sa propre signature à l'excès qu'est sa retouche du tableau de Porbus: «Cela ne vaut pas encore ma Catherine Lescault, cependant on pourrait mettre son nom au bas d'une pareille œuvre. Oui, je la signerais (...)» (422)[18]. Pareillement, Poussin, tout en forçant l'acquiescement de Gillette par un aveu de honte, refuse lui aussi de signer sa violence, d'accepter la responsabilité de son énonciation: «Consultons le père Hardouin? dit-elle. — Oh, non! que ce soit un

---

[18] Louis Marin, *loc. cit.*, p. 49, interprète la signature de Frenhofer comme signe d'un échange selon lequel «le nom de Porbus [est] substitué par le nom absent du vieillard démon». Mais Frenhofer ne signe jamais rien (la coquille dans la citation de Marin est révélatrice: «je la *signerai*») — il s'en garde à tout prix, de peur de découvrir l'arbitraire de son désir — et le texte va allégoriser le refus du vieux peintre d'assumer la violence de son supplément à la Marie.

secret entre nous deux.» (429-30). L'ironie de leur comportement veut toutefois qu'à force de vouloir garder anonyme leur supplément, ils ne fassent que hâter la révélation de leur excès: Poussin (433) et Frenhofer (438) finissent tous deux par avouer publiquement leur honte[19].

Les ressemblances entre les deux objets, les deux «véhicules» du désir — la Marie égyptienne et Gillette — soulignent finalement la répétition par Poussin de l'excès de la leçon de Frenhofer. Le tableau de Porbus, «une *Marie égyptienne* se disposant à payer le passage du bateau» (416), est une mise en scène d'une femme (ici, d'une prostituée) qui essaie de faire valoir sa forme physique pour effectuer un «passage». Gillette, on l'a vu, fait de même dans son rapport avec Poussin, le passage visé étant la substitution de sa beauté à la carrière du néophyte. Mais l'équivalence figurée entre la Marie et Gillette va plus loin encore. La caractéristique dominante de la sainte de Porbus est son *indécision*: «Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision.» (417). L'irrésolution de la femme peinte se manifeste sous forme d'une simultanéité de termes positifs et négatifs — «ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre.» — coïncidence qui caractérise également l'état de Gillette, femme réelle:

> une de ces âmes nobles et généreuses qui viennent souffrir près d'un grand homme (...); fortes pour la misère et l'amour (...). Le soleil ne brillait pas toujours, tandis qu'elle était toujours là, recueillie dans sa passion, attachée à son bonheur, à sa souffrance (428)

---

[19] Chantal Massol-Bédouin, dans «L'artiste ou l'imposture: le secret du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac», in *Romantisme* n° 54, 1986, remarque à son tour que «dans ce jeu de reflets, Poussin devient une sorte de double de Frenhofer» (p. 50).

Chez la maîtresse de Poussin, comme dans la figure de Porbus, on peut dire que «la vie et la mort luttent dans chaque morceau» (417), souplesse figurale dont le néophyte et Frenhofer profitent pour réaliser leurs quêtes respectives.

Les qualités de la femme peinte, traits figurés, refont surface sous forme littérale chez la femme réelle. Pour Frenhofer, qui cherche à reproduire sur la toile le relief de la nature, la Marie présente une certaine résistance, elle «est collée au fond de la toile et ... on ne pourrait pas faire le tour de son corps. (...) c'est une apparence découpée qui ne saurait se retourner, ni changer de position» (416). Gillette offre une pareille résistance, ne voulant pas non plus changer de position, «se montrer (...) devant un autre» (429). Femme figurée et femme littérale se débattent toutes deux — sans toutefois y réussir — contre l'effort des deux peintres de les décontextualiser. Le fait que la leçon de Frenhofer refait surface sous forme littérale dans les actions de Poussin reflète ainsi l'excès que constitue l'enseignement du vieux peintre. En suppléant et le tableau de Porbus (de retouches) et Poussin (de deux pièces d'or), le vieillard subvertit le passage du savoir: son «étudiant» délaisse la théorie et se consacre à la recherche du faire, de la réalisation que constitue, croit-il, la Catherine Lescault. L'excès du supplément de Frenhofer reparaît donc dans la quête de Poussin, qui ne fait que répéter, aux dépens de Gillette, les erreurs, la violence du vieillard. Cette violence, qui n'est autre que le fait de subordonner la forme à la volonté, a pour effet de rendre cette forme inopératoire, de la charger du poids de la subjectivité, de faire en sorte qu'elle soit impuissante en dehors de son

contexte d'origine. L'échange de Gillette ne sert, en fin de compte, ni à Poussin ni à Frenhofer, puisque son consentement lui est extorqué, arraché. La forme de Gillette résiste, comme un signifiant ou une énonciation (dont la valeur est purement formelle ou positionnelle), à l'imposition d'une intention particulière: l'énonciation excède l'énoncé, le contenant excède le contenu. En mettant Gillette à l'œuvre, Poussin mine lui-même son projet de s'enrichir en assurant que cette forme n'ait aucune force en dehors du contexte subjectif de son amour, ce que Gillette pressent, et craint dès le début de son association amoureuse avec le peintre ambitieux.

Frenhofer et Catherine Lescault

Tout en voulant faire passer à Poussin le savoir que lui a légué Mabuse, Frenhofer vise également à effectuer un autre passage, à mener à bien une autre quête peut-être plus personnelle, mais où Mabuse joue toujours un rôle essentiel. Non seulement le vieillard veut assurer la survie du savoir, il veut aussi mettre en pratique ce savoir, soit «le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire, cette fleur de nature» (426-7) que décrit Porbus. La manifestation que prendra la tentative du vieillard de mettre à exécution le secret de son maître est, bien sûr, sa Catherine Lescault. Étant donné que le dénouement de la nouvelle affirme l'échec de la réalisation de ce projet[20], il ne serait pas sans intérêt

---

[20] Certains critiques, tel Michel Serres («La belle noiseuse», in *Genèse*, Paris: Grasset, 1982), admettent l'échec référentiel du tableau, mais tiennent à en récupérer une espèce de réussite figurale, impressionniste. Serres, par exemple, voit en le tableau raté une «Aphrodite, belle déesse, inviolable, debout, [qui] naît de ce chaos nautique, de la noise» (p. 50). De telles assertions me semblent éminemment insatisfaisantes, étant donné

d'examiner en quoi la mise en pratique s'écarte de la «théorie», du savoir dont Frenhofer est le seul légataire. Puisqu'on peut considérer cette autre quête du vieux peintre, à l'instar de celles que mènent Poussin et Gillette, comme une «performance» au sens austinien, un passage où l'énonciation et la réalisation existent en simultanéité.

Si la technique de Mabuse pour produire l'effet de relief sur la toile est empreinte de mystère, le modèle que vise Frenhofer est loin d'être caché ou subtil: c'est la *nature*, élément qui fait partie intégrante de toutes les discussions esthétiques du vieillard. Il s'agit toutefois d'un «référent» dont le statut sémantique est incertain. Au cours de la leçon d'esthétique chez Porbus, Frenhofer montre son dédain pour ceux qui ne visent qu'à reproduire la nature:

> Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place selon les lois de l'anatomie! (...) et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu! (416)

Tout art qui consiste à rechercher une ressemblance avec le monde naturel suscite le mépris du vieux peintre; c'est ce dont il accuse Porbus, en termes catégoriques, à l'égard de la Marie égyptienne: «Parce que vous avez fait quelque chose qui ressemble plus à une femme qu'à une maison, vous pensez avoir touché le but»

---

qu'elles ne font que recourir à une plénitude, à la même dialectique que prône Frenhofer, celle qui oppose la réussite du tableau à son échec éventuel. Je proposerai plus loin, pour ma part, un fonctionnement bien moins tranché de la Catherine Lescault.

(419). Mais en même temps, on a l'impression que la théorie de Frenhofer n'est pas aussi conséquente que sa passion n'est forte. Tout en affirmant son mépris de l'effort pour imiter la nature, il postule la nécessité d'ériger la «vie» en référent transcendantal:

> Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie les deux manières rivales, il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre, afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie. (417)

La démarche que préconise le vieux peintre pour «réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature» (424) s'écarte peu de la méthode qu'il critique chez Porbus: «simuler» la vie en vue d'une «unité» quelconque ne s'opposerait pas, en fin de compte, à l'effort de Porbus de viser une ressemblance avec la nature. Frenhofer a beau désapprouver l'effort des peintres médiocres de faire de la nature la visée ultime ou la source de la vérité esthétique, c'est un procédé qu'il autorise en même temps: «[les victorieux lutteurs] persévèrent jusqu'à ce que la nature soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit» (419). La nature, paradigme auquel il faut simultanément se conformer et résister, source de vérité et «apparence» (419) décevante, ressortit chez Frenhofer à une logique aporétique.

Cette confusion référentielle atteint son comble lorsque Porbus suggère à son maître de lui «laisser voir sa *maîtresse*» (424), le tableau inachevé de la Catherine Lescault. Protestant que son tableau n'est pas encore perfectionné, il refuse de le rendre public et se met plutôt à décrire sa démarche pratique et esthétique. C'est alors que le vieillard énonce de façon succincte la logique ambivalente de son credo

artistique: «La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein» (425). Pris dans le cul-de-sac référentiel que suscite la recherche du relief, Frenhofer ne peut arriver qu'au désespoir, et finalement au doute:

> Oh! nature, nature! qui t'a jamais surprise dans tes fuites! Tenez, le trop de science, de même que l'ignorance, arrive à une négation. Je doute de mon œuvre! (425)

Le fait que le vieillard ne parvient pas à *lire* son tableau, qu'il est obligé d'en abdiquer l'interprétation, souligne justement l'incompatibilité entre la théorie de sa quête et sa réalisation pratique. L'excès de cognition qui marque l'état désemparé de Frenhofer théoricien montre qu'il est déjà passé à l'acte, que son acte — performatif — a évacué l'écart entre les deux termes incompatibles de l'impasse. La réaction de Porbus suite au discours du vieillard témoigne de la production de cet excès: «Porbus, étonné de la violence passionnée avec laquelle ces paroles furent dites, ne savait que répondre (...). Frenhofer était-il raisonnable ou fou?» (432). La logique illogique du vieux peintre, illisible, reflète ainsi l'ambivalence de son désir, l'impossibilité de le mener à bien, bref, l'incompatibilité entre la nature et la signification qu'il cherche à y imposer.

Afin de débloquer l'impasse, Frenhofer estime qu'il lui faut un modèle absolu, «une femme dont les contours soient d'une beauté parfaite (...), la nature divine complète, l'idéal enfin» (426). Trois mois après, Porbus lui fait savoir l'existence de cette plénitude naturelle en la personne de Gillette, et propose de lui livrer la

maîtresse de Poussin s'il consent à leur faire voir Catherine Lescault. De la même façon que Poussin se trouve immobilisé par l'écart entre «l'immensité de ses espérances» et «la médiocrité de ses ressources» (428), le vieux peintre est aussi coincé, détenant à la fois le talent et un excès de savoir, de théorie, «ce qui lui a permis de divaguer» (427). Lorsque Porbus lui suggère un moyen — Gillette — de détourner sa recherche d'un modèle parfait, la réaction de Frenhofer rappelle la réaction de la jeune fille face à la demande de Poussin. En tant que porte-parole de son tableau ou (telle est la confusion de forme et de sens) de son «épouse» (431), Frenhofer résiste, comme Gillette, à l'idée de s'exposer au regard public. De même que la jeune fille considère sa pose devant Frenhofer comme une menace à son amour pour Poussin, le vieillard estime que le seul fait de rendre publique Catherine fera perdre son investissement sentimental:

> Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur? (...) Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion. (...) La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants! (431)

Comme Gillette, Frenhofer cherche à protéger sa «forme» du danger qu'est le jugement arbitraire de l'autre: «Veux-tu que je soumette mon idole aux froids regards et aux stupides critiques des imbéciles?» (432). Voilà pourquoi, encore une fois à l'instar de Gillette, le vieux peintre se réfugie dans la subjectivité de son «amour» pour Catherine Lescault en faisant appel à leur «histoire» personnelle: «Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime (...) Veux-tu que

je quitte tout à coup un bonheur de dix années comme on jette un manteau?» (431). La perfection de son chef-d'œuvre est, semble-t-il, relative, ne pouvant exister qu'à l'intérieur de leur «amour» insolite.

Toutefois, ayant soutenu que son tableau reste à perfectionner, Frenhofer affirme lors de son entretien avec Porbus qu' «il est fini» (432) et que la femme peinte jouit d'un charme universel: «qui le verrait, croirait apercevoir une femme couchée sur un lit de velours, sous des courtines (...) il te semblerait voir le sein de Catherine rendre le mouvement de sa respiration» (432). Cet appel à l'allure conventionnelle de la figure, en même temps que le vieillard invoque le caractère subjectif (c'est-à-dire inaccessible, exceptionnel) de sa beauté, indique une aporie dans la logique de Frenhofer semblable à celle qui marque le discours de Gillette. Son «amour» pour la Catherine est foncièrement mystérieux, comme il le fait remarquer lui-même: «Ah! l'amour est un mystère; il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit même à son ami: "Voilà celle que j'aime!"» (432). Quelle est cette réserve qu'il court le risque de perdre en dévoilant son tableau, en l'offrant comme référent? Si la Catherine est parfaite, qu'est-ce qui est en cause ici?

Frenhofer résiste à effectuer l'échange proposé par Porbus jusqu'à ce qu'il voie enfin Gillette, et la réaction du vieillard, qui «par une habitude de peintre, déshabilla pour ainsi dire cette jeune fille pour en deviner les formes les plus secrètes» (433), souligne qu'il ne lui est pas indifférent, qu'elle lui sera utile. Comme il l'avait déjà fait dans son grenier, Poussin renonce à l'échange — «Gillette,

partons!» — et Frenhofer, ayant finalement consenti à la transaction, croit régner, toujours à l'instar de Gillette: «Il semblait avoir de la coquetterie pour son semblant de femme, et jouir par avance du triomphe que la beauté de sa vierge allait remporter sur celle d'une vraie jeune fille.» (434). Tout donne lieu à croire, cependant, qu'avant même d'effectuer l'opération (acte constatif), Frenhofer est déjà passé à l'acte. En faisant de son tableau le terrain d'épreuve de la réalisation du savoir de Mabuse, il y fait une violence référentielle qui consiste à faire coïncider la forme de la Catherine avec un sens qui lui est extérieur, soit son désir à lui de traduire sur la toile le relief de la nature. Cette métaphorisation ou substantivation du tableau se manifeste dans la folie du vieux peintre à croire que son «semblant de femme» est en fait une femme réelle, littérale. Que Frenhofer soit déjà passé à l'acte et ait perdu sa réserve se fait évident dans la réaction de Porbus face au discours extravagant de ce premier, qui se dit prêt à vendre son âme contre la «beauté céleste»:

> si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer. (427)

Frenhofer, de par la seule énonciation de son intention, défigure la forme de Catherine Lescault; il ne respecte pas l'arbitraire de cette forme, l'indifférence de la «nature» à la signification qu'il cherche à y imposer, et descend donc dans l'estime de Porbus. Son désir — la réserve qu'il vise à préserver, mais qu'il perd ici — se révèle dès lors plus personnel, plus ambitieux que la simple mise en pratique du

secret de Mabuse: Frenhofer aspire à rivaliser avec Mabuse et, de surcroît, se substituer à son maître comme peintre suprême[21].

Le vieillard ayant ainsi *déjà* suppléé son tableau, sa décision de comparer Gillette à Catherine relève d'un acte que l'on peut nommer excessif: pourquoi, en fin de compte, accepter le supplément qu'est la jeune fille si sa peinture est déjà «finie» (432)? Face à la vue de Gillette, Frenhofer se ravise donc, il quitte son rôle de porte-parole pour Catherine Lescault et adopte un comportement qui ressemble à celui de Poussin envers sa maîtresse. Cette transformation est indiquée lorsque Poussin répète presque mot à mot — «Il devint plus amant qu'artiste» (433) — une affirmation que fait Frenhofer une page auparavant: «je suis plus amant encore que je ne suis peintre» (432). Et comme Poussin, qui tient à suppléer Gillette de son aveu de honte en privé, le vieillard insiste aussi qu'il soit seul lors de la comparaison: «Oh! laissez-la-moi pendant un moment, dit le vieux peintre, et vous la comparerez à ma Catherine.» (434).

Dans la scène du dévoilement de la Catherine Lescault, où Frenhofer montre finalement la réalisation de la théorie de Mabuse, la violence du vieux peintre à l'endroit de son tableau se déclare ouvertement, du moins pour Poussin, qui n'y voit «que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes

---

[21] Qui plus est, il est évident que la quête de Frenhofer comporte également un élément de vengeance. Mabuse est non seulement «un voleur» qui a «emporté la vie» (420) avec lui, il semblerait, d'après l'anecdote que raconte Porbus à Poussin (selon laquelle Frenhofer aurait été humilié par Mabuse devant l'empereur, p. 427), que cette «vie» soit la réputation même de Frenhofer.

bizarres qui forment une muraille de peinture» (436). Et Frenhofer, se rendant compte de son échec, rend explicite le désir, la réserve d'intention qui a fait naître son projet et qui est maintenant perdu[22]:

> Je suis donc un imbécile, un fou! Je n'ai ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher! Je n'aurai donc rien produit! (438)

Ce que la théorisation du vieillard taisait et croyait tenir en réserve s'explicite et se clarifie lors de son exécution constative: c'est l'ambition personnelle de Frenhofer qui est en cause dans son projet de mettre en pratique la théorie de Mabuse. Mais comme on vient de le voir, cette réserve est déjà perdue au moment de l'énonciation, qui constitue en elle-même l'accomplissement d'un acte. Le passage à la réalisation référentielle ne fait donc que répéter, sous le signe de l'excès, l'intention première qui suscitait l'énonciation de la théorie. Ce désir est excès, surplus, parce que c'est justement ce que Frenhofer ajoute à ce signifiant *pro forma* (à la forme qu'est la Catherine Lescault) et qui, étant purement conventionnel, est indifférent à l'intention du sujet désirant.

L'échec de Frenhofer souligne une fois de plus, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, l'impossibilité de concilier les fonctions performative et constative du langage, de faire de la forme un véhicule pour mener à bien le désir[23]. La conséquence d'une

---

[22] On proposera, dans le chapitre consacré à la nouvelle *L'Auberge rouge*, une autre figure pour ce dévoilement de la réserve ou de l'interdit, qui est celle du dépliement de la gaine dans le phénomène (médical) de la «double invagination».

[23] Dans son étude sur les variantes textuelles de la nouvelle (*Un catéchisme esthétique. «Le Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*, Paris, Didier, 1961), Pierre Laubriet conclut qu'en

telle démarche — de celle de Poussin et de Frenhofer —, loin de permettre l'exécution de l'acte, est plutôt de susciter la répétition inexorable de la théorie. En ce sens, le texte raconte sous forme allégorique l'incapacité des deux peintres de concilier forme et intention, de «lire» l'excès provenant de leur mise à l'œuvre.

La signature de Porbus

On a vu, lors de la leçon que fait Frenhofer à Poussin, comment ce premier subvertit le passage du savoir destiné au néophyte en comblant l'enseignement d'un supplément d'argent. Cet excès refait surface de façon littérale dans le comportement de Poussin qui, comme le vieillard, est esclave de son désir et se livre à une violence référentielle (et plus précisément métaphorique) vis-à-vis de Gillette. Et cependant, Poussin n'est pas le seul «élève» présent à la leçon; Porbus est tout autant témoin et, ce qui est plus important, victime de la violence de cette instruction. Ainsi, l'effort de Frenhofer de «compléter» (420) la Marie égyptienne peut se concevoir comme une substitution, une tentative de subordonner la forme de la Marie à la signification, le parti-pris subjectif qu'il lui impose. Cet irrespect envers l'intégrité de la forme de la Marie et envers le talent de Porbus[24] se répète à un niveau figuré dans la dernière

---

vertu des additions picturales, Balzac a établi «une parfaite adéquation entre les théories de Frenhofer et sa technique», ce qui confère au conte une «unité» (124). L'unité du texte semble au contraire surgir de l'incompatibilité entre la conception et l'exécution, d'un système rhétorique qui, au moyen de récurrences figurales, allégorise l'impossibilité de cette adéquation.

[24] L'intensité de la critique de Frenhofer se manifeste clairement, par exemple, dans sa réaction devant l'intervention modeste de Porbus: «Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète! s'écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique.»

scène de la nouvelle, où l'on trouve une série de figures suggérant que Porbus, autrefois victime des excès de son maître, en profite pour renverser les rôles et se venger de lui.

Dans son atelier au début du texte, Porbus présente une «pâle figure» (416) lors de la visite de Frenhofer; c'est celui-ci, toutefois, qui est décontenancé face au jugement que rend Poussin sur la Catherine Lescault: «l'anxiété peinte sur la physionomie blanche du vieillard était si cruelle (...)» (437). Alors que le vieillard se retrouve dans une position de supériorité vis-à-vis de son collègue lors du remaniement de la Marie, au moment du dévoilement de son «chef-d'œuvre» il apparaît nettement moins assuré. Porbus, par exemple, doit aller «chercher palette et pinceaux» (420) pour permettre à Frenhofer de ravager son tableau, humiliation qui à la fin du conte se répète aux dépens de Frenhofer, devenu maintenant pitoyable:

> «Oui, oui, c'est bien une toile, leur disait Frenhofer en se méprenant sur le but de cet examen scrupuleux. Tenez, voilà le châssis, le chevalet, enfin voici mes couleurs, mes pinceaux.» Et il s'empara d'une brosse qu'il leur présenta par un mouvement naïf. (436)

Que la fin de la nouvelle constitue une itération à sens inverti de la leçon de Frenhofer est corroboré également par le parallélisme structural de deux autres épisodes. Ayant lancé une première tirade critique contre le tableau de Porbus, le vieux peintre fait une pause: «Le vieillard s'assit sur une escabelle, se tint la tête dans les mains et resta muet.» (418). Cet intervalle quelque peu insolite ainsi que la position physique de Frenhofer se trouvent répétés à la dernière page du texte, où le

---

(418).

vieillard, cette fois *victime* d'une critique négative, s'effondre en larmes avant d'avouer une dernière fois l'échec de son projet: «"Rien, rien! Et y avoir travaillé dix ans." Il s'assit et pleura.» (438).

Bien que Porbus ne se permette aucune vengeance ouverte ou référentielle, des récurrences textuelles suggèrent que les derniers événements de la nouvelle sont la scène de sa rétribution figurée. Dans l'atelier de Porbus, Frenhofer fait un compliment à Poussin et ainsi le consacre comme héritier du savoir de Mabuse: «Voici un petit bonhomme, ajouta-t-il en frappant sur l'épaule de Nicolas Poussin, qui a de la facilité.» (422). Dans un contexte n'ayant aucun rapport thématique avec celui-ci, une remarque de Porbus revêt une ironie caustique, de par la similitude du geste de ce dernier: «Porbus frappa sur l'épaule du vieillard en se tournant vers Poussin: "Savez-vous que nous voyons en lui un bien grand peintre? dit-il.» (437). Porbus, usurpé par Poussin au début du texte, semble, grâce à cette répétition figurale, se venger à la fin, ses paroles en apparence anodines prenant rétrospectivement l'air d'une moquerie acerbe. Le renversement des rôles atteint son ironie la plus piquante à la lumière d'un commentaire condescendant que fait Frenhofer à propos de la démarche artistique de Porbus — «(...) vous vous imaginez être des artistes merveilleux! Ha! ha! vous n'y êtes pas encore, mes braves compagnons, il vous faudra user bien des crayons, couvrir bien des toiles avant d'arriver.» (419) — et de l'acte physique d'un Frenhofer déconfit qui «*recouvrait* sa Catherine d'une serge verte» (438) suite au jugement négatif qu'en rend Poussin.

Même des objets qui font partie du décor de l'atelier de Porbus refont surface, sous forme figurée, dans celui du vieillard. La «cuirasse de reître suspendue à la muraille» (415) de chez Porbus, objet inerte, se retrouve sous un aspect figuré dans l'invective de Poussin vers la fin du récit: «Le vieux lansquenet se joue de nous» (436), *reître* et *lansquenet* désignant tous deux des cavaliers allemands[25]. De plus, la référence surprenante à un autre élément chez Porbus semble s'expliquer au moyen de sa récurrence chez Frenhofer; il s'agit de «quelques vieux rideaux de brocart d'or, aux grands plis cassés, jetés là comme modèles.» (415-6). La juxtaposition désemparante de «rideaux» et de «modèles» se désambiguïse lorsqu'on considère les images de la scène ultime, où Frenhofer recouvre «sa Catherine d'une serge verte» (438), espèce de rideau donc, et où Gillette, «modèle» délaissé, sanglote, «oubliée dans un coin» (438). L'ironie s'installe finalement à la lumière de la critique que fait le vieillard de la Marie — «Il me semble que si je portais la main sur cette gorge (...), je la trouverais froide comme du marbre» (417) — et de la description du tableau gâté de Frenhofer: «Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée» (436). Ce que Frenhofer avait reproché à la sainte de Porbus — sa qualité de marbre — s'avère

---

[25] *Reître* désigne, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 1754-5, «les cavaliers allemands mercenaires qui se mettaient au service de la France aux XV^e^ et XVI^e^ siècles»; quant à *lansquenet*, il indique «un fantassin allemand servant en France comme mercenaire aux XV^e^ et XVI^e^ s.» (1103). En plus de cette identité dénotative, on peut s'appuyer sur une remarque de Porbus, qui lâche le mot explicitement pour décrire Frenhofer: «Oh! le vieux *reître* a su en défendre l'entrée» (426).

justement caractériser le tableau du vieux peintre.

A quoi attribuer cette vengeance passive, figurée de Porbus? Pourquoi le texte témoignerait-il, au moyen de certaines répétitions de figures, de son triomphe figuré de son maître dédaigneux? Pour y répondre, il faut revenir à notre point de départ, à la notion de la réserve. A la différence de Frenhofer et de Poussin, qui perdent leur réserve sublimée — leur désir — en tâchant d'en faire coïncider l'énonciation et la réalisation, le personnage de Porbus est un modèle de retenue. Cette discrétion se manifeste d'une part à l'égard de Poussin. Lorsque celui-ci devient le destinataire de l'héritage épistémologique de Mabuse, Porbus, usurpé, ne fait preuve que de magnanimité: «Prends [l'argent offert par Frenhofer], dit Porbus à Poussin en le voyant tressaillir (...) il a dans son escarcelle la rançon de deux rois!» (422). Alors que le néophyte a du mal à réprimer son enthousiasme, sa «hardiesse» (420) face aux excès du vieillard, Porbus conseille la prudence:

> [Poussin] s'approcha de [Porbus] comme pour lui demander le nom de leur hôte; mais le peintre se mit un doigt sur les lèvres d'un air de mystère, et le jeune homme, vivement intéressé, garda le silence» (423)

Et lorsque Poussin livre Gillette au regard du vieux peintre à la fin du récit, Porbus, sur le point de pénétrer dans l'atelier, ménage l'enthousiasme qu'on lui croirait en droit d'exprimer:

> Si, d'abord, le peintre de la Marie égyptienne se permit quelques exclamations (...) bientôt il se tut à l'aspect du Poussin dont le visage était profondément triste; et quoique les vieux peintres n'aient plus de ces scrupules, si petits en présence de l'art, il les admira tant ils étaient naïfs et jolis. (434)

La maîtrise de soi qu'exerce Porbus est mise à l'épreuve la plus rude dans le tout dernier épisode du texte, où Poussin lâche le mot interdit à propos de la Catherine: «il n'y a rien sur sa toile» (437). La réaction de Porbus souligne l'importance qu'il accorde à cette réserve, à la préservation de son amitié avec Frenhofer: «Qu'avez-vous fait?» (437). Et même lorsque le vieillard, accablé de doute, demande l'appréciation de son ami, Porbus se retient de blesser l'amour-propre de Frenhofer: «Porbus, indécis, n'osa rien dire; mais l'anxiété peinte sur la physionomie blanche du vieillard était si cruelle, qu'il montra la toile en disant: "Voyez!"» (437). A la différence de Poussin, dont l'énoncé est motivé par un désir de vengeance contre Frenhofer, qui, lui, se révèle ne pas posséder le savoir recherché, celui de Porbus demeure neutre, simple description, constatif ne laissant aucune trace de rancune. En toute circonstance, Porbus semble garder intacte sa réserve.

Quelle est, au juste, la réserve, quel est le désir de Porbus? Au contraire de Frenhofer et de Poussin, qui refoulent une motivation qui ne se révèle que dans la répétition de l'énonciation de leur désir, Porbus *constate* très franchement son intention au vieux peintre:

> Ah! si je n'étais pas toujours souffrant, reprit Porbus, et si vous vouliez me laisser voir votre *maîtresse*, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde, où les figures seraient de grandeur naturelle. (424)

Porbus joue cartes sur table: son énonciation ne tait aucun motif caché et ne transforme pas la situation discursive. Elle n'est pas performative parce qu'elle n'accomplit rien d'autre que sa propre locution, ce qui n'est pas le cas de Poussin et

de Frenhofer, dont l'énonciation est toujours *autre* que le but visé. C'est pourtant Porbus, pourrait-on objecter, qui propose l'échange de Gillette: «Mais, mon cher maître, s[i Poussin] consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile.» (431). Ne se livre-t-il pas au même genre de chantage qu'exerce Poussin vis-à-vis de Gillette? N'est-ce pas Porbus, finalement, qui présente la jeune fille à Frenhofer: «Tenez, dit-il, ne vaut-elle pas tous les chefs-d'œuvre du monde?» (433)?

Il faut pourtant bien cerner le réseau des causes et effets de cet échange. On ne saurait affirmer que l'acte de remettre Gillette entre les mains du vieillard soit l'effet direct de l'énonciation de Porbus. Bien au contraire, Porbus est prêt à quitter la maison de Frenhofer (432), et c'est à la fois un effet du hasard — «En ce moment, Gillette et Nicolas Poussin étaient arrivés près du logis de Frenhofer» (433) — et surtout de la préoccupation pécuniaire de Poussin à l'exclusion de son amante (434) que l'échange s'effectue. De cette façon, les paroles qu'énonce Porbus ne constituent pas un *acte* dont la réalisation serait le troc de Gillette contre la Catherine, elles n'accomplissent rien et ne constituent donc pas un énoncé performatif [26]. Le désir, la réserve de Porbus demeure ainsi inentamé par son articulation, qui revient en fin de compte à un acte strictement perlocutoire.

La démarche de Porbus par rapport à Frenhofer et Poussin consiste donc à leur céder, à leur *déférer*, à «se porter plus bas» qu'eux, ce que le jeune néophyte a

---

[26] Ducrot et Todorov, dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil, 1972, p. 428-9, précisent ainsi ce critère de l'acte illocutoire: «c'est un acte accompli *dans* la parole même, et non pas une conséquence (voulue ou non) de la parole.»

du mal à comprendre: «les déférences de Porbus pour [Frenhofer] (...), tout en ce vieillard allait au-delà des bornes de la nature humaine» (426). Le peintre de la Marie égyptienne se montre, tout simplement, poli; et qu'est-ce que la politesse sinon un respect de la forme? A la différence du néophyte et du vieillard, qui, comme Raphaël, «semble[nt] vouloir briser la forme»[27] (419) en la subjuguant à leur désir, Porbus ne s'adonne jamais à de tels abus. Lorsque Frenhofer fait ses violences à la Marie, par exemple, Porbus, au contraire d'un Poussin impatient et avide, ne cherche qu'à *apprendre*: «Mais pourquoi, mon cher maître? dit respectueusement Porbus au vieillard, tandis que le jeune homme avait peine à réprimer une forte envie de le battre.» (417).

L'apprentissage de Porbus se fait de façon passive, muette; au lieu de s'engager lui-même — et sa réserve — par l'énonciation d'un performatif, il profite des excès des autres pour mener à bien sa quête. Porbus veut tout autant que Poussin gagner accès à l'atelier de Frenhofer, mais c'est un désir dont il se contente d'attendre patiemment la réalisation, s'en tenant à l'avidité d'autrui:

> «Nous y pénétrerons», s'écria Poussin n'écoutant plus Porbus et ne se doutant plus de rien.
> Porbus sourit à l'enthousiasme du jeune inconnu, et le quitta en l'invitant à venir le voir. (427)

En léguant à son tour à Poussin le savoir que Mabuse lui a légué, Frenhofer le *re-*

---

[27] On ne s'étonne pas que pour Frenhofer la forme soit réduite à la fonction de véhicule, simple moyen qui se plie à la volonté: «La forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie.» (419).

lègue au néant; il est évident que lors de l'interprétation du tableau du vieillard, seul Porbus sait *lire*[28]. La position des deux «élèves» devant la Marie (ils «se tenaient immobiles chacun d'un côté de la toile» — 421) se répète devant la peinture de Frenhofer. C'est pourtant Porbus qui fournit les explications dans ce contexte, qui arrive à déceler le pied «qui sortait de ce chaos de couleurs» (436), qui donne forme à cette «espèce de brouillard sans forme» (436). Poussin, n'ayant rien appris, demeure à l'état du néophyte, alors que Porbus y perçoit une altérité importante: «"Il y a une femme là-dessous!", s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses couches de couleurs (...)» (436).

Mais si l'on peut dire que Porbus est le seul personnage à acquérir un savoir[29], ce savoir lui permet-il de réaliser son désir, la réserve qu'il se garde

---

[28] C. Massol-Bédouin, *loc. cit.*, conclut également à la clairvoyance de Porbus, «celui qui *fait voir*: à Poussin le tableau de Frenhofer, à Frenhofer la réalité de son œuvre (...). Porbus est assurément le seul personnage doué d'une compétence herméneutique dans la nouvelle» (p. 51-52). Elle finit toutefois par affirmer que le savoir acquis par Porbus, le secret qu'il pénètre, «n'est qu'une enveloppe vide (...). Par définition, en effet, le secret ne saurait être qu'absence de contenu» (p. 53). Si ses conclusions sont quelque peu nihilistes, c'est, à l'instar de bon nombre de critiques, qu'elle n'interroge pas rigoureusement le désir de Porbus, mais tient pour acquis que celui-ci consiste, comme pour Poussin, à vouloir s'enrichir, se hiérarchiser par rapport à un autre. Le texte est pourtant explicite à cet égard: Porbus vise simplement à faire un portrait *en pied*.

[29] Je m'inscris donc en faux contre l'affirmation de Claude Bernard, *loc. cit.*, p. 205, qui veut que «l'échange du savoir (...) se limite à une réciprocité mensongère: à un affrontement», argument qui mène à cette conclusion nihiliste: «Frenhofer n'apprend rien sur la beauté (...); il ne découvre que le néant de l'Art (...). Porbus et Poussin n'acquièrent pas le Secret, qui n'existe pas» (209). La logique dialectique de Bernard (art *vs.* argent, art *vs.* savoir), qu'il essaie d'esquiver en recourant au narrateur comme détenteur de la «parole» ou de l'«écriture» (213), est un cul-de-sac herméneutique parce qu'elle sous-estime la complexité interne du texte.

d'épuiser? Celle-ci, on se le rappelle, consiste à vouloir «faire quelque peinture haute, large et profonde, *où les figures seraient de grandeur naturelle*» (424, mes italiques); c'est, en d'autres mots, un portrait *en pied* que vise Porbus, et dont la Catherine Lescault, dont il ne reste qu'un «pied sublime», est la réalisation figurée. Le texte semble suggérer, par ses répétitions internes, par sa matérialité même, que seul Porbus parvient à épuiser sa réserve de façon constructive, créatrice[30]. Et justement, l'examen d'une dernière récurrence de figures souligne la correspondance figurée entre l'atelier de Porbus et celui de Frenhofer, et éclaire en même temps le *modus operandi* de Porbus, et du texte. La description du lieu de travail de Porbus est assez singulière: le lecteur suit un chemin que fait la lumière inondant la pièce à partir d'un «vitrage ouvert dans la voûte» (415). Le point de départ de cet itinéraire lumineux n'est autre qu'un tableau que Porbus n'a qu'à peine commencé:

> Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce; (415)

On repère par la suite, au moyen de leur illumination par le rayon, les objets (la cuirasse de reître, les vieux rideaux) dont on retrouve la variante figurée (le vieux lansquenet, la serge verte) dans l'atelier de Frenhofer. Le trajet muet se termine lorsque la lumière tombe «à plein sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire

---

[30] L. Marin, *loc. cit.*, a raison de soutenir que ce pied se trouve «en excès mimétique» (p. 58); il affirme cependant que l'excès en question provient de l'échange de Gillette contre la Catherine, que le pied est celui, figuré, de Gillette. L'auteur, pour arriver à une interprétation quelque peu littérale de l'échange, passe ainsi totalement sous silence le rôle primordial de Porbus, qui est seul capable de discerner une forme dans le tableau de Frenhofer.

de l'homme singulier» (416), de la même façon que chez Frenhofer «la lumière, (...) tomb[e] d'aplomb sur la toile» (436). La toile que Porbus n'avait qu'amorcée se transforme, se réalise à la lumière de ce réseau figural, en la Catherine Lescault, portrait en pied auquel seul le peintre de la Marie égyptienne peut donner forme. Il s'agirait donc d'une allégorie non seulement de la capacité de Porbus de «lire» les autres, mais en même temps d'un *signifiant*, de l'expression «portrait en pied», et dont le tableau de Frenhofer est la répétition, la réalisation littérale.

Porbus ne passe donc jamais à l'acte, il ne «performe» rien sur le plan littéral. Il parvient toutefois à effectuer le passage de la théorie à l'acte tout en préservant sa réserve, précisément parce qu'il garde tout au long du récit l'attitude qu'on lui voit dans son atelier: il est *à pied d'œuvre*. Voilà la leçon de la leçon que fait Frenhofer, le sens des conseils que donne Porbus à Poussin: il ne faut pas «divaguer» comme le vieillard — «Ne l'imitez pas! Travaillez! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main.» (427). Porbus reproche à son maître de séparer la théorie de la pratique, de considérer cette première comme un rajout ultérieur ou antérieur à cette deuxième. La théorisation de Frenhofer est excessive justement parce qu'elle est *cognitive*, supplément externe à la pratique, alors que dans la démarche de Porbus, où la théorie est un *effet* de l'acte, où le sens est *dans* la forme, une telle hiérarchie entre les deux termes n'existe pas.

Le désir de Frenhofer et de Poussin reste inassouvi parce qu'ils évacuent l'espace essentiel entre forme et signification, ils essaient de motiver la forme ou

«formule» arbitraire qu'est l'autre en le suppléant d'une signification purement subjective. L'excès, la violence de cet acte se lit donc dans la résistance de l'autre — de la Marie et de Gillette — à l'univocité, résistance qui se manifeste dans les réseaux figuraux de répétitions qui parsèment, tels des coups de pinceaux arbitraires, le texte. Si Porbus parvient à réaliser sa quête, c'est qu'il se retient de subordonner un autre à sa volonté: «Porbus en a donné cent [coups de pinceau], moi, je n'en donne qu'un. Personne ne nous sait gré de ce qui est dessous» (422) dit Frenhofer, mais il n'a rien compris: c'est précisément parce que Porbus tient en réserve son désir, parce qu'il reconnaît l'arbitraire de ses propres «coups de pinceau» et n'hésite pas à se corriger, qu'il arrive à éviter les excès de Gillette, Poussin et Frenhofer. En ce sens, en réalisant anonymement son portrait en pied, on peut dire que Porbus *écrit*, de façon muette: il semble respecter la radicale altérité de l'autre, la possibilité de la mort de son propre savoir, l'écart ou le *silence* infranchissable entre signifiant et signifié, que Balzac inscrit dans la dédicace silencieuse et anonyme en tête de sa nouvelle[31]. Il épuise sa réserve, «cette pudeur indéfinissable que les gens promis à la gloire savent perdre dans l'exercice de leur art» (414) en écrivant, en tenant séparées grammaire et signification, énonciation et réalisation, fonction performative et fonction constative. Alors que Poussin et Frenhofer font coïncider les deux fonctions et ainsi défigurent les formes que sont Gillette, la Marie et Catherine Lescault, Porbus arrive à créer, à

---

[31] L. Marin, *loc. cit.*, p. 45, entrevoit à juste titre une «étrange correspondance» entre la dédicace et le pied — «Le récit inconnu du "conte" entre ces lignes de points, forme la plus primitive écriture», sans toutefois appuyer son intuition sur le mode référentiel du texte.

partir de cet excès, «brouillard sans forme» (436), la figure parfaite: «un pied délicieux, un pied vivant!» (436). Le chef-d'œuvre inconnu n'est pas la femme tenue en réserve par Frenhofer, mais le pied que peint, ou plutôt qu'écrit Porbus, qui effectue ainsi le passage de la théorie à l'œuvre en restant à pied d'œuvre.

Comme tous les textes de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* est une problématisation de la lecture, de l'acte herméneutique. En ce sens, la scène du dévoilement du tableau de Frenhofer joue un rôle primordial, pour autant qu'elle constitue un moment exemplaire où des «témoins» sont appelés à rendre un jugement sur un objet esthétique. La nouvelle *Adieu*, vers laquelle nous portons notre attention présentement, reprend le fil de cette problématique du témoignage en le plaçant au cœur même de son intrigue, mais à cette différence près que l'objet qui est donné à lire n'est plus un tableau, une représentation, mais bien un événement *réel*. Il s'agira donc, au moyen d'une réflexion sur le témoin, d'interroger le statut de cette réalité que le texte balzacien est censé si bien représenter. Dans le contexte d'une nouvelle moins ouvertement théorique, on se propose de théoriser en quoi la supposition de la présence à soi du réel est, paradoxalement, productrice d'excès.

CHAPITRE 3

Citer le témoin: la menace du récit dans *Adieu*

> *« dis-moi, qui pourrait avoir tenu registre de tout ce qui se fit autour de toi? Ne te vis-je pas briller entre ces jeunes beautés comme le soleil entre les astres qu'il éclipse? »*
>
> — J.-J. ROUSSEAU,
> *La Nouvelle Héloïse*,
> (I[ère] partie, lettre XXXIV)

A l'instar d'*Un drame au bord de la mer*, la nouvelle *Adieu* (1830) a suscité une attention très limitée de la part des chercheurs, le dossier critique se résumant à quatre articles à peine[1]. Si le travail herméneutique fait ici défaut, c'est sans doute moins un reflet de l'intérêt de ce texte qu'une fonction de sa complexité, de sa résistance à une interprétation exhaustive. Je n'y prétends pas, évidemment, mais voudrais suivre les détours que prend le langage figuré dans un ouvrage qui par le caractère extrême, excessif des événements qui y sont présentés, ne cesse de mettre en question sa propre intelligibilité, la réalité même de sa dimension événementielle.

Il s'agit justement d'intelligibilité dans cette nouvelle, de celle d'un événement

---

[1] Jusqu'à date, seuls les articles et les extraits de livres suivants se consacrent à un examen approfondi de la nouvelle: Anne-Marie Meininger, «Sur Adieu» in *L'année balzacienne* 1973, p. 380-381; Shoshana Felman, «Women and Madness: The Critical Phallacy» in *Diacritics* (Winter 1975), repris dans S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris: Seuil, 1978, p. 142-154; Madeleine Borgomano, «*Adieu*, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire» in *Romantisme* n° 76 (1992-II); et Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, New York et Londres: Routledge, 1990, p. 117-128.

décisif autour duquel gravite l'intrigue, en l'occurrence le passage fatal de la Bérésina par l'armée napoléonienne en l'hiver de 1812, de six ans antérieur à la narration du texte. Événement «décisif» puisque c'est lors de la tentative manquée de traverser ce fleuve que Stéphanie de Vandières est censée perdre la raison et la mémoire; les deux tiers du texte en dehors de la digression sur la catastrophe en Russie, consacrés à la découverte et à la guérison de la comtesse, peuvent se concevoir comme des séquelles, des effets de cet incident marquant. Si l'événement est ainsi producteur d'un certain excès textuel, comment faut-il, comment peut-on le lire?

Dans Philippe de Sucy, Balzac présente un personnage qui devrait, semble-t-il, détenir un savoir privilégié sur les incidents de la Bérésina, qui serait à même de les «lire» en vertu de sa présence à l'événement. Cependant, son autorité en tant que témoin direct se trouve contestée par sa découverte de Stéphanie, elle aussi témoin direct mais en même temps dépouillée de tout savoir sur ce qui s'y est passé. C'est ainsi — à travers la folie et l'amnésie de la comtesse — qu'*Adieu* pose la question épistémologique par excellence: comment accéder à un événement dont le témoin n'a plus de souvenir? Quel est le statut de cette réalité à laquelle le protagoniste se réfère, et qui lui fournit, croit-il, son savoir? Comment situer la subjectivité par rapport au témoignage, et donc à l'événement, à la réalité? Il y va, dans ce conte, on s'en doute, du célèbre réalisme du texte balzacien.

C'est à partir des traces de l'excès dans ce texte, excès que l'on peut préciser au préalable comme l'effet d'une tentative de faire valoir la *présence* ou la subjectivité

comme *savoir*, qu'une autre histoire (une histoire *autre*, allégorique) se raconte. Il s'agira donc en dernier lieu d'examiner le rôle perturbateur, menaçant que jouent le récit et la lecture dans le schéma épistémologique de la nouvelle, de considérer les différentes façons dont ce texte «témoigne» de sa propre incapacité à témoigner directement, à se passer de récit et de lecture.

LES REFUS DE SUCY

Au cours de la partie de chasse qui ouvre la nouvelle, on s'aperçoit déjà du rapport insolite qu'entretient Philippe à l'égard du passé, et en particulier vis-à-vis de la bataille de la Bérésina. Dans un premier temps, son compagnon d'Albon, essoufflé par la longue promenade et démoralisé par leur excursion infructueuse, «pouss[e] un long soupir» (975), ce qui suscite la réaction suivante de la part de Philippe:

> «France! voilà tes députés, s'écria en riant le colonel de Sucy. Ah! mon pauvre d'Albon, si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie...»
> Il n'acheva pas et leva les yeux au ciel, comme si ses malheurs étaient un secret entre Dieu et lui. (975)[2]

Sucy se moque des plaintes du marquis en citant la rudesse d'une expérience personnelle, c'est-à-dire son emprisonnement par les Russes suite à la défaite de l'armée française. S'il peut dédaigner, rejeter le soupir de d'Albon, c'est donc en vertu de cette expérience ennoblissante dont son ami, le «pauvre», n'a pas pu témoigner. Bien que sa présence (et l'absence de son interlocuteur) en Sibérie se

---

[2] Les chiffres entre parenthèses renvoient à *La Comédie humaine*, tome X, dans la Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*

présente comme épreuve fortifiante, quasiment idéale, Philippe hésite à relater les détails de son incarcération.

Il en va de même pour l'histoire des événements à la Bérésina. D'Albon, se plaignant cette fois de la sévérité de son ami, l'atteint par maladresse dans un point sensible: «Il faut que vous n'ayez jamais aimé, répondit le conseiller d'un air piteusement comique» (976). Cette remarque rappelle à Sucy sa séparation d'avec Stéphanie lors de la bataille, mais ne l'incite pas davantage à faire part de son passé difficile à d'Albon:

> Un jour, mon ami, lui dit Philippe en lui serrant la main et en le remerciant de son muet repentir par un regard déchirant, un jour je te raconterai ma vie. Aujourd'hui, je ne saurais. (976)

Le militaire résiste encore une fois à raconter un passé qui, à en juger par sa réaction extrême (il «tressaillit violemment») face au commentaire anodin du marquis, ne cesse de le tourmenter. Philippe donne ici la promesse d'un récit — «Un jour je te raconterai ma vie» — mais c'est un engagement dont la réalisation est différée à jamais; il refusera jusqu'au bout de narrer, de mettre en récit son passé.

On pourrait faire remarquer que le protagoniste résiste à en parler parce que les événements en question sont trop frais dans son souvenir, ayant laissé «une plaie qui probablement n'était pas cicatrisée» (976); toutefois, la douleur que ressent Sucy n'en diminue pas pour autant la contradiction inhérente à la rhétorique de ses propos vis-à-vis du passé. Pourquoi refuser de raconter l'histoire d'un événement qu'il cite («Si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie...») comme

moralement édifiant? Pourquoi hésiter à faire le récit d'une épreuve qui paraît le rendre supérieur à son interlocuteur?

La découverte imprévue de Stéphanie, maintenant folle et soignée par son oncle, fait ressortir une autre aporie dans le comportement du protagoniste. Ayant reconnu en «la dame blanche et noire» (979) la maîtresse dont il fut horriblement séparé six ans auparavant, Sucy s'évanouit «comme mort» (983), et en reprenant ses sens demande qu'on «l'arrach[e]» au «spectacle» que constitue la comtesse effrayée, tournoyant sur la prairie. Ce passé qu'il idéalisait en présence de d'Albon lui envoie alors une déléguée, une représentante dans la vie actuelle, et exerce sur lui un effet plutôt mortifère (effet dont il sera plus longuement question dans la prochaine partie de cette discussion). Le colonel, une fois revenu à lui-même, envoie à son tour un délégué, d'Albon, auprès de l'oncle de Stéphanie: «informe-toi de tout ce qui concerne la dame que nous y avons vue, et reviens promptement; car je compterai les minutes.» (984). Cependant, malgré sa demande de «tou[s]» les renseignements relatifs à la folle, lorsque le conseiller revient pour lui relater l'histoire racontée par M. Fanjat, on peut inférer que Philippe lui coupe la parole: «C'est donc bien elle, s'écria Sucy après avoir entendu *les premiers mots* du marquis d'Albon (...) — Oui, c'est la comtesse de Vandières», répondit le magistrat.» (1003, je souligne[3]).

D'Albon n'a donc le droit que de confirmer l'identité de la dame folle, de corroborer une information que Sucy croyait déjà savoir. Le refus du témoignage de

---

[3] Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne partout.

d'Albon ressortit donc au même mouvement paradoxal qu'on constatait dans sa résistance à parler de son passé: tout en citant, en nommant Stéphanie, il se défend d'en entendre parler, d'en recevoir le rapport d'un tiers. Dans le cas de son passé comme à l'égard de sa maîtresse, Sucy fait preuve d'une résistance au *récit*, hésitant d'une part à raconter les épreuves de la Bérésina et de l'autre à «lire» le témoignage que vient faire d'Albon à propos de la comtesse. Quelle étrange logique est ici à l'œuvre?

On peut dire que la rhétorique de Sucy trahit un dédain marqué du témoin indirect, soit le marquis de d'Albon dans les deux contextes. D'Albon, selon la logique de Philippe, ne peut comprendre ce que celui-ci a vécu sur les plaines de la Russie parce qu'il n'en a pas témoigné *directement*. Et Sucy paraît écarter le témoignage de d'Albon portant sur le passé de Stéphanie pour la même raison: ayant reçu ces informations de l'oncle de Stéphanie, lui aussi témoin indirect, le savoir du conseiller, trois fois médiatisé par un récit[4], est à négliger catégoriquement. Le fait qu'il n'ait pas été *présent*, qu'il n'ait pas assisté à l'événement, l'empêche d'en détenir un savoir valable, et c'est pourquoi il ne lui permet que d'identifier la femme vue aux Bons-Hommes. Le récit que pourrait donner son ami serait simple supplément superflu à un savoir dont il se croit déjà maître. En peu de mots, Sucy croit que seule la *présence* confère le savoir.

---

[4] M. Borgomano, *loc. cit.*, p. 78, fait également état de cette médiation: «Relais et *couches narratives* éloignent le récit historique du récit fictif, à la manière dont les *couches de cadavres* séparent Chabert de l'air.». On aura l'occasion de revenir à cette distinction entre récit et histoire.

Le double refus du protagoniste — de lire et de raconter — peut ainsi se concevoir comme une résistance à la *relève*: à faire la relève du passé (sous forme d'un récit à d'Albon) et à permettre que d'Albon fasse la relève de ce passé (il s'agit là encore d'un récit), tout en citant ce passé comme édifiant. Ce n'est pas par hasard que Derrida traduit le concept hégélien d'*Aufhebung* par «relève», terme polysémique qui décrit un mécanisme de la conscience analogue à celui du protagoniste, soit celui de «*aufheben*, nier en relevant, en idéalisant, en sublimant dans une intériorité anamnésique, (*Errinerung*), en *internant* la différence dans une présence à soi.»[5] Quoi de plus apte pour décrire la rhétorique de Sucy à propos de son passé, qui consiste précisément à nier ou à repousser l'idée de mettre en récit ses expériences en même temps qu'il les idéalise au nom d'une présence à soi tacite? Comme le souligne encore Derrida, «l'ouverture de l'idéalité est du même coup ouverture de la subjectivité»[6]. Dans sa tentative de guérir Stéphanie, on va assister justement à la *relève* de cette subjectivité, de cette présence que Philippe tâche de faire valoir en intériorisant, en oubliant la différence radicale entre présent et passé.

La menace de Stéphanie

Que Sucy veuille guérir la comtesse de sa folie peut sembler très naturel: ayant été son amant dans le passé, il souhaite retrouver le «bonheur» (1003) qu'il a

---

[5] J. Derrida, *Positions*, *op. cit.* p. 59.

[6] Derrida, «Le puits et la pyramide» in *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 106.

connu autrefois. Si, comme on l'a constaté, Philippe est confiant de son savoir du passé, il ne se révèle pas moins assuré, idéaliste même, quant à sa capacité de restaurer en Stéphanie la santé mentale: «Je vais aux Bons-Hommes, la voir, lui parler, la guérir. Elle est libre. Eh bien, le bonheur nous sourira, ou il n'y aurait pas de Providence.» (1003). Toutefois, lorsque d'Albon lui fait remarquer qu'«Elle [l]' a déjà vu sans [le] reconnaître» (1003) en vue de tempérer cet optimisme, la réaction de Philippe permet d'entrevoir la force aveuglante de sa volonté:

> Le colonel tressaillit; mais il se mit à sourire en laissant échapper un léger mouvement d'incrédulité. Personne n'osa s'opposer au dessein du colonel. En peu d'heures, il fut établi dans le vieux prieuré, auprès du médecin et de la comtesse de Vandières. (1003)

Le sourire troublant, sinistre que lance le militaire en réponse au rappel à la modération de son ami laisse entendre qu'il y a quelque chose d'autre, quelque chose de plus personnel en cause dans son projet de guérir son ancienne maîtresse. Quel serait, au juste, le «dessein» du colonel? On peut tenter une réponse à cette question en suivant les traces produites par le désir excessif et exclusif de rendre à la comtesse la raison.

Le but de Sucy est de rendre à Stéphanie la raison, mais laquelle? Celle, répondrait-on, dont il la croit douée avant les événements affreux de la Bérésina. Rien dans le texte ne permet d'affirmer, toutefois, que la comtesse fût en possession de sa santé mentale avant d'être témoin de la mort de son mari et d'être séparé de Philippe aux bords du fleuve fatal. Bien au contraire, une série de récurrences suggère une similitude surprenante entre l'état psychologique de la Stéphanie

actuelle, «folle», et de la jeune femme témoin de la bataille de 1812. Et l'on verra que l'idéalisation à laquelle se livre Sucy à l'égard du passé n'est pas pour rien dans la création de cet excès figural.

La critique n'a pas manqué de relever que l'absence de la raison chez Stéphanie correspond aux yeux de Sucy à la disparition de sa féminité[7]; frustré de son incapacité de réveiller en elle la moindre intelligence, le colonel pousse un cri révélateur: «Je supporterais tout si, dans sa folie, elle avait gardé un peu du caractère féminin. Mais la voir toujours sauvage et même dénuée de pudeur, la voir...» (1009). Philippe fait référence, dans un exemple à teneur semblable, à un passé où sa maîtresse aurait joui du don de la féminité: «Quand elle était femme, répondit tristement Philippe, elle n'avait aucun goût pour les mets sucrés.» (1006). «Femme», le fut-elle jamais aux yeux de son amant? Lorsqu'il la contemple à travers son sommeil dans la plaine russe, on s'aperçoit que même dans le passé, le statut sexuel de sa maîtresse n'est guère plus lisible:

> Ainsi roulée sur elle-même, elle ne ressemblait réellement à rien. Etait-ce la dernière des vivandières? était-ce cette charmante femme, la gloire d'un amant, la reine des bals parisiens? Hélas, l'œil même de son ami le plus dévoué n'apercevait plus rien de féminin dans cet amas de linges et de haillons. L'amour avait succombé sous le froid, dans le cœur d'une femme. (993)

Toute la subjectivité («l'œil même de son ami le plus dévoué») que peut rassembler Sucy ne peut rendre à Stéphanie son «caractère féminin», de la même façon que lors

---

[7] S. Felman, par exemple, dans *La folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, p. 149, articule ainsi la problématique: «La folie, en d'autres termes, est ce qui fait qu'une femme n'est plus une femme.».

de la tentative de guérison six ans plus tard, le colonel se trouve incapable de combler ce qu'il perçoit être en elle une absence fondamentale. Le manque auquel le colonel se heurte dans la folie de Stéphanie relèverait donc d'une absence *originaire* que Sucy, victime de son propre désir, ne fait que répéter.

Dénuée de la raison, Stéphanie perd non seulement son statut de femme, mais également celui d'être humain. Ses gestes ressemblent à «[ceux] d'un animal» (981), et elle est successivement décrite comme un «écureuil» (981), une «jeune chatte» (982), un «animal blessé» (983), un «malheureux chien» (1006), un «singe» (1007), un «daim» (1008) et surtout comme un «oiseau» (1005) («rossignol», «perruche»). Mais l'absence d'esprit à laquelle Sucy fait face dans le présent est le résultat non d'un choc quelconque qu'a subi Stéphanie à la Bérésina, mais plutôt d'une animalité *déjà* présente à l'époque de la bataille. Un réseau de récurrences figurales suggère une équivalence référentielle entre Bichette, le cheval de Philippe tué lors de la bataille, et la Stéphanie folle. La comtesse est décrite à deux reprises comme ayant les qualités d'une *biche*: lors de la première rencontre, elle bondit «avec la légèreté d'une biche» (982), et plus loin, endormie sous un arbre, il est noté que «son corps gisait élégamment posé comme celui d'une biche» (1004). A part la ressemblance lexématique avec «Bichette», le cheval du militaire paraît doué de traits humains, ce qui semble prévoir en quelque sorte le comportement de Philippe envers Stéphanie après la guerre. Philippe montre ouvertement de l'affection pour sa jument: «En route, Bichette! en route. Il n'y a que toi, ma belle, qui puisses sauver Stéphanie.»

(989). Qui plus est, lorsque les Français affamés tirent sur le cheval dans le but de le faire cuire, une phrase insolite fait croire à la mort non d'un animal, mais d'un être humain: «Un *cri de femme* domina la détonation. Philippe ne fut heureusement pas atteint; mais Bichette, qui avait succombé, se débattait contre la mort.» (990). L'exclamation de Sucy — «Cannibales!» — suggère une fois de plus qu'en Bichette nous avons affaire à une personne. Et une autre récurrence de figures vient en dernier lieu suggérer que la guérison qu'entreprend Sucy auprès de Stéphanie répète son comportement avec le cheval six ans plus tôt. En tâchant de l'«apprivoiser», Philippe offre «lentement quelques sucreries à la *friande* comtesse.» (1007), de la même façon qu'il donne à Bichette de l'«écorce *glacée*» (989) — sucrerie dérisoire — l'arrachant finalement «à la déplorable pâture dont il paraissait *friand*» (989).

Ainsi l'idéalisme dans lequel Sucy baigne le passé, cette époque où Stéphanie «avait sa raison» (1009), se trouve-t-il miné par un réseau figural suggérant que la «folie» de la comtesse — le manque que son ancien amant perçoit chez elle de la féminité et de l'humanité — préexiste au témoignage de la mort du comte de Vandières. Sucy veut bien croire que sa folie est due à cet événement précis et bien déterminé; le texte, de par sa dimension figurée, vient souligner, en revanche, la radicale absence du «caractère féminin» tel que le perçoit, c'est-à-dire, tel que l'*idéalise* Philippe. Le fait que dans le présent elle ne soit pas douée de féminité n'est donc pas le résultat d'une perte; la lacune réside plutôt chez Sucy, dans sa perception *subjective* de sa maîtresse. Et les récurrences figurales, la répétition des figures du

passé dans le présent, loin d'indiquer une altération de la santé mentale de Stéphanie, signalent plutôt le caractère excessif de sa tentative de faire valoir une image idéalisée du passé. Voulant lui restaurer la raison, il ne fait que répéter de façon spéculaire son propre désir à lui. Elle n'est pas une origine, une plénitude qu'il s'agirait simplement de réactiver; elle n'est pas seulement une autre, mais radicalement *autre*.

Si la féminité «originelle» que Sucy vise à lui restaurer s'avère irrécupérablement absente, le texte semble mettre également en cause le statut de Stéphanie en tant que témoin des horreurs de la Bérésina. Philippe tient pour acquis l'identité de leur expérience en Russie (c'est en y faisant appel qu'il veut lui rendre la raison), mais le texte suggère que, tout en étant physiquement présente à ces événements affreux, la comtesse y assiste en même temps, dans un sens très concret, en tant que témoin *absent*. Sucy essaie de son mieux de protéger sa maîtresse et le comte du spectacle atroce qui se déroule autour d'eux. Il les met à cette fin «dans un pli formé par le terrain» afin de les mettre «à l'abri des boulets» (990). Non seulement la comtesse est préservée tant bien que mal de la bataille, son accès à l'événement est d'autant plus entravé par le fait que pendant presque toute la durée du conflit, elle n'est même pas éveillée. Effectivement, la condition de Stéphanie et de son mari se caractérise par une stupeur, un engourdissement quasi absolus: «Le vieux général et la jeune femme qu'ils y trouvèrent couchés sur des hardes, enveloppés de manteaux et de fourrures, gisaient en ce moment accroupis devant le feu.» (990). L'emploi du verbe «gésir» s'avère ici très juste, son acception de mort

étant justement opératoire dans le regard hébété que projette la comtesse lorsque Sucy essaie de la réveiller:

> Le major saisit la comtesse, la mit debout, la secoua avec la rudesse d'un homme au désespoir, et la contraignit de se réveiller; elle le regarda d'un œil fixe et mort.
> «Il faut marcher, Stéphanie, ou nous mourrons ici.»
> Pour toute réponse, la comtesse essayait de se laisser aller à terre pour dormir.» (994)

Le sommeil de la jeune femme relève bien d'une absence totale d'esprit, état qui caractérise aussi la Stéphanie folle que retrouve Sucy six ans plus tard; et comme la Stéphanie du présent, celle du passé, abrutie de fatigue et de crainte, ne peut que répéter bêtement les mots de son amant: «"Madame! nous sommes sauvés. — Sauvés", répéta-t-elle en retombant» (996). Que la comtesse soit absente, ne détienne aucun savoir sur l'événement auquel elle est pourtant physiquement présente est rendu succinctement évident par la question que pose la comtesse, enfin réveillée par le choc de la voiture renversée: «"Philippe, *où sommes-nous?* s'écria-t-elle d'une voix douce, en regardant autour d'elle.» (997).

Pour idéaliser le passé, Philippe doit donc négliger la folie et l'absence qui marquent *déjà* sa maîtresse à la Bérésina. Qu'est-ce qu'il y aurait dans la condition de la Stéphanie folle qui le pousserait à passer sous silence ce manque originaire, à vouloir lui restaurer le savoir d'un événement dont elle ne fut jamais détentrice? C'est que la folie — et plus précisément le mutisme et l'apparente amnésie — de Stéphanie pose une menace au système épistémologique de Sucy, doctrine selon laquelle la présence assure le savoir. Or en la comtesse, Philippe a affaire à la fois à

un témoin direct de l'événement crucial, qui y fut *présent*, et à quelqu'un n'ayant aucun souvenir de ce passé. Ainsi, en tant que mélange hybride d'absence et de présence, elle pose un défi au savoir de Philippe: elle figure l'absence *dans* la présence, la possibilité de témoigner directement d'un événement et de n'en garder aucun souvenir[8]. Pour Sucy, cet amalgame impur est illisible et mortel, comme en témoigne sa réaction face à la comtesse pour la première fois: «Stéphanie. Ah! morte et vivante, vivante et folle, j'ai cru que j'allais mourir.» (983). En effet, à chaque fois que Philippe se heurte à cette mort dans la présence chez Stéphanie au cours de la guérison, il subit lui-même une espèce de mort: à la première rencontre, il s'évanouit «comme mort» (983), il «fit un geste d'horreur et pâlit (...) en proie à une fièvre violente» (1006) en apprenant que la comtesse ne s'habillait pas quand Fanjat l'a retrouvée, et finalement «perd connaissance» et «meur[t] tous les jours, à tous les instants» (1009) en se rendant compte que «le vague éclair d'intelligence» qu'il avait pris pour de l'amour chez elle n'est que «la malice du singe»: elle cherchait du sucre, voilà tout. Avant même d'entamer la guérison, il est évident que Sucy prend déjà conscience du leurre que constitue la beauté, la présence physique de sa maîtresse; il s'agit d'un rare moment de lucidité chez le militaire:

> Ceux qui sont restés avec délices pendant des heures entières occupés à voir dormir une personne tendrement aimée, dont les yeux devaient leur sourire au réveil, comprendront sans doute le sentiment doux et terrible qui agitait le colonel. Pour lui, ce sommeil était une illusion; le

---

[8] M. Borgomano, *loc. cit.*, p. 83, fait état, à son tour, de cette hybridité: «Elle est devenue une *vivante morte* (...) [qui] manifeste (...) l'amer constat d'une présence de la mort au sein même de la vie.»

> réveil devait être une mort, et la plus horrible de toutes les morts. (1004-5)

Ces réflexions de Philippe, puisqu'elles précèdent ses efforts pour guérir la comtesse, soulignent le caractère foncièrement excessif de ses derniers: s'il sait que le «réveil devait être une mort», pourquoi s'acharne-t-il à effacer cette mort, cette absence? Le désir de guérison, excès cognitif, se révèle un moyen de remédier, de suppléer à l'impureté perçue chez Stéphanie et de résoudre l'effet ambivalent — «le sentiment doux et terrible» — qui l'obsède.

Ce qui est à la source de l'angoisse qu'éprouve Philippe, c'est son refus de lire la Stéphanie telle qu'elle se présente à ses yeux; il fait l'économie d'elle en l'idéalisant, en se réfugiant dans une subjectivité à laquelle lui seul a accès[9]. Ce double geste — de nier en élevant, en idéalisant —, cette *Aufhebung* est déjà à l'œuvre chez Sucy avant même qu'il retrouve Stéphanie. De la même façon qu'il fait abstraction de ce qui apparaît comme une référentialité problématique chez la folle, le colonel esquive aussi, par une remarque révélatrice, tout ce que la description que donne d'Albon de la «femme blanche et noire» peut renfermer d'inquiétant:

> Il vient de se lever là, devant moi, (...) une femme étrange; elle m'a semblé plutôt appartenir à la nature des ombres qu'au monde des vivants (...) Elle m'a regardé en passant, et quoique je ne sois point peureux, son regard immobile et froid m'a figé le sang dans les veines.
> — Est-elle jolie? demanda Philippe. (979)

Encore une fois, face au mélange déconcertant d'absence et de présence que

---

[9] Justement, en tant que lecteurs, témoins du texte, nous n'avons pas non plus accès à la femme que Sucy cherche à rendre présente: elle ne paraît nulle part dans le récit, et surtout pas, on vient de le voir, dans la scène de la bataille.

comprend le rapport du marquis, Sucy trouve une échappatoire dans un mouvement d'idéalisation: «Est-elle jolie?». En bannissant Philippe du domaine des Bons-Hommes, le docteur Fanjat lui reproche justement de subordonner la maladie de sa nièce à des intérêts idéalistes, voire égoïstes: «Il vous fallait donc une folie d'opéra, dit aigrement le docteur. Et vos dévouements d'amour sont donc soumis à des préjugés?» (1009-10).

En refusant de lire Stéphanie, d'affronter l'absence radicale qui la marque, Sucy lui fait violence: il fait d'elle une métaphore d'un passé idéal, d'un passé qui n'a jamais existé à part entière. En embellissant le passé, en l'«élevant», Sucy cherche à effacer, à faire la relève de la folie de la comtesse, à la *aufheben*. En d'autres termes, on peut dire qu'en tâchant de faire valoir ce passé idéal, Philippe veut rendre à Stéphanie la *présence* du passé; c'est toutefois un projet voué a l'échec puisque ce passé-là, on l'a vu, *n'a jamais été présent* pour elle. Il ne peut assurer la relève, la décontextualisation de cette présence parce qu'elle est subjective, «privée»[10], irrépétable. La difficulté qu'éprouve Sucy à lire Stéphanie vient du fait que son absence d'esprit n'est pas simple modification d'une présence antérieure qu'il s'agirait de réactiver; la Stéphanie actuelle ne *représente* pas celle d'autrefois, elle n'en est pas

---

[10] Le texte fournit lui-même le mot pour désigner l'effet que produit la démarche du colonel auprès de la comtesse: «Il eut le courage d'apprivoiser Stéphanie, en lui choisissant des friandises; (...) il sut si bien graduer les modestes conquêtes qu'il voulait faire sur l'instinct de sa maîtresse (...) qu'il parvint à la rendre plus *privée* qu'elle ne l'avait jamais été.» (1007, Balzac souligne). Ce n'est donc pas par hasard qu'on trouve ici le mot dans la même phrase que le verbe «apprivoiser», dont le sens étymologique est «rendre privé»; le verbe souligne bien la violence de la tentative de guérison.

une extension (à la façon d'une synecdoque, par exemple): elle est foncièrement *autre*. Philippe ne comprend pas, ne sait pas lire l'altérité du passé ni celle de Stéphanie, ce qui le mène à les suppléer, à se livrer à l'excès qu'est la guérison.

On est dès lors en mesure de mieux cerner ce qui sous-tend la résistance du protagoniste à raconter le passé et à accepter les témoignages des autres, et ce qui le pousse à vouloir guérir sa maîtresse. Il est significatif que pour lui rendre la raison, Sucy ne cherche pas à raconter à la comtesse le passé; son but est plutôt de se faire nommer par elle. La «supercherie» (1008) de Fanjat pour empêcher que le colonel ne tue sa nièce et ne se suicide, qui consiste à lui dire que Stéphanie l'a nommé, réussit précisément parce qu'elle répond au désir du militaire, soit celui d'être identifié. Paradoxalement, ce qu'il vise dans la guérison, c'est une représentation de lui-même, une confirmation de sa propre présence à la Bérésina. Cependant, la comtesse ne peut lui servir de miroir[11] parce que lors de la bataille elle est pour ainsi dire déjà absente, signe opaque reflétant non le désir de son amant, mais constituant plutôt une espèce d'abîme auto-réflexive illisible: «Ainsi *roulée sur elle-même*, elle ne ressemblait réellement à rien.»[12] (993). Obsédé, Sucy ne cesse au cours de la

---

[11] Felman, *op. cit.*, p. 151, précise ce rôle que joue Stéphanie aux yeux de Sucy de façon très éclairante: «Ce que Philippe recherche dans la femme, ce n'est pas un visage, mais un miroir qui, en lui renvoyant le reflet de l'image qu'il se fait de lui-même, doit le confirmer dans le leurre de son "identité" imaginaire. Philippe ne cherche donc pas à *connaître* Stéphanie mais à *se faire reconnaître* par elle».

[12] Illisibilité, mort dans la présence signalées également dans la variante de ce passage de l'édition Werdet (1834): «rien: C'était une chose sans nom, un amas de linges et de haillons, un cadavre» (édition Pléiade, *op. cit.*, p. 1774).

guérison, justement, de se re-présenter à Stéphanie, d'invoquer sa présence: «Elle ne me reconnaît pas, s'écria le colonel au désespoir. Stéphanie! c'est Philippe, ton Philippe, Philippe.» (1005). Pourquoi lui faut-il la corroboration de Stéphanie s'il a été lui-même présent à la Bérésina?

L'obsession dont fait preuve Sucy de sa propre présence au passé face à la comtesse indique que sa folie l'oblige à mettre cette présence en question. Sa manie pour lui rendre la présence d'esprit trahit une incertitude chez lui quant à son souvenir du passé: il craint que sa version de l'événement ne soit arbitraire, que sa subjectivité ne survive pas à une décontextualisation, ne soit illisible pour autrui. Il ne se soucie pas tant de la maladie de Stéphanie, mais de son propre savoir: la folie — la mort dans la présence — de Stéphanie constitue un attentat à son système épistémologique, où la présence empirique confère le savoir. A l'égard de Stéphanie comme à l'égard du récit, c'est la possibilité de l'*absence* qui menace Sucy. Il refuse donc de raconter ses expériences à d'Albon et de recevoir le témoignage de celui-ci au début du texte parce qu'un récit — le sien ou celui d'un autre — l'obligerait de *s'absenter*, et donc de courir le risque de découvrir que sa subjectivité, sa version du passé n'est qu'un leurre. Philippe *cite* le passé, mais il refuse de le *réciter*, de le mettre en récit ou de le répéter par une lecture, de la même façon qu'il cherche à être identifié, *cité* par Stéphanie, mais résiste à la lire. Stéphanie et le récit ont ceci en commun qu'ils sont marqués tous deux par une absence ou altérité radicale, originaire, structurelle. Dans ce sens, la menace de Stéphanie est la menace du récit:

c'est celle que pose l'absence — la mort de la présence à soi — au désir de Sucy, qui refuse de s'absenter, de permettre qu'un récit, sorte de tiers, vienne le relever de sa présence, et qui cherche d'autre part à effacer l'absence chez la comtesse, à lui rendre une présence d'esprit qu'elle n'a jamais possédée. Aveuglé par son propre désir, le protagoniste n'accepte pas de se rendre à une étrange évidence: bien qu'elle soit physiquement présente à la Bérésina, Stéphanie est toujours déjà un témoin *médiat*.

Il s'agit là d'une constatation qui entraîne des questions importantes quant à la compréhension de la nouvelle. Si la comtesse n'est jamais qu'un témoin indirect, que devient le statut de la Bérésina comme événement? L'acquisition du savoir est-elle possible dans un texte qui semble mettre en scène son impossibilité, qui paraît miner toute visée de connaissance? On assistera dans ce qui suit à la relève de la présence de Sucy — par le récit qu'il se refuse à raconter et par la subjectivité qu'il impose à sa maîtresse —, relève dont les traces, l'excès, racontent la résistance de Sucy à la médiation, en l'occurrence, à la *lecture*.

Représentation et répétition: le témoin cité

N'ayant pu ressusciter la raison de Stéphanie au moyen de l'apprivoisement par les friandises, Philippe recourt à une stratégie plus extrême pour mener à bien son dessein: il décide de reconstruire la scène de la bataille fatale dans le parc de sa propriété, espérant ainsi, par une espèce de traitement de choc, lui restaurer la mémoire. En voulant «copier dans son parc la rive où le général Éblé avait construit

ses ponts» (1010), Sucy tient évidemment pour acquis l'intégrité de son modèle. Et cependant, l'évidence que fournit le texte suggère que la plénitude du contexte que le colonel vise à réactiver est loin d'être assurée; au contraire, tout se passe comme si cet événement primordial était déjà lui-même une mise en scène, une fiction. Le camp des Français malheureux se présente d'abord comme un «spectacle» (987), métaphore théâtrale qui se répercute dans la description de la ruée effrénée des réfugiés sur le radeau qu'a fait construire Sucy: «mais il frissonna quand il vit l'embarcation noire de monde et les hommes pressés dessus comme des spectateurs au parterre d'un théâtre» (1000). Non seulement le caractère originaire de la scène se trouve miné par le langage figuré qui la constitue, mais le témoignage de Philippe, soi-disant témoin direct, se fait lui aussi interroger par le texte: «Les flammes du foyer, ces figures étendues, ce froid terrible qui rugissait à trois pas d'une chaleur fugitive, *tout était rêve*.» (993). Aux yeux même d'un témoin oculaire, la présence ou la plénitude des événements auxquels il assiste paraît tenue à distance, médiatisée. Enfin, les origines du camp fatal à côté du fleuve rendent explicite l'incomplétude et l'artifice dont est marqué l'épisode central de la nouvelle:

> Mourant de faim, de soif, de fatigue et de sommeil, ces infortunés arrivaient sur une plage où ils apercevaient du bois, des feux, des vivres, (...) enfin toute une ville improvisée. Le village de Studzianka avait été entièrement dépecé, partagé, transporté des hauteurs dans la plaine. (...) Enfin c'était un vaste hôpital qui n'eut pas vingt heures d'existence. (986)

«Ville improvisée», «transporté[e]», le lieu de la bataille semble relever plus d'une scène de théâtre que d'une réalité pleine et présente à soi. De la même façon qu'il

met en question la qualité originaire de la raison de la comtesse, le texte semble contester également l'intégrité du contexte historique que Sucy cherche à reconstituer.

Sous ce rapport, l'effort du militaire pour re-présenter un passé qui ne fut jamais pleinement présent se révèle redondant, ne pouvant donner lieu qu'à une répétition de l'absence primaire qu'il vise à effacer. Il convient de se rappeler que Sucy entreprend la reconstitution de l'événement suite à son bannissement par M. Fanjat; celui-ci le chasse des Bons-Hommes parce que Philippe, idéaliste, semble subordonner la guérison de la comtesse à ses propres intérêts. Si Sucy ne tient pas tête au docteur, c'est parce qu'il en a assez d'essayer de «lire» Stéphanie, effort qui finit par lui faire «perd[re] connaissance» (1009). On peut donc envisager son évocation physique de la Bérésina comme une tentative d'éviter de telles lectures: au lieu de s'efforcer de chercher au visage de sa maîtresse des marques d'intelligence, il lui donne à lire, fait d'elle le témoin de son propre passé.

Lorsque Stéphanie témoigne enfin de «cette fausse Russie» (1011), l'excès, la superfluité de son entreprise se font pourtant évidents: au lieu de lui permettre de se passer de lecture, la représentation a pour effet de le contraindre à lire encore une fois. Le sourire de son amante, tuée sur le coup par la vue de sa «vie passée traduite devant elle» (1012), lui fait croire à une résurrection impossible:

> — Ah! ce sourire, s'écria Philippe, voyez donc ce sourire! Est-ce possible?
> — Elle est déjà froide», répondit M. Fanjat. (1013)

Le mélange d'absence et de présence — Stéphanie est morte, mais paraît toujours vivante —, illisible, confond et agace Sucy une dernière fois; il «fit quelques pas pour s'arracher à ce spectacle (...) ne se retournant plus.» (1013). Cette scène constitue justement une répétition de l'épisode où le colonel, prenant l'intérêt de sa maîtresse à l'endroit du sucre comme signe d'intelligence, se fait encore une fois désabuser par Fanjat:

> Cette horrible scène acheva d'accabler le colonel, qui fondit en larmes et s'enfuit dans le salon.
> « (...) J'ai de l'espoir, monsieur le baron. Ma pauvre nièce était dans un état bien plus déplorable que celui où vous la voyez.
> — Est-ce possible? s'écria Philippe.
> — Elle restait nue», reprit le médecin. (1006)

La récurrence de la question désespérée («Est-ce possible?») par un Sucy éperdu avant et après le bannissement souligne la cécité de sa quête: la représentation de la bataille s'avère tout aussi futile que la tentative d'apprivoisement. On ne peut que conclure, bien que sa reconstitution semble constituer un changement de stratégie, qu'elle ne se révèle, en fin de compte, qu'un autre moyen de rendre à Stéphanie une idéalité, une présence d'esprit qu'elle ne possède pas. Sucy, semble-t-il, n'a rien appris.

Toutefois, pourrait-on objecter, la vue de la Bérésina reconstituée n'a-t-elle pas pour effet de guérir la comtesse? En effet, elle reconnaît bel et bien son amant avant de mourir dans ses bras. Que faut-il penser de cet épisode fascinant qui met en scène à la fois l'apparente guérison et la mort du patient? J'aimerais essayer de cerner le statut référentiel de cette scène, essentielle, me semble-t-il, à la compréhension de la nouvelle, en me penchant sur le langage poétique du passage et en me référant en

cours de route à d'autres commentaires critiques, et surtout à ceux, assez importants, que fait Sandy Petrey.

Une première indication que la reconstitution de la bataille ne va pas constituer une nouvelle stratégie da la part de Philippe se retrouve dès après son bannissement: c'est un projet conçu «sur la foi d'un rêve» (1010). L'idée de l'entreprise provient ainsi de sa propre conscience; pour le mener à bien, Sucy ne consulte donc personne, il est «aidé par ses souvenirs» (1010). Le projet va par conséquent porter la marque de la subjectivité de son créateur. En représentant la Bérésina, Philippe *se* représente, il recrée le contexte de son savoir à lui, un savoir auquel Stéphanie n'a pas accès, n'y ayant jamais été pleinement présente. La présence qu'il veut lui rendre, c'est une présence dont elle ne fut jamais douée, qui lui est étrangère, autre. Il n'en demeure pas moins que la comtesse récupère momentanément la raison suite à son témoignage de la reconstitution. Une question s'impose quant à ce témoignage: ce que Sucy lui demande, est-ce une véritable lecture? Ou bien, en d'autres termes, ce que Sucy lui donne à «lire», cette «vie passée traduite devant elle», est-ce un *texte*? La question s'impose parce que la réponse décide de la réussite ou de l'échec de la guérison, à savoir: le fait que Stéphanie reconnaisse son amant sert-il à réaliser le désir de Sucy?

La violence et l'excès que l'on a déjà soulignés dans la subjectivité qui imprègne cette scène s'étend également à la préparation du témoin. Elle n'y assiste pas de son propre gré: son oncle doit la droguer en lui faisant «prendre un peu

d'opium» (1011), et le départ nocturne fait également l'économie du consentement de Stéphanie, décrit comme un «singulier enlèvement» (1011). Cet excès d'intention reflète à une échelle plus restreinte celle qui caractérise plus généralement le projet de Philippe, soit de rendre présent un contexte marqué à son origine d'une absence radicale. Le rapport qu'entretient Sucy vis-à-vis du passé étant privé, idéalisé, la reconstitution de la Bérésina s'avère une représentation, une métaphore d'une perception purement subjective. Cette version «privée» de l'événement ne saurait donc se décontextualiser, être prise en relève par Stéphanie, justement parce qu'elle est trop fortement marquée de la présence, de l'intention de son créateur; ici, comme ailleurs dans le texte, le militaire refuse obstinément de s'absenter, et cette présence — son désir — subvertit toute possibilité que sa création soit «lue».

Dans la mesure où la fausse Russie constitue une métaphore d'un passé auquel seul Sucy a accès, elle ne ressortit pas à la textualité, mais plutôt à la peinture, mode d'expression où la forme imite, et se présente comme une extension du contenu. Justement, le texte précise que Stéphanie voit devant elle un «étrange tableau» (1012); en tant que tel, la reconstitution est imperméable à la lecture, étant ancrée à une origine, au modèle qu'est l'idéalisme du protagoniste. Or pour qu'il y ait texte et donc lecture, il faut précisément que le signe soit arraché à toute signification particulière, à la tyrannie d'un vouloir-dire transcendantal: autrement la relève, la répétition en dehors du contexte d'origine — et donc, la lecture — est impossible. La représentation de Sucy, loin d'être arbitraire, constitue un signe motivé dont

Stéphanie est incapable de faire la relève, d'où sa mort. En ces termes, si la comtesse parvient à reconnaître son amant («Oh! c'est Philippe» (1013)), c'est moins parce que la vue de la scène lui confère un savoir que parce que Sucy lui *extorque* une réponse voulue. Le fait de dire «Philippe», loin de signaler la récupération de la raison par la comtesse, reflète plutôt l'excès de la présence dont Sucy baigne la reconstitution: la lecture n'étant plus possible, Stéphanie ne peut plus qu'*identifier* le passé et son amant[13].

J'aimerais examiner à ce point précis les commentaires de Sandy Petrey au sujet de cet épisode. Les propos de Petrey méritent qu'on en fasse mention parce que le critique américain se donne le rôle d'arbitre dans une différence d'interprétation qu'il perçoit entre les remarques que fait Pierre Gascar dans sa préface à la nouvelle[14] et celles de Shoshana Felman[15]; il est donc amené à se pencher

---

[13] Que Stéphanie parvienne à reconnaître la scène des horreurs passées ne signale pas qu'elle soit guérie, que son intelligence lui soit revenue; c'est tout simplement l'indication d'une présence physique dans le passé, comme les «compagnons d'armes» de Sucy, qui y «reconnurent la scène de leurs anciennes misères» (1011). La foncière illisibilité de cette fausse Russie est soulignée par une autre remarque que fait le narrateur, et que la critique tend nonchalamment à négliger: «M. de Sucy garda le secret de cette représentation tragique, de laquelle, à cette époque, plusieurs sociétés parisiennes s'entretinrent comme d'une folie.» (1011). N'y ayant pas été témoins directs, les Parisiens ne peuvent «lire» la reconstitution, elle ne peut se comprendre en dehors de son contexte d'origine par des témoins médiats. C'est en ce sens que, comme on va le voir, la scène fictive ne constitue pas un texte, (ne pouvant survivre à une décontextualisation), mais relève plutôt du mode référentiel d'un tableau.

[14] Pierre Gascar, «Préface» in *Le Colonel Chabert suivi de El Verdugo, Adieu et de Le Réquisitionnaire*, Paris: Gallimard (Folio), 1974, p. 7-18.

[15] S. Felman, *op. cit.*

attentivement sur le passage en question afin, comme il le note lui-même, d'«intervenir de façon positive («productively»)»[16] entre les deux positions critiques. La bonne volonté de Petrey trahit néanmoins une certaine pensée normative qui le conduit à sacrifier la complexité du texte à son désir de réconciliation, raccommodement qu'il croit trouver dans la théorie des actes de parole.

L'argument de Petrey se fonde sur un raisonnement dialectique qui consiste à établir un contraste entre la réussite de la guérison dans le contexte de la représentation et l'impuissance de Sucy dans la vie réelle. «La distinction», écrit Petrey, «c'est entre le référentiel et le constatif, entre la réalité en elle-même et la réalité telle que mise en scène («performed»)» (123). Ce qu'on peut reprocher à cette hiérarchisation, c'est qu'elle prend la représentation pour argent comptant, sans se soucier de sa complexité rhétorique, ce qui amène l'auteur à confondre l'écriture avec l'art visuel. Selon Petrey, la reconstitution est à la fois «tableau» (123) et «livre»:

> Si la reproduction que fait Philippe de la Russie en France figure la reproduction effectuée par le réalisme dans un livre, alors la démonstration dans *Adieu* que le réalisme fonctionne suit une démonstration préalable que la réalité échoue lamentablement. (123)

La confusion entre le littéraire et le pictural atteint son comble dans sa tentative de réduire la scène à une simple réussite:

> La représentation que fait Philippe du passé est une présence textuelle avant qu'elle ne «subvertisse et ne disloque» le texte. Elle rend à Stéphanie la raison, et l'association de sa folie à la textualité confère à ce succès thérapeutique des implications qui s'étendent jusque dans la

---

[16] Petrey, *op. cit.*, p. 120, ma traduction partout. Toute référence ultérieure à l'ouvrage paraîtra entre parenthèses dans le texte.

conclusion fatale. (122)

En quoi, pourrait-on se demander, la reconstitution ressortit-elle à la textualité? C'est une question à laquelle Petrey ne répond jamais, et pourtant le rapport d'équivalence qu'il perçoit entre la lecture et la guérison sert à maintenir sa dialectique, soit à opposer l'échec de l'entreprise d'apprivoisement à la réussite de la représentation[17]. On a déjà montré, en revanche, comment la fausse Bérésina a pour effet de *répéter* les frustrations qu'a connues Sucy lors de l'apprivoisement. Qui plus est, en rendant ainsi «présente» la raison de Stéphanie, Petrey fait violence au texte en suspendant en plein vol une scène qui témoigne, justement, d'une nette détemporalisation, d'un manque de présence. Le passage insiste à plusieurs reprises sur la rapidité du retour — et du départ — de la raison de chez Stéphanie. C'est «un instant aussi rapide que l'éclair» (1012), une suite de métamorphoses qui «éclatèrent en un moment» (1012); et même la mort de la jeune femme, figurée par la phrase «elle se cadavérisa» (1013), suggère une temporalité difficilement réductible à une présence. L'évacuation du temps que l'on constate ici peut se concevoir comme un reflet de l'extorsion à laquelle se livre Sucy: en rendant à Stéphanie une présence, un sens qui lui est autre,

---

[17] Peter Brooks, dans *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, *op. cit.*, p. 150, confond aussi la reconstitution avec la textualité, établissant une équivalence entre le récit de Fanjat et la Bérésina recréée: «Il y a dans *Adieu* une mise en scène frappante de l'effet puissant de la production des fictions, des histoires que l'on raconte et que l'on représente. Les fictions comptent; elles agissent sur la vie, elles la transforment» (je traduis). Confusion référentielle, puisque le but, le référent de la reproduction de la Bérésina n'est pas de reproduire fidèlement le passé, ce n'est pas en soi une fin; plutôt, la reconstruction de la scène est subordonnée — et par là subvertie — au désir de Sucy d'éviter une lecture de la comtesse. Voilà le véritable référent du tableau qu'est la fausse Russie de Philippe.

il fait s'effondrer l'écart — temporel — entre la Stéphanie actuelle et celle, idéalisée, d'autrefois. Le fait qu'elle meure et que Sucy soit obligé une fois de plus de «lire» le sourire de sa maîtresse atteste l'échec et l'excès de l'entreprise; loin de «représenter», de symboliser le pouvoir revivifiant d'un monde «fictionnel», la création de Sucy ne prend son sens qu'en la *répétition* inexorable de l'absence que le protagoniste vise à effacer.

L'économie textuelle binaire[18] que propose Petrey ne peut tenir compte d'un tel excès[19], d'une scène qui raconte non la guérison de la comtesse mais l'obligation de Philippe de lire. Il a raison de soutenir que la reconstitution de la Bérésina est performative, mais non pas selon une logique de complémentarité qui oppose la

---

[18] M. Borgomano, *loc. cit.*, p. 84, perçoit également un fonctionnement dialectique, une «opposition centrale entre les deux types de thérapies représentés» soit celle que prône le docteur et celle, «volontariste», que pratique Sucy. Cependant, à la différence de Petrey, elle conclut (p. 85) à la victoire de Sucy, «de la violence et de la mort sur la paix et la vie», ce qui produit une «situation sans issue». Mais sa conclusion existentialiste, simpliste, passe sous silence la complexité, l'altérité qui marque le désir de Sucy.

[19] La notion du performatif tel qu'envisagé par Petrey ne fait pas de place à l'excès, comme en témoignent ces remarques: «Son passage de la vie à la mort est tout aussi dramatique, et la même instance gouverne les deux transformations. Ce que la représentation enlève ne dépasse pas ce qu'elle vient de donner.» (125). A s'en tenir à ce raisonnement, la mort de Stéphanie n'est que modification de sa guérison; or, l'incapacité de Sucy de lire sa maîtresse souligne l'altérité, la rupture radicale entre le désir de Sucy et le produit de ce désir, en l'occurrence une autre scène de lecture impossible. La reconstitution comme «cause», «source» de la guérison de Stéphanie exclut, par définition, qu'elle revêt une valeur illocutoire, performative: il s'agit plutôt, ce retour à l'intelligence chez Stéphanie, d'un effet *perlocutoire* de la Bérésina reconstruite.

performativité de la reconstruction au monde «réel»[20]. La reconstruction de la scène fatale n'est donc pas performative en tant qu'elle rend présent, re-présente «artistically» (123) un événement que Stéphanie ne pouvait lire dans la réalité, mais plutôt dans la mesure où elle montre la disjonction radicale entre énonciation — le désir de Sucy de guérir et ainsi d'éviter une lecture de sa maîtresse — et réalisation — la remise en scène de la Bérésina[21]. La reconstitution n'est pas la cause de la mort de Stéphanie, elles ne sont pas complémentaires. Cette cause, chose, prétexte est *autre*, en l'occurrence le désir de Sucy. Petrey n'interroge jamais ce désir, cette réserve, mais tient pour acquis que la reconstitution est un acte altruiste, désintéressé; c'est pourtant un acte qui fait quelque chose, qui produit un nouveau référent détemporalisé, à savoir le sourire troublant de Stéphanie[22]. S'il y a excès, c'est parce que le moyen dont se sert Sucy (la Bérésina reconstruite) pour véhiculer

---

[20] Petrey, en tant que disciple dévoué d'Austin, dénote le performatif systématiquement comme le «constatif», ainsi restant fidèle à l'abandon de la distinction performatif/constatif par l'auteur de *How to Do Things with Words*.

[21] S. Felman fait le point sur ce phénomène de l'altérité structurale au sein du performatif: «la cruauté même du performatif: la cruauté de l'acte de langage (...) en tant qu'il comporte en lui-même une inéluctable nécessité de rupture ou de coupure» (*Le scandale du corps parlant*, *op. cit.*, p. 59).

[22] S. Felman perçoit bien le narcissisme foncier de Sucy, mais, comme Petrey (accord surprenant), conçoit la scène reconstituée en termes d'une clôture: «là où se récupèrent la transparence et le sens, la «raison» et la «représentation», là où finit la folie, c'est aussi bien le texte qui touche à sa fin.» (*op. cit.*, p. 153). Le nihilisme qui semble imprégner ses propos («La littérature semble dire, de la sorte, son impuissance à récupérer la folie du signifiant qui le parle») est fonction d'une cécité quant à l'excès que produit la représentation, ce qui empêche Felman de réinscrire les termes qu'elle déconstruit avec tant de perspicacité.

son désir n'est pas présent à soi, mais est toujours déjà marqué d'une absence originaire que le protagoniste, en imposant sa volonté, ne fait que répéter. Philippe n'arrive donc pas à la «découverte qu'une performance est requise parce que la réalité ne fonctionne pas» (124), son performatif ne rend pas présent son désir, mais produit comme toujours un excès de cognition racontant l'impossibilité de la réconciliation entre intention et forme[23]. Sucy ne peut rester fidèle à la promesse qu'il se fait de ne plus lire; quel que soit le moyen d'évasion, il ne semble pas pouvoir se passer de récit.

Il est donc significatif que le visage illisible de Stéphanie soit figuré en termes d'un performatif explicite, «le *gage* peut-être d'un brillant avenir» (1013), ayant la valeur illocutoire d'une promesse. En quoi la temporalité insolite de la promesse ressemble-t-elle à celle de la lecture? Quel est notre gage en tant que lecteurs? Dans une dernière partie, on verra comment ce texte fait appel au lecteur, comment *Adieu* en-gage le témoin médiat à faire sens de ses divers excès, tout cela afin de cerner enfin le mode épistémologique que propose la nouvelle.

RELEVER L'EXCÈS: LE LECTEUR CITÉ

On a vu comment les refus de Philippe de raconter et de lire le récit de son passé trahissent une crainte d'abandonner à un tiers son contrôle sur un savoir dont

---

[23] Et Derrida de préciser: «S'il y a ici performance, il faut la dissocier de la valeur de présence qu'on attache toujours au performatif. Ce qui se récite ici, cela aura été cette non-présentation de l'événement, sa présence *sans* présence, son avoir lieu *sans* lieu, etc.»: «Survivre» in *Parages*, Paris: Galilée, 1986, p. 189.

il se croit le détenteur privilégié. Le résultat de cette entreprise d'évasion est, on le rappelle, de susciter une répétition de cela même qu'il cherchait à éviter, à savoir une «lecture» de sa maîtresse. Si Stéphanie figure la menace de la lecture, la possibilité que la présence à un événement n'en garantisse pas le savoir, qu'y aurait-il de proprement menaçant dans la lecture, la réception de la digression que raconte Fanjat?

Que Sucy se refuse à écouter le récit du vieux docteur ne reflète pas uniquement son dédain du témoin indirect, mais est fonction d'une menace inhérente à l'acte de lecture posée à la temporalité de l'événement raconté. On pourrait croire qu'à la lecture de la digression, les événements horribles de la Bérésina soient rendus présents, re-présentés sous forme textuelle. Cependant, un effet bien plus subversif sous-tend l'acte lectoriel: c'est que, par rapport au présent de la lecture, le passé est un événement *futur*, mais un futur qui est déjà passé, espèce de futur dans le passé donc, un futur antérieur. Ce qui revient à dire que l'acte de lire bouleverse la temporalité linéaire de la digression; une fois que l'on se met à lire le passé, il arrive cette temporisation qui arrache l'événement à son origine, à sa présence à soi et le projette dans un avenir indéfini. Cet avenir n'est pas simple modification de la présence (à la façon d'un futur simple, par exemple), mais suspension radicale du rapport de l'événement à son avènement. Avec le futur simple, par exemple, il y a toujours un rapport reliant l'action verbalisée au présent; dans le cas du futur antérieur, par contre, ce lien avec le présent est rompu. Tout

cela pour souligner que la lecture sert à *relativiser* le rapport de l'événement à la présence: la bataille de la Bérésina a bien eu lieu (fut présente), mais une fois lue, cette présence empirique n'est plus le point de référence ultime.

Sous ce rapport, si en tant que lecteurs notre référent ou point de repère est le présent, l'événement — maintenant retemporalisé en un futur antérieur — devient illisible. C'est justement le présent, ou sa présence à la Bérésina que Sucy prend comme référent, c'est ce sur quoi il compte pour hiérarchiser son savoir par rapport à celui de d'Albon, piètre témoin indirect («si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie...»). Son «J'ai été là», refiguré par la lecture, devient un «J'aurai été là» qui n'a plus qu'une valeur de possibilité, une possibilité parmi d'autres, une lecture parmi d'autres. Et justement, ce que Stéphanie lui donne suite à son effort pour lui restaurer la présence du passé, c'est une *lecture* illisible. C'est en ce sens que la lecture est la relève, l'*Aufhebung*[24] de la présence, du témoin direct, et c'est pourquoi Philippe, qui fait de sa présence à la Bérésina l'unique critère de son savoir sur le passé, a tant peur de «lire» les récits de Fanjat et de d'Albon et de mettre lui-même en récit son expérience. Il redoute la possibilité que sa subjectivité perde sa véracité une fois mise en récit. Le texte, en insistant sur la résistance de Sucy aux

---

[24] Comme le souligne Derrida en citant Hegel, «Le procès du signe est une *Aufhebung* (...) c'est-à-dire à la fois élevée et supprimée, disons désormais *relevée*, au sens où l'on peut être *à la fois* élevé et relevé de ses fonctions, remplacé dans une sorte de promotion par ce qui succède et prend la *relève*. En ce sens, le signe est la *relève* de l'intuition sensible-spatiale [c'est-à-dire du désir ou de la présence].»: *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 102. La présence n'est pas supprimée complètement — on ne nie pas l'avènement «réel» de l'acte — mais est conservée, répétée sous une forme détemporalisée. Et c'est cet excès qui nous intéresse ici.

récits des autres et son acharnement à ne pas faire la relève du passé, montre qu'il résiste à un *autre* savoir, en l'occurrence que son seul accès au passé est à travers un récit. Et plus étrangement encore, que cet événement, marqué en son origine d'une absence fondamentale, revêt la structure d'un *récit*[25], faisant de lui, témoin direct, un témoin médiat.

L'effet de temporisation qu'opère l'acte de lire aurait donc pour effet de valoriser le présent de la lecture comme point de référence par rapport auquel on peut accéder à l'événement. Pris comme événement textuel, la digression aurait dès lors une fonction performative, refigurant le passé de sorte qu'il paraît comme une action future qui est déjà arrivée au moment de la lecture. Si les événements de la digression ont déjà eu lieu à un moment indéterminé de l'avenir, on peut envisager la digression comme une sorte de prévision, une promesse ou mise-en-abîme de l'action en dehors de ce récit enchâssé: une fois lus ou racontés, les événements en question ne sont plus simplement décrits mais sont susceptibles d'une répétition ou d'une recontextualisation futures. Dans le cas de Sucy, on peut dire qu'en refusant de lire le récit du médecin et de raconter son passé à d'Albon, il se voue à une répétition future d'une erreur passée[26]. Vers la fin de la nouvelle, un changement

---

[25] «Cette valeur de récit (récit de l'événement, événement du récit, récit comme structure d'événement), la réélaboration d'une problématique du texte n'a pas manqué de l'affecter en la plaçant à l'avant-scène.»: Derrida, «Survivre», in *Parages*, *op. cit.*, p. 128-9.

[26] Il est intéressant de noter que son refus de raconter à Stéphanie le récit du passé, même récent, s'exprime en termes d'un futur antérieur: «Dieu veuille que vous ne sachiez jamais ce que votre vie *aura coûté*!» (998).

insolite d'instance narrative suggère que le texte prend directement à témoin le lecteur, le catapultant dans un futur textuel:

> Le général Philippe de Sucy passait dans le monde pour un homme très aimable et surtout très gai. Il y a quelques jours une dame le complimenta sur sa bonne humeur et sur l'égalité de son caractère. (1013)

Le changement, signalé par la proposition adverbiale «Il y a quelques jours», qui prend pour son référent temporel non plus l'*histoire* (au sens genettien de «l'ensemble de la situation réelle ou fictive»[27]) mais le *récit*, le «temps du signifiant»[28], soit le présent de la lecture. L'effet de cet effondrement du temps historique ou référentiel est de projeter le lecteur dans un avenir textuel où, en l'absence d'un témoin oculaire, il est appelé à témoigner d'un autre refus de raconter:

> — Êtes-vous donc jamais seul?
> — Non», répondit-il en souriant.
> Si un observateur judicieux de la nature humaine avait pu voir en ce moment l'expression du comte de Sucy, il en eût frissonné peut-être. (1013-14)

Le lecteur étant ainsi cité à jouer le rôle d'«observateur judicieux», le récit revêt le statut d'*événement*, d'acte dont on ne peut témoigner qu'en tant que témoin médiat. Tandis que c'est Fanjat qui, au niveau de l'histoire, prend la relève du corps («[il] reçut le corps inanimé de sa nièce» (1013)) et du sourire illisible de Stéphanie («Elle est déjà froide»), c'est le lecteur qui est ici sommé à lire l'illisible à l'échelle du récit.

---

[27] Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p. 72.

[28] *ibid*, p. 77.

Si le sourire de la comtesse constitue, dans la trame historique, l'excès provenant de la reconstitution de la Bérésina, quel surplus peut-on repérer de cette représentation au niveau du récit?

Ce serait, refiguré par la lecture, un futur antérieur textuel, un avenir à la dérive de tout ancrage à la présence historique. Une telle (a)temporalité imprègne justement la description des Bons-Hommes au début du texte, lieu qui par son aspect artificiel rappelle le leurre qu'est la Bérésina reconstruite:

> «Ici, tout est harmonie, et le désordre y est en quelque sorte organisé», dit le colonel en tirant la chaîne d'une cloche; mais la cloche était sans battant. (980)

Dans l'ancien monastère, le temps ne se marque plus à la façon d'une horloge, comme inscription du présent; la cloche, comme «la pendule dont» seulement «la cage était respectée» (985) signalent une suspension de la temporalité référentielle, de la présence, de la volonté: «Les passions humaines semblaient devoir mourir aux pieds de ces grands arbres qui défendaient l'approche de cet asile» (977). A la façon du canal que fait creuser Sucy dans la scène de bataille recréée, les Bons-Hommes comprennent des «nappes d'eau gracieusement posées, et sans aucun artifice apparent» (977); même l'emplacement du prieuré, «situé[ ] à mi-côte, sur le revers de la montagne, dont le sommet est occupé par le village de Nerville» (977) fait penser à celui de la bataille fictive, où l'on retrouve «le village de Satout, situé sur une colline» (1010). L'échec littéral de la tentative de guérison à la Bérésina improvisée se répète aussi sous forme figurée dans l'apparence du monastère qui «annon[ce] une

complète incurie» (979-80); et la «gaieté factice» (979) quelque peu insolite dont témoigne Sucy face au mystère qu'est la «dame blanche et noire» peut s'éclairer à la lumière du dernier épisode du texte, où Sucy, tout en «passa[nt] dans le monde pour un homme aimable et surtout très *gai*» (1013), n'est pas moins hanté par le souvenir de cette même femme. La récurrence la plus étonnante, toutefois, est peut-être celle dont la lecture rétrospective préfigure la réanimation et la mort de Stéphanie; le passage, qui met en évidence le mouvement de la lumière à travers le paysage du monastère, évoque presque explicitement les effets de la reconstitution:

> En ce moment, quelques rayons de soleil se firent jour à travers les crevasses des nuages, illuminèrent par des jets de mille couleurs cette scène à demi sauvage (...) des couleurs mortes se réveillèrent, des oppositions piquantes se combattirent (...) Tout à coup, la lumière disparut. Ce paysage, qui semblait avoir parlé, se tut, et redevint sombre (978)

La comtesse, à l'instar du paysage, subit une transformation où la couleur et la lumière jouent un rôle primordial, son visage reprenant «l'éclat d'une jeune fille étincelant de fraîcheur» (1012) avant qu'elle ne parle et ne meure dans les bras de Philippe. En relevant ainsi les fragments de la représentation de Sucy par un travail de lecture rétrospective, on affirme la violence de cette «copie», qui ne fait en fin de compte que répéter une résistance originaire à la reproduction. C'est de cette façon que le texte est le témoin de sa propre création, qu'il raconte sous forme allégorique à qui sait lire (à qui répond à l'appel de prendre la relève, de témoigner) l'histoire du refus du protagoniste de lire. Le récit, «performé» par la lecture, produit un excès figural qui sert à commenter l'histoire, la trame événementielle.

Mais ce texte, qui se préoccupe tant de l'accès au passé, raconte-t-il uniquement l'histoire de l'impossibilité de l'apprentissage à travers le refus de son protagoniste de lire? Propose-t-il un modèle épistémologique positif, où l'acquisition du savoir, au lieu d'être vouée à l'échec, serait possible? Un autre réseau de récurrences figurales au début du texte, signalant la décontextualisation des événements racontés par Fanjat, suggère que d'Albon, en vertu de son seul témoignage, est bel et bien parvenu à acquérir un savoir. Le langage figuré que déploie Balzac au début du récit, à première vue arbitraire, s'inscrit par l'effet rétroactif de la lecture dans un système rhétorique rigoureux. En traversant un champ lors de la partie de chasse, la démarche du conseiller fatigué rappelle le voyage périlleux de Sucy vers le pont de la Bérésina: «Préoccupé par le soin de garder son équilibre, il se penchait tantôt en avant, tantôt en arrière, en imitant ainsi les soubresauts d'une voiture fortement cahotée.» (973). Dans la digression sur la Bérésina, «une catastrophe (...) vint tout à coup les arrêter dans leur marche. La voiture versa.» (997), de la même façon que s'arrête la promenade de d'Albon, qui, à bout de forces, prononce une phrase familière:

> «Où diable sommes-nous?» dit le gros chasseur en s'essuyant le front (...) en face de son compagnon; car il ne se sentit plus la force de sauter le large fossé qui l'en séparait. (974)

L'état désemparé de d'Albon rappelle celui de Stéphanie dans la plaine russe, où elle pose la même question à Sucy: «Philippe, où sommes-nous?» (997) devant un autre «fossé» à franchir, soit la Bérésina. La foule de soldats affamés, figurée à plusieurs

reprises par des métaphores marines — «un océan de têtes (...) une mer vivante» (990), «un mouvement de vague» (998), «cette masse d'hommes (...) comme s'efface le sillage du vaisseau sur la mer» (997) — trouve son écho au début de la nouvelle dans l'exclamation que pousse le conseiller face à la vue du monastère: «"Une maison! une maison!" s'écria-t-il avec le plaisir qu'aurait eu un marin à crier: "Terre! terre!"» (977). Et la marche brutale de la voiture conduite par Fleuriot, qui «trac[e] un double sillon de morts à travers ce champ de têtes» (997) se répète sous une forme figurée et plus anodine dans le contexte de la partie de chasse: «Aussi arpentait-il [d'Albon] avec peine les *sillons* d'un vaste *champ* récemment moissonné, dont les chaumes gênaient considérablement sa marche.» (973).

Tout se passe dans l'épisode qui ouvre la nouvelle comme si d'Albon était présent, témoin des événements fatals en Russie du seul fait d'avoir «lu», reçu le récit qu'en donne M. Fanjat[29]. Son statut de témoin est corroboré d'autant plus par la présence surdéterminée d'une autre sorte de témoin dans la scène de chasse et qui se rapporte à sa capacité de lire. On peut se rappeler que c'est d'Albon qui fait remarquer à un Sucy enragé le chemin menant au château: «Mais, Philippe, vous ne comprenez donc plus le français? (...) répliqua le gros homme en lançant un regard douloureusement comique sur un *poteau* qui se trouvait à cent pas de là.» (974).

---

[29] S. Felman, *op. cit.*, p. 148, voit une signification symbolique plutôt qu'allégorique dans la scène de la partie de chasse: «Car il s'agit précisément de capter l'animal et de "l'apprivoiser". C'est de là que la scène initiale de la chasse tire sa portée symbolique.»; encore un indice que Felman n'interroge pas la violence de la reconstitution, ne se doutant pas qu'elle puisse engendrer, à l'intérieur du texte, une turbulence figurale à la dérive de toute clôture thématique.

Arrivé auprès de l'enseigne, d'Albon, épuisé, prend une attitude qui rappelle celle de Philippe en voyant Stéphanie s'éloigner sur le radeau[30] : «Le chasseur découragé s'assit sur une des *bornes* qui étaient au pied du *poteau*, se débarrassa de son fusil, de sa carnassière vide, et poussa un long soupir.» (975). Que sont ce poteau et cette borne, sinon des *témoins*, un «objet (piquet, taquet, etc.) qui sert à marquer un emplacement, en arpentage»[31], sens renforcé d'autant plus par la présence du verbe arpenter («Aussi arpentait-il avec peine les sillons») deux pages auparavant. D'Albon se révèle le témoin par excellence, celui qui se montre capable de lire, compétence soulignée explicitement par le narrateur: «M. d'Albon avait une de ces âmes délicates qui devinent les douleurs et ressentent vivement la commotion qu'elles ont involontairement produite» (976)[32]. Le foisonnement de figures au début du texte rappelant les événements en Russie est donc le témoignage, l'excès provenant de la lecture qu'en fait d'Albon. Au contraire de ce qu'affirme Sucy — «mon pauvre d'Albon, si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie» (975) —, l'absence de son ami à l'événement horrible ne l'empêche pas d'en acquérir un savoir. Ainsi la digression se révèle-t-elle un *événement* dont les effets, activés par la

---

[30] «Philippe de Sucy tomba glacé d'horreur, accablé par le froid, par le regret et par la fatigue.» (1001).

[31] Le Petit Robert, Paris: Le Robert, 1983, p. 1936.

[32] D'Albon, en tant que figure de médiation, témoigne donc de la même réserve à l'égard de l'autre que l'on a constatée chez le pêcheur d'*Un Drame au bord de la mer* et chez Porbus dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

lecture, revêtent la valeur de l'expérience[33]. Un témoin, semble dire *Adieu*, c'est avant tout un témoin médiat, et un événement, c'est avant tout un récit.

Le mensonge que se raconte Sucy, c'est de croire en la possibilité que son passé existe en dehors du langage, dans la pureté d'une présence à soi pouvant se passer de médiation, de récit. L'épisode fascinant racontant la résurrection et la mort de la comtesse met précisément en scène la vanité et la violence de cet effort pour rendre à Stéphanie cette idéalité, sa subjectivité, sa perception du passé. Puisque la reconstruction de la Bérésina vise deux buts en même temps: elle sert à la fois à escamoter une lecture de la femme folle, et à lui rendre la raison. On a déjà vu l'excès de cette première quête, en l'occurrence le sourire illisible de la comtesse; qu'en est-il de cette deuxième entreprise? On a vu que la raison que Sucy vise à lui rendre n'existe pas en tant que plénitude, que la femme qu'il cherche à ressusciter n'a jamais existé, n'a jamais été présente. C'est pourquoi la reconstruction de la bataille est forcément un acte superflu, visant à imposer à Stéphanie une idéalité qui est autre qu'elle: tout ce qui relie ces deux femmes est leur identité nominale.

La scène de la reconstitution allégorise justement la résistance du signe à la dénomination (dont on a déjà constaté les effets excessifs dans *Un drame au bord de la mer*) sous forme d'une métaphore cosmique. La transformation rapide que subit la comtesse face à «cet étrange tableau» (1012) est figurée en termes d'une succession

---

[33] Il n'est pas sans intérêt de noter qu'en rhétorique classique, on désignait par le mot «excès» la digression que fait un orateur (cf. le *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: le Robert, 1992, p. 755).

lumineuse qui fait penser au mouvement de deux astres lors d'une éclipse:

> Le beau visage de Stéphanie se colora faiblement; puis, de teinte en teinte, elle finit par reprendre l'éclat d'une jeune fille étincelant de fraîcheur. Son visage devint d'un beau pourpre. La vie et le bonheur, animés par une intelligence flamboyante, gagnaient de proche en proche comme un incendie. (...) Puis, ces phénomènes, qui éclatèrent en un moment, eurent comme un *lien commun* quand les yeux de Stéphanie lancèrent un *rayon céleste*, une flamme animée. (1012)

En lui faisant témoigner d'un passé qui ne fut jamais présent pour elle, Sucy fait coïncider signe antérieur — la femme idéalisée — avec signe allégorique — la Stéphanie actuelle. La superposition impossible et donc violente du désir (origine, source, *soleil*) et de son référent (forme, intermédiaire, *lune*) ne demeure en état de «lien commun» que momentanément. Éclipse annulaire, imparfaite, la fusion métaphorique produit un excès qui n'est autre que ce «rayon céleste» jaillissant des yeux de la comtesse, et qui suscite enfin la dénomination illusoire de la part de Philippe: «Stéphanie!, cria le colonel.» (1013). Stéphanie: στέφανος, Stephanus, corona, couronne solaire, *corona aureola*, «fugitive *auréole*, le gage peut-être d'un brillant avenir», pré-nom ou signe antérieur qui nomme en lui-même l'excès et le leurre du nom[34]. La résurrection passagère de la comtesse, la coïncidence évanescente du désir et de la forme, n'exauce pas la quête de Sucy puisqu'elle ne la

---

[34] Dans son analyse de *L'arrêt de mort* de Blanchot, Derrida signale une opération semblable dans la résurrection de la femme J.: «La résurrection (...) n'aura donc pas été l'effet d'une cause. Plutôt un événement absolu, une cause même, la *cause*, la *Chose*, le *pré-nom* dont on ne sait plus, dès lors que l'intervalle ou l'interruption ne sépare plus l'appel du premier souffle, qui l'a prononcé pour qui.» («Survivre» in *Parages*, *op. cit.*, p. 170-1). C'est cet aspect performatif et donc excessif de la dénomination que je voudrais souligner ici.

rend pas présente. Bien au contraire, l'idéalité visée étant autre que Stéphanie, Philippe la lui ajoute et ne fait que répéter son désir, parant la comtesse d'une auréole sacrée, comble d'idéalisation.

Le témoin que *cite* Sucy — la Stéphanie présente, idéale — finit donc par se transformer en trace, en témoin d'une coïncidence illusoire, par *réciter* l'histoire de l'impossibilité de la présence. C'est en ce sens que cet étrange épisode met en scène la transformation de l'événement en récit, du témoin direct en témoin médiat, du tableau en texte, de l'expérience en histoire. Il signale la relève ou l'éclipse du désir du protagoniste, qui rend le témoin (le bâtonnet, par exemple, dans une course de relais) à Fanjat parce qu'il ne peut concevoir que le témoin puisse jouer deux rôles apparemment incompatibles, être à la fois marque de la présence et celle de l'absence, être simultanément cause et effet. Le texte s'interroge résolument sur cette question du statut de l'événement et du témoin, jusqu'à la dernière page, où il est question du suicide du protagoniste:

> La haute société s'entretint diversement de cet événement extraordinaire, et chacun en cherchait la cause. (...) Deux hommes seulement, un magistrat et un vieux médecin, savaient que M. le comte de Sucy était un de ces hommes forts auxquels Dieu donne le malheureux pouvoir de sortir tous les jours triomphants d'un horrible combat qu'ils livrent à quelque monstre inconnu. Que, pendant un moment, Dieu leur retire sa main puissante, ils succombent. (1014)

Le suicide de Philippe n'arrive pas à mettre fin au récit des témoins indirects. La référence au savoir privilégié que détiennent les deux témoins absents, d'Albon et Fanjat, sert à valoriser leurs rôles de lecteur et de raconteur; c'est de cette médiation

— celle du récit — que Sucy essaie de se passer tout le long du texte, mais qui, lui étant «retiré» par son propre désir, signifie la mort de la présence, et, paradoxalement, la naissance du texte[35].

D'un texte préoccupé de son contenu, du statut des événements dépeints à l'intérieur d'une forme narrative, on passe à un récit — *L'Auberge rouge* — qui problématise justement cette forme, et cela à travers la figure d'un narrateur intradiégétique, impliqué dans l'action et donc en proie, comme le narrateur Louis d'*Un drame au bord de la mer*, à un désir. Le référent, l'*autre* visé par ce narrateur n'est plus un événement, mais un texte raconté par un autre narrateur; la question que pose *L'Auberge rouge* se rapporte dès lors à la fiabilité de ses propres instances narratives: quelles sont les conséquences, sur le plan narratif, d'approprier le récit d'un autre, de le subordonner à des fins subjectives? Il s'agira donc de relever et de lire les traces d'un excès *narratif*, d'une tentative de renier, en fin de compte, la textualité de l'autre. Notre réflexion sur ces nouvelles suit en ce sens une trajectoire, proposée par le mode référentiel des textes eux-mêmes, qui s'éloigne de plus en plus de la question du rapport du texte au réel, pour s'orienter vers le statut auto-référentiel de ces récits, la mesure dans laquelle ils théorisent leur propre littérarité, leur statut en tant que textes.

---

[35] La dédicace «AU PRINCE FRÉDÉRIC SCHWARZENBERG», paraissant dans l'édition Furne (1846) de *La Comédie humaine* et qui s'adresse à l'homme qui a fait voir à Balzac le champ de bataille de Wagram, se révèle ainsi un testament éloquent du mode épistémologique de ce texte. Balzac, témoin médiat d'un événement dont il ne reste plus que quelques traces, parvient à le refigurer, à en faire la relève en le transformant en récit, témoin muet qui ne cesse d'instruire ses lecteurs.

CHAPITRE 4

Lieux d'excès: invagination et discours dans *L'Auberge rouge*

« car, de la connaissance exacte des lieux, dépend l'intérêt de cette histoire. »
(p. 99)

Texte intrigant mais peu étudié[1], *L'Auberge rouge* (1831) a toutes les allures d'un récit policier: dans une auberge allemande un homme riche est assassiné, son trésor volé, et un homme innocent, Prosper Magnan, est déclaré coupable du meurtre du fait de sa proximité au corps décapité. Faute de témoins et d'autres suspects, Prosper se fait hâtivement traduire en justice par un tribunal militaire qui le trouve coupable et le met à mort, au grand chagrin d'un Monsieur Hermann, qui a fait la connaissance du jeune sous-aide emprisonné et qui raconte, trente ans après les événements, son histoire tragique.

L'histoire du meurtre n'est toutefois que le point de départ d'un texte qui, malgré ses apparences populaires, renferme une grande complexité structurale et

[1] On s'étonne de constater que l'appareil critique relatif à la nouvelle ne tient qu'à deux articles: Dorothy Kelly, «Balzac's *L'Auberge rouge*: on reading an ambiguous text» in *Symposium*, vol. XXXVI, n° 1 (Spring 1982), p. 30-44, et Thuong Vuong-Riddick, «La main blanche et *L'Auberge rouge*: le processus narratif dans *L'Auberge rouge*» in *L'année balzacienne* 1978, p. 123-135. La publication récente de la nouvelle en format de poche (*Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, éd. Adrien Goetz, Paris: Gallimard [Folio], 1994) risque de renouveler, ose-t-on espérer, l'intérêt pour ce texte.

philosophique. Comme *Adieu* et *Un drame au bord de la mer*, *L'Auberge rouge* est un récit à digression, où deux narrateurs — ici Hermann et le narrateur global — racontent à tour de rôle des événements de deux époques différentes, ou plus précisément, où un narrateur-scripteur raconte les séquelles d'un événement capital que raconte un autre narrateur. Ce qui fait la spécificité de cet ouvrage, cependant, c'est que le narrateur global tient à interrompre le récit enchâssé, à le perforer en quelque sorte dans le but de décrire les gestes insolites d'un auditeur du récit de Hermann. Il s'agira donc d'essayer de tenir compte de la structure complexe des plans narratifs en se laissant guider par un critère dominant, en l'occurrence le désir de ce narrateur global anonyme.

Ce désir semble évident à la lecture superficielle de la nouvelle: le narrateur veut trouver un coupable au meurtre commis dans l'Auberge rouge. Ce coupable, il croit le trouver en la personne de Frédéric Taillefer, convive dont la bizarrerie des expressions lors de la narration du récit paraît l'accuser du meurtre mystérieux que raconte Hermann. Le texte tourne ainsi autour d'une quête d'identification, et plus précisément autour d'une tentative de *dénomination*: le narrateur s'ingénie, à partir d'une histoire dont il est témoin, à établir un lien avec le récit premier, dont il contrôle la narration. A travers l'obsession du narrateur anonyme de chasser «le meurtrier hors de la fange où il se cache» (113)[2], le texte pose une question d'ordre narratif: quel est le rapport entre le récit global et la digression?

---

[2] Les chiffres entre parenthèses renvoient au texte de *L'Auberge rouge* paraissant dans le tome XI de *La Comédie humaine* dans la Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

Comme c'est si souvent le cas dans les *Études philosophiques*, le personnage principal est en proie à une idée fixe, un désir dont la force excessive finit par se subvertir, par en différer la réalisation. Si l'on peut dire que le narrateur anonyme de *L'Auberge rouge* tient à tout prix à s'approprier le récit d'un autre, il s'ensuit que le texte porte les traces de cette tentative, et que cet excès-là revêt une forme résolument *discursive*. Ainsi, le rapport d'équivalence que le narrateur cherche à fonder entre le récit englobant et la digression ne saurait tenir compte, ne saurait contenir les effets d'un tel désir, d'une obsession qui ne parvient qu'à se mettre en abîme, par se spécialiser. On verra que la mitoyenneté que cherche à faire valoir le narrateur entre les plans narratifs se trouve débordée, excédée par la force de son obsession, créant ainsi une charpente narrative où se loge son désir refoulé et qui nomme, justement, l'incapacité du narrateur à nommer sans excès.

La théorie et l'illisible

Lors du dîner chez le banquier français qui ouvre la nouvelle, le narrateur commence subitement à se préoccuper d'un des convives «qui se trouvait précisément en face de [lui]» (91). Cependant, son examen des traits physiques de l'inconnu ne lui permet pas de sonder son caractère. En effet, sa tentative de lire l'expression sur le visage de l'homme assis devant lui finit dans une impasse:

> Quand j'eus longtemps examiné cette face équivoque, elle me fit penser: «Souffre-t-il? me dis-je. A-t-il trop bu? Est-il ruiné par la baisse des fonds publics? Songe-t-il à jouer ses créanciers?» (91)

L'illisibilité dont s'imprègne ce visage ne s'éclaircit plus guère suite aux informations

que fournit la voisine du narrateur, qui attribue l'aspect sombre du fournisseur à la mort du fils unique de celui-ci, ce qui «a plongé ce cher homme dans un chagrin qui reparaît quelquefois» (92): le narrateur ne parvient toujours pas à déceler la source de cette expression insolite.

Le processus auquel se livre le narrateur, qui consiste à juger le caractère intérieur à partir du visage, relève d'un art bien connu à l'époque, que le narrateur nomme lui-même dans une phrase révélatrice:

> Cet homme, béatifié par ses jouissances gastronomiques, n'avait sans doute pas deux idées dans la cervelle et ne songeait à rien. Aussi eus-je, en quelque sorte, honte de prodiguer ma science divinatoire *in anima vili* d'un épais financier. Pendant que je faisais, en pure perte, des observations phrénologiques, le bon Allemand s'était lesté le nez d'une prise de tabac... (92)

C'est donc la phrénologie que pratique le narrateur, «science divinatoire» (terme volontiers oxymorique) qui fonctionne mal à l'endroit du fournisseur français: ces observations, faites en «pure perte», ne réussissent pas à cerner l'intérieur correspondant à l'extérieur, soit les gestes étranges de l'inconnu. Et justement, dès le début du texte, l'incapacité du narrateur à déchiffrer l'aspect physique du fournisseur souligne le leurre de la phrénologie, l'excès cognitif qui consiste à établir un lien soi-disant naturel entre la forme du crâne et le caractère «intérieur» du sujet. Toutefois, en dépit de son apparente lucidité quant aux hasards de la phrénologie, le narrateur va persister dans sa quête d'identification, croyant trouver dans le récit de monsieur Hermann l'intérieur, la «cause» de l'extérieur déconcertant de l'inconnu. Ce recours aux informations supplémentaires fait cependant ressortir clairement la défaillance

phrénologique: pourquoi chercher ailleurs — en dehors de ce qui est censé être un système épistémologique clos — le caractère si celui-ci est supposé se lier de façon organique à la forme du crâne? C'est ainsi que la tentative du narrateur de référentialiser le récit de Hermann[3] doit se concevoir d'entrée de jeu comme une quête menée sous le signe ambivalent de l'excès.

Le point culminant de l'appropriation du récit de Hermann au nom de la théorie phrénologique survient au moment où le narrateur allemand nomme enfin le compagnon de Prosper qui s'était enfui de l'auberge, ayant sans doute commis le meurtre: «Ah! l'autre se nommait Frédéric, Frédéric! Oui, c'est bien là le nom!» (110). Le narrateur anonyme, équipé de ce prénom, croit détenir alors la preuve de la culpabilité de l'homme que la voisine identifie préalablement comme Taillefer: il connaît un Frédéric Taillefer, originaire, comme le narrateur, de Beauvais. Cette dénomination fait toutefois problème; d'une part, aucune évidence ne permet de conclure à l'identité de Taillefer et le Frédéric de l'auberge, et d'autre part ce nom de Frédéric est déjà marqué, à l'intérieur même du récit de Hermann, d'un dédoublement: ne pouvant se rappeler le nom de l'autre sous-aide en entamant sa narration, l'Allemand l'appelle «Wilhem, pour donner plus de clarté au récit de cette histoire» (95).

Pourquoi, se demande-t-on, le narrateur tient-il à croire à la culpabilité du

---

[3] Cet effort fait contraste avec la rhétorique de Philippe de Sucy dans *Adieu*, où celui-ci se livre à un excès qui consiste justement à *éviter*, à se passer des récits des autres.

fournisseur s'il n'a pas les moyens de la vérifier? Quels risques court-il en exportant ainsi le nom — Frédéric — de la digression au récit premier, et quelles sont les retombées discursives d'une telle traduction? C'est en examinant le rapport complexe et ambivalent qu'entretient le narrateur vis-à-vis des plans narratifs que l'on voudrait cerner à la fois l'architecture narrative précise résultant de cette dénomination illusoire, et l'étrange désir d'un narrateur cherchant à maintenir coûte que coûte sa théorie spéculative.

INTÉRIORISER L'AUTRE: LE MITOYEN INVAGINÉ

Au cours de la narration des événements dans l'Auberge rouge par Hermann, le narrateur intervient à plusieurs reprises pour commenter les remarques de l'Allemand, et surtout pour décrire les gestes de Taillefer, qui vide peu à peu une carafe d'eau qui se trouve devant lui. L'importance de ces interventions est soulignée par toutes les versions du texte jusqu'à l'édition définitive (Furne, 1846), où Balzac les signale soit par des traits centraux, «soit par les sections intitulées "Interruption"»[4]. Les interventions se font remarquer dans le texte définitif par un changement de narrateur; du point de vue de Hermann, on passe à celui du narrateur anonyme, mais sans que celui-ci prononce ouvertement un jugement sur la cause des gestes bizarres du fournisseur. Si le lecteur établit un lien entre le contenu macabre de la digression et les gestes du convive décrit dans le récit englobant, c'est à cause de la proximité des deux plans narratifs, et non parce que le narrateur

[4] Édition de la Pléiade, tome XI, *op. cit.*, p. 1250, note b (p. 98).

principal accuse directement Taillefer. Tout se passe comme s'il suppléait au récit de Hermann, s'en servait pour mettre en cause les actions du convive en face de lui, tout en voulant préserver son anonymat.

Rien d'étonnant donc à ce qu'une autre caractéristique de ces interruptions soit l'emploi presque exclusif de l'aoriste. En effet, tout au cours de la digression, le narrateur global ne se sert jamais du parfait, temps réservé à certains passages du récit de l'Allemand. Les interruptions relèveraient donc bien du plan énonciatif que Benveniste appelle *historique*, qui «caractérise le récit des événements passés (...) des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit»[5]. En plaçant ses observations à proximité du récit de Hermann (telle cette intervention: «Ici, M. Taillefer but un verre d'eau», 98), le narrateur profite justement de l'anonymat que confère l'énonciation historique:

> A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur.[6]

Toujours est-il que les interruptions ont un but très précis, celui de culpabiliser le fournisseur aux yeux du lecteur. Que le narrateur ne se nomme pas au cours de la digression comme auteur de cette appropriation peut dès lors étonner: pourquoi n'ose-t-il accepter la responsabilité de l'identification s'il est sûr que Taillefer est le

---

[5] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris: Gallimard [Tel], 1966, p. 239.

[6] *ibid*, p. 241.

Frédéric de la digression? Autre illogisme: si le narrateur est convaincu de la culpabilité de Taillefer, pourquoi ne l'accuse-t-il jamais ouvertement avant l'arrivée (problématique, on le verra) de Victorine?

Le rapport linéaire qu'établit — anonymement — le narrateur entre le récit premier et la digression racontée par Hermann se problématise d'autant plus par l'énonciation particulière qui marque certaines parties du récit enchâssé. Puisque, si le narrateur anonyme supplée au récit de Hermann, celui-ci supplée à son propre récit en passant à un autre plan narratif à des moments cruciaux de l'histoire de Prosper. A l'instar du narrateur principal, l'Allemand emploie l'aoriste en relatant les faits banals de son récit; cependant, lorsqu'il s'agit des moments de grande tension ou d'investissement personnel, c'est le parfait — le *discours*, selon Benveniste — qui surgit. Témoin ces extraits de la digression où Hermann raconte l'angoisse morale d'un Prosper se décidant à tuer ou non Wahlenfer:

> La lune (...) lui permit de voir faiblement les objets dans la chambre où dormaient Wilhem et Wahlenfer. Là, *il m'a dit* s'être un moment arrêté (...) les préceptes religieux, et surtout, *m'a-t-il dit*, les images de la vie modeste qu'il avait jusqu'alors menée sous le toit paternel, triomphèrent de ses mauvaises pensées. Quand il revint (...) il aurait pu, *m'a-t-il dit*, non pas dormir, mais veiller près d'un milliard en or. (103)[7]

A l'intérieur de la digression, Hermann fait ici une autre digression qui consiste à interrompre la temporalité «anonyme» des événements pour citer non un présent d'événement, mais un présent discursif: l'Allemand se réfère, dans ces petits îlots

---

[7] Sauf indication contraire, c'est moi qui souligne partout.

d'intervention personnelle, à des moments où Prosper lui racontait son histoire, non aux événements eux-mêmes.

L'emploi du parfait relève d'une propriété distinctive du *discours*, comme le souligne Benveniste:

> Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant (...) Comme le présent, le parfait appartient au système linguistique du discours, car le repère temporel du parfait est le moment du discours, alors que le repère de l'aoriste est le moment de l'événement.[8]

La temporalité du parfait se distingue de celle de l'aoriste en ce qu'elle prend comme référent non le présent de l'événement mais le présent de l'énonciation, et en ce sens, comme dirait Benveniste, est «sui-référentielle». En se servant du parfait, Hermann fournit des informations supplémentaires, sort en quelque sorte de l'histoire tout en en faisant partie: il supplée à son histoire, y fait une digression, ainsi créant une zone référentielle qui ne se réfère qu'à elle-même. Alors que l'aoriste nomme le présent de l'événement historique, le parfait ne nomme que son propre acte de discours et peut alors se concevoir comme un présent purement *linguistique.*

Justement, le nom que le narrateur principal prend comme preuve de l'identité de Taillefer se trouve dans un de ces îlots non cognitifs créés par le parfait: «"Ah! l'autre se nommait Frédéric, Frédéric! Oui, c'*est* bien là le nom!" s'écria M. Hermann d'un air de triomphe» (110). A l'intérieur du plan historique, l'Allemand nomme enfin l'autre sous-aide en passant au plan du discours par le truchement du

---

[8] Benveniste, *op. cit.*, p. 244.

présent, temps verbal appartenant au parfait en ce qu'il se réfère, comme le passé composé, au moment de l'énonciation. La dénomination ne serait dès lors pas réductible à un présent historique, à un présent factuel, et pourtant c'est précisément à ce statut que le narrateur essaie de la réduire, au niveau d'un simple fait susceptible de se décontextualiser. Quelles seraient donc les conséquences de cette appropriation?

Le narrateur croit que le récit de Hermann constitue un intérieur, une *cause* historique correspondant à un extérieur, aux gestes de Taillefer dans le récit premier. Ce modèle ne saurait cependant tenir compte de ces îlots du discours dans le récit de l'Allemand, ceux-là étant en excès, ne se référant pas à un événement historique, mais au moment de leur énonciation. Effectivement, ces îlots jouissent d'un étrange statut: ils constituent une référence (le nom de «Frédéric», par exemple) qui n'en est pas une, qui est irréductible à un présent référentiel. Lorsqu'il emploie le parfait, Hermann ne rejoint pas le champ énonciatif du narrateur global, il ne sort pas tout à fait de la digression, mais se promène plutôt sur son *bord* extérieur, suspendant ainsi l'énonciation historique et créant une zone atemporelle intermédiaire. Le transfert d'un plan narratif (l'aoriste) à un autre (le parfait) produirait donc ce bord, cette présence purement discursive qui bloque l'accès du lecteur à l'événement, jouant le rôle d'un miroir qui renvoie la référence que cherche à imposer le lecteur vers le langage lui-même, et empêchant le passage de l'énonciation à l'événement historique. Tout cela pour dire que ce que le narrateur anonyme prend comme un *intérieur*, une référence historique, ne revient en fin de compte qu'à un *bord* externe suspendu

entre présent et passé. On pose alors la question une deuxième fois en l'articulant différemment: quelles sont les conséquences de l'exportation du nom de Frédéric, trouvé dans la digression, jusque dans le récit principal, d'une référentialisation cherchant à faire d'une forme extérieure un contenu intérieur?

Dans un passage du texte qui suit de près le départ de monsieur Hermann, le narrateur fournit lui-même un modèle référentiel capable de rendre compte de l'effet d'une telle appropriation; il est justement question du rapport tacite qu'il entretient avec l'autre:

> Si dans un salon deux hommes se rencontrent, dont l'un ait le droit de mépriser ou de haïr l'autre, (...) ces deux hommes se devinent et pressentent l'abîme qui les sépare ou doit les séparer. Ils s'observent à leur insu, se préoccupent d'eux-mêmes; leurs regards, leurs gestes laissent transpirer une indéfinissable émanation de leur pensée, il y a un aimant entre eux (...). Cette *intussusception* de nos âmes et de nos sentiments établissait une lutte mystérieuse entre le fournisseur et moi. (114)

Il est évident que le rapport entre le narrateur et Taillefer déborde le modèle linéaire que ce premier tente d'établir entre son récit et celui de Hermann, où le récit premier serait mitoyen au récit enchâssé. Si la démarche du narrateur anonyme ne revient qu'à la spéculation, s'il y a altérité entre le récit englobant et la digression, leur fusion résulte en une *intussusception*, une invagination, terme médical qui résume justement la spécularité du désir du narrateur: «glissement en doigt de gant retourné d'une partie d'intestin dans une partie voisine» (*le Petit Robert*). Dans un moment de lucidité, le narrateur semble bien être sensible à cette altérité, à «l'abîme qui (...) sépare ou doit (...) séparer» sa théorie, ses préjugés phrénologiques des gestes

du fournisseur et de l'excès provenant de leur fusion. Le récit de Hermann, mitoyen séparant le narrateur de Taillefer, ne véhicule pas la volonté du narrateur, ne sert pas à porter son désir (tel un signifiant) de trouver Taillefer coupable tout en le séparant de lui, mais finit plutôt par lui renvoyer son désir. La digression, mitoyen s'avérant ainsi opaque, replie son bord externe vers le sujet désirant: loin de devenir une cause intérieure aux gestes de l'autre, le nom que référentialise le narrateur finit par nommer non l'autre — Taillefer — mais le sujet lui-même. Il n'y a plus simple proximité, la proximité ne nomme pas l'autre, mais le surplus d'intention du sujet.

Jacques Derrida, prenant l'invagination comme modèle référentiel et textuel du désir, évoque à son tour l'excès de ce repli sur soi:

> L'*invagination* est le reploiement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche. Une telle invagination est possible dès la première trace. C'est pourquoi il n'y a pas de «première» trace.[9]

La poche créée suite à l'invagination serait dès lors une espèce d'excès à une tentative manquée de rendre mitoyens deux signes, en l'occurrence le nom «Frédéric» et les gestes de Taillefer. Ce nom, surgissant dans un îlot du parfait et n'étant donc que bord externe, résiste à la référence, à la violence qui consiste à lui imposer le sens unique de «Frédéric Taillefer». Il s'ensuit que si le bord — le nom — maintient sa qualité arbitraire face à la théorie que cherche à faire valoir le narrateur, ces poches vont contenir l'excès, la *différence* entre théorie et référence, entre la phrénologie et les gestes de Taillefer, elles vont nommer le leurre de son désir.

---

[9] J. Derrida, «Survivre» in *Parages*, *op. cit.*, p. 143.

Dans une autre digression à l'intérieur de la digression, Hermann signale à ses interlocuteurs l'importance de l'espace architectural dans son récit:

> Mais, puisque je vous parle des localités, nous dit M. Hermann, je dois vous dépeindre les dispositions intérieures de l'auberge; car, de la connaissance exacte des lieux, dépend l'intérêt de cette histoire. (99)

A prendre la remarque de l'Allemand à la lettre (pourquoi pas, après tout, vu qu'il prend ici à témoin le lecteur), quelle serait la nature exacte du «lieu» qu'est la charpente narrative suite à l'invagination des plans énonciatifs suscitée par le narrateur? Dans un texte dont le titre même fait appel à l'espace architectural, il n'est peut-être pas étonnant de constater que le terme juridique désignant l'excès à la mitoyenneté s'apparente étymologiquement au titre: *héberge*. Héberge, du francique *haribergôn*, qui devient par la suite (1606) *auberge*: «point à partir duquel s'arrête la mitoyenneté d'un mur commun à deux constructions d'inégale hauteur» (*le Petit Robert*). La «poche» créée par l'invagination des deux récits s'avère dès lors cette espèce de non lieu résultant d'un effort pour faire coïncider deux «murs» radicalement dissemblables.

Ayant effectué la fusion impossible du récit de Hermann avec les gestes de Taillefer dans le récit premier, on peut dire que le narrateur se retrouve dans l'héberge, une auberge figurée, (non) lieu d'excès et de fausse cognition. Une fois la digression terminée et Hermann parti, la voisine lui fait justement remarquer le caractère abusif de sa spéculation: «Regardez Taillefer! (...) Il sourit. Un assassin, que le récit de cette aventure aurait dû mettre au supplice, pourrait-il montrer tant de

calme?» (113). Dans l'espace entre le départ de Hermann et l'arrivée de Victorine, la voisine oblige le narrateur à répondre de sa spéculation, lui faisant remarquer que «c'est un bon homme» (113). Voyant qu'il refuse de se dédire de son parti-pris, elle le conduit dans un endroit significatif dans le but de le désabuser une dernière fois de sa conjecture:

> Votre conduite est-elle bien miséricordieuse? me demanda-t-elle en m'emmenant dans une embrasure de fenêtre (...) Voudriez-vous accepter le pouvoir de lire dans tous les cœurs? Pourquoi ne pas laisser agir la justice humaine et la justice divine? (...) Vous avez presque fait l'office du bourreau. (115)

Le narrateur, face à la décision de persister dans son leurre ou d'y renoncer, se retrouve devant une fenêtre ouverte, lieu qui rappelle la position de Prosper lorsqu'il est lui aussi affronté par la décision de «combiner un crime en théorie» (102) ou bien d'abandonner le projet de meurtre. Mais alors que le sous-aide, dans l'auberge littérale, emprunte la voie de la raison en sautant par la fenêtre, le narrateur, quant à lui, ne profite pas de l'échappatoire que lui offre la voisine pour sortir de l'«héberge» créée par sa spéculation: entendant d'un appartement voisin les cris horribles d'un Taillefer souffrant, la femme du banquier lui ferme la fenêtre, et son sort est scellé, l'«auberge» est fermée[10]. A partir de ce moment, qui coïncide avec le départ de sa

---

[10] Maurice Bardèche, dans sa notice à *L'Auberge rouge* (*Œuvres complètes de Balzac*, tome XVI, Paris: Club de l'Honnête Homme, 1956, p. 11-15), trouve «singulièrement décevant» que Balzac ait «éludé» la question des effets perturbateurs de la pensée en privilégiant le dilemme moral du narrateur vis-à-vis de Victorine au lieu du trouble de Prosper, qui, lui, conçoit le meurtre de Taillefer mais ne semble pas en éprouver d'effets néfastes: «Prosper Magnan a très bien dormi. Et finalement (...) *L'Auberge rouge* est, si l'on y réfléchit, une déposition contre la thèse des *Études philosophiques* au lieu d'en être une illustration» (p. 14). A ne considérer que la dimension événementielle, Bardèche

«railleuse voisine» (116), rien n'empêchera plus le narrateur de maintenir sa croyance que Taillefer est le Frédéric de la digression. On va voir dans ce qui suit, cependant, comment la décontextualisation de ce savoir peu fiable va susciter une autre invagination qui aura pour effet de déployer cette première poche et de nommer l'arbitraire de la théorie que vise à préserver le narrateur. A travers une série de répétitions, on tâchera, en d'autres mots, de montrer en quoi la phrénologie relève en fin de compte d'une sorte de schizophrénie.

LE RETOUR DU SIGNIFIANT: LA DOUBLE INVAGINATION

L'arrivée de Victorine, la fille unique de Taillefer, semble poser un problème bien grave au narrateur: il tombe instantanément amoureux d'elle et veut l'épouser, mais craint qu'en partageant ainsi son héritage — qu'il croit être le trésor de Wahlenfer — il ne soit complice du meurtre. Tout se passe dans l'esprit du narrateur comme si une éventuelle union avec Victorine relèverait de l'interdit, comme si cette union était tabou à cause du caractère souillé de la dot. Le narrateur n'est pourtant pas moins attiré vers la jeune femme; le dilemme moral que représente leur amour ne le pousse qu'à l'aimer d'autant plus, comme il le souligne lui-même: «J'aimai Mlle Taillefer, précisément peut-être parce que l'honneur et la délicatesse m'interdisaient

---

aurait peut-être raison d'affirmer que la nouvelle «esquive» la question, cruciale aux *Études philosophiques*, de la «pensée qui tue»; mais le critique fait lui-même entièrement abstraction de la pensée du narrateur, qui, elle, finit bien par «tuer» son désir de trouver un coupable au crime. Le texte tourne ainsi non autour du passage à un acte référentiel, mais autour du passage à un acte *narratif, discursif*. Balzac n'élude donc pas la question d'effets: son texte ne parle en fin de compte que de cela.

de m'allier à un assassin» (118). Et lorsqu'il apprend la mort du fournisseur, son choix devient plus difficile encore, vu qu'il n'a plus la possibilité de demander à Victorine de renoncer à son héritage, sinon au risque de la perdre.

Il y a toutefois quelque chose qui cloche dans le raisonnement du narrateur, puisque ce qu'il tient comme acquis, ce qui l'empêche d'épouser Victorine — soit la culpabilité de Taillefer —, loin d'être un fait certain, n'est tout au plus qu'une *possibilité*[11]. On soupçonne quelque autre motif en jeu chez le narrateur; pourquoi, en effet, n'accuse-t-il pas Taillefer, ne demande-t-il pas au moins une explication du «criminel» s'il est sûr de sa culpabilité? On pressent que son amour pour Victorine, tout sincère qu'il soit, n'est que prétexte à un autre mobile, celui-là refoulé. Ce n'est pas par hasard que l'arrivée de la jeune femme suit de près la fin du récit de Hermann, de ce mitoyen qui séparait le narrateur de Taillefer, de ce signe illisible et donc déconcertant. Cela, parce que le narrateur n'arrive toujours pas à lire ses gestes bizarres, mais craint encore que sa théorie quant au fournisseur ne se révèle fausse et arbitraire: il lui faut donc un autre mitoyen, un autre écran lui permettant de continuer sa spéculation. Victorine se présente dès lors moins comme une *cause* de son refus de s'affronter, de s'allier à Taillefer, que comme un autre moyen d'éviter un affrontement direct. Le but du narrateur ne change pas avec l'arrivée de Victorine: il cherche toujours à préserver l'intégrité de sa théorie phrénologique. Et

---

[11] L'on voit encore une fois que le rapport du sujet envers l'autre se caractérise par un mouvement de *littéralisation*, celui de la réduction de la différence entre la forme de l'autre et son éventuelle signification. Il en sera plus longuement question dans le dernier chapitre.

comme c'est le cas de la digression, il place Victorine entre sa théorie et la soi-disant réalisation (les gestes de Taillefer) pour protéger cette première, pour en préserver l'anonymat. Dans ce sens, l'apparition de Victorine ne crée pas un nouvel interdit, sa présence n'empêche pas que le narrateur s'approche de Taillefer[12]: elle est détour, supplément à un parti-pris, à un désir *déjà* en œuvre, celui qui consiste à croire l'autre coupable tout en refusant de vérifier ce soupçon[13].

Victorine étant ainsi un autre mitoyen permettant au narrateur de persister dans sa spéculation, il s'ensuit qu'en cherchant à faire valoir sa conjecture, à mettre à l'épreuve devant le sanhédrin ce «bord» déjà invaginé, déjà refoulé, le narrateur l'invagine une deuxième fois. Il se livre donc, suite au départ de Hermann, à une répétition de ce qu'il avait intériorisé lors de la première tentative de coïncidence avec l'autre, extériorisant ainsi, dans une espèce de dépliement narratif, l'excès qui s'était accumulé dans les poches de la première invagination. C'est donc sa «demande de vérité» auprès du sanhédrin qui met en branle le processus de la double invagination, comme le précise Derrida:

> Cette demande de vérité est elle-même racontée et emportée dans l'invagination sans fin. (...) je situe (...) le lieu où se produit la *double invagination*, le lieu où l'invagination du bord supérieur sur sa face externe (...), se reployant «au-dedans» pour y faire poche et bord interne, en vient à déborder ou à mordre sur l'invagination du bord

---

[12] Ce qui empêche le narrateur de demander la main de Victorine en mariage, ce n'est donc pas le «fait» que son père soit criminel, mais plutôt sa volonté de ne pas faire contredire sa spéculation.

[13] Voilà ce qui apparente Victorine, sur le plan rhétorique, à la reconstruction de la Bérésina par Sucy dans *Adieu*, tous deux suppléments à un désir inassouvissable.

> inférieur, sur sa face interne (...), se reployant «au-dedans» pour y faire poche et bord externe.[14]

Il s'agit donc de repérer et d'examiner ces (non) lieux, ces traces de l'effort du narrateur de faire passer, de transformer une deuxième fois sa spéculation en réalité.

Le départ hâtif et définitif de Taillefer et de sa fille, suscité par la crise subie par ce premier à la fin du dîner, laisse le narrateur dans un état bien désemparé: amoureux de Victorine mais craignant de s'unir à elle, il semble se heurter contre une impasse, être victime d'une sorte de paralysie morale. On remarque à ce point du texte un changement d'ordre narratif, une résurgence du plan du *discours*, marquée par un véritable foisonnement du parfait. En effet, le narrateur interrompt le plan du *récit* pour s'adresser directement au lecteur, lui faisant part de l'attraction inexorable et ambivalente qu'il ressent envers Victorine:

> Enfin, par malheur, Victorine n'*est* pas seulement une jolie personne, de plus elle *est* instruite, remplie de talents, de grâces (...) Elle *cause* avec réserve; et son caractère *a* des grâces mélancoliques auxquelles personne ne *sait* résister; elle m'*aime*, ou du moins elle me le *laisse* croire; (...) Oh! elle m'*aime*! mais elle *adore* son père, mais elle m'en *vante* la bonté, la douceur, les qualités exquises. Ces éloges *sont* autant de coups de poignard qu'elle me *donne* dans le cœur. (118)

A un moment du texte où le narrateur se voit obligé de prendre une décision, de rendre publique sa spéculation, on constate une grande indécision chez lui, une turbulence résultant justement d'un *excès* de cognition: trop sensible à toutes les options qui s'offrent à lui, il se trouve incapable d'agir. L'indécision, l'impasse contre laquelle il se heurte résulte non de sa crainte d'être complice du crime (ce qui

---

[14] Derrida, *ibid*, p. 143-144.

n'est que possibilité), mais de celle de découvrir l'arbitraire de sa théorie. Le dérapage des plans narratifs refléterait alors la qualité réflexive de l'agitation éthique chez lui: cela marque le lieu où il va devoir mettre en œuvre sa spéculation, où le bord déjà invaginé (l'identification de Frédéric avec Taillefer), mis en branle par son attraction envers Victorine, se replie vers le sujet, au-dedans de cette première poche d'excès, d'où la turbulence figurale dans ce passage. La prédominance du parfait dans ce moment crucial du texte indique le revirement de la référence non envers l'autre (Taillefer toujours), mais envers le sujet lui-même: le narrateur, épris de Victorine, passe à la temporalité «sui-référentielle» du *discours* benvenistien.

La perte de la subjectivité, le repli sur soi (caractéristique reconnue de la schizophrénie) que l'on voit dans ce passage est donc un effet de la résistance du premier mitoyen, du premier «bord» — le récit de Hermann — à l'appropriation, et plus spécifiquement à la réduction qu'est la dénomination. On assiste dès lors à la double invagination, (la première poche se faisant enfoncer par le nouveau bord, d'où jaillit sous forme figurée le contenu de la première poche), au retour de ce mitoyen violé sous forme d'une répétition figurale du contenu de la digression: le narrateur, ayant voulu attribuer à Taillefer la responsabilité des événements tragiques de l'Auberge rouge, finit par les revivre lui-même. La «fatale intelligence», par exemple, (102) qui pousse Prosper à s'approcher du lit de Wahlenfer pour l'assassiner est également en jeu chez le narrateur, qui se sent attiré malgré lui vers l'interdit: «Une incroyable *fatalité* m'entraînait à me faire présenter dans les maisons où je

savais pouvoir rencontrer Victorine» (118). Malgré la répugnance morale de l'acte au seuil duquel ils balancent, ils connaissent tous deux une joie étrange à la perspective de sa réalisation: pour Prosper, «l'exécution de son dessein était accompagnée de tant de bonheur, qu'il vit une espèce de prédestination dans cette faveur du sort» (103) et le narrateur, quant à lui, connaît «des plaisirs immenses» (118) en la compagnie de Victorine, en dépit du risque concomitant qu'il court de côtoyer son père.

Le débordement des figures de la digression dans le récit global se poursuit lorsque le narrateur, hésitant encore à trancher quant au mariage avec Victorine, se sauve vers une ville familière: «j'ai voulu demander la main de Victorine. Alors j'ai fui, j'ai voyagé, je suis allé en Allemagne, à Andernach. Mais je suis revenu» (118). Pourquoi aller à Andernach, ville si éloignée et lieu de l'Auberge rouge, s'il se trouve à Paris? Ce détail de toute évidence anecdotique mais aberrant peut s'expliquer à la lumière du récit de Hermann, où Prosper, pour *éviter* d'exécuter son dessein meurtrier, sort par la croisée de l'auberge: «Souvent il atteignit Andernach dans sa promenade précipitée» (103), fuite dont le sous-aide finit lui aussi par revenir. Mais tandis qu'à son retour le désir du narrateur «s[e] rallum[e] avec une violence extraordinaire» (118), celui de Prosper se dissipe tout à fait:

> Les enseignements de son éducation, les préceptes religieux, et surtout, *m'a-t-il dit*, les images de la vie modeste qu'il avait menée jusqu'alors sous le toit paternel, triomphèrent de ses mauvaises pensées. Quand il revint, (...) il aurait pu, *m'a-t-il dit*, non pas dormir, mais veiller près d'un milliard en or. (103)

Il est significatif que ce passage, où Hermann, se servant du parfait, fait une

digression dans son récit pour faire part des pensées intérieures de Prosper, fasse surface dans le récit du narrateur: en tant qu'«excès», c'est précisément ce qu'il croyait, en tant que «traducteur», exciser du récit de l'Allemand: «Il me serait assez difficile de la [l'histoire] reproduire dans les mêmes termes, avec ses interruptions fréquentes et ses digressions verbeuses» (92). Ces «interruptions» apparemment superflues de Hermann finissent par reparaître dans le discours du narrateur, comme si celui-ci héritait en quelque sorte de l'excès du récit qu'il croyait pouvoir traduire «à sa guise» (92), et de l'excès dont Prosper a pu se défaire en se retenant de tuer Wahlenfer[15].

Tout se passe dans le récit qui suit la digression de Hermann comme si le narrateur était présent, de façon figurée, à l'Auberge rouge. Dans sa tentative d'approprier le récit de Hermann à des fins phrénologiques, le narrateur parvient bel et bien à le décontextualiser, mais non selon ses vœux, en le faisant coïncider avec les gestes de Taillefer: le passé raconté par l'Allemand et traduit par le narrateur, maintenant à la dérive, finit non par s'extérioriser vers l'autre, mais par se replier vers le sujet, malgré lui. A la différence de Prosper, qui évite de «succomber à la

---

[15] Que le narrateur, par son appropriation du récit de Hermann, ait hérité de l'interdit de Prosper semble être corroboré également par le fait que Prosper et le narrateur craignent tous les deux l'effet mortel de l'identification du meurtrier. Le narrateur hésite, quant à Victorine, à «trahir un secret surpris, (...) de lui *tuer son père une seconde fois* en disant: "Tous vos écus sont tachés"» (121), ce qui paraît répéter l'inquiétude de Prosper face à l'inexorable probabilité que son ami Frédéric a assassiné Wahlenfer: «*Mourrai-je* donc *deux fois* en doutant d'une fraternité commencée à l'âge de cinq ans (...) ?» (111). Dans les deux cas, c'est une «trahison» qui est la cause d'une mort figurée.

fascination à laquelle il était en proie» (103) en sautant par la fenêtre, le narrateur s'obstine à faire valoir sa théorie, à traduire l'autre à sa guise: «Mais, quoique loin de lui, je l'écoutais, et mon œil perçant *fascinait* le sien» (114). Dans l'auberge, Prosper se retient de passer à l'acte lorsqu'il «*entendit* en lui comme une *voix*, et crut apercevoir une lumière» (103); mais quand le narrateur, qui vient de se disputer avec la voisine sur la culpabilité du fournisseur, «*entend*[ ] des cris violents, (...) sortir d'un appartement voisin» (115-116), il est d'autant plus convaincu du bien-fondé de sa spéculation.

A l'instar de Prosper, qui, le lendemain du meurtre, «est réveillé par un grand bruit» et semble «avoir entendu des *cris perçants*» (104) dans l'auberge, le narrateur, dans l'«héberge» créée par sa spéculation, entend «un *cri* plus *perçant* que les autres retenti[r] dans la maison» (117). Le narrateur hésite à épouser Victorine, allant jusqu'à caractériser sa démarche devant les membres du sanhédrin comme relevant de la «couardise» (121); mais ne s'agit-il pas, en cet aveu de lâcheté, d'un autre leurre, d'une autre façon de parer aux effets d'un acte qu'il a *déjà* commis? Lorsque Prosper, condamné à mort, étale à nu devant Hermann sa propre couardise, on sent toute la sincérité de la confession:

> "J'ai été tristement lâche! J'ai, pendant toute la nuit, demandé ma grâce à ces murailles." Et il me montrait les murs de son cachot. "Oui, oui, reprit-il, j'ai hurlé de désespoir, je me suis révolté, j'ai subi la plus terrible des agonies morales. — J'étais seul! (...)" (112)

Prosper, comme le narrateur, se sent lâche en cherchant à s'échapper de son sort; mais à la différence de ce dernier, qui du fait de tenir pour acquis la culpabilité de

Taillefer est déjà dans une zone d'excès, a déjà invaginé le mitoyen le séparant de l'autre, les murs du cachot de l'innocent demeurent intacts, sentinelles muettes de sa séparation d'avec l'autre, d'avec la réalisation de sa «théorie» meurtrière[16]. Le texte vient donc souligner, par un réseau de récurrences entre la digression et le récit global, le rapport d'intussusception résultant de la violence faite par le narrateur à l'endroit de cette première, violence dont le contrecoup raconte la *résistance* du signe à l'intention du sujet. Ainsi le narrateur se trouve-t-il, à la fin de la nouvelle, dans une auberge de sa propre fabrication: la «mare de sang» (105) entre le matelas de Prosper et le lit de Wahlenfer dans l'Auberge rouge se répand jusque dans la réunion du sanhédrin, où l'excès de la première invagination refait surface: «Il y a bien certainement une *mare de sang* dans les terres de Mlle Taillefer, la succession de son père est un vaste *hacelma*» (121). Et l'interdiction qui pèse sur son mariage avec Victorine, conçue donc comme excès, supplément destiné à préserver une théorie déjà lacunaire, donne lieu également à une récurrence figurale: l'impasse dans

---

[16] Il serait tentant de voir dans le sort de Prosper, qui semble mourir à cause de ses pensées meurtrières à l'égard de Wahlenfer, une illustration de la thèse, centrale aux *Études philosophiques*, de «la pensée tuant le penseur» (cf. L'«Introduction» de Davin aux *Études philosophiques*, *op. cit.*, p. 1215). Davin lui-même incrimine Prosper, faisant un lien direct entre la pensée du jeune homme et le meurtre: «Dans *L'Auberge rouge* (...) se trouve une analogie magnifiquement exécutée entre l'idée d'un crime et le crime même» (p. 1215). Ce serait toutefois se méprendre sur le fonctionnement du performatif: les pensées malsaines du sous-aide ne constituent pas un acte, une énonciation performative, puisqu'il ne les énonce pas en présence d'un interlocuteur, et n'est donc aucunement engagé vis-à-vis, ni responsable du meurtre. La mort de Wahlenfer est le résultat non de la pensée de Prosper (qui s'en culpabilise à tort), mais plutôt de sa proximité au corps décapité, des circonstances matérielles qui suivent le meurtre, autant d'effets *perlocutoires*.

laquelle il se trouve quant aux noces, loin d'être le résultat d'un obstacle référentiel, «réel», serait plutôt un effet de son appropriation du récit de Hermann, où l'on apprend qu'«On vient de dix lieues à la ronde faire des *noces* à *L'Auberge rouge*» (96)[17].

C'est en ceci que la démarche du narrateur pour préserver sa théorie phrénologique peut être considérée comme foncièrement schizophrénique, dans la mesure où la tentative de s'approprier l'autre fait ressortir le «schisme», la faille inhérente au désir et à la subjectivité. Le narrateur hésite à affronter Taillefer (et donc à énoncer son désir) justement parce qu'il craint de révéler cette division originaire, l'altérité entre la théorie et la référence. Sa perception de l'autre reflète donc l'excès suscité par le franchissement impossible de cet abîme: en s'approchant de Taillefer vers la fin du récit en compagnie de Victorine, il voit «son père *courbé en deux*» (117), image qui souligne bien le dédoublement, la supplémentarité, voire la spécularité[18] de son désir. La réapparition du contenu de la digression à la fin du

---

[17] Le fait que l'impossibilité du mariage soit purement fantasmée, ne pouvant se comprendre que comme une résurgence du premier bord invaginé — du désir du narrateur de référentialiser la digression en identifiant Frédéric comme Taillefer —, se trouve appuyé également par l'itération dans le récit global d'un détail relatif à la femme aimée. Le narrateur, qui a tout lieu de se croire aimé de Victorine, craint qu'en lui proposant de se passer de l'héritage paternel, elle «[le] prendra pour un mauvais plaisant» (122), ce qui répète les soucis de Prosper dans la digression, qui, enrichi du trésor de Wahlenfer, «épous[er]ait une demoiselle de Beauvais à laquelle la disproportion de leurs fortunes lui défendait d'aspirer en ce moment» (102). Est-il besoin de rappeler, d'autre part, que le père de Victorine est originaire de Beauvais?

[18] Cette vision serait-elle encore un exemple d'une répétition d'un détail de la digression? L'image d'un homme courbé en deux n'est pas sans rappeler l'état morcelé du corps de Wahlenfer dans l'auberge: «La tête du pauvre Allemand gisait à terre, le

récit trace dès lors l'impossibilité de réduire le récit de Hermann à la *cause* des gestes du fournisseur; ce contenu-là se révèle l'intérieur non de l'autre, mais du sujet lui-même. Texte schizophrénique, *L'Auberge rouge* met en scène le repli sur soi, le retour vers le sujet du signifiant — de la forme *autre* qu'est la digression — qu'il essayait de réduire à l'univocité.

Fenêtres et filtres: le discours de Hermann

Mais le texte est-il aussi psychotique que cela? Sa signification provient-elle uniquement de la mise en scène d'une sorte de désagrégation narrative, où le désir, porté vers l'autre, fait retour sur le sujet et finit par se perdre[19]? Si le narrateur, voulant mettre à l'épreuve sa doctrine phrénologique, se trouve implacablement attiré vers Taillefer, il n'est pas seul à éprouver une pareille attraction: Hermann, pour sa part, se lie immédiatement d'amitié avec Prosper dans la prison

---

corps était resté dans le lit» (105). Le narrateur se retrouverait, suite à son excès, encore une fois dans l'auberge figurée qu'on a appelée l'*héberge*.

[19] Dorothy Kelly, dans son article «Balzac's *L'Auberge rouge*: on reading an ambiguous text», *loc. cit.*, semble bien vouloir conclure à cette espèce de nihilisme herméneutique, à ce qu'elle appelle «l'ambiguïté» du texte: «*L'Auberge rouge* présente deux interprétations et significations différentes qui s'opposent radicalement: l'une soutient que l'on peut relier les gestes extérieurs à une signification intérieure, l'autre condamnant cette démarche comme peu fiable (...); la deuxième déconstruit la première. On ne peut choisir l'une des deux, puisque ce serait tomber dans le même piège que le narrateur, ce que le texte condamne.» (p. 43, je traduis). La dialectique qu'elle établit entre l'apparente culpabilité de Taillefer et le caractère contestable des convictions du narrateur ne saurait rendre compte de la complexité d'un texte qui, loin de mettre en opposition significations littérales et figurées, s'interroge plutôt sur les conséquences discursives du désir du narrateur. Ayant écarté la dimension rhétorique, sa lecture du texte finit nécessairement donc dans une impasse.

d'Andernach:

> il m'inspira la plus profonde pitié. Quoiqu'il fût pâle, défait, taché de sang, sa physionomie avait un caractère de candeur et d'innocence qui me frappa vivement. (...) Véritable image de mon pays défaillant, il m'apparut comme une victime et non comme un meurtrier. (107)

On comprend que le jeune sous-aide exerce une certaine attirance à l'endroit de Hermann: lui rappelant l'innocence et la beauté de son pays natal, dévasté par l'armée napoléonienne, le pauvre Français ne peut que s'attirer les bonnes grâces de l'Allemand. Prenant Hermann comme son confesseur, Prosper lui fait part de son mieux des événements dans l'Auberge rouge. La réaction de l'Allemand face à la vue solennelle de Prosper, traversant la cour accompagné des soldats français, marque aussi un changement de plan narratif:

> Lorsque le jeune homme traversa la cour, il jeta les yeux sur moi. Jamais je *n'oublierai* ce regard plein de pensées, de pressentiments, de résignation, et de je ne *sais* quelle grâce triste et mélancolique. (109)

Ému par le désespoir empreint dans le regard de Prosper, Hermann interrompt le plan historique de sa narration pour faire un commentaire personnel, employant à cette fin le parfait et prenant ainsi à témoin les convives. Si c'est au moyen d'une intervention donc, d'un supplément au récit historique que le narrateur de la digression fait part de son attraction envers l'autre, en quoi cette indication du désir se distingue-t-elle des interventions faites par le narrateur global dans la digression? Hermann, attiré lui aussi par un autre, se livre-t-il aux mêmes excès que le narrateur?

On a vu que le narrateur anonyme, en interrompant le récit de Hermann, cherche à établir un lien entre celui-ci et les gestes bizarres de Taillefer. Dans ces

interventions, l'intérêt qu'il porte au récit de l'autre est toutefois subordonné à son désir: le récit de Hermann ne l'intéresse que dans la mesure où il sert à protéger, tel un écran, ses préjugés phrénologiques. Sur le plan rhétorique, le narrateur est *indifférent* au récit qu'il tient à interrompre: ce n'est qu'un moyen de corroborer ou de véhiculer un parti déjà pris. Chez Hermann, cette altérité entre énonciation et désir n'existe pas: le parfait, qui surgit lors des moments de grande sympathie entre l'Allemand et le sous-aide, ne permet pas un tel anonymat, puisque le narrateur «s'énonce comme locuteur, et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne»[20]. Ainsi le passage du récit historique au plan du discours constitue-t-il un mouvement de l'anonymat au dénommé: l'Allemand s'identifie comme sujet, «source» de l'interruption, puisque cet acte de dénomination *est* l'interruption. A la différence du narrateur anonyme, qui au lieu de nommer Taillefer directement comme coupable recourt à un troisième terme — au récit de Hermann — pour l'accuser, Hermann nomme son attirance envers Prosper sans détour, sans excès, en passant au mode «autobiographique» qu'est le discours.

Le supplément du narrateur fait ressortir justement la nature aléatoire du lien entre sa théorie phrénologique et les gestes du fournisseur, ses interventions ne faisant effectivement que souligner l'écart entre son désir et son énonciation: s'il est convaincu que Taillefer est coupable, pourquoi faut-il s'en tenir au récit d'un autre? Si Hermann supplée à son propre récit, ce n'est pas pour ériger un filtre entre son

---

[20] Benveniste, *op. cit.*, p. 242.

désir et Prosper, mais au contraire pour s'ouvrir à cet autre. L'Allemand cite bel et bien le récit du sous-aide, mais cela se fait sans un changement de narrateur: «en reconnaissant son instrument de chirurgie sur le lit, [il] s'évanouit, et tomba dans le sang de Wahlenfer. "C'était déjà, *m'a-t-il dit*, une punition de mes pensées"» (105). Ici, le supplément que constitue le parfait *m'a-t-il dit* est un supplément *linguistique*, le «transfert instantané» de l'histoire au discours étant «le propre du langage», selon Benveniste[21]. C'est en ce sens que le supplément, le désir de Hermann peut s'énoncer sans excès: espèce de performatif, la seule énonciation du parfait coïncide avec l'énonciation du désir.

Quel serait, au juste, le désir de monsieur Hermann? Il s'agit, en effet, d'accomplir une mission que lui confie Prosper, celui-ci sur le point de passer devant le peloton d'exécution:

> "Je ne sais si vous êtes riche ou pauvre, mais qu'importe! vous êtes le monde entier pour moi. (...) Eh bien, quand ils seront en paix, allez à Beauvais. Si ma mère survit à la fatale nouvelle de ma mort, vous l'y trouverez. Dites-lui ces consolantes paroles: «Il était innocent!» — Elle vous croira, reprit-il. (...) Sans vous, mon innocence serait un secret entre le ciel et moi." Je lui jurai d'accomplir saintement ses dernières volontés. (111)

Hermann cherche donc à tenir une promesse, celle qui consiste à renseigner Mme Magnan de l'innocence de son fils. Cependant, découvrant lors de son arrivée à Beauvais qu'elle est morte, l'Allemand brûle avec «une émotion profonde» (113) la lettre que lui avait écrite Prosper. Sentant le poids de son obligation à son ami, il ne

---

[21] *ibid*, p. 242.

lui reste dès lors qu'un moyen de tenir sa promesse, soit de vulgariser l'innocence du Français: c'est de *raconter* son histoire.

Idéalement, le récit de Hermann ferait parler Prosper, lui donnerait l'occasion de raconter lui-même son innocence sans que la présence de l'intermédiaire (Hermann) obscurcisse ou altère le «signifié» qu'il essaie de communiquer. Une telle transparence est évidemment impossible — on ne peut faire abstraction des effets engendrés par l'acte même de raconter —, mais il convient de s'interroger sur le mécanisme qui sous-tend l'«acte» narratif: comment Prosper parvient-il à communiquer son innocence à travers le récit de l'Allemand? Pour y répondre, il faut revenir à ce moment crucial du récit où Hermann nomme enfin Frédéric. Jusqu'alors, l'Allemand désignait le compagnon de Prosper du nom de Wilhem, ne pouvant se souvenir, au début de son récit, du vrai nom. La dénomination de Frédéric constitue un moment du souvenir, où le passé vient resurgir dans le présent de la narration; c'est sur la nature précise de cette «présence» qu'il importe de se pencher.

Le contexte qui précède l'identification de l'autre sous-aide relève d'un moment de grande tension: Prosper explique à l'Allemand comment, par ses propres paroles, il s'est incriminé lors de l'interrogation par la police militaire: «Ils ont laissé échapper des sourires d'incrédulité. Tout est dit. Demain je serai fusillé. — Je ne pense plus à moi, mais à ma pauvre mère!» (110). Suite à ces mots terribles, Hermann, touché par la détresse mortelle de son ami, se rappelle le nom de l'autre

sous-aide; l'importance de ce passage mérite qu'on le cite en entier:

> [Prosper] s'arrêta, regarda le ciel, et ne versa pas de larmes. Ses yeux étaient secs et fortement convulsés. "Frédéric!" Ah! l'autre se nommait Frédéric, Frédéric! Oui, c'*est* bien là le nom!» s'écria M. Hermann d'un air de triomphe.
> [*interruption du narrateur anonyme*]
> Hermann reprit ainsi: «"Frédéric, s'écria le sous-aide, Frédéric m'a lâchement abandonné. Il aura eu peur. Peut-être se sera-t-il caché dans l'auberge... (110)

A la différence des autres moments du texte où Hermann cite les paroles de son ami, la dénomination «Frédéric», au lieu d'être attribuée à Prosper, est immédiatement suivie d'une intervention de l'Allemand, celle-ci au *parfait*: «Ah! l'autre se nommait Frédéric, Frédéric! Oui, c'*est* bien là le nom!». Tout se passe dans cet épisode captivant comme si Hermann parlait *au nom de* Prosper, impression renforcée d'autant plus par le fait qu'en reprenant son histoire, Hermann rajoute la mention «s'écria le sous-aide», attribuant ainsi définitivement à l'autre le nom qui semblait provenir, en premier lieu, de sa bouche à lui. La surprise dont témoigne Hermann face à sa propre énonciation du mot fait croire qu'on assiste ici à un surgissement de la mémoire involontaire proustienne, où, par le seul fait de raconter l'histoire de son ami, Hermann *devient*, *revit* ce passé.

La coïncidence que l'on constate ici entre l'énonciation et le désir — Hermann, voulant communiquer le dilemme de Prosper, finit véritablement par parler *pour* lui — fait ressortir la différence fondamentale entre la façon dont le narrateur et Hermann s'approprient le passé et nomment l'autre, surtout parce que la dénomination de Hermann/Prosper permet au narrateur d'«identifier» enfin

Taillefer. L'on a déjà montré comment ce nom de Frédéric, paraissant dans l'îlot de référence suspendue créé par le parfait, ne constitue pas un contenu, un «intérieur» exportable, mais relève plutôt d'un bord extérieur de la digression, bord que le narrateur, aveuglé par son désir de référentialiser les gestes de Taillefer, finit par invaginer. Le narrateur recourt à ce mitoyen qu'est la digression et se l'approprie à des fins phrénologiques justement parce qu'il craint la non coïncidence de son désir avec l'autre; ce mitoyen-là, cet excès provenant de la fusion de l'énonciation et la référence, n'existe pas chez Hermann. Le rapport qu'entretient celui-ci vis-à-vis du récit de Prosper, rapport foncièrement non cognitif, ne suscite pas le retour sur soi d'un excès parce que son désir est un *effet* de l'énonciation; l'énonciation de Hermann, sui-référentielle, *est* son désir. Il n'y pas d'altérité entre le récit de Prosper et l'énoncé de Hermann parce que l'Allemand ne *référentialise* pas Prosper, dans la mesure où il ne lui impose pas son intention: le parfait ne fait pas tant référence au-delà de soi-même qu'il se réfère à sa propre «présence» discursive.

Le narrateur, quant à lui, ne comprend pas cet effet de présence créé par l'acte narratif. Justement, il tâche au moyen de ses interruptions de réduire la digression à une simple antériorité référentielle (où le récit de Hermann serait la *cause* des gestes de Taillefer), à un présent d'antériorité, tandis que le parfait, en interrompant et en suspendant le récit historique de Hermann, constitue, lui, une antériorité strictement *linguistique*. Benveniste précise:

> Les temps composés ont une autre fonction (...): ils indiquent l'*antériorité*. (...) Elle crée un rapport logique et intra-linguistique, elle

> ne reflète pas un rapport chronologique qui serait posé dans la réalité objective. Car l'antériorité intra-linguistique maintient le procès *dans le même temps* qui est exprimé par la forme corrélative simple.[22]

Le mélange illogique d'antériorité et d'atemporalité qui caractérise le statut rhétorique du parfait ne saurait cadrer avec le désir du narrateur, qui tient effectivement à chronologiser la digression pour en faire la cause des tics nerveux du fournisseur. Or, la «présence» étrange qu'engendre le parfait, ce jaillissement d'un présent purement discursif au sein même du récit historique, a pour effet d'opérer un échange entre Hermann et le récit de Prosper, un dédoublement sans excès. Le texte fait lui-même état de la réalisation de cet échange, de l'accomplissement du vœu de Hermann, celui de communiquer l'innocence de son ami: Prosper, qui lors de sa condamnation à Andernach croyait «ne plus exister» (106) semble retrouver la vie et reprendre la parole à travers le récit de Hermann, comme celui-ci l'explique à la voisine: «Ce pauvre jeune homme ne cessa de me regarder. Il semblait ne plus vivre qu'en moi! Il voulait, disait-il, que je reportasse son dernier soupir à sa mère» (112).

Si la faille dans la théorie du narrateur l'amène à dresser un *filtre* — en l'occurrence la digression — entre cette théorie et les gestes illisibles de l'autre, l'effet produit par l'acte narratif de l'Allemand, qui donne la parole à l'autre tout en laissant inentamée son altérité, relèverait d'un modèle semblable à la *fenêtre*. Tandis que le filtre créé par les interventions du narrateur dans la digression attrape la différence entre énonciation et référent, le changement de plans narratifs qu'effectue

---

[22] Benveniste, *op. cit.*, p. 247.

Hermann au moyen du parfait a pour effet de dissiper, telle l'ouverture d'une fenêtre, l'excès d'une telle aimantation entre les récits. Lorsque l'Allemand relate le moment crucial où Prosper, sur le point de tuer Wahlenfer, se ravise et sort par la croisée de la fenêtre, le foisonnement de parfaits («et surtout, *m'a-t-il dit*, les images de la vie modeste», etc, p. 103) dont on a déjà fait mention signale l'attraction du locuteur envers l'énonciation: il y a une espèce d'«aimantation»[23] entre récit historique et discours. Mais alors que le narrateur référentialise l'autre en *juxtaposant* le récit de Hermann avec la description des gestes de Taillefer, créant ainsi la charpente narrative qu'on a appelée l'«héberge», les interventions de Hermann dans son propre récit ne donnent pas lieu à un tel excès; cela, parce que l'emploi du parfait ne juxtapose pas, ne rend pas mitoyens les deux récits, mais fait surgir l'un *dans* l'autre, l'histoire *dans* le discours. Dans la fenêtre créée par l'acte narratif, il y a un va-et-vient entre Hermann et Prosper dans lequel le sujet, sans référentialiser l'autre, fait de l'autre une partie de lui-même.

Si le transfert au plan du discours ne crée pas d'héberge, ne produit aucun excès, c'est que Hermann ne cherche pas, comme le narrateur, à nommer l'autre, mais plutôt à *se* nommer comme sujet désirant. La dénomination — Taillefer «est» le Frédéric de l'Auberge rouge — à laquelle veut croire le narrateur, loin de nommer du même coup son désir, nomme plutôt son hésitation à nommer, sa crainte de

---

[23] C'est le mot que fournit le narrateur pour décrire l'attraction anonyme entre deux personnes qui se soupçonnent de quelque motif sinistre: «Ils s'observent à leur insu, se préoccupent d'eux-mêmes; leurs regards, leurs gestes laissent transpirer une indéfinissable émanation de leur pensée, il y a un *aimant* entre eux.» (114).

mettre en œuvre une théorie spéculative invérifiable. Il est justement à remarquer que le narrateur ne nomme presque aucun autre personnage, mais compte sur les autres pour nommer: la voisine, véritable interprète pour le narrateur, lui fournit des informations sur le fournisseur (91) et nomme Taillefer (95) ainsi que sa fille Victorine (115); la femme du banquier le renseigne sur sa maladie mystérieuse (116) et Hermann, on l'a déjà constaté, nomme Frédéric (110) et Wahlenfer (98). Le seul personnage que nomme le narrateur est Hermann, mais il s'agit là d'une dénomination fort curieuse: «Il se nommait Hermann, comme presque tous les Allemands mis en scène par les auteurs» (89). Ici encore, en décrivant Hermann comme un type fictif, le narrateur ne nomme toujours pas: ce n'est pas lui, semble-t-il dire, mais les auteurs allemands, eux, anonymes, qui nomment l'autre[24]. Les dénominations de Hermann, par contre, servent à souligner ouvertement l'arbitraire du nom; ne pouvant se rappeler le nom de l'autre sous-aide, l'Allemand choisit au hasard un nom, nonchalance qui ne plaît guère au narrateur:

> — J'ai oublié, dit M. Hermann, le nom de l'autre jeune homme. (...) Si vous le permettez, je l'appellerai Wilhem, pour donner plus de clarté au récit de cette histoire."
>
> Le bon Allemand reprit sa narration après avoir ainsi, sans respect pour le romantisme et la couleur locale, baptisé le sous-aide français d'un nom germanique. (95)[25]

---

[24] On remarque que tous les personnages à qui il revient de nommer sont eux-mêmes anonymes, «transparence» qui semble permettre au narrateur de s'approprier les dires d'autrui sans les prendre à son propre compte, sans devoir en répondre.

[25] La préoccupation qu'on constate ici du narrateur de la référence réelle, et celle de Hermann de la vraisemblance *textuelle*, est symptomatique de l'écart entre les deux modes d'appropriation qui se manifestent dans la nouvelle, l'un laissant au signe son

Tout aussi arbitraire, semble-t-il, est le nom du fabricant d'épingles, que Hermann nomme également dans un aparté narratif au parfait: «Ici, je dois vous faire observer, dit M. Hermann en s'interrompant, que nous n'avons jamais su ni le véritable nom ni l'histoire de cet inconnu (...); il avait pris le nom de Wahlenfer» (98).

Or c'est précisément l'arbitraire, le caractère immotivé du nom qui menace le narrateur et qu'il essaie d'esquiver en se cachant derrière le mitoyen qu'est le récit de Hermann et les dénominations des autres. S'il permet aux autres personnages de nommer, c'est qu'il craint qu'en nommant lui-même, le leurre qu'est sa théorie phrénologique n'éclate au grand jour. Voilà pourquoi son désir relève d'un interdit, étant pour lui une sorte d'innommable qu'il croit escamoter en s'appropriant le récit de l'Allemand: «Aussi l'ai-je écrite à ma guise, *laissant les fautes au Nurembergeois*, et m'emparant de ce qu'elle peut avoir de poétique et d'intéressant» (92). Le narrateur, conscient que sa théorie n'est que spéculation, cherche à faire taire son auto-déception en «laissant la faute» de nommer aux autres, en recourant, dans ces interruptions, à l'anonymat de l'aoriste[26]. L'excès de sa démarche, cependant, se manifeste dans toute son ironie dans la dernière phrase du texte, où un autre, justement, «cette espèce de puritain assez semblable au père de Jenny Deans», lui

---

arbitraire, l'autre cherchant à le motiver, à le littéraliser.

[26] Que les interventions du narrateur dans la digression fassent remarquer Taillefer en train de boire de l'eau n'est pas sans pertinence à l'égard de la valeur rhétorique de cet acte: à travers le récit de Hermann, il cherche à *désaltérer* de force le fournisseur, à lui enlever son altérité, son illisibilité, afin de mettre à l'épreuve sans risques sa théorie phrénologique.

reproche sa dénomination étrange de Taillefer: «Imbécile, pourquoi lui as-tu demandé s'il était de Beauvais?» (122). S'approprier les dénominations des autres est un détour qui ne fait que différer le moment où l'on doit répondre soi-même de sa propre dénomination.

Si, comme on l'a déjà constaté, Hermann évite les excès du narrateur parce qu'il nomme, au moyen du parfait, son désir *dans* l'énonciation, *en racontant* l'histoire de son ami, le parfait peut se concevoir comme un performatif, un *acte* narratif dont le mode référentiel, replié sur soi-même, revêt à son origine une structure d'invagination. De la même façon que le transfert de l'aoriste au temps composé sert à *nommer* le sujet en prenant comme repère temporel le présent de l'énonciation, «un énoncé est performatif», écrit Benveniste, «en ce qu'il *dénomme* l'acte performé. (...) Ainsi un énoncé performatif doit nommer la performance de parole et son performateur.[27]». L'on comprend pourquoi l'interruption constituée par le surgissement du parfait sert à contourner la violence d'une fusion de récits ou d'une appropriation de l'autre: en prenant comme référent non l'événement «réel» mais le récit de cet événement, le sujet se soustrait à la «réalité» événementielle pour devenir non un acteur, mais un *lecteur*. Cette prise à témoin du sujet — et du lecteur — par le parfait, où le récit de l'autre devient un événement textuel, a pour effet d'amortir le désir en le décontextualisant, en transférant au lecteur la force de l'aimantation ressentie par le sujet désirant. Alors que le narrateur anonyme ne fait

---

[27] Benveniste, *op. cit.*, p. 274.

qu'intérioriser, faute de preuves, son désir d'accuser Taillefer, Hermann réussit à extérioriser, à vulgariser l'innocence de son ami en faisant du *récit de Prosper* l'événement, en laissant l'autre parler au-delà de la mort, en son propre nom. C'est donc la lecture — par autrui — qui permet à Hermann de répandre l'innocence de son ami, de se dédoubler tout en respectant l'altérité de l'autre[28].

En «performant» pour ainsi dire le récit de l'autre à travers le passage de l'*histoire* au *récit*, où l'énoncé *devient* l'acte, Hermann se montre donc un lecteur des événements de l'Auberge rouge; ceux-ci revêtiraient donc le statut d'un texte. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que l'Allemand caractérise son rapport à l'autre en termes explicitement textuels: «Lorsque le jeune homme traversa la cour, il jeta les yeux sur moi. (...) Ce fut une espèce de *testament* silencieux et intelligible par lequel un ami léguait sa vie perdue à son dernier ami.» (109). L'«intelligibilité» de l'autre fait contraste avec le rapport qu'entretient le narrateur vis-à-vis de Taillefer, et souligne du même coup la différence du mode référentiel qui marque la façon dont les deux personnages se représentent l'objet du désir: Taillefer est

> Immobile comme les personnages *peints* dans un Diorama (...) Quand j'eus longtemps examiné cette face équivoque, elle me fit penser: «Souffre-t-il? (...) A-t-il trop bu? Est-il ruiné par la baisse des fonds publics? Songe-t-il à jouer ses créanciers?» (91)

Le modèle pictural, où signifiant et signifié existent en simultanéité, «cadre» bien

---

[28] L'excès du narrateur, par contre, qui refuse de nommer son désir mais y supplée en s'appropriant la digression, doit être nommé par nous, lecteurs, qui repérons dans les traces de cet excès l'allégorie de son incapacité à référentialiser l'autre, à vérifier sa spéculation.

avec la démarche littéralisante du narrateur, qui voit dans le récit de Hermann une représentation non problématique des gestes de Taillefer. Et toutefois la tentative du narrateur, ce «chercheur de tableaux» (91), de parer à l'illisibilité de Taillefer en lui imposant son désir, déborde le cadre du modèle pictural; la remarque de l'Anglais à la toute fin de la nouvelle signale justement l'impossibilité d'une telle fusion: «Imbécile, pourquoi lui as-tu demandé s'il était de Beauvais?» (122). Il lui reproche donc d'avoir essayé de confirmer l'identité de Taillefer non en lui demandant de se nommer, mais en le nommant lui-même d'avance: «Seriez-vous, demandai-je en m'adressant au fournisseur, M. Frédéric Taillefer, de qui j'ai beaucoup connu la famille à Beauvais?» (114-5). Sa question laisse l'identité de l'autre ouverte à une détermination vrai/faux, comme si l'identification de Taillefer avec le Frédéric de l'auberge restait simplement à *constater*.

Le narrateur ne comprend pas l'aspect performatif de la dénomination de Hermann, la nature arbitraire du nom, le fait qu'il soit marqué à son origine d'un schisme, que sa référence est toujours, en fin de compte, *déjà* invaginée, comme le signale Benveniste: «l'énoncé performatif est l'acte même qu'il dénomme et qui dénomme son performateur»[29]. Ce nom de Frédéric, déjà replié sur soi (Frédéric, c'est aussi Wilhem dans le récit de Hermann), résiste à la tentative du narrateur de le réduire à une signification univoque en s'invaginant de nouveau, en faisant dévier la référence du sujet non envers l'autre mais envers lui-même. Cette double

---

[29] *op. cit.*, p. 275.

invagination jouerait ainsi le rôle narratif par excellence, celui de raconter, telle une allégorie, l'incapacité du sujet à s'approprier l'autre sans excès. Derrida précise:

> la double invagination, partout où elle se produit, a en elle-même une *structure de récit en déconstruction*. (...) Avant même de «concerner» un texte en forme de récit, la double invagination constitue le récit du récit, le *récit de la déconstruction en déconstruction*: le bord apparemment externe d'une clôture, loin d'être simple, (...) ne fait signe au-delà, vers le tout autre, qu'en se dédoublant, se faisant «représenter», replier, *re-marquer* à l'intérieur de la clôture, du moins dans ce que la structure produit comme effet d'intériorité.[30]

Le réseau figural dont on a essayé de tracer l'architecture étrange raconterait donc l'impossibilité de la tentative du narrateur de s'approprier l'autre, en l'occurrence Taillefer. Ce qui se replie à l'intérieur de l'œuvre, ce n'est pas l'identification de Taillefer comme le criminel de l'auberge, mais bien l'*effet*, la turbulence figurale d'une telle violence. A la différence du narrateur, monsieur Hermann ne cherche pas à faire valoir une constatation, un nom ou une identification, mais justement à produire un effet, comme le souligne l'exhortation de Fanny au début du texte: «Avant de nous quitter, monsieur Hermann va nous raconter encore, je l'espère, une histoire allemande *qui nous fasse bien peur*.» (90). Que Hermann ait réussi, à travers son récit, à produire l'effet demandé se fait évident dans la réaction de Fanny: «Oh! n'achevez pas! s'écria la jeune personne qui avait demandé cette histoire (...) Si j'apprenais aujourd'hui qu'il a été fusillé, je ne dormirais pas cette nuit.» (112).

C'est l'effet de présence créé par l'acte narratif, cette présence qui n'en est pas une, une présence sans présence référentielle, qui permet à Hermann de réaliser la

---

[30] Derrida, *op. cit.*, p. 146.

promesse faite à son ami de répandre la nouvelle de son innocence, promesse faite au nom de l'amitié, de la sympathie. Et la sympathie ne peut-elle pas se concevoir elle aussi, justement, comme une sorte de présence non cognitive? — on se met à la place de l'autre de sorte qu'il y a dédoublement de soi sans violer, sans référentialiser l'autre. En racontant l'histoire de son ami, Hermann la performe, nous la fait vivre en tant qu'*événement*. C'est ainsi que le texte s'avère le lieu où l'histoire devient discours, où la référence envers l'autre «réel» fait retour sur elle-même pour raconter l'impossibilité et la violence d'un tel effort.

L'excès auquel se livre le narrateur consisterait donc à vouloir réduire le discours de Hermann au statut d'une *constatation*, à lui enlever sa dimension performative ou événementielle. Si ce désir demeure inassouvi et finit par faire retour sur le sujet, c'est que le narrateur *ne lit pas* la digression: il ne cherche, en se l'appropriant, qu'à confirmer un parti déjà pris, à ériger en un *savoir* ce qui ne revient qu'à la spéculation. C'est donc cette violence, cette abstraction faite de la *textualité* du nom énoncé par Hermann qui suscite l'excès ou l'allégorie dont on a essayé de relever les traces.

Si l'excès dans *L'Auberge rouge* peut dès lors s'envisager comme l'effet d'un échec de lecture, la cohésion du texte proviendrait de notre capacité, en tant que lecteurs, de repérer et d'expliquer la profusion apparemment arbitraire du langage figuré. C'est ce savoir-là, celui acquis au moyen de la lecture, qui constitue le véritable trésor de la nouvelle, comme le fait remarquer Hermann au début de la

digression:

> De Strasbourg à Bonn, [Prosper et Wilhem] avaient visité l'Électorat et les rives du Rhin en artistes, en philosophes, en observateurs. Quand nous avons une destinée scientifique, nous sommes à cet âge des êtres véritablement multiples. Même en faisant l'amour, ou en voyageant, un sous-aide doit thésauriser les rudiments de sa fortune ou de sa gloire à venir. (93)

L'Allemand souligne que c'est en «observant» que l'on amasse le trésor («thésauriser», de *thesaurus*, «trésor») de la «science», du *savoir*, procédé qui a pour effet de faire du sujet un être «multiple»: c'est cette multiplication, ce dédoublement de soi par la lecture qui confère à Hermann, et à tout lecteur, le savoir. A partir du «débris» (90) du narrateur, de ces «lettres informes» (90) laissées dans le sillage de son désir, l'on parvient à lire ce texte. Là, dans le non lieu créé par le désir inassouvissable du sujet, dans la charpente invaginée, digressive du langage figuré, c'est le lecteur qui élit domicile.

L'Auberge rouge raconte ainsi, à son tour, une histoire d'excès, de l'illisibilité de l'autre, l'«autre» étant ici un récit, un événement discursif. Dans *Melmoth réconcilié*, le texte le plus tardif (1835) de tous ceux que l'on considère dans ce travail, Balzac semble monter d'un cran théorique sa réflexion sur le problème de la représentation, étant donné que l'«autre» en question n'est plus exclusivement un personnage ou un récit, mais bien une *position* énonciative. On a l'impression que plus Balzac écrit, plus il s'approche de la fin de ses années de formation esthétique, plus ses textes — et l'autre qu'il se donne le but d'y représenter — deviennent

théoriques, auto-référentiels, une réflexion que l'on pourrait presque nommer linguistique. Et s'agissant de positions, *Melmoth réconcilié* se prête particulièrement bien à un rôle culminant ou synthétique dans ce travail, vu que, d'une part, l'élément du fantastique y met à l'épreuve les limites du vraisemblable, et que, d'autre part, la notion de l'excès y est théorisée, littéralisée en quelque sorte par la figure par excellence de l'excès, celle de l'hyperbole.

CHAPITRE 5

Du diabolique et de l'hyperbolique: *Melmoth réconcilié* ou l'excès du don

Le prêtre se faisant toujours attendre, j'ai cru devoir exprimer à mon infortuné camarade le regret que j'avais d'un retard qui risquait de le priver des consolations que l'Église réserve aux moribonds. Il n'a pas paru m'entendre. Mais quelques instants plus tard, sa main s'est posée sur la mienne (...) Il a prononcé alors distinctement, bien qu'avec une extrême lenteur, ces mots que je suis sûr de rapporter très exactement: «Qu'est-ce que cela fait? Tout est grâce.»

— Georges Bernanos
Journal d'un curé de campagne

Pleased to meet you,
Hope you guess my name
What's puzzling you
Is the nature of my game.

— The Rolling Stones
«Sympathy for the Devil»

De toutes les nouvelles jusqu'ici examinées, *Melmoth réconcilié* (1835) s'annonce la plus ouvertement hybride, allégorique, voire schizophrénique, dans la mesure où le fantastique y vient côtoyer le quotidien, et cela de façon tout à fait nonchalante: le caissier d'une banque parisienne, endetté jusqu'au cou suite aux dépenses occasionnées par une liaison amoureuse, vend son âme au diable pour acquitter sa dette. Des éléments surnaturels — un démon doué du pouvoir de «perce[r] les murailles» (365), de métamorphoser une scène de théâtre en un spectacle privé et de transformer d'un tour de main la nuit en jour — s'allient à ce qui revient

en fin de compte à une histoire d'amour, celle d'un ancien militaire entiché d'une jeune femme avide d'améliorer sa place dans la société française sous la Restauration.

Si la critique a tendance à privilégier l'aspect fantastique du texte[1], et cela parfois au détriment du drame entre Castanier et Aquilina, c'est au risque de négliger le générateur même de la dimension surnaturelle, à savoir les modalités du désir des deux personnages principaux. Puisque, si ce récit apparemment hybride demande au lecteur de déborder le référentiel, ce n'est pas tant à cause de quelque «irréalité» de la composante fantastique elle-même, mais plutôt parce que le surréel existe déjà au sein même de l'événementiel, du rapport complexe entre le caissier et sa maîtresse. Dans la mesure où le sujet, prenant l'autre pour son référent (excès cognitif, référentiel), finit par créer une couche métadiscursive de figures (excès métaréférentiel), l'on peut concevoir l'élément fantastique de *Melmoth réconcilié* comme un effet de cet excès engendré par le désir des protagonistes.

L'excès dont il sera question ici, on vient d'y faire allusion, tourne autour de la problématique du *don* et de la dette, du don comme geste excessif lorsqu'il est envisagé comme moyen d'endetter l'autre, de subjuguer celui-ci au désir du sujet. En quoi consisterait ce désir? Œuvre volontiers surnaturelle mais aussi foncièrement politique, la nouvelle de Balzac est un réquisitoire contre la rigidité et l'impersonnalité de la hiérarchie sociale, contre une société «qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent» (347). C'est cette aspiration à

---

[1] Cf., par exemple, Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris: José Corti, 1951, p. 208-13.

une *position* dans la société qui constitue la visée du protagoniste et de son amante, c'est au nom d'un rang que le don se fait. Nous aurons donc à interroger le «donné» du don, l'origine d'un acte qui se veut altruiste, en suivant les méandres de certaines figures dans le texte, et d'une figure en particulier, celle de l'*hyperbole*. Figure par excellence de l'excès, elle convient tout spécialement dans le cadre de ce texte, vu qu'elle sert à la fois à caractériser une démesure thématique ou événementielle au sein du récit et à rendre compte de sa structure rhétorique, de sa *géométrie* référentielle. Balzac, tout aussi obsédé en 1835 par la notion de la représentation qu'il l'était en 1830 lors de la rédaction d'*Adieu*, crée ici un texte qui allégorise le phénomène du don, qui interroge sa phénoménalité même, qui trace à travers la figure de l'hyperbole l'excès provenant de la tentative de réduire le don à un phénomène susceptible de constatation, de représentation. L'excès dont témoigne *Melmoth réconcilié* ne peut se lire que de façon allégorique, dans cette présence sans présence qui sépare le don du dédommagement.

LE FOYER RÉEL: CASTANIER VIS-À-VIS D'AQUILINA

Les débuts de l'union entre Castanier et Aquilina sont, c'est le moins qu'on puisse dire, de nature plutôt scabreuse. L'ancien militaire, désabusé de la vie et ayant pris l'habitude de fréquenter des maisons de passe, tombe par hasard sur une jeune fille de seize ans, «belle et pure comme une Madone», sur le point de «se jeter dans le gouffre de la prostitution parisienne» (355). L'attention que porte Castanier à l'endroit d'Aquilina est loin d'être purement charitable, comme en font preuve les

remarques du narrateur:

> le vieux dragon désirait depuis longtemps mettre un certain ordre dans l'irrégularité de ses mœurs. Saisi par la beauté de cette pauvre fille (...) il résolut de la sauver du vice à son profit, par une pensée aussi égoïste que bienfaisante (...). Castanier avait précisément assez d'esprit pour être rusé quand ses intérêts étaient en jeu. Donc, il voulut être philanthrope à coup sûr, et fit d'abord de cette fille sa maîtresse. «Hé! hé! se dit-il (...) Papa Castanier, avant de te mettre en ménage, pousse une reconnaissance dans le moral de la fille, afin de savoir si elle est susceptible d'attache!» (355)

L'«égoïsme» du caissier consisterait donc à s'assurer la fidélité de la fille en établissant avec elle non une association sentimentale, mais un rapport économique, fiduciaire: avant de s'engager définitivement, il va faire en sorte qu'elle lui soit «reconnaissante» en la comblant de tous les conforts auxquels peut s'attendre une femme bourgeoise.

On peut dire en effet que Castanier cherche à *endetter* Aquilina, à la rendre reconnaissante, obligée vis-à-vis de lui, et par là à se garantir le dévouement de la courtisane. Il arrive toutefois que ce don intéressé, égoïste, en vient à prendre des dimensions démesurées; ce que le caissier avait envisagé comme une entreprise prudente et bien élaborée échappe en fin de compte à tout contrôle:

> D'abord, il avait mis Aquilina dans un modeste appartement à un quatrième étage, et ne lui avait donné que des meubles extrêmement simples. Mais, en découvrant les beautés et les grandes qualités de cette jeune fille (...), il s'en affola et voulut parer son idole (358).

Au lieu d'endetter l'autre, c'est le sujet lui-même qui finit par contracter une dette énorme, exorbitante. La nature de son désir est telle que la volonté n'est plus pour rien dans son don, c'est comme s'il ne pouvait pas assez donner: «Quoique Castanier

voulut, suivant une expression connue, faire les choses simplement, il s'endetta progressivement. Une chose en nécessitait une autre» (359). Le texte tient à souligner qu'Aquilina «ne demanda rien» (359); si donc Castanier épuise toutes ses économies sur elle, ce n'est pas au nom d'Aquilina, mais d'un besoin *intérieur*, d'un désir qui fait effectivement l'économie de l'autre. Un don qui ne cherche ainsi qu'à se payer d'un retour, qui ne se donne que pour endetter l'autre, est-ce toujours un don? Et l'excès qui marque le don de Castanier se limite-t-il aux paramètres de son désir à lui, ou bien y aurait-il quelque chose d'intrinsèque à l'acte de donner qui mènerait à l'excès, qui favoriserait la démesure en quelque sorte?

En cherchant à travers sa «générosité» à susciter la reconnaissance d'Aquilina, en faisant de son don le moyen de l'assujettissement de l'autre, Castanier annulerait le don, comme le fait remarquer Jacques Derrida dans son ouvrage *Donner le temps*:

> Pour qu'il y ait don, il faut qu'il n'y ait pas de réciprocité, de retour, d'échange, de contre-don ni de dette. Si l'autre me *rend* ou me *doit*, ou doit me rendre ce que je lui donne, il n'y aura pas eu don (...) si le donataire rend la même chose, (...) le don est annulé. Il s'annule chaque fois qu'il y a restitution ou contre-don.[2]

Pourquoi, à un niveau structural, un don intéressé aurait-il pour effet de rendre nul l'acte donataire? Tout simplement, parce que le don, comme le signe linguistique, est constitué par un espacement intérieur, une différence intrinsèque entre don et dédommagement, entre acte et «signification». Pour que le don existe, il faut donc

---

[2] Jacques Derrida, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris: Galilée, 1991, p. 24-25; c'est Derrida qui souligne (sauf indication contraire, c'est moi qui souligne partout). La réflexion qu'amorce ici l'auteur viendra féconder la mienne, espèce de foyer virtuel de l'échafaudage théorique qui guidera cette lecture de la nouvelle.

que cette altérité entre le don et la compensation soit respectée, il faut qu'au moment de donner le sujet ne s'attende pas à être récompensé, et de surcroît que le donataire ne reconnaisse pas non plus le don comme don:

> le *sens intentionnel* du don (...) avant même de devenir *reconnaissance comme gratitude*, annule le don comme don (...). *A la limite, le don comme don* devrait *ne pas apparaître comme don: ni au donataire, ni au donateur.* Il ne peut être don comme don qu'en n'étant pas présent comme don.[3]

Le rôle joué par l'intention dans l'acte de donner s'avère dès lors foncièrement ambivalent: «Il n'y a pas de don sans intention de donner (...). Cependant, tout ce qui relève du sens intentionnel menace aussi le don de se garder, d'être gardé dans sa dépense même»[4]. Ce caractère illogique du désir vis-à-vis du don se répercute, justement, dans le comportement de Castanier à l'endroit d'Aquilina. Face au refus de sa maîtresse de l'accompagner en Italie, voyage qu'il projette dans le but de fuir ses créanciers, le caissier lâche le mot qui en dit long sur la nature de son don: «Ingrate!» (363). D'une part, l'ancien dragon comble la jeune fille de luxes pour qu'elle lui soit reconnaissante, endettée, et de l'autre il lui reproche d'être «ingrate», d'être, justement, endettée par rapport à lui. Pourquoi donner à l'autre pour l'endetter si on lui reproche en même temps cette dette? La tentative de Castanier pour créer un lien de fidélité avec Aquilina ferait ressortir l'ambivalence inhérente au don et à la dette, l'impossible simultanéité sémantique qui marque la rhétorique du

---

[3] *ibid*, p. 26-27, Derrida souligne.

[4] *ibid*, p. 157.

discours du protagoniste. La dette est à la fois le critère qui permet l'union avec la jeune fille, qui permet à Castanier de s'élever au-dessus d'elle, et ce qui la rend impossible, l'annule: Aquilina refuse la dette que son amant cherche à lui imposer et ne lui est pas fidèle (question tout aussi problématique, et à laquelle on reviendra). Le fait que Castanier n'arrive pas à «lire» la fidélité de sa maîtresse proviendrait donc non de quelque déficience chez Aquilina, mais bien d'un certain excès intrinsèque au sujet, d'un certain illogisme dans la façon dont il conçoit son rapport avec l'autre: «"Serait-ce vrai? dit Castanier. Aurais-tu donc un amant?"» (362). Qu'il *continue* à donner à Aquilina tout en lui reprochant son ingratitude donne à penser que le don ne se fait pas au nom de l'autre mais d'un besoin ou d'une dette intérieurs au sujet. Quel serait ce désir chez Castanier que l'endettement d'Aquilina lui permettrait, croit-il, d'exaucer?

Les dons que fait Castanier se problématisent d'autant plus par le fait qu'Aquilina ne demande jamais rien, elle est «désintéressée» (358). C'est pourtant face à, ou plutôt à cause même de l'indifférence apparente de la Piémontaise aux luxes proférés par son amant que celui-ci s'acharne dans sa «générosité»:

> D'ailleurs, aucune personne ne se passait plus facilement qu'elle de ces sortes de choses. Quand un homme généreux, comme le sont presque tous les militaires, rencontre une femme de cette trempe, il éprouve au cœur une sorte de rage de se trouver inférieur à elle dans l'échange de la vie (...). L'homme est ainsi fait. (358)

Si le caissier s'obstine à donner, c'est donc suite à un sentiment d'*infériorité* qu'il ressent vis-à-vis d'une femme qui, ne possédant rien elle-même, semble néanmoins

douée de suffisamment de rectitude morale pour refuser les cadeaux qu'il offre. L'excès auquel se livre le protagoniste consiste à combler Aquilina de dons dans le but de l'infériorisier afin de mener à bien une quête plus importante encore: celle de «mettre un certain ordre dans l'irrégularité de ses mœurs» (355), de purifier sa vie débauchée à travers cette jeune fille «belle et pure comme une Madone» (355). Les dépenses de Castanier ne sont pas faites au nom de son amante, mais en son propre nom, pour assouvir un désir personnel, égoïste: ne donnant en fin de compte que pour se faire dédommager, le rapport qu'il entretient avec Aquilina, rapport obsessionnel, est paradoxalement des plus impersonnels.

Rien d'étonnant alors à ce que lors de l'énonciation du désir du caissier, celui-ci s'adresse non à l'autre, à Aquilina, mais à lui-même dans une sorte d'auto-apostrophe malveillante: «"Hé! hé! se dit-il (...). Papa Castanier, avant de te mettre en ménage, pousse une reconnaissance dans le moral de la fille, afin de savoir si elle est susceptible d'attache!"» (355). Le dédoublement qu'on constate ici, où le sujet *s'interpelle* pour ainsi dire, serait précisément l'effet du caractère incestueux, invaginé de son entreprise: son désir de l'autre ne revenant en effet qu'à une tentative de combler un vide *intérieur*, c'est comme si, en donnant à l'autre, il tenait à la main un miroir, essayait de se mirer à travers l'autre, d'où le dédoublement et l'abîme de son énonciation. Celle-ci reflète non seulement l'impersonnalité de Castanier par rapport à Aquilina, elle marque également le lieu de la *dépersonnalisation* du sujet énonçant. L'ancien militaire, se parlant à lui-même, devient comme une tierce

personne, ce «Papa Castanier» qui surgit de l'abîme autoréflexif de son désir. Son «je», sa subjectivité, son intention semblent se perdre, et il devient comme étranger à lui-même, à la fois destinateur et destinataire de sa propre énonciation.

S'il y a dédoublement — excès — dès l'énonciation du don, c'est que Castanier, ne donnant que pour subjuguer sa maîtresse, subordonne le don et l'énonciation à ce mobile tu, caché, interdit qu'est sa quête de purification. L'excès et la perte de subjectivité qui se donnent ici à lire sont donc signes de la résistance du langage, du signifiant, à la tyrannie intentionnelle du locuteur. Le caissier ne saurait devancer, escompter les effets de son énonciation: voulant endetter Aquilina, c'est lui-même qui, rien qu'en énonçant son projet sinistre, finit par s'arriérer, par s'endetter. Si le référent du don est le retour ou le dédommagement, le *présent du don*, telle une promesse, est du même coup passé, en retard par rapport à la réalisation qu'est la reconnaissance de l'autre[5]. Aquilina ne doit rien à Castanier puisque les dépenses de celui-ci ne se font pas en son nom à elle: le signifié (l'intention du caissier de s'élever) n'est pas le créancier du signifiant (Aquilina). Acte illocutoire, énoncer, c'est tout de suite *débiter* le compte (la réserve, le désir refoulé) du sujet.

Quelle forme cet excès impersonnel et dépersonnalisant de l'ancien militaire

---

[5] Il serait donc impossible de réduire le don à un *présent* référentiel, à une origine au regard de laquelle l'autre aurait contracté une dette. «En ce sens», précise Derrida, «on n'aurait jamais le temps d'un don. En tout cas le temps, le "présent" du don n'est plus pensable comme un maintenant, à savoir comme un présent enchaîné dans la synthèse temporelle» (*ibid*, p. 21).

prend-il dans ce texte? En se liant à Aquilina, Castanier amorce une série de dépenses qu'il se sent incapable de freiner, tant son besoin de l'endetter est impérieux. Il est significatif qu'en contractant les dettes qui l'obligeront plus tard de vendre son âme à Melmoth, en ce début de son itinéraire hyperbolique, le caissier fasse une dépense particulièrement exigeante:

> il s'endetta progressivement. Une chose en nécessitait une autre (...). La cheminée ornée demanda son foyer. Les draperies, les tentures furent trop fraîches pour qu'on les laissât noircir par la fumée, il fallut faire poser des cheminées élégantes, nouvellement inventées par des gens habiles en prospectus, et qui promettaient un appareil invincible contre la fumée. (359)

Au cœur de l'excès financier auquel se livre le caissier se trouve un *foyer*, le point à partir duquel va se propager une suite incalculable de débits. Ce serait donc l'origine, le foyer réel, littéral de sa quête de purification, de l'hyperbole conçue à la fois comme démesure et comme forme conique, une «courbe géométrique formée par les points d'un plan dont les distances à deux points fixes de ce plan [foyer réel et foyer virtuel] ont une différence constante»[6]. Figure de style mais aussi figure géométrique, l'hyperbole revêt la forme de deux courbes identiques, l'une étant pour ainsi dire l'image inversée de l'autre, et dont le point générateur est un foyer réel situé sur l'axe horizontal. La cheminée, le foyer littéral qui marque l'amorce de la dette contractée par Castanier est également un foyer *discursif*, à valeur performative, qui «*promet*[...] un appareil invincible contre la fumée». Le foyer ne serait pas un simple objet d'échange, une origine susceptible de référence, mais comme le don

---

[6] *Le Petit Robert*, Paris: Le Robert, 1983, p. 949.

revêtirait une certaine performativité, une certaine *différence* structurale entre énonciation et signification, don et dédommagement. Suivre la trajectoire de cette hyperbole, ses foyers réels et virtuels, telle sera la géométrie du parcours de notre lecture de *Melmoth réconcilié*[7].

LE DÉSIR D'AQUILINA

On a vu qu'Aquilina refuse la dette que cherche à lui transférer Castanier, et à juste titre: pourquoi lui faudrait-il être redevable s'il n'a donné que pour «mettre un certain ordre dans l'irrégularité de ses mœurs» (355)? Mais d'un autre côté, si tant est qu'il n'y ait aucun lien entre elle et son amant, pourquoi reste-t-elle? Cette divergence entre théorie et action suggérerait que malgré le désintéressement affiché de la Piémontaise, elle mène une quête dans laquelle Castanier joue un rôle nécessaire. Le désir de la jeune fille ne diffère pas tellement de celui du caissier; comme lui, elle cherche à améliorer sa position dans la société:

> Elle devint alors Mme de la Garde, afin de rentrer, autant que le permettaient les usages parisiens, dans les conditions d'un mariage réel. En effet, l'idée fixe de beaucoup de ces pauvres filles consiste à vouloir se faire accepter comme de bonnes bourgeoises, tout bêtement fidèles à leurs maris, capables d'être d'excellentes mères de famille (...) (356)

Aquilina veut donc s'élever, effacer au moyen de son amant son passé sordide de prostituée, d'où sans doute son désir de nouveauté: «Ainsi donc il fallut à cette

---

[7] Paul Perron, dans «Désir du sujet/Sujet du désir: *Melmoth réconcilié*» in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 12 (Fall/Winter 1983), entrevoit-il, ne serait-ce qu'intuitivement, cette géométrie en avançant que «Le récit s'agence donc selon un double mouvement hélicoïdal» (p. 37)?

délicieuse Piémontaise les objets les plus nouveaux, les plus à la mode» (359). Si Aquilina se donne le nom de «Mme de la Garde» dans sa lutte contre la société, c'est que celle-ci, impassible, va résister à ses efforts de s'y intégrer:

> «Mais la Société sera certainement incorrigible, et continuera de considérer la femme mariée comme une corvette à laquelle son pavillon et ses papiers permettent de faire la course, tandis que la femme entretenue est le pirate que l'on pend faute de lettres» (356).

Espèce de signe allégorique, hors de portée, la «Société» sous la Restauration oblige la maîtresse du caissier à se réinventer en quelque sorte en prenant une nouvelle identité, de la même façon que Castanier se croit obligé de recourir à une maîtresse pour s'élever à une position sociale convoitée. Personnages hybrides tous les deux, Castanier et Aquilina s'ingénient à effacer leur passé au nom d'une ambition sociale. Il est toutefois à remarquer qu'en voulant «être mieux» (358), Aquilina «ne demanda rien» (359): évite-t-elle ainsi la dette, n'ayant, comme on l'a souligné plus haut, rien à acquitter?

Dans la scène de la dispute occasionnée par les soupçons du caissier quant à la fidélité de sa maîtresse, il est encore une fois question de dons. En réponse à l'accusation d'ingratitude lancée par Castanier, Aquilina revendique le caractère absolu du sacrifice qu'elle a fait en se liant à l'ancien militaire:

> Ingrate? dit-elle en se levant. Je puis sortir à l'instant en n'emportant d'ici que ma personne. Je t'aurai donné tous les trésors que possède une jeune fille, et une chose que tout ton sang ni le mien ne saurait me rendre. Si je pouvais, par un moyen quelconque (...) recouvrer la fleur de mon corps comme j'ai peut-être reconquis celle de mon âme (...) je n'hésiterais pas un instant! Par quel dévouement as-tu récompensé le mien? Tu m'as nourrie et logée par le même sentiment qui porte à

nourrir un chien et à le mettre dans une niche (363)

Elle accuse à raison Castanier de n'avoir donné que pour recevoir, «parce qu'[elle le] garde bien, reçoit [ses] coups de pied quand [il est] de mauvaise humeur», et soutient que son don à elle, à savoir sa virginité, est inamortissable, sans retour, comme si elle avait donné librement et ne s'attendait à aucun dédommagement. Le surnom familier qu'emploie Castanier en s'adressant à la jeune fille reflète le refus chez elle de prendre à son propre compte les dépenses de son amant: «Naqui», c'est celle qui *n'acquitte* pas la dette de l'autre, qui refuse tout lien avec lui. Cependant, on sent que malgré et peut-être à cause même de la revendication de sa solvabilité, Aquilina est bel et bien intéressée, qu'elle ne donne pas librement. Le futur antérieur que l'on constate à deux reprises au cours de sa tirade — «Je t'*aurai donné* tous les trésors que possède une jeune fille» et «Qui de nous deux *aura été* le plus généreux?» — trahit bien un parti pris chez la locutrice: temporalité purement linguistique, irréductible à un présent référentiel, il est le résultat d'une tentative de *futuriser*, de motiver son don. Au moment de donner, dans le présent du don, elle vise un moment futur où ce qu'elle donne lui sera rendu sous forme d'une récompense, en l'occurrence cette «fleur», cette pureté corporelle qu'elle dit être irrécupérable. Le futur antérieur étant signe de la *conditionnalité* du don, on peut dire en effet que le don d'Aquilina n'en est pas un, comme le souligne Derrida: «la condition commune du don et de l'événement, c'est une certaine inconditionnalité»[8]. Elle a beau affirmer le caractère

[8] *ibid*, p. 156.

absolu du sacrifice de sa virginité, la rhétorique de ses propos laisse entendre qu'elle cherche plutôt à hiérarchiser son rapport au donataire, ce qui serait le contraire d'un don naturel ou absolu. Le point culminant de la dispute entre Castanier et Aquilina survient au moment où celle-ci, effrontée, fait une demande insolite auprès de son amant:

> Allons, dis-moi que si j'avais un amant, tu m'aimerais toujours comme un père, ce sera de l'amour! Allons, dites-le tout de suite, et donnez la patte.
> — Je te tuerais», dit Castanier en souriant. (364)

L'illogisme de sa démarche éclate ici au grand jour: si elle tient à renier toute dette envers Castanier, pourquoi demande-t-elle son approbation de son infidélité à elle? Si elle est libre, pouvant «sortir à l'instant en n'emportant (...) que [sa] personne», pourquoi lui faut-il la sanction de celui à qui elle n'est aucunement liée? «Naqui» cherche à la fois à nier le «père» et à être parrainée par lui dans son infidélité, référentialité confuse qui se manifeste également dans le nom qu'elle se donne, à savoir «Mme de la Garde»: elle cherche simultanément à renier tout lien avec Castanier, elle *s'en garde* à tout prix, et à *garder* les luxes et la position sociale que lui fournit le caissier[9]. Comme c'est si souvent le cas chez Balzac, le nom dit le *pharmakon*, l'indécidabilité du désir du sujet.

---

[9] L'effet suspendu de temporalité qu'on voit dans le futur antérieur, et qui marque l'annulation du don, est ainsi opératoire dans le mouvement de «garde» caractéristique du désir d'Aquilina. Et Derrida de préciser: «La temporalisation du temps (mémoire, présent, anticipation...) engage toujours le processus d'une destruction du don: dans la *garde*, la restitution, la reproduction, (...) qui prend ou comprend d'avance.» (*ibid.*, p. 27).

Que la jeune fille n'ait donné ni librement ni exclusivement, mais vise plutôt à être *douaire* du statut qu'apportera la position sociale du caissier, signale que la caractéristique saillante de sa double quête — celle d'une position sociale et d'une pureté corporelle —, comme celle que mène Castanier, est une foncière *impersonnalité* au regard de l'autre, véhicule tacite du désir. Ce n'est donc pas par hasard que lors de la demande de fidélité, la réponse d'Aquilina a pour effet de *dépersonnaliser* le sujet énonçant: «"Me garderas-tu mon cœur?" — Ni le cœur, ni autre chose, dit-elle. Mais, au retour, Naqui sera toujours Naqui pour toi."» (362). Face à Castanier, elle refuse ouvertement toute attache et se réfugie derrière le nom que lui donne son amant, derrière l'impersonnalité de cette tierce personne qu'est le signifiant. Elle se présente donc comme métaphore atemporelle, monument impassible de fidélité. Effectivement, en suppléant au caissier, en faisant de sa position et de son argent le moyen de la réalisation de son désir, la Piémontaise dépersonnalise son rapport à l'autre. Mais ce rapport apparemment illisible, peut-il se lire sous une autre perspective? Comment l'attachement d'Aquilina à Castanier permet-il à cette première d'acquitter la dette qu'est sa virginité perdue? Et quelles sont les conséquences du don intéressé que fait l'ancien militaire à sa jeune amante? C'est ce que l'intervention de Melmoth, du diable dans l'hyperbole, nous permettra d'éclairer.

FOYER VIRTUEL N° 1: LE DRAGON HYPERBOLISÉ

Si l'étymologie de «diable», le grec *diabolos*, signifie «qui désunit», on

comprend que Castanier voit en Melmoth le démon qui l'empêche de mener à bien son vol, celui qui «sépare» la conception du crime de sa réalisation. Ayant vu le caissier contrefaire la signature de Nucingen, l'Anglais ne cesse d'intervenir dans les projets de fuite de l'ancien militaire, jusqu'à ce qu'il l'en détourne définitivement en lui proposant un échange permettant l'acquittement de toutes ses dettes. Mais cette intervention diabolique constitue-t-elle vraiment la cause de l'abandon par Castanier de son voyage d'évasion?

Tout se passe, au contraire, comme si l'arrivée de Melmoth ne faisait que faire ressortir une hésitation *déjà* présente chez le caissier quant à sa capacité de mener à bien son crime. Effectivement, celui-ci est conçu sous le signe du doute: «"Mille diables! pensait-il en enfilant le boulevard de Gand, ai-je bien pris mes mesures? (...) J'ai deux passeports et deux déguisements différents, n'est-ce pas à dérouter la police la plus habile?"» (352). Le texte souligne très clairement que l'incertitude à laquelle Castanier est en proie préexiste à sa rencontre troublante avec Melmoth:

> Si le premier mouvement de Castanier fut de chercher querelle à un homme qui lisait ainsi dans son âme, il était en proie à tant de sentiments contraires, qu'il en résultait une sorte d'inertie momentanée; il (...) retomba dans cette fièvre de pensée naturelle à un homme assez vivement emporté par la passion pour commettre un crime, mais qui n'avait pas la force de le porter en lui-même sans de cruelles agitations. Aussi, quoique décidé à recueillir le fruit d'un crime à moitié consommé, Castanier hésitait-il à poursuivre son entreprise, comme le font la plupart des hommes à caractère mixte... (353)

Le fait que Castanier balance quant à la réalisation de son vol et de son évasion ne serait pas un effet de la présence diabolique de l'Anglais, mais d'un schisme intérieur,

d'une hybridité essentielle dans son caractère. Qui plus est, le seul fait que le caissier puisse s'engager, promettre en quelque sorte en signant faussement les billets au nom de son patron, et en même temps hésiter à mettre à exécution son entreprise indique que le mode de son engagement est temporel, qu'il y a décalage ou délai entre énonciation et réalisation. Et c'est justement dans cet espace — entre conception et accomplissement — que surgit Melmoth. Son vacillement à emmener Aquilina sur son voyage de fuite, par exemple, est suivi de l'apparition abrupte de l'Anglais:

> «pourquoi l'emmener? Il faut la quitter. Oui, j'en aurai le courage. Mais, je me connais, je suis assez bête pour revenir à elle. Cependant personne ne connaît Aquilina. L'emmènerai-je? ne l'emmènerai-je pas?» «Tu ne l'emmèneras pas!» lui dit une voix qui lui troubla les entrailles. (353)

Ce dédoublement qui marque le désir confus du protagoniste et la temporalité insolite qui caractérise son engagement se remarquent au sein même de la signature qui constitue l'amorce ou l'énonciation de son entreprise criminelle. Ici, avant même l'arrivée de Melmoth, l'on a affaire à un acte dont le mode temporel se laisse difficilement ramener à un présent susceptible de constatation: «Castanier (...) contemplait depuis un instant plusieurs lettres de crédit (...). Puis, il avait pris la plume et venait de contrefaire, au bas de toutes, la signature *Nucingen*.» (349-50). Le passé dans lequel l'inscription s'effectue, figuré par le passé récent, temps à valeur de parfait — il «*venait* de contrefaire» la signature —, où le repère temporel est le présent de l'énonciation et non le moment historique, ou «réel» de l'acte, a pour effet de jeter l'événement hors de la portée du lecteur, de mettre en abîme la soi-

disant origine du crime. La fausse signature, copie ou simulacre de celle de Nucingen, s'avère elle-même dédoublée en son origine, irrécupérable. Et la faute de Castanier semble être précisément celle de vouloir ancrer la signature, acte illocutoire par excellence, à une origine ou à une présence qui lui est par définition étrangère, tentative qui déclenche la première apparition de Melmoth: «Au moment où il cherchait laquelle de toutes ces fausses signatures était la plus parfaitement imitée, il leva la tête (...) en obéissant à un pressentiment qui lui avait crié dans le cœur: *Tu n'es pas seul!*» (350). Que son acte d'inscription soit performatif, excédant la volonté du scripteur d'y imposer un contenu intentionnel, se lit dans l'affleurement de Melmoth lors de la signature, de ce Castanier dédoublé, fantasme de la conscience inquiète (donc schismée) du sujet.

Le point culminant du dédoublement advient lors de l'échange dans lequel Castanier acquitte ses dettes en donnant à Melmoth son âme; ici, le rapport de ressemblance entre l'Anglais et le caissier prend des dimensions littérales: «La physionomie du caissier était changée. Son teint rouge avait fait place à la pâleur étrange qui rendait l'étranger sinistre et froid» (370). On pourrait croire que, devenu riche et clairvoyant, la dette de l'ancien militaire serait acquittée. Il n'en est toutefois rien: peu après la consommation du pacte, Castanier demeure toujours assoiffé, endetté vis-à-vis de lui-même: «Il sentit en dedans de lui quelque chose d'immense que la terre ne satisfaisait plus» (375). Si le pacte acquitte la dette réelle ou monétaire

de Castanier, pourquoi celui-ci est-il toujours arriéré par rapport à son désir[10]? Quel serait le crime, quelle serait la dette, que le contrat diabolique n'a pas pu régler? Quel référent Castanier prend-il pour se rendre solvable qui résisterait tant à sa tentative?

Ce qui permet le vol, c'est un certain crédit que le caissier croit pouvoir se faire dans ses rapports avec son employeur:

> Le jour où le déshonneur fut échu, Castanier préféra la faillite frauduleuse à la faillite simple, le crime au délit. Il résolut d'escompter la *confiance* que lui méritait sa probité réelle, et d'augmenter le nombre de ses créanciers en empruntant (...) la somme nécessaire pour vivre heureux le reste de ses jours en pays étranger. Et il s'y était pris comme on vient de le voir. (361)

C'est donc la foi qu'a Nucingen en son caissier sur laquelle ce dernier fait fond pour effectuer son crime. Mais cette confiance-là, le texte met sérieusement en doute son intégralité, sa présence à soi. Effectivement, l'estime dont semble jouir Castanier auprès de son patron n'est pas inconditionnelle; si le protagoniste bénéficie d'une position privilégiée dans la banque, c'est moins à cause de ses talents que de la générosité de Nucingen:

> La boutonnière du caissier était ornée du ruban de la légion d'honneur, car il avait été chef d'escadron dans les Dragons sous l'Empereur. M. de Nucingen, fournisseur avant d'être banquier, ayant jadis été à même de connaître les sentiments de délicatesse de son caissier en le rencontrant dans une position élevée d'où le malheur l'avait fait descendre, y eut égard, en lui donnant cinq cents francs d'appointements par mois. (349)

---

[10] Castanier semble s'arriérer vis-à-vis de l'étranger dès qu'il signe faussement les *bank notes* au nom de Nucingen: «Melmoth avait déjà dépassé sa victime» (353).

La position à la banque est donc un *don* que fait le banquier pour restaurer à l'ancien militaire le statut élevé qu'il avait connu, dragon qu'il était, à l'armée. Ce poste et la confiance que Castanier prend comme référent, tremplin pour lancer son crime, loin d'être absolus, «réels», s'avèrent toujours déjà *donnés*, secondaires. La foi dont le caissier croit s'apercevoir chez Nucingen serait plutôt une foi figurée, où il y a altérité entre acte et signification: elle ressemble, en fin de compte, plutôt à de la pitié. C'est en ce sens que la référentialisation de l'ancien dragon peut se concevoir comme violence, comme excès, dans la mesure où il tente de douer sa position à la banque et la foi de l'autre d'une valeur absolue, alors qu'elles sont toutes deux habitées par cet espacement, cette différence structurale entre forme et fond.

Cet excès se manifeste suite à la consommation du pacte diabolique dans la transformation de l'état physique du caissier; tandis qu'auparavant le narrateur désigne le personnage par l'appellation «ex-dragon», une fois le pacte achevé, l'on voit Castanier devenir littéralement dragon: «La courtisane trouva Castanier maigri, le front lui sembla majestueusement horrible, et le dragon exhalait une influence épouvantable» (370)[11]. Comment comprendre ce retour de son passé militaire, cette littéralisation du nom désignant son rang dans l'armée? On a vu que si le protagoniste occupe une position élevée dans la banque, c'est dû à l'importance de

---

[11] Paul Perron, *loc. cit.*, fait remarquer chez le caissier la même métamorphose: «Au cours de la diégèse il se trouvera qualifié par son patronyme et par: "caissier", "ancien officier", "ancien militaire", "vieux dragon", "ex-dragon", ce qui nomme une appartenance actuelle et de l'autre un état révolu. Ce n'est qu'une fois le pacte conclu avec Melmoth qu'il bénéficiera du substitut "le dragon"» (p. 42).

son rang à l'armée: le connaissant comme dragon, Nucingen le dédommage de la perte de son grade en lui offrant le poste de caissier. En concluant un pacte avec Melmoth, Castanier cherche à activer ce rang de dragon, et il y parvient d'une certaine manière: son passé militaire revient, il redevient dragon, mais il n'y a pas linéarité entre désir et réalisation. Il est dragon, mais au lieu de faire revenir le statut de son grade sous l'Empereur, il devient une sorte de dragon littéral. Ce qui se répète dans cette scène cruciale n'est donc pas le «sens» de son passé, du référent «réel» qu'est son rang, mais bien une hyperbolisation du *nom*, du *signifiant* désignant ce rang. Le passé est considéré moins comme «sens» visé par le sujet (le grade militaire et le prestige qui l'accompagne) que comme un signifiant, un lexème. Face à la référence de Castanier, la confiance de Nucingen, cette origine qui n'en est pas une, demeure hors de portée, maintenant son antériorité et envoyant un délégué, un simulacre littéral et exagéré à sa place comme signe de l'excès de cette tentative. La forme de «dragon» littéral que revêt le caissier dans cet épisode serait le signe — le signifiant, justement, «dragon» — de l'excès auquel se livre le sujet en essayant de motiver une position qui fut toujours déjà donnée, arbitraire[12]. Comme on l'a déjà constaté à l'endroit du rapport qu'entretient Castanier avec Aquilina et vice-versa, le

---

[12] La brillante étude de Suzanne Guerlac, *The Impersonal Sublime. Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Stanford: Stanford UP, 1990, et notamment son analyse de *L'Homme qui rit* de Hugo, fait le point sur le caractère hyperbolique du signifiant: «[Dans l'hyperbole] l'expression excède la chose exprimée. Le signifiant dépasse le signifié, remarquant l'énonciation à l'intérieur de l'énoncé, lui gardant sa force. L'excès du signifiant marque une redondance qui fait du signifié un signifiant à son tour — un signifiant de l'excès. Cela rend le signifié une sorte de nom propre qui désigne l'excès — lui-même en excès...» (p. 66, je traduis).

rapport entre le désir (signifié) et l'autre (signifiant) se révèle ici impersonnel, arbitraire: en prenant comme référent le prestige de son passé militaire, le caissier finit par évacuer tout le sens du référent, ne laissant que le signifiant nu, littéral, hyperbolisé, le littéral en excès[13].

L'excès de la scène de l'échange entre Melmoth et Castanier souligne que la dette de celui-ci n'est pas acquittée; le recours à l'Anglais n'a jamais été que détour, succédané pour éviter de faire face à une dette intérieure, à la différence entre son rang social tel qu'il le perçoit, et tel qu'il est présenté — c'est-à-dire, comme un *don* — par le texte. Au moment même de la signature de Melmoth pour acquitter sa propre dette, on s'aperçoit de ce que cet être «surnaturel» ne fut jamais que fantasme, projection de la conscience troublée du caissier: «L'étranger signa JOHN MELMOTH (...), l'écriture de l'inconnu (...) allait de droite à gauche à la manière orientale» (351). Cet inconnu s'avère, comme sa signature, l'extension renversée de Castanier, telle la courbe dédoublée et inversée de l'hyperbole, figure du caractère toujours déjà excessif de l'écriture et du schisme marquant le sujet. Le recours au diable doit dès lors être considéré comme excès, comme une origine qui n'en est pas une[14] ou un foyer strictement *virtuel* de l'entreprise de solvabilité du

---

[13] S. Guerlac, *op. cit.*, résume ainsi le fonctionnement insolite de l'hyperbole: «L'hyperbole ne peut pas être littéralement vraie, ni, strictement parlant, ne peut-on dire qu'elle figure une chose à travers une autre. Elle marque le littéral (en excès) comme figure à travers une certaine impersonnalité. Elle suggère une sorte de figure sans visage, un masque confondu avec ce qui est masqué.» (p. 66).

[14] J. Derrida voit en ce dédoublement curieux le signe même du diabolique: «Une telle apparition dérange sans doute l'ordre apaisant de la représentation. Mais elle ne le

protagoniste[15].

Que l'acquittement de la dette monétaire ne parvienne pas à éliminer la dette interne du personnage se fait évident peu après la consommation du pacte et l'acquittement de cette dette réelle: «Se sachant maître de toutes les femmes qu'il souhaiterait (...) il ne voulait plus de femmes (...) Mais la seule chose que lui refusait le monde, c'était la *foi*, la prière, ces deux onctueuses et consolantes amours» (375). Dans l'après-coup du pacte diabolique, on constate non seulement chez Castanier un surplus de cognition — la force de son angoisse est en grande partie fonction de sa conscience de l'impossibilité de son désir[16] — mais une soif de la chose qui avait permis, justement, son crime: la *foi*, répétition, reste, excès de l'appropriation de la *confiance* de Nucingen. Encore une fois, la tentative d'ériger en origine ce qui ne fut que donné, de littéraliser une foi purement figurée, produit un certain excès textuel, en l'occurrence cette soif de foi dont témoigne le caissier devenu diable. Le manque

---

fait pas en réduisant les effets de double, elle les multiplie au contraire, et la duplicité sans original en quoi consiste peut-être la diabolicité, son inconsistance même.» (*La Carte Postale*, Paris: Flammarion, 1980, p. 288; cité par S. Guerlac, *op. cit.*, p. 36).

[15] Josée S.J. Lauersdorf, dans «Les métamorphoses de Castanier dans *Melmoth réconcilié* de Balzac» in *Romance Notes*, vol. XXXV, n° 2 (Winter 1994), p. 211, soutient qu'en concluant le pacte avec Melmoth, Castanier «laisse libre cours à toutes ses pulsions (...) Un nouveau cap est franchi». Mais comme l'indique la récurrence figurale, c'est justement pour ne pas faire face à ses désirs que le caissier fait le pacte; rien ne change à son projet de purification.

[16] «Il haletait après l'INCONNU, car il connaissait tout. En voyant le principe et le mécanisme du monde, il n'en admira plus les résultats, et manifesta bientôt ce dédain profond qui rend l'homme supérieur semblable à un sphinx qui sait tout, voit tout, et garde une silencieuse immobilité.» (376).

de foi que l'on constate suite au pacte soulignerait la résistance de la position de Castanier à la référence et le caractère foncièrement ambivalent, le *pharmakon* de son rang social dans sa quête de solvabilité, à la fois permettant et interdisant le vol. Mis en branle par le désir du caissier, le donné de la Chose (ici, de la position sociale et militaire) se lit dans le retour du signifiant pris comme référent intégral, dans ce dragon que devient Castanier et dans cette foi seulement figurée que lui procure le pacte.

Mais si sa caste sociale[17] n'est que faux-semblant, foyer virtuel de l'excès auquel se livre l'ancien militaire, qu'est-ce qui le pousse vraiment à vouloir endetter Aquilina, quel est le foyer réel de son désir, la cause ou la Chose tellement interdite qu'il préfère s'endetter au lieu de l'affronter? Cette question, intimement liée à la problématique de la foi et au rapport que le caissier entretient avec Aquilina, se mettra en évidence lors de la découverte par Castanier du repentir de Melmoth. Avant de s'engager dans cette question, on se permet de s'attarder sur les excès d'Aquilina, sur les séquelles d'un don fait lui aussi au nom d'une position sociale.

FOURMILION(NE): AQUILINA ET LA TRAHISON

La scène de la consommation du pacte entre Castanier et Melmoth est

---

[17] P. Perron, *loc. cit.*, p. 42, voit à juste titre dans le nom de Castanier une double anagramme, celle de «caste a nié/caste à nier». R. Amossy et E. Rosen, quant à elles, y relèvent une signification phallique: «Rouage d'une machine gigantesque dont il ignore le mécanisme, le caissier est nécessairement frustré dans son désir. Castré dès l'origine, il contemple l'or dont il ne sait ni ne peut jouir» («*Melmoth réconcilié* ou la parodie du conte fantastique» in *L'année balzacienne* 1978, p. 159).

cruciale non seulement parce qu'elle montre l'excès du désir du caissier, mais aussi parce qu'elle constitue le lieu de la révélation de la trahison d'Aquilina, et fait ressortir la nature exacte de son désir. Comment la courtisane est-elle impliquée dans le contrat diabolique entre son amant et l'Anglais? Comment la transaction met-elle en évidence le caractère précis de sa (fausse) fidélité, de ce don qu'elle fait à l'ancien militaire?

Si, comme on l'a déjà affirmé, la Piémontaise cherche à faire de la position de Castanier le véhicule de son ambition sociale, il importe de se pencher sur le statut rhétorique de cette position. Il est significatif qu'Aquilina ne s'intéresse au caissier qu'à partir du moment où celui-ci révèle pour la première fois qu'il est bel et bien marié, à une femme «mille fois maudite» (356); c'est donc ce renseignement qui amène la jeune femme à s'attacher à lui, et qui déclenche chez elle le mécanisme du don:

> Quand Aquilina connut ces malheurs, elle s'attacha sincèrement à Castanier, et le rendit si heureux par les renaissants plaisirs que son génie de femme lui faisait varier tout en les prodiguant, que, sans le savoir, elle causa la perte du caissier. (358)

Pourquoi l'état civil de Castanier intéresserait-il Aquilina? C'est que, sachant son amant marié, elle croit pouvoir accéder à une position à la fois déjà existante et vacante, la femme du caissier ayant été «consign[ée] (...) dans un petit bien à Strasbourg» (357). Le statut particulier de l'ancien dragon — il est encore marié, mais séparé de sa femme — paraît d'autant plus attirant qu'il semble permettre à Aquilina de jouir des tous les privilèges sociaux d'un mariage bourgeois sans y être liée

légalement. Si elle fait donc le don de ses «renaissants plaisirs» à Castanier, c'est qu'elle croit pouvoir les offrir sans risque, sans dette aucune. Effectivement, elle cherche à exploiter le contrat que quelqu'un d'autre a signé, à occuper sans obligations un rang qu'elle croit déjà présent.

Toutefois, cette présence à soi du mariage de Castanier, le texte semble y porter atteinte. Tout se passe, en effet, comme s'il n'existait jamais à part entière, étant marqué d'une foncière facticité. Le dragon n'est, dans la «séduction» de cette femme dont il fait la connaissance lors d'un bal provincial, que le jouet entre les mains de sa future belle-mère; c'est effectivement Castanier, et non la jeune fille qu'il épousera, qui se fait séduire: «l'aimable capitaine fut l'objet d'une de ces séductions pour lesquelles les mères trouvent des complices dans le cœur humain en en faisant jouer tous les ressorts» (357). La belle-mère, ce «formica-leo» de la province, tend un véritable piège pour prendre le jeune et naïf Castanier, elle monte une sorte de pièce théâtrale où tout semble relever de l'artifice, du secondaire. La richesse de la maison familiale paraît suspecte, «se cacha[nt] sous une avarice affectée»; la vaisselle, autre accessoire dans ce jeu, n'appartient pas à la famille de sa future, mais est «prêtée par un oncle», et on compte même la présence d'un acteur dans la production, «un sous-officier riche qui faisait mine de vouloir lui couper l'herbe sous le pied» (357). L'effet de la déception de la belle-mère est que Castanier n'assiste pas à la chose même, à la

séduction de la jeune fille, mais à la chose *montée*[18], à un simulacre créé par sa propre volonté aveugle. Dans un sens très important, l'union du militaire avec son épouse est un événement qui ne fut jamais présent pour Castanier, mais porte plutôt l'empreinte d'une duplicité originaire, d'une présence toujours déjà *donnée*:

> enfin, les mille pièges des formica-leo de province furent si bien tendus que Castanier disait, cinq ans après: «Je ne sais pas encore comment cela s'est fait!» Le dragon reçut quinze mille francs de dot et une demoiselle heureusement bréhaigne que deux ans de mariage rendirent la plus laide et conséquemment la plus hargneuse femme de la terre. (357)

Castanier n'a pas choisi cette femme, la position qu'elle occupe et d'où elle sera expulsée au bout de deux ans ne fut jamais le résultat de la volonté, de la conscience, d'une présence intentionnelle de la part du militaire; celui-ci la «reçut»: elle a toujours été un *don*.

Le référent que prend Aquilina, c'est-à-dire ce rang qu'elle cherche à habiter, s'avère un non lieu, inoccupable puisque marqué du sceau de la non présence. Elle vise à prendre la relève d'une femme dont l'«existence» (356) même se trouve viciée par le texte.[19] Si la courtisane échoue à relever la place de Mme Castanier dans la

---

[18] En ce sens, Castanier ressemble à Stéphanie dans *Adieu*, qui lors de la scène de la bataille recréée ne fait que répéter bêtement les paroles que Sucy extorque d'elle, en fin de compte, comme dans une pièce de théâtre.

[19] Tout concourt dans ce texte à renier non seulement la présence à soi de la position occupée par Mme Castanier, mais également celle de la femme elle-même, devenue, dès après le mariage, comme étrangère à son mari: «Le dragon, ne reconnaissant plus la femme qu'il avait épousée, consigna celle-là dans un petit bien à Strasbourg, en attendant qu'il plût à Dieu d'en orner le paradis.» (357-58). Quelle illustration plus apte pour figurer cette absence au sein de la présence qu'une femme qui, même vivante, semble déjà morte?

«corvette» (356) qu'est le mariage, c'est que le navire n'a jamais démarré, étant trop alourdi de la subjectivité de la belle-mère. Sans le savoir, Aquilina s'attache non au mariage de Castanier (qui n'a jamais existé à part entière), mais à l'excès qu'est le désir du «formica-leo». L'excès de son entreprise, comme celui de Castanier, se lit au moment où celui-ci effectue l'échange de son âme contre le pouvoir diabolique de Melmoth, et fait surface dans la récurrence d'une figure textuelle. Ce qui est paradoxal, c'est que cet excès surgit lorsqu'Aquilina témoigne de sa plus grande indifférence envers le caissier, qui révèle ici à une Aquilina étonnée le sort imminent de son amant, Léon:

> Vous êtes dénoncés par des traîtres. On travaille en ce moment à préparer les éléments de votre acte d'accusation.
> — C'est donc toi qui l'as trahi?... dit Aquilina qui poussa un rugissement de *lionne* et se leva pour venir déchirer Castanier. (371)

Elle devient donc une «lionne», variante de ce fourmi-lion qu'est la belle-mère du caissier, en découvrant au moyen des pouvoirs divinateurs de Castanier devenu diable que son amant va être mis à mort pour avoir conspiré contre le gouvernement. En cherchant à rendre présente une position habitée par la non présence, elle ne fait que répéter l'excès dont est imprégné le mariage dès son origine, celui de la subjectivité de la belle-mère. Métaphore d'une métaphore, d'un simulacre de présence, l'apparition de «lionne» correspond au retour du signifiant — formica-leo — qu'elle essayait de faire passer comme signifié, comme véhicule de son ambition sociale.

Mais pourquoi assisterait-on à l'éclatement du désir de la courtisane à ce point

précis du texte? La bonne logique nous induirait à croire que, si elle essuie ici une déception auprès du caissier, c'est que celui-ci découvre enfin sa trahison avec Léon. Cependant, le texte est assez clair pour écarter une telle hypothèse; d'une part, elle ne se donne pas de peine pour cacher son infidélité, allant jusqu'à l'avouer tout crûment à sa face[20], et de l'autre, une remarque significative du narrateur fait croire à une indifférence totale vis-à-vis de Léon lorsqu'elle est en présence de Melmoth: «Fascinée par le regard étrange de l'inconnu, Aquilina demeura sans force, et incapable de songer à son amant» (370). Qui plus est, sa première réaction face à la prévision de Castanier (selon laquelle Léon va être guillotiné pour ses manœuvres politiques) consiste à se soucier non de Léon, mais d'elle-même: «"Tu ne me l'avais pas dit! cria la Piémontaise à Léon.» (371). En quoi ou en qui, finalement, réside la fidélité d'Aquilina?

Il convient de se rappeler qu'en refusant la dette que le caissier cherche à lui transférer, elle revendique le caractère absolu du don de sa virginité. Seule une intervention surnaturelle serait capable de lui restaurer «la fleur» de son corps, et c'est justement à cette instance transcendantale qu'elle fait appel en présence de Castanier: «Si je pouvais, par un moyen quelconque, en vendant mon éternité par exemple, recouvrer la fleur de mon corps (...), je n'hésiterais pas un instant!» (363). C'est un vœu, fait qu'il est par une femme dévorée d'ambition, à prendre au pied de

---

[20] «(...) je ne te conseille pas, si tu veux conserver mon estime, d'ajouter à ces qualités celle de la niaiserie, en croyant qu'une fille comme moi se passera de tempérer ton amour asthmatique par les fleurs de quelque jolie jeunesse.» (362).

la lettre: elle souhaite effectivement se substituer à son amant dans le pacte avec Melmoth, rôle qu'elle jouerait, à la différence de l'ancien militaire, «sans hésiter un instant». L'on comprend dès lors qu'Aquilina se sent trahie lors de la conclusion du pacte entre l'Anglais et Castanier: non pas parce que celui-ci lui fait savoir qu'il est au courant de son union illicite avec Léon, mais parce qu'elle découvre que Castanier l'a devancée dans la consommation d'un pacte qui lui aurait permis de récupérer la pureté de son corps. Si insolite que cela puisse paraître, l'échange entre Melmoth et le caissier doit se concevoir comme un mariage — suite à l'accomplissement du contrat, Castanier reçoit justement «le néant pour *dot*» (374) — dans lequel Aquilina joue le rôle d'un tiers, d'une exclue, celle que Castanier laisse tomber en faveur de Melmoth. Au lieu de mettre en scène une trahison réelle, référentielle, cet épisode se révèle plutôt être le lieu d'une déloyauté figurée: ce n'est pas le caissier, mais Aquilina qui est ici trahie, qui voit Castanier «épouser» en quelque sorte l'Anglais et lui retirer ainsi toute possibilité de retrouver sa virginité.

Ce mariage allégorique auquel on assiste au cours de la conclusion du pacte constitue donc le contrecoup de la référentialisation par Aquilina du mariage manqué de Castanier, l'excès qui caractérise son rapport à l'ancien militaire, qui éclate dans toute sa facticité lorsqu'elle le supplie d'épargner la vie de Léon: «Oui, je trouverai plus que de l'amour pour vous; j'aurai le dévouement d'une fille pour son père, joint à celui d'une... (...) J'inventerai des plaisirs...» (372). Les astuces d'Aquilina lui font défaut ici, et dans son désespoir elle ne parvient plus à cacher l'arbitraire et

l'impersonnalité marquant son attachement à Castanier: elle veut que celui-ci joue le rôle de *père*, et non de mari, puisqu'elle cherche à être douaire, héritière de la position sociale de «papa» (369) Castanier sans l'attache de fidélité d'une femme mariée. Même face à l'arrêt de mort que déclare le dragon sur Léon, elle ne peut se résoudre à vouer une fidélité conjugale au caissier. Le mariage de l'ancien militaire reparaît donc sous forme figurée, mis en branle par le désir d'Aquilina; mais c'est une répétition avec une différence, celle-ci étant justement l'écart entre son désir de s'élever dans la société et la forme, le véhicule qu'elle choisit pour porter ce désir, en l'occurrence l'état civil — dont le statut, on l'a vu, est vicié en son origine — de Castanier. On ne s'étonne donc pas de la voir répéter lors de la consommation du pacte diabolique le même vœu (d'aller aux enfers pour maintenir son indépendance) qu'elle avait fait auparavant:

> Mon Dieu! tiens, quand tu voudras quelque chose de moi, comme de me faire jeter par la fenêtre, tu n'auras qu'à me dire "Léon!" je me précipiterais alors dans l'enfer, j'accepterais tous les tourments, toutes les maladies, tous les chagrins, tout ce que tu m'imposerais! (372)

Tandis que la première expression de son désir, où elle affirmait vouloir «vendre son éternité» (363), était à prendre au pied de la lettre, celle-ci est creuse, figurée, étant indifférente à la référence: Castanier a déjà conclu le pacte avec Melmoth, contrat qu'aucune supplication de la part d'Aquilina ne peut révoquer. Au lieu d'obtenir la position sociale convoitée, elle se voit ici rétrogradée, descendue dans la hiérarchie: Castanier la met à la porte, et elle redevient une fille de la rue, retrouvant ainsi le passé qu'elle avait voulu effacer.

Le dédoublement que l'on constate ici montre que le don qu'Aquilina fait de sa «fleur» n'est pas absolu ou sans retour: la récurrence figurale dans cet épisode constitue bel et bien le dédommagement d'un don strictement intéressé, fait au nom d'un désir égoïste. La trace de ce désir, soit le lexème «lionne», serait, comme «dragon» l'était dans la quête de Castanier, le signe de l'excès de son ambition sociale, le simulacre émis par le référent — le mariage du caissier, mis en scène par le formica-leo qu'est sa belle-mère — de la position qu'elle cherchait à occuper. Aquilina finit bien par activer le mariage de l'ancien militaire, mais non pas selon ses vœux: encore une fois, le référent résiste à l'appropriation en émettant une figure, un référent-fantôme qui n'est autre que le signifiant (formica-leo) hyperbolisé, littéralisé. C'est ainsi qu'Aquilina se révèle, dans cette scène si puissante, tout aussi diabolique que Castanier, dans la mesure où, «lionne», «formica-leo» hyperbolique, elle est ce double sans original[21], l'excès structural au sein du signifiant. Une fois de plus, à travers le langage figuré du texte, cet excès apparemment arbitraire, l'on peut lire une allégorie de la radicale altérité de l'autre, son hétérogénéité au regard du désir du sujet. La figure de l'hyperbole serait en ce sens également celle de la

---

[21] Le nom et la présence de Léon semblent attester également de la duplicité originaire qui imprègne cette scène. Non seulement peut-on voir en l'amant d'Aquilina une répétition de ce «sous-lieutenant riche qui faisait mine de vouloir lui [à Castanier] couper l'herbe sous le pied» (357) lors de la séduction par la belle-mère, mais une remarque de Léon fait également croire à un dédoublement au sein même de l'événement «original». «Vous êtes ancien militaire», dit-il à Castanier, «je suis prêt à vous rendre raison.» (371). L'idiome français «*rendre* raison» suggère que cette première rencontre entre les deux hommes est en fait une récurrence, mais il s'agit en fait d'une rencontre qui n'a jamais eu lieu.

différence: l'une des courbes n'est pas le simple reflet de l'autre, elles sont, comme l'indique l'étymologie (*huperballein*), «lancées loin» l'une de l'autre, séparées par un espace infranchissable. Figure de la perversion, de la suspension radicale de la logique, l'hyperbole marque la différence entre original et copie, entre le désir et l'autre, entre le don et le dédommagement.

Si la Piémontaise tente de s'approprier la place sociale occupée par Castanier, ce n'est pas qu'elle croie en la capacité de l'autre de lui restaurer son intégrité corporelle, mais plutôt parce qu'elle est de mauvaise foi: son recours à l'autre est un leurre, un moyen de différer une vérité, un interdit qu'elle refuse d'affronter, et que l'on voit faire surface avant qu'elle ne disparaisse définitivement du texte: «Aquilina, se *défiant* de tout, s'en alla promptement avec le sous-officier chez une de ses amies.» (373). Aquilina prend comme référent le statut social du caissier parce qu'elle manque de *foi* en sa capacité de faire valoir son propre rang dans la société. Cette pénurie de foi en elle-même l'amène donc à en faire de l'autre le véhicule, ainsi créant un excès, comme le remarque Lucien Dällenbach, «qui renvoie à son propre manque»[22]. Cette question de la foi, très en évidence au niveau thématique dans la deuxième moitié du récit, va s'avérer essentielle pour comprendre la nature précise de la dette contractée par Castanier, et pour expliquer l'aspect religieux du texte. Quel serait le lien entre la conversion de Castanier lors de la mort de Melmoth — son acquisition de la foi — et son ambition sociale? Question à laquelle on tâchera

---

[22] L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris: Seuil, 1977, p. 144, n. 1.

de répondre en explorant le rapport entre le religieux et le monétaire, entre la foi et la fiducie.

FOYER VIRTUEL N° 2: AQUILINA MÉTAPHORISÉE

Quelque clairvoyant que soit Castanier suite à son acquisition des pouvoirs diaboliques de Melmoth, il fait toujours preuve d'une certaine cécité quant à ses obligations vis-à-vis d'Aquilina. «Si tu m'as donné ton honneur, j'ai vendu le mien, nous sommes quittes.» (364), dit Castanier avant de découvrir la trahison de son amante. Cependant, ce qui peut laisser perplexe, c'est que même après avoir vu de ses propres yeux cette infidélité et refusé de sauver la vie à son amant, le caissier continue à vouloir endetter la jeune femme: «Tiens, Naqui, dit Castanier en tirant de sa poche un paquet de billets de banque, tu ne quitteras pas, comme une misérable, un homme qui t'aime encore.» (373). Il semble que les pouvoirs hérités de l'Anglais ne lui permettent que d'acquitter la dette réelle, référentielle qu'il a contractée en comblant de luxes la Piémontaise. La trahison d'Aquilina ne paraît pas avoir été le référent de Castanier. Ce compte étant réglé, à quel besoin donc, à quelle pulsion obéit-il en cherchant à maintenir des liens avec une femme qui s'est montrée si indifférente à son égard?

Suite à la consommation du pacte, le caissier «atteignit promptement le fond» du «trésor des voluptés humaines» (374), et en arrive à un état où, à force de pouvoir tout posséder, plus rien ne lui semble désirable. Il se trouve dès lors, on l'a déjà constaté, assoiffé de foi: «la seule chose que lui refusait le monde, c'était la foi, la

prière» (375). Rien de surprenant donc à ce que la conversion de Melmoth produit «un effet (...) violent» (378) sur Castanier, au point qu'il finit lui-même par devenir croyant: «La puissance infernale lui avait révélé la puissance divine (...) Cet homme crut en Dieu.» (381). Que penser, toutefois, de cette acquisition quasi-instantanée de la foi par un homme qui jusqu'alors se dit pas «assez bête pour croire en Dieu» (354)? S'il est permis de mettre en doute l'authenticité de cet acte de foi, c'est que, dans la foulée du repentir de Melmoth, la «foi du charbonnier» qu'acquiert Castanier ressemble plutôt à de la naïveté qu'à de la sincérité. Effectivement, l'«acte de foi» de l'ancien militaire coïncide également avec une longue digression (379-80) sur l'ingénuité et l'infériorité morale des militaires en général, et de Castanier en particulier. Pourquoi tomberait-on, à ce point précis du texte, sur un passage dont la présence semble aberrante, arbitraire, une espèce d'excès discursif par rapport à la trame événementielle du récit? Et quel lien y aurait-il entre cet excès et la «foi» nouvellement acquise par Castanier?

Il convient de se rappeler que lorsque le caissier se lie à Aquilina, il est également question d'infériorité morale: «Saisi par la beauté de cette pauvre enfant, (...) il résolut de la sauver du vice à son profit, par une pensée aussi égoïste que bienfaisante» (355). Non seulement il profite de la position compromettante (de prostituée) où il trouve la jeune femme, mais ce qui le fait persister dans cette relation essentiellement «égoïste», c'est un sentiment d'infériorité qu'il ressent lui-même:

> Il était de ces hommes qui, soit par amour-propre, soit par faiblesse, ne savent rien refuser à une femme, et qui éprouvent une *fausse honte* si violente pour dire: *Je ne puis... Mes moyens ne me permettent pas... Je n'ai pas d'argent*, qu'ils se ruinent. (...) il s'était si bien accoutumé à cette femme, à cette vie, qu'il ajourna tous les matins ses projets de réforme. (360, Balzac souligne)

Castanier s'endette donc parce qu'il a honte, parce qu'il manque de foi en sa propre position sociale; il donne pour se convaincre qu'il existe un rapport de fidélité entre lui-même et Aquilina, alors que si ce dévouement existait vraiment, le caissier n'aurait pas à le motiver. Le supplément — le don — tentative de motiver la foi du sujet en l'autre, se présente dès lors comme excès, excès qui se manifeste sous la forme d'une digression théorique qui, par une récurrence de figures, raconte non la fidélité du sujet envers l'autre, mais bien la honte ou le manque de foi du sujet en lui-même. Ayant transféré à Aquilina le sentiment de sa propre infériorité, de sa honte pour la caste subalterne qu'il occupe, il s'ensuit que cette infériorité refait surface au moment où Castanier, bouleversé par le repentir de Melmoth, se voit obligé d'évaluer sa foi. Dans la digression, il est question de l'insouciance du jeune militaire: «Depuis l'âge de seize ans, Castanier, homme du Midi, avait suivi le drapeau français. Simple cavalier, (...) il devait penser à son cheval avant de songer à lui-même.» (379), innocence qui rappelle celle d'Aquilina au moment où elle fait la connaissance du caissier: «Au moment de se jeter dans le gouffre de la prostitution parisienne, à *l'âge de seize ans*, celle-ci rencontra Castanier» (355). Un autre signe de la naïveté de l'ancien dragon est son enracinement dans le présent: «Pendant son apprentissage militaire, il avait donc eu peu d'heures pour réfléchir à l'avenir de

l'homme. Officier, il s'était occupé de ses soldats (...) sans avoir jamais songé au lendemain de la mort» (379). Il s'agirait justement d'une répétition de la même simplicité chez Aquilina: «Elle ne demandait ni or, ni bijoux, *ne pensait jamais à l'avenir*, vivait dans le présent, et surtout dans le plaisir» (358). Le Castanier «croyant» d'après la conversion de l'Anglais semble ici doué de la même naïveté qu'il avait perçue chez Aquilina, et dont il avait profité pour la lier à lui en l'endettant. On retrouve donc, en lisant l'excès théorique ou intentionnel de la digression à la lumière des premières relations des deux personnages, une sorte de Castanier féminisé, «Aquilinisé». Il perd ainsi sa subjectivité, et le référent — l'apparente pureté d'Aquilina —, pour maintenir son altérité face à cette violence, finit par se substantiviser, par générer des métaphores comme signe de sa résistance à l'appropriation. On voit même, par exemple, le nom que prend la courtisane comme signe de son ambition sociale se transférer, dans la digression, à l'ancien militaire, qui devient une sorte de Monsieur de la Garde: «À peine un capitaine de la foudroyante *Garde* impériale est-il propre à faire les quittances d'un journal» (380).

Mais serait-il possible de lire toutes ces récurrences, cet excès donc, comme un excès du don? On peut se souvenir que la liaison de Castanier avec Aquilina relève de l'aléatoire, de l'imprévisible: «Saisi par la beauté de cette pauvre enfant, que *le hasard* lui mettait entre les bras, il résolut de la sauver du vice à son profit» (355). Ayant toujours été, dès la première rencontre, un *don*, constituée par cet excès originaire, elle ne saurait servir de véhicule au désir du caissier d'effacer la honte

qu'il ressent de sa place dans la société. Si cette honte et cette infériorité réapparaissent sous forme figurée, hyperbolisée, c'est que le sujet évacue toute la différence entre son désir à lui et la forme de l'autre, fusion qui produit l'excès métaphorique que l'on vient de relever.[23] Que la conversion de Melmoth ne parvienne pas à acquitter la dette morale de Castanier, et que sa foi soit effectivement fausse, se voit clairement au moment où il est appelé à la mettre à l'épreuve dans l'église Saint-Sulpice. C'est encore une fois de dons qu'il est question: «— Pour les frais du culte, lui cria le suisse. — Non, dit le caissier qui ne voulut pas donner à l'église l'argent du démon» (381). Castanier va refuser quatre fois de plus les demandes d'aumône du suisse; s'il ne peut se permettre de donner, c'est qu'il prend conscience, et cela après son soi-disant acte de foi, de son foncier manque de foi:

> pourquoi les hommes auraient-ils bâti ces cathédrales gigantesques que j'ai vues en tout pays? Ce sentiment partagé par les masses, dans tous les temps, s'appuie nécessairement sur quelque chose.
> — Tu appelles Dieu quelque chose? lui disait sa conscience. Dieu! Dieu! Dieu!
> Ce mot répété par une voix intérieure l'écrasait... (381)

Cette foi qui lui manque n'est donc pas susceptible d'être référentialisée, elle ne peut être réduite au niveau d'un savoir. La foi que Castanier semble acquérir par le biais

---

[23] On objectera peut-être que cette différence ne joue pas ici, et que Castanier ne commet pas une violence trop grave en cherchant à exploiter l'innocence d'une femme qui, loin d'être naïve, ne s'attache à Castanier que pour servir ses propres intérêts. Cependant, c'est la perception du sujet vis-à-vis de l'autre, et non le statut «réel» de celui-ci, quel qu'il soit, qui génère l'excès textuel. Et Castanier, bien qu'il soit de mauvaise foi, perçoit Aquilina, d'entrée de jeu, comme un *don*.

de la conversion de Melmoth, loin d'être performative, se révèle naïve, une sorte de croyance pieuse cherchant à se rassurer que l'autre lui renvoie le reflet de sa propre image de lui-même: elle est, le texte le dit clairement, constative: «En effet, s'il est un phénomène *constaté*, n'est-ce pas le phénomène moral que le peuple a nommé la *foi du charbonnier*?» (379). La véritable foi, celle qui échappe à Castanier, ne semble pas être phénoménale, ancrée dans le référentiel.

Les récurrences que l'on a relevées dans la digression suivant le témoignage par le caissier du repentir de Melmoth soulignent le leurre qu'est la foi de Castanier, elles montrent le retour aux origines que constitue la «croyance» de l'ancien dragon, la fausseté et l'excès de la conversion. Tout se passe en effet comme si le domicile de Melmoth qui tient lieu de chapelle, où Castanier témoigne de l'acte de foi de l'Anglais, constituait justement un autre foyer virtuel de cette hyperbole qu'est le désir du caissier de changer de caste sociale. La description physique de ce lieu donne l'impression que la salle est un immense cercueil:

> Quand Castanier fut sur le seuil de la porte, il la vit tendue de noir, la voûte était également drapée. Sous cette voûte, éclataient les lumières d'une chapelle ardente. On y avait élevé un cénotaphe temporaire, de chaque côté duquel se tenait un prêtre. (377)

Ce lieu dans lequel Castanier entre, où il est si fortement question des «draps noirs qui formaient la chapelle» (378), n'est autre chose qu'un immense *poêle*, le «drap recouvrant le cercueil, pendant les funérailles» (*Le Petit Robert*). A s'en tenir à la polysémie du mot «poêle», l'on a donc affaire à une espèce de foyer figuré, qui désigne aussi, entre autres choses, un appareil de chauffage. La mort chrétienne de

Melmoth, foyer virtuel de la fausse foi du caissier, se révèle un écran qui lui permet de différer une fois de plus le moment où il doit faire face à sa honte, à son manque de foi en lui-même. Que ce non lieu, tout comme la figure de l'«héberge» de *L'Auberge rouge*, soit signe non de la foi mais du refoulement de l'infériorité morale du sujet, est corroboré à la lumière d'un passage au début du texte où il est également question de poêles et de subordination morale et sociale:

> Le poêle éteint jetait cette chaleur tiède qui produit sur le cerveau les effets pâteux et l'inquiétude nauséabonde que cause une orgie à son lendemain. Le poêle endort, il hébète et contribue singulièrement à crétiniser les portiers et les employés. Une chambre à poêle est un matras où se dissolvent les hommes d'énergie, où s'amincissent leurs ressorts, où s'use leur volonté. (...) (348)

Le poêle funèbre serait la répétition figurée de l'état de faiblesse et de servitude que connaît Castanier en tant que caissier, de ce passé dont il visait justement à s'éloigner en endettant Aquilina. Au lieu d'être un départ à zéro, de permettre à l'ancien militaire de faire peau neuve, le repentir de Castanier s'avère un retour aux origines mêmes dont il avait voulu se délier.

Comme toujours, l'excès discursif a une fonction allégorique: il raconte l'histoire de la résistance de l'autre, objet du désir, à l'intention du sujet. Ce que Castanier prend comme référent, origine de son infériorité sociale — soit sa caste, son rang de caissier — se révèle arbitraire, toujours déjà donné. La dimension hyperbolique du texte — sa couche figurée — fait ressortir la différence fondamentale entre référence et signification. Si le protagoniste se livre à des excès en cherchant à améliorer sa place dans la société, c'est qu'il croit au caractère *naturel* de ce rang,

d'où sa fausse honte, son intériorisation et refoulement de l'arbitraire de sa position. La fausse ou la mauvaise honte, il convient de le rappeler, c'est une «honte éprouvée, par un scrupule *excessif* ou par timidité, à propos de quelque chose qui n'est pas blâmable» (*Le Petit Robert*). Et ce qui n'est pas blâmable, puisque arbitraire, «donné», c'est ce poste de caissier qu'occupe Castanier. Voilà donc la force de la hiérarchie sociale sous la Restauration, et que la nouvelle de Balzac allégorise, force dont la rigidité va jusqu'à détruire la foi de l'individu en lui-même, et la foi de la société en l'individu.

Cependant, le texte est-il aussi cynique que cela? Dans un récit où tout don semble voué d'avance à l'échec, existe-t-il un modèle, un personnage qui donne sans conditions, sans que ses propres intérêts viennent détruire l'acte donataire, bref, sans excès? Dans une dernière partie, c'est sur le rôle de Melmoth, du diabolique dans cette histoire de dons, que l'on compte se pencher.

L'EXCÈS RÉCONCILIÉ? L'ACTE DE FOI DE MELMOTH

Les excès de Castanier et d'Aquilina — leurs itinéraires hyperboliques — que l'on a essayé de tracer jusqu'ici sont le contrecoup de leurs désirs respectifs, qui, eux, négligent la différence fondamentale entre don et dédommagement. Si donc le désir est générateur d'excès et finit par détruire le don, que peut-on dire du désir de Melmoth? Celui-ci consiste, bien sûr, à se débarrasser du pacte diabolique en trouvant une autre partie contractante, en l'occurrence Castanier. On peut se rappeler qu'au moment de pénétrer dans la banque au début du récit, l'Anglais est,

comme le caissier auquel il s'adresse, endetté: «La somme est de cinq cent mille francs, vous l'avez en caisse, et moi, je la dois» (351). La question essentielle, c'est de savoir si, en choisissant Castanier comme destinataire de la dette et des pouvoirs du diable, Melmoth se livre à la même violence que le caissier et la Piémontaise.

Tandis que l'ancien militaire et Aquilina prennent l'autre comme *référent*, véhicule de leurs aspirations sociales, ce qui paraît intéresser Melmoth à l'égard de Castanier, c'est le fait qu'il ait commis un crime, qu'il ait signé faussement: «Tu m'appartiens, tu viens de commettre un crime. J'ai donc enfin trouvé le compagnon que je cherchais» (365). On a l'impression que pour Melmoth, n'importe qui aurait fait l'affaire, à condition de s'être écarté de la loi; il n'y a dès lors rien chez l'ancien dragon, aucun trait caractériel inné, naturel, ou transcendantal qui le prédispose à servir de «compagnon» contractuel à Melmoth. Bien au contraire, celui-ci avoue, à la différence de Castanier et d'Aquilina, le hasard qui le lie à l'autre: il accepte le caissier comme fortuit, comme *don*, sans refouler le caractère arbitraire de sa rencontre avec le caissier. On peut dire, en effet, que l'Anglais ne prend pas l'ex-dragon comme «référent», il ne tente pas de faire de l'autre le reflet de son ambition égoïste (à la manière de Castanier, par exemple, qui voit en Aquilina la métaphore de la pureté dont il est avide), mais référentialise plutôt l'espacement, la différence entre le désir et la réalisation chez Castanier.

Que Melmoth prenne comme référent non Castanier lui-même, mais plutôt sa signature, est significatif dans la mesure où celle-ci, comme le don, est constituée par

un écart, une altérité structurale entre inscription et signification. Même si le caissier vole à contre-cœur, même si au moment de signer il n'est pas sûr de vouloir mener à bien son crime, la signature est un acte dont la force ne s'épuise pas dans le présent de son inscription, qui peut signifier en dehors de son contexte d'origine. Melmoth semble comprendre cette performativité du don qu'est la signature de Castanier, sa présence en tant que présence donnée, secondaire. L'«amitié» dont témoigne l'Anglais à l'endroit du caissier serait donc diabolique en ce sens que le sujet, reconnaissant l'altérité de l'autre, s'insinue dans l'espace entre théorie et acte, dans ce «trou dans l'image» chez l'autre dont fait état Anne Élaine Cliche[24].

Si l'on peut s'accorder pour affirmer que Melmoth sait bien recevoir ou reconnaître le don, peut-on dire de lui qu'il sait également *donner* sans excès? On se souviendra que l'Anglais fait justement un don, mais qui peut faire douter de l'altruisme du donateur: c'est le spectacle «privé» qu'il donne à voir à Castanier: «Ha! ha! tu comptais voir un spectacle, il ne te manquera pas, tu en auras deux. (...) Ne suis-je pas ta dernière espérance?» (365). N'est-ce pas là enfin un exemple d'une

---

[24] Anne Élaine Cliche, «Le diable au corps ou Le miroir de la Comédie» in *Revue des sciences humaines*, n° 234 (avril-juin 1994), p. 69. Il est peut-être significatif, à cet égard, que Castanier se trouve à plusieurs reprises «troué» par le regard diabolique de Melmoth. Ce regard, qui «perce les murailles» (365), lorsqu'il est dirigé sur le caissier, a pour effet de le «traverse[r] de part en part» (366), comme si «quelque chirurgien le trépanait avec un fer brûlant» (367). Le désir du sujet, porté sur l'autre (Aquilina), lui est renvoyé tel un miroir par celui-ci, d'où le dédoublement que l'on constate chez Castanier. L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 143-44, précise: «en s'ajoutant la possibilité d'être reproduite, l'identité [du sujet] s'est *trouée* de cet ajout et s'est partiellement perdue (abymée) dans [le désir] qui la supplée — en d'autres termes, *l'excès* [du désir] par rapport [au sujet] est en réalité *en défaut*». Et le diable, habile lecteur, peut dès lors profiter de ce dédoublement, de cette indifférence, pour se défaire du pacte.

sorte de violence, d'un «don» destiné effectivement à extorquer du caissier son consentement à l'échange diabolique? Il convient de se pencher sur la référentialité de cet épisode.

Il est vrai que Melmoth oblige Castanier à assister à cette dernière pièce de la soirée au Gymnase, mais il semble aussi que le pouvoir en question provienne moins de la volonté de Melmoth que d'une angoisse intérieure à Castanier. On remarque encore une fois que cette force qui le contraint à assister au spectacle a toutes les allures d'une phobie subjective, intérieure et refoulée:

> Quand le pauvre caissier se retournait pour implorer cet Anglais, il rencontrait un regard de feu qui vomissait des courants électriques, espèces de pointes métalliques par lesquelles Castanier se sentait pénétré, traversé de part en part, et cloué. (366)

La porosité du caissier[25], le fait qu'il soit susceptible du seul regard du démon, donne à croire que l'effroi ressenti par ce premier préexiste à sa rencontre avec Melmoth, qui ne fait alors qu'extérioriser une inquiétude latente chez l'ancien militaire. Et justement, le contenu du spectacle «fictif» que l'étranger fait voir à Castanier, loin d'être une sorte de violence imposée de l'extérieur, s'avère au contraire une mise en scène des vérités que le caissier sait déjà, mais refuse d'affronter. Les deux scènes principales, qui montrent la trahison d'Aquilina et le patron Nucingen en train de livrer son employé à la police — les deux référents, précisément, dont Castanier se sert comme véhicules non problématiques de son

---

[25] Est-ce par hasard que Balzac avait d'abord, dans les toutes premières épreuves de sa rédaction, nommé ce personnage «Poivrier»?

ambition sociale — révèlent le caractère donné, secondaire de la pièce dont témoigne Castanier. Ainsi le spectacle n'est pas prémonitoire ou transcendantal, mais subjectif[26]: il ne prévoit pas tant les événements futurs qu'il oblige l'ex-dragon à *se* regarder, à prendre conscience de sa mauvaise foi.

Il faut également noter que Castanier va de son propre gré au théâtre, il y tient même, pour «se montrer à quelques personnes de sa connaissance qu'il avait vues dans la salle, afin de détourner le plus longtemps possible tout soupçon sur sa fuite» (364). Il entre, pour ce faire, dans un endroit significatif, le *foyer* du théâtre, où Melmoth s'empare de lui et lui fait enfin croire qu'il est sa «dernière espérance» (365). Au lieu de se donner en spectacle aux autres, Castanier assiste au spectacle de ses propres désirs refoulés, il témoigne de la non réalisation de son projet de fuite. Le foyer, comme partout dans ce récit, s'avère le lieu de la non présence, le point à partir duquel la théorie et la réalisation du désir subjectif se mettent à diverger, une sorte de point de fuite (la fuite de Castanier est différée à jamais) discursif.

Melmoth arrive bien à obtenir le consentement du caissier, mais le sort de ce premier ressemble-t-il à celui de ce deuxième, qui, avide de foi mais refusant de s'avouer sa honte, recourt à un autre échange? Melmoth donne-t-il quoi que ce soit? Si le refus du don de Castanier prend la forme d'un spectacle, la conversion de l'Anglais, quant à elle, est aussi figurée en ces termes, «*le spectacle* de cette mort

---

[26] C'est un spectacle que seul Castanier est capable de voir, qui est illisible pour autrui (et notamment pour Aquilina, qui «ri[t] aux larmes» (365) à la vue du *Comédien d'Étampes*, pièce bien moins sombre que celle à laquelle assiste le caissier).

chrétienne» (378). Qui plus est, la scène du repentir se déroule, on l'a déjà vu, dans un autre foyer, dans cette chambre transformée en poêle, et dont les draps noirs font penser également à un théâtre. Le «cénotaphe» formé par ces draps, tombeau vide, est en même temps rempli de monde, et l'acte de foi de Melmoth va se dérouler sous le signe de cette hybridité, de l'absence au sein de la présence. Ce «spectacle», remarquons-le, prend la forme d'un récit, celui du confesseur de Melmoth; mais ce récit, qui semble à première vue raconter tout banalement «la conversion d'une âme pécheresse» (378), témoigne d'une référentialité plus complexe, plus allégorique.

Non seulement le prêtre ayant entendu la confession de Melmoth raconte l'histoire de la conversion de celui-ci, il relate en même temps un autre récit, celui que fait Melmoth lors de son repentir:

> Il édifiait tellement les auditeurs par ses discours, que les personnes attirées par le spectacle de cette mort chrétienne, se mettaient à genoux en écoutant glorifier Dieu, parler de ses grandeurs infinies, et raconter les choses du ciel. (378)

On serait tenté de prendre cette phrase pour argent comptant, comme une expression de la sincérité qui marque le repentir de l'Anglais; cependant, la temporalité du passage suggère que la mort dont il est ici question n'est pas uniquement celle de Melmoth. Comment, par exemple, Melmoth peut-il glorifier Dieu par ses discours s'il est déjà mort? Tout se passe dans cette phrase comme si le discours ne précédait pas la mort, le gérondif «en écoutant glorifier Dieu» soulignant au contraire la simultanéité du discours et de la mort, comme si Melmoth parlait au-delà du tombeau. Dans cette scène où discours se confond avec acte, on commence à

comprendre en quoi l'«acte» de foi de Melmoth diffère de la mauvaise foi et du non don de Castanier; cela, puisque l'événement discursif auquel on assiste ici comprend également un don: «S'il ne laisse rien à sa famille, il lui a certes acquis le plus grand bien que les familles puissent posséder, une âme sainte qui veillera sur vous tous, et vous conduira dans la bonne voie» (378). L'Anglais ne donne donc pas, comme Castanier, une chose («il ne laisse rien à sa famille»); son legs, cette «âme sainte», tout en étant abstrait, n'est pas moins lisible aux yeux des donataires, à la différence de la pièce dont témoigne le caissier, qui est seul capable de comprendre le spectacle de son manque de foi. Cette capacité du don à se décontextualiser, à se répéter au delà du présent de son apparition, serait une des conditions du don, et souligne sa qualité performative. La phénoménalité du don, comme celle de l'acte de foi, *est* sa discursivité; dans le don de Melmoth, énonciation coïncide avec signification — l'autodafé est autoréférentiel[27]. Castanier, qui semble se convertir suite au discours de Melmoth, ne fait pas acte de foi, ce n'est du moins pas un acte à valeur performative; la conversion que semble faire le caissier dans l'après-coup de celle de l'Anglais constitue plutôt un effet perlocutoire de l'acte de foi de Melmoth. Avant de reconnaître sa dette interne — à savoir sa honte — aucun don, qu'il s'agisse de l'offrir ou de le recevoir, ne lui est possible.

On se le rappelle, Melmoth avait donné le spectacle au début du texte pour se

---

[27] «[C]e qui est donné», se demande Derrida (*op. cit.*, p. 79), «aumône ou don, est-ce le contenu, à savoir la chose "réelle" qu'on offre ou dont on parle? N'est-ce pas plutôt l'acte de l'adresse à l'intention de l'autre, par exemple l'œuvre comme performance textuelle ou poétique?».

procurer le consentement, l'énonciation de Castanier, don qu'il fait d'un geste particulier: «Quand la toile se leva, l'étranger étendit la main sur la salle» (365). Lors du récit de la conversion de l'Anglais, dans le foyer figuré qu'est le cénotaphe temporaire, l'on voit ce mouvement «généreux» reparaître: «*La main* de Dieu s'est visiblement *étendue sur lui*, car il ne ressemblait plus à lui-même, tant il est devenu saintement beau» (378). Dans le contexte de son acte de foi, Melmoth change de place avec Castanier, et finit par se dédoubler, ne «ressembla[nt] plus à lui-même». Occupant ce lieu impossible, étant à la fois donataire et donateur de son propre don, Melmoth parvient à faire un don sans excès, tout justement parce qu'il renonce ici, à la différence de Castanier, à tout dédommagement. Le don est ainsi un geste d'oubli et de mort radical, comme le souligne Derrida:

> là où il y a trace et dissémination, si seulement il y en a, un don peut avoir lieu, avec l'oubli débordant ou le débordement oublieux qui (...) s'y implique radicalement. La mort de l'instance donatrice (nous appelons mort, ici, la fatalité qui destine un don à *ne pas revenir* à l'instance donatrice) n'est pas un accident naturel extérieur à l'instance donatrice, elle n'est pensable qu'à partir du don[28].

La dépersonnalisation qui caractérise l'hyperbole créée par le don intéressé que Castanier fait à Aquilina peut se comprendre comme un effet de ce refus de la mort: «donner», en ce sens, c'est faire de l'autre un monument à son désir, lui enlever son altérité, sa capacité d'être autre chose qu'un véhicule à l'ambition sociale du sujet, bref, c'est renier la possibilité de la mort du sujet désirant. Mais donner librement, sans conditions, c'est, comme le montre le don qu'est la mort de Melmoth, faire le

---

[28] *op. cit.*, p. 132.

deuil de la récompense, du retour ou du contre-don. Ce que cherche Melmoth, en se débarrassant du pacte, c'est ce que souhaite également Castanier à la fin, mais que celui-ci ne peut obtenir, refusant de faire acte de foi, de se faire crédit: retrouver son humanité, autrement dit sa mortalité. Dans la scène endeuillée de son don, l'on assiste donc à l'*amortissement* de la dette — «Quelques grandes qu'aient été ses fautes, son repentir en a comblé l'abîme en un moment» (378) — et de la mise à mort du désir de la présence, de cette anticipation sur le don qui finit par le détruire.

* * * * * * * * * * *

Ainsi *Melmoth réconcilié*, comme toutes les autres nouvelles que l'on a examinées, se présente-t-elle comme l'allégorie d'une tentative de remonter aux origines, et de faire valoir ces origines en les transférant à un autre. Rien d'étonnant donc à ce que le texte s'amorce et s'achève sur une interrogation de l'apparition du caissier («A-t-on jamais compris les termes de la proposition dont l'X connu est un caissier?» [345]) et de la provenance du diable (du «*fiat lux*» [388] mystérieux qui permet de l'évoquer), questionnement qui, semble-t-il, est sans réponse. Mais cette incapacité de «constater», de réduire à un niveau factuel le plan événementiel du texte (387) n'exclut pas pour autant sa capacité à signifier, ni empêche-t-elle le lecteur de lire ce récit. Bien au contraire, la remontée aux origines, quoique vouée à l'échec, a un effet productif, celui de générer des réseaux de figures racontant la résistance de l'autre à l'intention du sujet. Que ce texte allégorise l'impersonnalité et l'illisibilité non seulement au sein des rapports interpersonnels mais également celle qui

caractérise la langue, se fait évident à la fin de la nouvelle, où les jeux de mots des clercs — leur valorisation du *signifiant* — finit par confondre le démonologue allemand: «l'étranger ne savait pas quels mauvais diables sont les clercs; il s'en alla, ne comprenant rien à leurs plaisanteries» (388). Si le texte de Balzac est également un texte de la modernité, d'une civilisation qui «a remplacé le principe Honneur par le principe Argent» (347), c'est dans la mesure où il allégorise la primauté du signifiant, de la matérialité de la chose littéraire aux dépens d'un quelconque contenu transcendantal.

En un sens, le texte requiert de la part du lecteur un certain diabolisme, une certaine bonne volonté de se prêter au jeu du signifiant, de s'insinuer, comme Melmoth, dans ce lieu obscur et non cognitif qui sépare le signifiant du signifié. Il est peut-être significatif, dans un texte faisant une si grande part à l'argent, que la monnaie fournit à la fois une définition du signifiant, et un modèle de lecture. Il est question, au début du récit, des ennuis financiers de Castanier:

> Puis, pour déguiser les sommes auxquelles monta rapidement sa dette, il eut recours à ce que le commerce nomme des *circulations*. C'est des billets qui ne représentent ni marchandises ni valeurs pécuniaires fournies, et que le premier endosseur paie pour le complaisant souscripteur, espèce de faux toléré parce qu'il est impossible à constater, et que d'ailleurs ce dol fantastique ne devient réel que par un non-paiement. (360, Balzac souligne)

Les «circulations», comme toute monnaie, n'ont aucun référent «réel», mais prennent leur sens en vertu d'une valeur conventionnelle, convenue par ceux qui les mettent en circulation. Il faut faire abstraction de cet écart à la loi, tolérer ce manque de

valeur intrinsèque, ce faux ou simulacre, pour que le système monétaire puisse fonctionner, signifier. Régime performatif, «impossible à *constater*», l'argent, comme le don, ne peut se donner que si le rapport référentiel est tenu en souffrance; il faut, en d'autres termes, que le sujet donnant ou dépensant fasse acte de foi. La valeur monétaire, comme la signification linguistique, ne provient donc pas de la coïncidence du billet matériel avec le montant qui y est assigné, de l'identité entre signifiant et signifié, mais bien du rapport de ce papier avec d'autres titres au sein du même système conventionnel.

Si toutefois le donateur ne tient pas le gage et ne paie pas, comme Castanier, sa dette, le système contre-balance la fraude — l'excès — en devenant «réel», matériel: l'écart entre don et dédommagement étant évacué, on retrouve un signe pur, le signifiant en excès, vidé de sa référentialité, ou du moins de sa référence à un signifié unique. Que cet excès prenne la forme d'une allégorie, d'une histoire racontant l'impossibilité de donner conditionnellement, est fonction de la foncière textualité du don, de la possibilité de l'altérité entre don et retour, bref, de sa structure d'avance excessive. C'est pourquoi ce simulacre de signifiant — le signifiant hyperbolisé — indiquant le non don prend toujours la forme d'un récit: «La chose comme chose donnée, le donné du don n'arrive, s'il arrive, que dans un récit»[29].

Ainsi le *donné* du don de Castanier et d'Aquilina — son caractère arbitraire, son indifférence au regard de la référence — ne se fait-il jour qu'après-coup, dans le

---

[29] Derrida, *op. cit.*, p. 60.

sillage turbulent de leur désir, sous forme de ce récit en excès qu'est l'allégorie. Que cette allégorie d'excès suive la géométrie de l'hyperbole suggère un rapport insolite entre le désir du lecteur et le contenu du texte sur lequel il se penche. C'est comme si, entre figure géométrique (signifiant, forme que prend l'excès) et figure de style (signifié, contenu théorique de l'excès) il y avait également un lien hyperbolique, dû, éventuellement, à l'excessif désir du lecteur d'apprivoiser l'excès sur le plan du récit. Tout se passe, semble-t-il, comme si, face à l'effort du lecteur de réduire le texte à un traité sur l'hyperbole, le récit maintenait son altérité en envoyant un délégué, cette figure géométrique dont le seul lien avec l'excès rhétorique est linguistique. En ce sens, l'hyperbole, en même temps qu'elle sert à figurer l'excès textuel, sert peut-être aussi d'avertissement à l'excès critique, faisant signe au lecteur de l'arbitraire et de l'incomplétude de son parti-pris. Le narrateur (serait-ce Balzac?) lance au début de la nouvelle un avertissement pertinent à ce sujet: «Quand les caissiers parisiens auront réfléchi à leur valeur intrinsèque, un caissier sera hors de prix» (346). Le lecteur, pauvre diable, ferait bien d'y prendre garde.

CONCLUSION

Le modèle référentiel qui se donne à lire à travers ces lectures de Balzac, d'un Balzac en quête de son propre *modus operandi* représentationnel, a pour effet paradoxal de perturber justement la représentation linéaire du monde «réel» ou hors textuel. L'«autre» que l'auteur ainsi que ses protagonistes s'ingénient à rendre présent s'avère en fin de compte radicalement autre, hors de la prise autoritaire du sujet. «Tout autre est tout autre», affirme Derrida dans un ouvrage récent[1], devise volontiers éloquente dans son économie, mais à nuancer peut-être dans son apparente résignation devant une certaine futilité de la référence. Si notre parcours à travers ces cinq textes de Balzac prend la forme d' une préoccupation dominante, c'est celle, justement, de la productivité sémantique et même de l'*utilité* herméneutique de cette tentative de référence. Dans un sens, les allégories du désir qui se sont dégagées d'un examen attentif de ces textes constituent à elles seules une sorte de référence, une métaréférence ou référence en excès qui ne serait pas susceptible d'être comprise en termes phénoménaux. Ou, en d'autres termes, la phénoménalité dont relève la nouvelle philosophique balzacienne serait d'ordre résolument *discursif*.

Comme le souligne Cathy Caruth dans un livre publié en 1995, et qui réunit des articles d'inspiration déconstructrice autour du thème de la «responsabilité et la

---

[1] J. Derrida, «Donner la mort» in *L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*, J.-M. Rabaté et M. Wetzel, dirs., Paris: Transition, 1992.

référence», le fait de «distinguer la référence de modèles perceptuels ou cognitifs n'élimine pas la référence, mais examine plutôt comment la reconnaître là où elle ne se présente pas comme *savoir*»[2]. Dans la mesure où l'ouvrage de Caruth et Esch se veut une sorte de réinscription de l'«anti-référence» ou de la référence «nihiliste» dont l'analyse déconstructrice se fait si souvent charger, il fait d'une part état du bouleversement de la référence linéaire par la dimension performative, autrement dit *excessive* du langage: «La philosophie doit, mais ne peut pas pleinement s'intégrer une dimension du langage qui ne fait pas que démontrer, ou représenter, mais qui agit»[3]. Dans un deuxième temps, les articles de ce volume constatent un nouveau type de référence, effet de la résistance de l'autre à la tentative d'appropriation du sujet, et qui constitue donc la trace du *manque de savoir* du sujet, celui-ci tombant dans le piège de faire de l'autre la métaphore de son manque: «La référence surgit donc», souligne Caruth, «là où la compréhension fait défaut»[4].

C'est en ce sens — pour autant que la couche métaréférentielle du texte balzacien va de pair avec un certain non savoir — que l'on peut concevoir l'excès non cognitif ou performatif de ces récits comme l'effet paradoxal d'un effort chez le sujet de *se libérer* de la référence. Le bilan des protagonistes obsédés de ces textes fait

---

[2] Cathy Caruth, «Introduction: the Insistence of Reference» in *Critical Encounters. Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*, New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1995, p. 3. Je traduis.

[3] Caruth, «The Claims of Reference» in *Critical Encounters*, *op. cit.*, p. 102.

[4] Caruth, «Introduction», *op. cit.*, p. 5.

ressortir que le fait de prendre l'autre comme référent se fait justement au nom d'une certaine mauvaise foi, d'une volonté de s'échapper à une référence *autre* qui risquerait de porter atteinte au «savoir» que le sujet croit faire corroborer à travers le recours à l'autre. *Adieu*, par exemple, nous montre Sucy cherchant à éviter les récits des autres (de d'Albon et de Fanjat) sur les événements en Russie, et à raconter lui-même ce passé, craignant justement la «référence» que constitueraient d'autres versions de l'événement auquel il fut physiquement présent. Même phénomène dans *L'Auberge rouge*: au lieu de raconter les raisons de sa spéculation sur Taillefer à la voisine, le narrateur transfère ce «savoir» dans une nouvelle association, en l'occurrence celle, subjective, qui le lie à Victorine. Refus de raconter, menace donc de la référence particulière du *récit*, qui, lui, aurait pour effet de relativiser le savoir du sujet, d'exposer son rapport à l'autre au regard castrateur, arbitraire d'un tiers. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, à son tour, ne montre pas autre chose: le sujet (Poussin) résiste à rendre publique la honte qu'il avoue, en privé, à Gillette, lorsque celle-ci lui suggère de se confesser: «Consultons le père Hardouin? — Oh non! que ce soit un secret entre nous deux» (X, 429-30). Il arrive toujours dans ces récits un moment où le sujet se voit sommé à décontextualiser son savoir, et où le caractère équivoque de celui-ci se fait jour dans la résistance du sujet d'abandonner au domaine public la «lecture» de son rapport avec l'objet de son désir. Dans *Un Drame au bord de la mer*, cette tentative de la part du sujet de protéger son union privée avec l'autre se lit dans l'effort de Cambremer de garder secrets les méfaits de son fils Jacques; si le père

recourt à un prêtre pour essayer de confesser le fils, c'est que le curé, tenu par le secret du confessionnal, ne pourra pas diffuser la honte faite à la famille, et par conséquent à la réputation des Cambremer. Et dans *Melmoth réconcilié*, ce mouvement paradoxal de référentialiser l'autre pour éviter les ravages de la référence prend peut-être son aspect le plus schizophrénique, en ce sens que c'est la propre conscience du sujet qui interdit le dévoilement de son rapport à l'autre: sans qu'Aquilina lui demande la source des luxes dont il la comble, sa «fausse honte» (X, 360) l'empêche de lui révéler l'arbitraire, le caractère purement formel de sa richesse. Obligé par l'acte de foi de Melmoth de faire enfin face à son infériorité morale, le sujet se trouve toujours incapable de confesser, de *raconter* l'arbitraire de son excès «cognitif», qui consiste à motiver sa position sociale donnée, toujours déjà relative.

Ce n'est donc pas par hasard que la référence à laquelle cherchent à échapper les protagonistes des nouvelles philosophiques revient à celle du récit: c'est pour fuir la menace de la force aliénante du langage, qui fait rupture entre le sujet et l'autre en relativisant radicalement le rapport entre celui qui perçoit et les objets de sa perception, que le sujet se réfugie dans l'origine «absolue», «privée» qu'est son association avec un autre. Fuite vouée évidemment à l'échec, le sujet étant non seulement celui qui «assujettit» l'autre à son vouloir, mais qui, en tant qu'un être-dans-le-monde, *est assujetti* par la masse d'autres, qui lui préexistent et l'accompagnent, tel un langage, dans le monde. Que la hantise du récit ou de l'acte de raconter joue un rôle si primordial témoigne du caractère fondateur des textes ici

à l'examen quant à la formation de l'esthétique balzacienne, pour autant qu'ils thématisent ouvertement en quelque sorte la problématique de la représentation, le lien complexe et ambivalent entre récit et événement.

Le savoir que croient détenir les protagonistes de ces textes, loin d'être absolu, s'avère dès lors n'être qu'un savoir *possible*, un savoir parmi d'autres, et c'est précisément ce manque de «normativité», cette impossibilité de concilier sa perception avec son savoir, que le sujet résiste à décontextualiser ce soi-disant savoir. «C'est paradoxalement dans cette rupture mortifère, dans cette résistance au savoir phénoménal», écrit Caruth, «que le système va buter sur la résistance de la référence»[5]. Les «autres» mis en scène dans ces récits — la position sociale de Castanier, Gillette, le fils révolté de Cambremer, Taillefer, Stéphanie de Vandières — en tant que mélange hybride de familiarité et d'étrangeté, pouvant à tout moment être *autre* que la référence subjective, *excèdent* le régime épistémologique du sujet et constituent ainsi la «mort» de son savoir absolu. L'excès discursif renverrait dès lors à un manque d'ordre épistémologique chez le sujet, à une déficience absolue.

Mais non au manque du savoir tout court, comme en témoignent tous les «lecteurs» proposés par ces nouvelles, personnages capables de distinguer le littéral du figuré, de réaliser leur désir tout en laissant inentamée l'altérité de l'autre. Si l'on peut dire qu'il se dégage de ces nouvelles un savoir quelconque, c'est avant tout un *savoir-lire*: c'est le pêcheur par rapport à Louis, d'Albon vis-à-vis du passé de

---

[5] *op. cit.*, p. 102.

Philippe, Hermann par rapport à Prosper, Porbus à l'endroit de Frenhofer, et enfin Melmoth vis-à-vis de Castanier. Il est remarquable de noter par ailleurs le rôle prédominant dévolu à la *confession* dans ces textes, que ce soit devant un prêtre (*Un Drame au bord de la mer*, *Melmoth réconcilié*) ou suite à la demande de vérité d'un personnage laïc. Tout se passe comme si la présence de ces figures médiatrices, qui permettent de repenser la dialectique sujet-autre en proposant un mode épistémologique où l'arbitraire de ce rapport est ouvertement reconnu, mettait en évidence au sein des récits une dimension *éthique*.

Qu'il existe un discours éthique ou moral chez Balzac, d'autres critiques l'ont déjà remarqué, surtout Peter Brooks, qui croit voir chez Balzac une trame morale dont la perception a trait au caractère excessif de l'écriture balzacienne:

> On pourrait dire que le centre d'intérêt et la scène du drame sous-jacent résident à l'intérieur de ce qu'on pourrait appeler l'«occulte moral», le domaine des valeurs spirituelles opératoires signalé et masqué par la surface de la réalité. L'occulte moral n'est pas un système métaphysique; c'est plutôt le réservoir des restes fragmentaires et désacralisés d'un mythe sacré (...). Le mode mélodramatique a pour fonction principale de repérer et d'articuler l'occulte moral[6]

Il serait tentant de lire dans ces remarques un écho ou peut-être une justification de la notion de l'excès telle que je l'entends dans ce travail, à savoir comme un réseau de traces laissé dans le sillage d'une tentative de la part du sujet de mener à bien, de totaliser son désir à travers un autre. Toutefois, cet «occulte moral» prend plus loin chez Brooks les allures d'une dialectique entre le réel et le littéraire:

---

[6] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, *op. cit.*, p. 5, je traduis.

> Les descriptions de Balzac exercent une deuxième fois sur le paysage l'opération mentale, l'effort de la vision optique de devenir vision morale et de créer un lieu pour les figurations morales (...). Tout dans le réel (...) doit devenir signe. Comme dans le mélodrame, on est appelé à entrer dans le monde de signes hypersignificatifs (...) de forcer le niveau de la représentation de s'effacer devant le niveau de la signification.[7]

Il est possible, me semble-t-il, d'envisager la dimension éthique que l'on a pu constater à travers les nouvelles autrement que comme synonyme d'une intention auctoriale tenue en réserve, ou d'un symbolisme naïf. Les commentaires de Paul de Man à propos du fonctionnement de l'allégorie permettent de penser l'*ethos* du texte justement comme un effet de la détotalisation du modèle dialectique:

> dans l'allégorie de l'illisibilité (...) l'enchaînement des catégories du vrai et du faux avec les valeurs du bien et du mal se trouve brisé, ce qui modifie de manière décisive l'économie du récit. On peut qualifier d'*éthique* ce changement d'économie (...) Les allégories sont toujours d'ordre éthique, le terme éthique désignant l'interférence structurale entre deux systèmes de valeurs distincts.[8]

La couche éthique du récit peut se comprendre ainsi comme l'effet ou l'excès produit par cette «interférence structurale», soit le rapport nécessaire mais inconciliable entre le désir du sujet et la forme arbitraire, hors de portée, qu'est l'autre. L'*ethos* dont fait état de Man jouit donc d'un statut étrange:

> En ce sens, l'éthique n'a rien à voir avec la volonté (...) d'un sujet, ni *a fortiori* avec un rapport entre sujets. La catégorie éthique est impérative (c'est-à-dire une catégorie plutôt qu'une valeur) dans la mesure où elle

---

[7] *ibid.*, p. 125-126.

[8] Paul de Man, *Allégories de la lecture*, *op. cit.*, p. 251; je souligne.

est de nature linguistique et non subjective.[9]

Loin de coïncider avec une conception traditionnelle de l'éthique, qui aurait recours à des critères de la subjectivité ou à une norme établie par les hommes, la notion demanienne se veut hétérogène, impersonnelle vis-à-vis de la conscience, du vouloir-dire du personnage littéraire. C'est plutôt dans la *résistance* dont témoigne l'autre dans chaque récit face à l'intention subjective que la couche éthique, ou mieux, un *effet* éthique, commence donc à voir le jour. Que cet éthique non subjectif s'incarne dans des personnages «clairvoyants» des textes ici réunis ne constitue pas, paradoxalement, une contradiction: qu'il s'agisse du pêcheur, de Porbus, de d'Albon, de Melmoth ou de Hermann, aucun des figurants «éthiques» ne semble conscient de la valeur morale de son comportement, elle ne sert jamais de prétexte à l'établissement d'une hiérarchie déontologique. C'est en ce sens que l'on ne peut faire appel, comme le fait Brooks, à la dimension éthique comme plénitude, surtout lorsqu'on considère qu'elle se manifeste chez des personnages pour qui l'éthique n'est jamais présent à soi. Si l'éthique est donc une catégorie opératoire dans ces récits, elle l'est de façon *performative*, comme l'effet d'un acte ou d'un impact, dans la mesure où le comportement modeste, respectueux du personnage vis-à-vis de l'autre a en lui-même une valeur «éthique» *pro forma*, de par sa seule forme, indifféremment au savoir du sujet. A travers ses personnages dépersonnalisés, son auteur «désautorisé», l'éthique ressemble plutôt à une position arbitraire qu'à un

---

[9] *ibid.*, p. 251.

signifié transcendantal, et par son débordement de la présence signifiante, se révèle intimement apparentée à la nature glissante, inépuisable, excessive du signifiant.[10] L'éthique «balzacienne» (du moins, du Balzac de ces nouvelles) aurait donc la caractéristique étrange de ne pas obéir exclusivement à la loi référentielle, mais à ses propres lois à elle, à des lois *linguistiques*. La couche allégorique, métadiscursive — *virtuelle* — du récit balzacien s'apparente de façon quelque peu pervertie à une sorte de *vertu* impersonnelle, structurale.

Cette éthique s'étendrait-elle également jusque dans la relation entre commentateur et texte? En quoi consiste, au juste, un comportement critique «éthique»? Cela revient sans doute, en tant que sujets, «lecteurs», à respecter cet «autre» qu'est le texte tout en essayant de réaliser à travers lui un désir, une certaine théorie quant à son fonctionnement. Le défi éthico-herméneutique, c'est donc concilier ces deux signes, mieux connaître le texte sans y faire violence, sans se livrer

---

[10] Se référer à de Man pour attribuer au récit balzacien une dimension éthique peut surprendre; il s'agit toutefois d'un aspect de la critique déconstructrice que l'on a tendance à négliger en vertu de l'incompatibilité perçue entre les possibilités de signification du texte littéraire et le nihilisme incorrigible de la déconstruction. Et pourtant les écrits les plus récents de Derrida en particulier témoignent d'une préoccupation marquée pour des thèmes «éthiques», notamment l'amitié (*Politiques de l'amitié*, 1994), le droit et la justice (*Force de loi*, 1994), et la religion (*La Religion*, 1996). Dans un ouvrage récent, *The New Constellation. The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*, Cambridge: The MIT Press, 1992, Richard J. Bernstein souligne justement la présence d'un courant éthique dans la pensée de Derrida: «Certains motifs, tels que la "responsabilité" continuent à se manifester dans ses textes» (173, ma traduction). «On peut lire Derrida», poursuit Bernstein, «comme un auteur qui ne cesse de nous montrer que les manœuvres et stratégies sournoises destinées à exclure, bannir, taire et exiler l'"autre" contaminant n'ont jamais complètement réussi (...). Derrida ne prône pas l'abandon de toute autorité, mais suggère plutôt qu'on ne doit jamais cesser de la mettre en question» (180 et 183).

à l'excès qui consiste à le subordonner à quelque théorie, donc désir, que ce soit. Le grand danger que court le critique consiste en d'autres termes à faire du récit le véhicule d'un parti-pris, un prétexte à un désir de maîtrise, de totalisation. D'où ma préoccupation constante à travers ces lectures de tenir compte de la *matérialité* du récit, de rendre compte de ce qu'on peut appeler la littéralité sans appel de la nouvelle philosophique balzacienne. Le geste critique aurait ainsi comme fin paradoxale de prendre au pied de la lettre, en quelque sorte, la dimension figurée du texte.

Comme toute écriture, le commentaire critique, tout en jouant un rôle expositif, en montrant tant bien que mal ce que fait le texte, est aussi performatif, il fait parfois plus qu'il ne sait. En cherchant à thématiser ouvertement l'arbitraire des rapports entretenus par les divers sujets avec les objets de leur désir, on a peut-être souligné en même temps (c'est surtout le cas de *Melmoth réconcilié*), malgré nous, le lien fragile entre le texte et notre propre position subjective, lectorielle. C'est que pour pouvoir signifier, porter quelque fruit scientifique, pour enfin être lisible en dehors de son contexte d'origine, la théorie doit pouvoir échouer, renoncer à signifier, s'effacer dans sa propre énonciation. Logique illogique, excessive du performatif: la signification ou la référence de l'acte analytique provient non de la coïncidence entre théorie et texte, mais de l'échec et de la répétition inexorables de la théorie. C'est de cet échec que Louis Lambert, à son tour, parle indirectement, en termes théoriques qui évoquent l'excès: «Quand l'effet produit n'est plus en rapport

avec sa cause, il y a désorganisation»[11]. C'est au nom de cette «désorganisation» chez Balzac, autrement dit de cet effet ou *excès* à la dérive de son origine, pour proposer un rapport là où un rapport entre cause et effet, signifié et signifiant semble faire défaut, que ce travail s'est voulu une intervention, une référence, respectueuse.

[11] Balzac, *Louis Lambert*, *op. cit.*, p. 650.

BIBLIOGRAPHIE

Textes primaires de Balzac

BALZAC, Honoré de. *La Comédie humaine.* Tomes X et XI. Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1979 et 1980.

Études générales sur Balzac et son œuvre

BARBÉRIS, Pierre. *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne.* Paris: Gallimard, 1970.

—. *Balzac. Une mythologie réaliste.* Paris: Larousse, 1971.

—. *Lectures du réel.* Paris: Editions Sociales, 1973.

BARDÈCHE, Maurice. *Balzac.* Paris: Julliard, 1980.

—. *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du «Père Goriot» (1820-1835).* Paris: Plon, 1840.

BARRIÈRE, P. *Honoré de Balzac. Les romans de jeunesse.* Paris: Hachette, 1928.

BÉGUIN, Albert. *Balzac lu et relu.* Paris: Seuil, 1965.

—. *Balzac visionnaire.* Genève: Skira, 1946.

BERTAULT, Philippe. *Balzac.* Paris: Hatier, 1968.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess.* New York: Columbia UP, 1976.

CITRON, Pierre. *Dans Balzac.* Paris: Seuil, 1986.

DÄLLENBACH, Lucien. «Du fragment au cosmos. *La Comédie humaine et l'opération de la lecture I*». In *Poétique* 40 (novembre 1979): 420-431.

—. «D'une métaphore totalisante, la mosaïque balzacienne». In *Lettere Italiane* XXXIII (1981).

—. «Le pas-tout de la *Comédie*». In *MLN.* Vol. 98, n° 4 (May 1983): 702-711.

—. «Le tout en morceaux. *La Comédie humaine* et l'opération de la lecture II». In *Poétique* 42 (avril 1980): 156-169.

DELATTRE, Geneviève. *Les opinions littéraires de Balzac.* Paris: PUF, 1961.

EIGELDINGER, Marc. *La philosophie de l'art chez Balzac.* Genève: P. Cailler, 1957.

FARGEAUD, Madeleine. *Balzac et «La Recherche de l'Absolu».* Paris: Hachette, 1968.

FRAPPIER-MAZUR, L. *L'expression métaphorique dans «La Comédie humaine». domaine social et physiologique.* Paris: Klinksieck, 1976.

—. «La métaphore théâtrale dans la *Comédie humaine*». In *Revue d'Histoire littéraire de la France* (XXL, n° 90), 1970: 64-89.

GUYON, Bernard. «Sur la première philosophie de Balzac». In *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire générale de la civilisation.* Tome V, 1937: 369-392.

HOURDIN, G. *Balzac romancier des passions.* Paris: Editions du Temps Présent, 1950.

JAMESON, Fredric. «Balzac et le problème du sujet». In LE HUENEN, R. et P. PERRON, éds. *Le Roman de Balzac: recherches critiques, méthodes, lectures.* Montréal: Didier, 1980.

—. «Realism and Desire. Balzac and the Problem of the Subject». In *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* London: Methuen, 1981.

LE HUENEN, Roland et Paul PERRON. *Le Roman de Balzac.* Montréal: Didier, 1980.

MAUROIS, André. *Prométhée ou la vie de Balzac.* Paris: Hachette, 1965.

MAZET, Léo. «Récit[s] dans le récit: l'échange du récit chez Balzac». In *L'année balzacienne* 1976: 129-161.

MICHEL, Arlette. «Un aspect du catholicisme balzacien: le thème littéraire de la confession». In *Littérature et société* (Mélanges Bernard Guyon). Paris: Desclée de Brouwer, 1973: 89-99.

MOYAL, Gabriel. *La trace du somnambule. «Maître Cornélius» de Balzac.* Ottawa: Didier, 1986.

MOZET, Nicole. *Balzac au pluriel.* Paris: PUF, 1990.

NYKROG, Per. *La pensée de Balzac dans «La Comédie humaine»*. Copenhague: Munksgaard, 1965.

PETREY, Sandy. *Realism and Revolution. Balzac, Stendhal, Zola and the Performance of History*. Ithaca: Cornell UP, 1988.

PRENDERGAST, Christopher. *Balzac: Fiction and Melodrama*. London: Edward Arnold, 1978.

SCHEUREWEGEN, Franc. *Balzac contre Balzac. Les Cartes du lecteur*. Paris et Toronto: SEDES/Paratexte, 1990.

TRITTER, Jean-Louis. *Le langage philosophique dans les œuvres de Balzac*. Paris: Nizet, 1976.

VACHON, Stéphane. *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac: chronologie de la création balzacienne*. Paris: Presses universitaires de Vincennes; Montréal: Presses de l'université de Montréal, 1992.

WEBER, Samuel. *Unwrapping Balzac. A Reading of «La Peau de chagrin»*. Toronto: U of Toronto P, 1979.

Études portant sur les nouvelles traitées

AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN. «Du cliché au mot d'esprit dans *Melmoth réconcilié*». In *Les discours du cliché*. Paris: SEDES/CDU, 1982.

—. «L'au-delà de la "représentation" fantastique: le mot d'esprit et le cliché dans *Melmoth réconcilié*». In *Degrés*. Vol. 6, n° 16 (Hiver 1978).

—. «*Melmoth réconcilié* ou la parodie du conte fantastique». In *L'Année balzacienne* (1978).

BARDÈCHE, Maurice. «Notice [à *L'Auberge rouge*]». In *Œuvres complètes de Balzac*. Tome XVI. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1956: 11-15.

BERNARD, Claude E. «La problématique de l'échange dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac». In *L'Année balzacienne* (1983).

BORGOMANO, Madeleine. «*Adieu*, ou l'écriture aux prises avec l'Histoire». In *Romantisme* 76 (1992-II).

CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier à*

Maupassant. Paris: José Corti, 1951.
—. *Nouvelles et contes de Balzac (Études philosophiques)*. Paris: CDU, 1961.

CHASLES, Philarète. «Introduction aux *Romans et contes philosophiques* de Balzac». In Balzac, *La Comédie humaine*. Tome X. Paris: Gallimard [Pléiade], 1979: 1185-1197.

CLICHE, Anne-Élaine. «Le diable au corps ou Le miroir de la Comédie». In *Revue des sciences humaines* 234 (avril-juin 1994).

DAVIN, Félix. «Introduction aux *Études philosophiques*». In Balzac, *La Comédie humaine* [*op. cit.*]. Tome X: 1200-1218.

DES LOGES, Stéphanie. *L'Art structural de la narration dans la nouvelle de Balzac*. Varsovie: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1967.

EVANS, Henri. *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*. Paris: José Corti, 1951.

FELMAN, Shoshana. «Women and Madness: The Critical Phallacy». In *Diacritics* (Winter 1975). Repris dans S. FELMAN. *La Folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978: 142-154.

KELLY, Dorothy. «Balzac's *L'Auberge rouge*: on reading an ambiguous text». In *Symposium*. Vol. XXXVI, n° 1 (Spring 1982): 30-44.

LAUBRIET, Pierre. *Un catéchisme esthétique. «Le Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*. Paris: Didier, 1961.
—. *L'intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*. Paris: Didier, 1961.

LAUERSDORF, Josée S.J. «Les métamorphoses de Castanier dans *Melmoth réconcilié*». In *Romance Notes*. Vol. XXXV, n° 2 (Winter 1994).

LE YAOUANC, Moïse. «Introduction à *Un Drame au bord de la mer*. Davin et les inspirateurs de Balzac». In *L'Année balzacienne* (1966).

MARIN, Louis. «Des noms et des corps dans la peinture: marginalia au *Chef-d'œuvre inconnu*». In *Autour du «Chef-d'œuvre inconnu» de Balzac*. Paris: École nationale supérieure des arts décoratifs, 1985.

MASSOL-BÉDOUIN, Chantal. «L'artiste ou l'imposture. Le secret du *Chef-*

d'œuvre inconnu de Balzac». In *Romantisme* XVI (1986).

MCCORMICK, Diana Festa. *Les nouvelles de Balzac*. Paris: Nizet, 1973.

PAULSON, William. «Pour une analyse dynamique de la variation textuelle: *Le Chef-d'œuvre* trop *connu*». In *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 19, n° 3 (1991).

PERRON, Paul. «Désir du sujet/Sujet du désir: *Melmoth réconcilié*». In *Nineteenth-Century French Studies* XII (Fall/Winter 1983).

PETREY, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York et Londres: Routledge, 1990.

PUGH, Anthony R. «Interpretation of the *Contes philosophiques*». In D.G. CHARLTON, J. GAUDON, et A.R. PUGH, dirs. *Balzac and the Nineteenth Century*. Leicester UP, 1972: 47-56.

SERRES, Michel. *Genèse*. Paris: Grasset, 1982.

VUONG-RIDDICK, Thuong. «La main blanche et *L'Auberge rouge*: le processus narratif dans *L'Auberge rouge*». In *L'Année balzacienne* (1978): 123-135.

Études théoriques

AUSTIN, J.L. *Quand dire, c'est faire*. Trad. Gilles Lane. Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. I. Paris: Gallimard (coll. Tel), 1966.

CARUTH, Cathy et Deborah ESCH, dirs. *Critical Encounters. Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1995.

CULLER, Jonathan. «Literary History, Allegory, and Semiology». In *New Literary History*. Vol. VII, n° 2 (Winter 1976).

—. *On deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell UP, 1982.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris Seuil, 1977.

DE MAN, Paul. *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust.* Trad. Thomas TREZISE. Paris: Galilée, 1989.

—. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

—. *The Resistance to Theory.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

—. *The Rhetoric of Romanticism.* New York: Columbia UP, 1984.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie.* Paris: Minuit, 1967.

—. *La dissémination.* Paris: Seuil, 1972.

—. *Donner le temps I. La fausse monnaie.* Paris: Galilée, 1991.

—. *L'écriture et la différence.* Paris: Seuil, 1967.

—. *Marges de la philosophie.* Paris: Minuit, 1972.

—. *Parages.* Paris: Galilée, 1986.

—. *Positions.* Paris: Minuit, 1972.

—. *La vérité en peinture.* Paris: Flammarion, 1978.

Dictionnaire de la psychanalyse. R. CHEMAMA, dir. Paris: Larousse [coll. «Sciences de l'homme»], 1993.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris: Seuil, 1972.

GASCHÉ, Rodolphe. «Deconstruction as Criticism». In *Glyph* 6 (1979): 177-216.

FELMAN, Shoshana. *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou La séduction en deux langues.* Paris: Seuil, 1980.

FISH, Stanley. «How to do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism». In *Modern Language Notes* 91 (1976).

GASCAR, Pierre. «Préface». In *Le Colonel Chabert suivi de El Verdugo, Adieu et de Le Réquisitionnaire.* Paris: Gallimard [Folio], 1974: 7-18.

GENETTE, Gérard. *Figures III.* Paris: Seuil, 1972.

GOSSELIN, Monique. «Le discours du corps et le texte du désir dans *La Peau de chagrin*». In *Nouvelles lectures de «La Peau de chagrin»*. Clermont-Ferrand: Fac. des lettres, 1979: 57-73.

GUERLAC, Suzanne. *The Impersonal Sublime. Hugo, Baudelaire, Lautréamont.* Stanford: Stanford UP, 1990.

JOHNSON, Barbara. *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore et Londres: Johns Hopkins UP, 1980.

POULET, Georges. *Les Métamorphoses du cercle*. Paris: Flammarion, 1979.

SILVERMAN, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York et Oxford: Oxford UP, 1983.

Autres livres de référence

Dictionnaire historique de la langue française. Paris: Le Robert, 1992.

Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle. Paris: Larousse, 1865.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris: Gallimard [Pléiade], 1971.